

III Encontro Regional
O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional

X Painel Reflexões
Sobre o Insólito na Narrativa Ficcional

RE-MEMORANDO
MURILO RUBIÃO
20 anos de sua morte

Flavio García
Maria Cristina Batalha
Regina Michelli
(org.)



III Encontro Regional
O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional

X Painel Reflexões
Sobre o Insólito na Narrativa Ficcional

RE-MEMORANDO
MURILORUBIÃO
20 anos de sua morte

Flavio García

Maria Cristina Batalha

Regina Michelli

(org.)

FICHA CATALOGRÁFICA

F801r

Re-memorando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte. Anais do X Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ III Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – **Comunicações Livres e em Simpósios**/ Flavio García; Maria Cristina Batalha; Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

Publicações Dialogarts - Bibliografia
ISBN (versão digital): 978-85-8199-007-1
ISBN (versão impressa): 978-85-8199-008-8

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. Batalha, Maria Cristina. II. Universidade CDD 801.95 do Estado do Rio de Janeiro. III. 809 Departamento de Extensão. IV. Título

Correspondências para:

UERJ/IL/LIPO – a/c Darcilia Simões ou Flavio García
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B
Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900
publicacoes.dialogarts@gmail.com

Copyright @ 2013 Flavio García; Maria Cristina Batalha; Regina Michelli

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

Coordenador do volume:
Flavio García – [flavgarc@gmail](mailto:flavgarc@gmail.com)

Coordenadora do projeto:
Darcilia Simões – darciliasimoes@gmail.com

Co-coordenador do projeto:
Flavio García – flavgarc@gmail.com

Tratamento técnico dos textos:
Alexia Costa
Alessandra Maciel
Daniel Patrício
Elisa Bento
Vinícius Santos

Diagramação e projeto de capa:
Marcos da Rocha Vieira – marcosdarochavieira@gmail.com

Supervisão de arte – capa e folha de rosto:
Carlos Henrique Braga Brandão – pedra.henrique@gmail.com
Marcos da Rocha Vieira – marcosdarochavieira@gmail.com

**O TEOR DOS TEXTOS PUBLICADOS NESTE VOLUME, QUANTO
AO CONTEÚDO E À FORMA, É DE INTEIRA E EXCLUSIVA
RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES.**



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras
Departamento de Língua Portuguesa,
Literatura Portuguesa e Filologia Românica
UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts
2013

APRESENTAÇÃO

Este livro representa a concretização de mais uma das etapas empreendidas pelo Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ – SePEL.UERJ, pelo Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, vinculado ao CNPq, e pelo Grupo de Trabalho “Vertentes do insólito ficcional”, vinculado à ANPOLL. As pesquisas desenvolvidas por esses grupos de pesquisa e de trabalho têm por objetivo refletir sobre as diferentes possibilidades de manifestação do insólito ficcional, seja como estratégia de construção de gênero literário, como recurso de modalização discursiva ou como tema. As propostas de estudo aqui apresentadas são, então, aquelas que levam a repensar o percurso histórico tanto da produção literária de matiz não real-naturalista, inscrita no sistema mais comumente nomeado por fantástico, em sentido lato, quanto a crítica que se fez sobre essa literatura, assim como as teorias de que essa tradição crítica se apropriou. Nesse sentido, o leque de vertentes do insólito ficcional é amplo e abarca uma diversidade de manifestações estéticas em que o trabalho ficcional é sustentado pela emergência de situações insólitas, que geralmente colocam o leitor em contato com o desconhecido, o inexplicável, o estranho, o sobrenatural, com aquilo que não lhe é comum em seu cotidiano.

O livro reúne comunicações livres e comunicações em sessões de simpósios, que integraram a programação de um evento que se propôs a homenagear aquele que fixou o gênero fantástico no Brasil e deu estatuto de nobreza a uma vertente literária que, até há pouco tempo, manteve-se bastante desprestigiada na literatura nacional. Trata-se do X Painel “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional” / III Encontro Regional “O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional”: Re-memorando Murilo Rubião – 20 anos de sua morte, realizado de 16 a 18 de novembro de 2011.

Em setembro de 1991, morria Murilo Rubião, aos 75 anos de idade. Natural de Carmo de Minas, o escritor mineiro deixava uma obra bastante singular, reunindo 32 narrativas curtas publicadas ainda em vida; uma inédita somente publicada após a sua morte, mas dada por pronta para publicação pelo autor ainda vivo; e um inventário com infindáveis textos ainda em fase de produção, que o perfeccionista mineiro nunca chegou a dar por prontos para publicação, ficando no limbo da eterna reescritura. Rubião, para muitos, teria publicado pouco, mas, antes de levar ao público suas narrativas, como um esteta que foi, reescrevia seus textos reiteradamente, rabiscando-os, modificando-os, lapidando-

os como um cuidadoso e cauteloso escultor sobre pedra preciosa quebrantável. Essa busca incessante pela forma ideal traduz o desejo de perseguir, de modo peculiar, o aprimoramento da linguagem e os novos sentidos que teimavam em não se fixar, levando suas narrativas sempre para um outro lugar.

Críticos de renome, como Antonio Candido, reconhecem que Murilo Rubião inaugurou no Brasil “a ficção do insólito absurdo”, antecipando, assim, ainda que sem o reconhecimento da crítica em sua época, os novos rumos que tomaria a literatura latinoamericana, expressos, logo mais tarde, na ficção de Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Gabriel García-Márquez e outras personagens do *boom* verificado a partir da década de 1960. Sempre que, no universo da literatura brasileira, fala-se, por exemplo, em Fantástico ou Realismo Mágico – duas das muitas vertentes do insólito ficcional –, as referências a Rubião e a sua obra são inevitáveis. Se o legado do autor constitui-se de apenas 33 narrativas curtas acabadas, o legado da crítica literária sobre esse aparentemente pequeno conjunto de textos é vastíssimo, rico e de referência necessária para os estudos do insólito ficcional no Brasil.

Na perspectiva de manter viva sua memória e de rediscutir novas possibilidades críticas de leitura interpretativa de sua obra é que, em 2011, re-memoramos Murilo Rubião, aos 20 anos de morte e a 5 anos do centenário de seu nascimento. Assim, a presente publicação reúne os textos integrais das comunicações que foram apresentadas no “X Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / III Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional: Re-memorando Murilo Rubião, 20 anos de sua morte”.

O evento contou com a participação de inúmeros especialistas do autor, não apenas do Rio de Janeiro, como também de pesquisadores vindos de outras universidades brasileiras. Os profícuos debates que se seguiram às apresentações estimularam os pesquisadores a reescreverem seus textos, incorporando as reflexões propostas, contribuindo assim para o enriquecimento e a reatualização da fortuna crítica de Murilo Rubião. Ao re-trazer à memória o escritor mineiro e sua obra, espera-se re-iluminar antigas e re-passadas visões críticas, re-inaugurar o debate acerca de seu legado literário, re-encontrar possibilidades de cotejo da obra rubiana com autores nacionais e estrangeiros, e descobrir outras e novas possibilidades de aproximação, abrindo outras frentes de pesquisa, ampliando o debate, sem, contudo, perder de vista a tradição crítica.

Desse modo, considerando a importância de Murilo Rubião na série literária brasileira, seu caráter antecipador, que serviu de modelo de emulação para outros textos do gênero nas letras nacionais, espera-se que esta coletânea

seja mais uma contribuição que permita resgatar e manter viva parte dessa memória, além de estimular novos estudos consagrados ao escritor e à ficção fantástica no Brasil.

Flavio García
Maria Cristina Batalha

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
COMUNICAÇÕES LIVRES	13
<i>NOITE NA TAVERNA: A PRESENÇA DO MEDO EM ÁLVARES DE AZEVEDO</i> Ana Paula A. Santos	14
UMA FESTA ABSURDA E BRASILEIRA Ariovaldo VIDAL	23
INSÓLITOS DEVANEIOS DE AMOR Claudia Barbosa de MEDEIROS	31
A SUBVERSÃO DO REAL NOS CONTOS FANTÁSTICOS DE MURILO RUBIÃO Débora de Araujo SOARES Fabiane Verardi BURLAMAQUE	36
UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A MONSTRUOSIDADE PRESENTE NO “CONTO ALEXANDRINO” DE MACHADO DE ASSIS E O MONSTRO DE “O MÉDICO E O MONSTRO” Jonatas Tosta BARBOSA	43
A PERTINÊNCIA DO FANTÁSTICO EM <i>NOITE NA TAVERNA</i> Karla Menezes Lopes NIELS	53
QUEM É ESSE DESCONHECIDO QUE PROVOCA MEDO? – O MEDO DO OUTRO NO CONTO “PASSEIO NOTURNO”, DE RUBEM FONSECA Luciano CABRAL	64

O INSÓLITO COMO ELEMENTO DE HUMOR NAS CRÔNICAS DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO	
Marcia de Oliveira Gomes	74
AS METÁFORAS BÍBLICAS EM TELECO, O COELHINHO, DE MURILO RUBIÃO	
Paulo César CEDRAN	
Chelsea Maria de Campos MARTINS	84
UM PERIGO DENTRO DA NOITE: OS MONSTROS URBANOS EM JOÃO DO RIO	
Pedro SASSE	98
UM CONVITE AO EXCESSO: MONSTRUOSIDADE E PERVERSÃO EM “O BAILE DO JUDEU”, DE INGLÊS DE SOUSA	
Raphael da Silva CAMARA	108
BOTÃO DE ROSA, DE MURILO RUBIÃO: UMA LEITURA ALEGÓRICA	
Renato MARTINS E SILVA	118
JOGOS DE ABISMOS E ESPELHOS: EM TORNO DE BORGES E ESCHER	
Rodrigo da Costa ARAÚJO	125
SIMPÓSIOS	146
A MULHER NA LITERATURA JAPONESA OS MISTÉRIOS FEMININOS NAS NARRATIVAS NIPÔNICAS	
Coordenação: Satomi Takano Kitahara	147
O INSÓLITO FEMININO EM JUNICHIROU TANIZAKI	
Bruno SOARES	148

A RAPOSA COMO REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS NARRATIVAS MITOLÓGICAS JAPONESAS	
Débora RADETIC	155
AS DIVINDADES FEMININAS DO <i>KOJIKI</i> : OS CASOS DE IZANAMI E AMATERASU	
Elisa Figueira de SOUZA CORRÊA	163
A FIGURA DA MULHER NO CONTO <i>JIGOKUHEN</i> : UMA ANÁLISE DE AKUTAGAWA RYONUSUKE	
Flavio de Nazareth FIGUEIRA	174
AS MULHERES NOS CONTOS DE HARUKI MURAKAMI: UM OLHAR INSÓLITO SOBRE A FIGURA FEMININA CONTEMPORÂNEA	
Janete da Silva OLIVEIRA	182
NATSUME SOUSEKI E A IMAGEM DA MULHER JAPONESA TRADICIONAL COMO FANTÁSTICO EM <i>DEZ NOITES DE SONHO</i>	
Karina Escobar RANGEL	192
LENDAS DE ONTEM E DE HOJE: O FEMININO COMO ELEMENTO INSÓLITO NA LITERATURA ORAL JAPONESA	
Rafael Schuabb Poll da FONSECA	199
O INSÓLITO EM GENJI MONOGATARI: A FIGURA FEMININA DE ROKUJÔ NO MIYASUDOKORO	
Raphael dos Santos Miguelez PEREZ	207
UM OLHAR SOBRE O PAPEL DA MULHER NAS NARRATIVAS DE <i>KONJAKU MONOGATARI</i> (CONTOS DE O AGORA É O PASSADO)	
Rika HAGINO	219

AS MULHERES NOS CONTOS DE KUNIKO MUKODA: <i>EPOCH-MAKING</i> DO INSÓLITO SOBRE A FIGURA FEMININA NO QUOTIDIANO Satomi Takano KITAHARA	231
MULHER DAS DUNAS: O OLHAR SURREAL DE KŌBŌ ABE SOB A IDENTIDADE E INDIVIDUALIDADE Thays Fraga UTSUNOMIYA	243
IDENTIDADE E IMAGINÁRIO O INSÓLITO COMO POSSIBILIDADE PARA A REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE Gabriela Cardoso Herrera	255
SONHO OU VIGÍLIA? SOMBRAS DO INDIZÍVEL EM FINNEGANS WAKE E ALICE Ana Carla Vieira BELLON	256
O TEATRO DO ABSURDO EM <i>LUZ NEGRA</i> DE ÁLVARO MENEN DESLEAL: UMA RELATIVIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA Christy Beatriz Najarro GUZMÁN	267
INDAGAÇÕES E CONTRADIÇÕES DO SUJEITO MODERNO: O ELEMENTO INSÓLITO EM <i>A CONFISSÃO DE LÚCIO</i> Gabriela Cardoso HERRERA	278
MURILO RUBIÃO E AS MÁSCARAS DA MODERNIDADE COMPARATISMOS POSSÍVEIS Flávio Garcia	287
BÁRBARA E A GORDA INDIANA – ACONTECIMENTOS FANTÁSTICOS DE MIA COUTO E MURILO RUBIÃO Bruno SOARES	288

<i>AD INFINITUM: O FANTÁSTICO COMO QUESTÃO EXISTENCIALISTA EM A FILA, DE MURILO RUBIÃO E TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO</i>	
João Olinto TRINDADE Junior	295
MIA COUTO E MURILO RUBIÃO: TRAÇOS DO FANTÁSTICO MODERNO	
Luciana Morais da SILVA	302
MURILO RUBIÃO E MIA COUTO: <i>A FILA E A CHUVA PASMADA, UMA COMPARAÇÃO</i>	
Nanci do Carmo ALVES	315

**COMUNICAÇÕES
LIVRES**

NOITE NA TAVERNA: A PRESENÇA DO MEDO EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Ana Paula A. Santos¹

RESUMO:

O presente ensaio analisa a obra *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo como literatura do medo, de acordo com sua intenção em provocar o afeto do medo artístico em seus leitores. Com o auxílio das teorias de Jeffrey Jerome Cohen e de Noël Carroll, e levando em conta a forte influência do escritor britânico Lord Byron, pretende-se entender os elementos presentes na obra que possam inseri-la no subgênero: a ambientação gótica da narrativa, a perversão e a monstruosidade dos personagens e a repulsa causada pelos seus vícios e crimes.

PALAVRAS-CHAVE:

Noite na taverna, Álvares de Azevedo, Literatura do medo

A “literatura do medo” (cf. FRANÇA, 2011), subgênero que objetiva produzir a emoção estética do medo artístico através de narrativas ficcionais, tem uma longa tradição nas literaturas de língua inglesa, sendo muitas as obras ficcionais e críticas a ela relacionadas. No Brasil, não há um cânone, nem uma crítica adequada sobre o assunto, mas, ainda assim, existem obras que se enquadram nesse tipo de literatura e que podem ser compreendidas levando em conta esse aspecto.

Álvares de Azevedo foi, certamente, o primeiro entre os escritores brasileiros com o claro objetivo de causar, por intermédio de técnicas narrativas, a emoção do medo em seus leitores. Ele foi um autor fortemente influenciado pelo Romantismo, movimento que se constituiu como uma reação ao excessivo racionalismo do século XVII, e, por isso, inspirou temas sobrenaturais, satânicos, lendas, histórias de terror e góticas – conteúdos esses todos presentes nas obras de Azevedo. Entre essas obras, a mais conhecida é, certamente, *Noite na Taverna*, uma coletânea de sete contos macabros, cujos conteúdos apresentam temas considerados tabus: necrofilia, infanticídio, canibalismo, incesto, entre outros.

Pretende-se, nesse estudo, analisar a obra *Noite na taverna*, focando-se na produção do medo artístico, segundo suas estruturas e temas. Para tal,

¹ Graduanda do Curso de Letras da UERJ e membro do Grupo de Pesquisa “O Medo como Prazer Estético”, sob a orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ).

analisaremos, mais especificamente, os três primeiros contos dessa singular obra de Álvares de Azevedo: “Uma noite do século”, “Solfieri” e “Bertram” com o auxílio das teorias de dois estudiosos da literatura do medo. O primeiro, Jeffrey Jerome Cohen, autor de *A cultura dos monstros: sete teses*, trata da questão da monstruosidade (elemento presente na maioria das obras desse subgênero) como uma construção social. O segundo, Noël Carroll, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, analisa o gênero do horror por uma perspectiva filosófica, buscando os motivos pelo qual as obras produzem o que ele chama de “afeto do horror”, o medo artístico.

Na literatura do medo, temas considerados estranhos, ou tabus, como os apresentados em *Noite na taverna*, são constantes. Isso acontece, justamente, porque, nesse subgênero, há maior facilidade de se abordar e criticar qualquer tipo de diferença, distinção ou monstruosidade presente na nossa sociedade, e que não só chocam e impressionam o leitor como também são capazes de amedrontá-lo. Nesse tipo de literatura há um largo espaço para que se fale dos temas mais sórdidos existentes em nossa sociedade e que, geralmente, são deixados à parte. Cohen, em suas sete teses, acredita que a monstruosidade surge da necessidade da sociedade de revelar algo, ele diz que “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’” (COHEN, 2000, p. 27). Assim sendo, através da abordagem desses temas singulares, estamos também conhecendo mais profundamente a nossa sociedade, refletindo sobre ela.

Além disso, os temas de *Noite na taverna* revelam-nos a principal influência de Álvares de Azevedo: o escritor romântico inglês Lorde Byron. Tanto a conturbada vida de Byron quanto as aventuras de seus personagens serviram de inspiração à obra do poeta brasileiro. A devassidão, a perversão, a ironia, o pessimismo, entre outras características presentes nas obras do autor inglês, figuram também na obra de Azevedo; as aventuras de *Childe Harold*, as orgias de *Don Juan*, a traição em *Marino Faliero*, entre outros mais, são temáticas byronianas revisitadas pelo jovem escritor romântico.

Byron exerceu enorme influência na maioria dos escritores românticos, inclusive nos jovens escritores brasileiros, que o tinham como um herói, ou, melhor ainda, um anti-herói. As polêmicas que cercaram sua vida, as grandes histórias, verídicas ou não, ligadas à sua biografia, fizeram parte do imaginário desses jovens do século XIX, que queriam não somente imitar o estilo das obras de Byron, como também ser como o escritor inglês, viver uma vida dignamente

byroniana. Nesse sentido, podemos interpretar os personagens de Álvares de Azevedo como projeções do afamado lorde inglês. Em seu desejo de ser como seu ídolo ou de se igualar a sua grande fama, Azevedo dá vida a seus personagens: boêmios, cínicos, descrentes, entediados, imorais e com feitos tão ou ainda mais horríveis que os de Byron. Solfieri, Bertram, Gennaro, Hermann, Johann e Arnold não são somente personagens inspirados em Byron, mas são duplos do próprio Álvares de Azevedo em seu desejo de realizar fantasias orgiásticas e macabras de seu herói romântico.

Cohen entende o monstro exatamente dessa forma, como uma “corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. (...) que existe apenas para ser lido” (COHEN, 2000, p. 26). Nesse contexto, os monstros das “histórias feitas para assustar”, estão ligados à cultura da época que nasceram, que foram criados, e também aos sentimentos daquele quem o criou. Os “monstros” de Álvares de Azevedo, a saber, seus próprios personagens, cujas atitudes são “monstruosas”, estão ligados ao sentimento do próprio autor. Os monstros permitem esse tipo de criação, como um outro eu, um *alter ego*, uma nova identidade onde se possa realizar, de forma escapista (e segura), todo tipo de fantasia imaginável ou não.

Noite na taverna se inicia com “Uma noite do século”, conto que funcionará como uma introdução da obra. Nele, temos seis rapazes embriagados de fumo e vinho, numa noite tempestuosa, que conversam dentro de uma taverna. Logo de início, Álvares de Azevedo nos insere num ambiente pesado, quase gótico:

– Silêncio, moços! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos?

Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças?

– És um louco, Bertram! Não é a lua que lá vai macilenta: e o relâmpago que passa e ri de escárnio as agonias do povo que morre... aos soluços que seguem as mortalhas da cólera! (AZEVEDO, 2000, p. 565)

As descrições são carregadas de analogias macabras: mulheres que dormem como cadáveres, nuvens que passam pelos céus como corvos, lua macilenta, uma noite mal iluminada, com relâmpagos que prenunciam uma tempestade. Os elementos do universo gótico são constantes: noite sombria, tempestade, gosto pela morte, decadência; esses elementos figurarão por todos os contos da obra, abrindo um espaço propício para uma história de horror. Em “Solfieri”, por exemplo, a história se passa na Itália, mais precisamente em

Roma, “a cidade do fanatismo e da perdição” (Ibid., ano 2000, p.568), local muito utilizado nos romances góticos canônicos, principalmente os de Ann Radcliffe. Tal lugar confere um clima de misticismo e mistério ao conto, não escapando das críticas de sacrilégio, devassidão e hipocrisia.

O gótico, portanto, está presente na obra, mais como ambientação do que como estilo. Faltariam alguns elementos à *Noite na taverna* para ser considerado uma obra gótica por excelência: o aspecto social, os dramas de linhagem e da nobreza, o medievalismo e, principalmente, a presença clara e incontestável do sobrenatural.

Em *Noite na taverna*, o que temos é um clima ambíguo, que contrapõe o fantástico do sonho, da embriaguez e do sobrenatural à cruel realidade dos atos cometidos. Desde “Uma noite do século”, devemos considerar o contexto em que os personagens estão inseridos – na maioria das ocasiões, expostos aos efeitos do álcool e do fumo, como podemos comprovar no excerto abaixo:

– O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! Após os vapores do vinho os vapores da fumaça! Senhores, em nome de todas as nossas reminiscências, de todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram, uma última saúde! A taverneira aí nos trouxe mais vinho: uma saúde! O fumo é a imagem do idealismo, é o transunto de tudo quanto há mais vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! E pois, ao fumo das Antilhas, a imortalidade da alma! (AZEVEDO, 2000, p. 566)

Esse fato confere um clima vago à narrativa, pois, como leitores, seria razoável desconfiarmos da veracidade das histórias contadas por esses seis personagens, tendo em vista o estado de embriaguez em que eles se encontram ao narrar suas aventuras. Ao final do conto “Solfieri” um dos convivas pergunta, desconfiado: “Solfieri, não é um conto isso tudo?” (AZEVEDO, 2000, p. 571). A reação de dúvida e desconfiança do conviva parece justamente a mesma reação que nós, leitores, temos ao final da narrativa – é difícil acreditar que uma história tão estranha e vil tenha realmente acontecido.

Não obstante, “Solfieri” é o conto de *Noite na taverna* em cuja história há a mais forte presença de uma hesitação fantástica (nos termos da teoria do fantástico Todoroviano), ou seja, nesse conto, os fatos narrados são propositalmente imprecisos, duvidosos, insólitos, mantendo um mistério que segue com a narrativa. Na história narrada por Solfieri, ele vagava por ruas desconhecidas e escuras, até se deparar com uma figura curiosa, a sombra de uma mulher pálida como um fantasma, que desaparece tão logo ele se aproxima, sendo possível apenas ouvir o som de sua voz cantando uma melodia pungente. A narrativa nos faz pensar

que a mulher é um fantasma. Com isso, tanto Solfieri quanto o leitor sentem-se atraídos pelo suposto ser de outro mundo.

Entendendo a figura não-natural da mulher misteriosa como um “monstro”, podemos argumentar, com a teoria de Cohen, que o monstruoso funciona como um “convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo. Diante do monstro, a análise científica e sua ordenada racionalidade se desintegram” (COHEN, 2000, p. 31). Não é estranho, portanto, que Solfieri a siga obstinadamente – é importante ressaltar que esse é um comportamento com que os leitores costumam se identificar, pois, diante do atrativo sobrenatural, queremos confirmações e explicações que satisfaçam nossa curiosidade:

Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo.

Aqui, ali, além eram cruzes que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite.

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão – as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz. (AZEVEDO, 2000, p. 568)

A identidade da misteriosa criatura continua sem ser revelada. O local, o próprio evento e seu desfecho sugerem-nos que tudo não passou de um sonho ou um devaneio – e estaríamos corretos, não fossem as evidências materiais encontradas em seguida, as urzes e cicutas quebradas junto a uma cruz, indicando que ali estivera algum ser humano. Essas evidências vão de encontro às nossas suspeitas anteriores.

Solfieri fica obcecado pela moça e volta à Roma. Atraído pelas condições misteriosas do estranho encontro, o próprio personagem admite: “Um ano depois voltei a Roma. Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...” (Ibid.). Essa obsessão será fundamental para a compreensão da monstruosidade que surgirá em Solfieri, visto que o profundo desejo e atração que ele sente pela branca criatura motivarão o ato perverso que o personagem cometerá:

As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida. – Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo. (...)

Foi uma idéia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. (...) O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 2000, p. 569)

A atração física de Solfieri pelo cadáver está claramente exposta na narrativa, o personagem transgride as normas estabelecidas pela nossa sociedade ao ter relações sexuais com a moça morta. Ao leitor, é provável que a descrição do ato cause repulsa, tanto física quanto moral. Solfieri excede os limites aceitáveis para um bom convívio em sociedade, tornando-se imoral. Cohen acredita que o monstro, como “constructo cultural”, tem a função de regular a sociedade, indicando quais atitudes devem ou não ser seguidas, quais fronteiras não devem ser ultrapassadas. O conto de Álvares de Azevedo torna-se moralizante porque indica fronteiras da sexualidade que não devem ser desrespeitadas, nesse caso, a necrofilia. Nas palavras do teórico:

O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro. (...) O monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual (COHEN, 2000, p. 44)

Em seguida, o cadáver da moça se reanima, para a nossa surpresa. Há, nesse trecho, um momento de horror na narrativa, pois o leitor acreditava, até então, que a moça estava morta. Até o momento, continuávamos na dúvida sobre a sua identidade, não sabíamos se era uma doente, um cadáver, um fantasma ou se ainda vivia. Seu súbito despertar nos horroriza justamente porque ainda estamos suspensos na hesitação fantástica que progride com o conto – sem saber exatamente a verdade.

Contudo, o conto termina com uma explicação racional do mistério, em contraposição a qualquer suspeita sobrenatural apresentada no enredo:

Nunca ouvistes falar da catalepsia? É um pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedam num sepulcro; sonho gelado em que sentem-se os membros tolhidos, e as faces banhadas de lágrimas alheias sem poder revelar a vida! (AZEVEDO, 2000, p. 569)

O enredo de “Solfieri” enquadra-se no esquema de Noël Carroll sobre os enredos de horror. A hesitação fantástica direciona o conto a uma investigação do personagem que é, conseqüentemente, acompanhada pelo leitor – prendendo-o no desenvolvimento da história. Carroll afirma que “embora o drama do descobrimento possa às vezes estar ausente de histórias de horror, ele continua sendo uma fonte central e característica de prazer no gênero” (CARROLL, 1999, p. 182). O final da história de Solfieri exclui o caráter sobrenatural que até então acreditávamos existir,

mas, ainda assim, vislumbramos algo ainda mais horrível: se os eventos passados realmente aconteceram, tal como nos conta o personagem, então estamos diante de uma monstruosidade, uma pessoa que cometeu atos repulsivos, com a necrofilia – atos que nos causam tanto medo quanto o sobrenatural.

Já o terceiro conto de *Noite na taverna*, “Bertram”, é demasiado humano para que haja hesitação fantástica. Bertram é, dos personagens dessa obra, o mais cruel, o mais terrivelmente traiçoeiro. Como apontado pelo próprio narrador, Bertram é “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitariam ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (AZEVEDO, 2000, p. 571). Sua história será, inclusive transpassada pelo tema da traição.

Ao início de sua incrível história, Bertram nos conta que sua perdição foi uma donzela andaluza de nome Ângela – uma *femme fatale*, por quem foi obstinadamente apaixonado, mas que o destino e a fatalidade levaram-na a casar com outro homem. Eles começam, então, uma relação centrada no adultério. Esse fato culminará com a cena mais repulsiva do conto:

Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado.

Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!

– Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós o futuro! (AZEVEDO, 2000, p. 573)

Que outra solução haveria para Ângela, senão assassinar marido e filho e fugir com o amante? O horror desse momento da narrativa encontra-se justamente na frieza que foi necessária à andaluza para cometer o crime de assassinar sua própria família. Nós, leitores, acostumados à figura dócil de mulher e mãe, ficamos mortificados pelo comportamento repulsivo e imoral adotado por Ângela. A personagem assume, então, uma personalidade monstruosa, pois sua atitude nos causa repulsa. Sobre a reação à monstruosidade, Carroll diz:

Não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa (...) o monstro na ficção do horror não é só letal como também – e isso é da maior importância – repugnante. (CARROLL, 1999, p. 39)

Bertram e Ângela fogem juntos e passam a viver em constantes viagens, entregues à bebida, ao fumo, às orgias e aos jogos – uma vida

completamente desregrada. Contudo, a andaluza parte, deixando Bertram sozinho. O abandono torna Bertram uma pessoa ainda mais perversa e cruel, as incontáveis aventuras que se seguem na história do personagem provam isso: desonras de benfeitores, mortes banais, violência, devassidão e até uma tentativa de suicídio. A personalidade de Bertram, portanto, pode ser interpretada como uma monstrosidade, segundo Cohen:

O monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos. O reprimido, entretanto, (...) parece sempre retornar. (COHEN, 2000, p. 48)

Mesmo ao tentar se livrar e livrar o mundo de sua vida, Bertram escapa da morte, sendo resgatado por um navio. Esse episódio final de sua aventura será ainda mais terrível que os anteriores, justamente porque abordará um dos maiores tabus da sociedade: o canibalismo. Após o ataque de piratas, Bertram, o capitão do navio e sua esposa ficam à deriva no oceano, naufragos. O mais terrível se passará, então, como descrito pelo personagem:

Eu vos dizia que ia passar-se uma coisa horrível: não haviam mais alimentos, e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome, que pediam seu cevo como o cão do matadouro, fosse embora sangue.

A fome! a sede! Tudo quanto há de mais horrível... (AZEVEDO, 2000, 579)

A situação em que Bertram se encontra é angustiante, tanto para ele próprio quanto para os leitores. Há de se concordar que a fome e a sede agem como carrascos naquele momento de desesperanças, e, por isso mesmo, ficamos ainda mais curiosos para a conclusão desse macabro evento. Bertram argumenta, dando-nos uma ideia do que está por vir: ele diz que é algo muito simples, uma prática de sobrevivência em naufrágios, a antropofagia:

O valente do combate desfalecia – caiu: pus-lhe o pé na garganta – sufoquei-o – e expirou...

Não cubrais o rosto com as mãos – faríeis o mesmo... Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias...

Depois, as aves do mar já baixavam para partilhar minha presa; e às minhas noites fastientas uma sombra vinha reclamar sua ração de carne humana...

Lancei os restos ao mar...

Eu e a mulher do comandante passamos – um dia, dois – sem comer nem beber... (AZEVEDO, 2000, p. 581)

Bertram não hesita em matar o comandante em benefício próprio.

A piedade e a misericórdia não são sentimentos que condizem com seu comportamento, antes, ele é capaz de assassinar friamente seu benfeitor para servir-lhe de alimento. Ademais, a cena afeta o leitor, novamente, com o sentimento de repugnância pela descrição de algo tão medonhamente perverso e repulsivo. Voltamos a encarar Bertram como alguém repulsivo, que nos causa medo, pois suas atitudes extrapolam os limites das regras em sociedade. Bertram é diferente dos seres humanos com quem pretendemos conviver, pois ele é capaz de atos monstruosos, e, sendo assim, é perigoso à nossa convivência. Carroll acredita que o monstro, para causar o medo artístico, deve ter como principais características a ameaça e a impureza, pois assim eles nos horrorizam, nos causam tanto medo quanto repulsa: eles são medonhos, impuros – e qual ser humano não se tornaria monstruoso e impuro, ao se alimentar de outro ser humano?

Há um lado moralista em *Noite na taverna*, justamente pela presença de tantos tabus, crimes e vícios. Ao apontá-los, o autor revela algumas das imperfeições da nossa sociedade, imperfeições estas que não são claramente nem comumente tratadas por todos, por serem tão distintas do que é considerado socialmente bom e sadio. Elas são terríveis e assustadoras, pois, como aponta Cohen, revelam a verdade, a fragilidade e relatividade de nosso sistema de vida; além do mais, ainda segundo as teses deste teórico, “o monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* – ser cruzadas.” (COHEN, 2000, p. 43)

Porém, mais do que a sua função social, a intenção de Álvares de Azevedo está clara: ao inserir em sua obra os tabus como temas de estranhas e bizarras aventuras, ele pretendeu – e conseguiu – chocar seus leitores, aterrorizá-los. Por mais que ajudem a entender e denunciar nosso mundo, nossa sociedade, *Noite na taverna* cumpre sua maior função, ao nos provocar, esteticamente, a emoção do medo.

REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Álvares de. *A noite na taverna*. In:____. *Obra completa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FRANÇA, Júlio. As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: ABRALIC, 2011.

UMA FESTA ABSURDA E BRASILEIRA

Ariovaldo VIDAL¹

RESUMO:

O conto “O convidado” fala de uma festa insólita a que deve comparecer o protagonista José Alferes. Hospedado num hotel, recebe o inusitado convite que acaba por levá-lo a uma reunião na qual é confundido com o Esperado, ainda que não o seja. Na festa, fora de lugar, tenta fugir e acaba se perdendo, sendo ajudado por uma convidada, em quem não sabe se deve confiar. O conto cria uma oposição inicial e continuidade entre os dois espaços, o hotel e o casarão da festa, em que o segundo intensifica o ambiente do primeiro. Os dois são ambientes da cidade, inóspitos a esse homem que vem do interior e se assusta com o grau de transformação dos costumes, sem perceber que onde ele vê o familiar já há o estranho. Ou seja, os dramas da festa já estavam no hotel, ambos como espaço da anulação do sujeito, transformado em função. Isso, claro, leva o conto de Rubião para os domínios de Kafka; mas nesse caso, trata-se de uma combinação entre o universo reificado do autor tcheco e um ambiente brasileiro, que se traduz no ponto de vista do narrador, numa cordialidade fora de lugar e tempo, e numa construção algo compósita entre o insólito e o prosaico.

PALAVRAS-CHAVE:

Murilo Rubião, “O convidado”, Situação absurda, Modernidade brasileira.

Lá vai para a frente
o que se oferece
para o sacrifício,
na causa que serve.
Lá vai para sempre
o animoso Alferes!

Cecília Meireles

Uma das observações mais certas e sugestivas sobre a obra de Murilo Rubião é a de que sua narrativa é “sempre a história de um desejo em sua busca errante” (ARRIGUCCI, 1987, p. 153). E não é difícil perceber como quase todas mostram esse fio condutor, um fio trágico que leva a personagem a se perder. Sendo assim, é possível buscar uma espécie de mito original que

¹ Ariovaldo Vidal é professor doutor de teoria literária na USP.

seja expressão desse conflito, espécie de cena primordial situada no centro da obra. Uma possibilidade de encontrar esse centro talvez seja o *mythos* do conto “A lua”, que tem sido lido muitas vezes pela chave do cristianismo (ali bastante sugestivo), mas que pode ganhar em muito se na figura enigmática da personagem central encontrarmos a figura insólita do andrógino, com tudo o que há de sugestão de sua condição de plenitude original, em que o desejo aparece sublimado em cenas e imagens bastante cerradas do conto. Seu sacrifício, ao final, cria um conflito na forma da encruzilhada: no meio, o mito sacrificado; a seu lado, as personagens humanas do narrador assassino e da meretriz, trazendo nos ombros o peso trágico da sexualidade, de um lado motivando a violência, de outro, a exploração do dinheiro. Dizendo de outro modo, essa encruzilhada será responsável por uma dupla tendência de sua obra, apenas enquanto tendência, pois as duas se cruzam num mesmo conto: de um lado, os contos mais propriamente “míticos” – como o enigmático “A casa do girassol vermelho” e outros –, em que as imagens cerradas falam daquela condição trágica; de outro, os contos em que a sexualidade humana aparece claramente posta na vida social, na sua condição histórica, em que as narrativas sob a influência de Machado e afluindo a Kafka falam mais claramente do nosso mundo, ocorrendo nesses casos uma identidade entre mulher e cidade – onde a “errância do desejo” é maior para esse personagem que não tem trato com ambas.

Um desses últimos casos é o conto “O convidado”, publicado na coletânea de 1974, mas cuja elaboração remete a uma história de vinte e seis anos, contada, como se sabe, na crônica de Paulo Mendes CAMPOS (1980, p. 124-6). A sugestão veio durante uma recepção oferecida na casa de Lasar Segall, que se transforma no espaço decisivo do conto, onde o personagem José Alferes se enreda numa situação anedótica e trágica. O tempo decorrido para a elaboração mostra o cuidado e o rigor com os quais o conto foi construído, mas fala também de um impasse que atormentou o escritor nesse período, e que se traduz na própria construção.

O argumento do conto é simples: José Alferes está hospedado num hotel de grande cidade, sentindo-se atraído por Débora, uma hóspede do mesmo hotel e que trabalha como estenógrafa. Certa manhã, recebe um estranho convite para uma festa e, supondo vir de Débora o insólito convite (sem remetente, local e data), consegue chegar ao casarão onde ocorrerá o evento, conduzido por um estranho taxista. Lá é confundido com o esperado convidado que dará sentido à festa. Deslocado e desolado, tenta fugir do local inutilmente, pois ao perder-se nas redondezas acaba voltando ao mesmo lugar, deixando-se levar por uma

bela mulher (Astérope, destinada ao verdadeiro convidado), ao que parece de volta ao recinto (a epígrafe bíblica sugere uma situação sem saída).

Ainda que simples, nesse entrecho estão postos os temas centrais da obra do autor, ali articulados por uma série de motivos banais ou insólitos. O conto está estruturado claramente pela oposição inicial entre os dois espaços ficcionais (o hotel e o casarão) onde ocorrem os dois episódios que marcarão a trajetória de José Alferes. No caso do primeiro, ele está hospedado há quatro meses, não conhece ninguém, tratando a todos com impessoalidade, sem sequer mencionar-lhes o nome, num universo de máscaras em que a identidade é mediada pela função social. São, na verdade, o ascensorista (e por extensão o gerente, a camareira), a estenógrafa, o caixeiro da loja em frente etc. Acresce ainda que a cidade é uma metrópole, o que já situa o conto no universo do autor e define a identidade de sua personagem. É na verdade uma personagem literalmente em trânsito nesse espaço de passagem, cuja identidade enraizada no interior do país, se mostra agora sem chão, sem referências, constrangido diante do ascensorista e patético na reclusão do quarto. Ao perceber o engano que cometeu, pois Débora saíra de férias e o convite, portanto, não era seu, José Alferes, “com medo de cair no ridículo”, disfarça e dá ao ascensorista uma gorjeta maior que a do costume. É mais uma dentre várias personagens do autor expulsas de um universo agrário ao qual já não pertencem e estranhas à cidade – “que não sabem ir à cidade”, para falar com uma de suas epígrafes – carregando consigo um constrangimento que implica a morte da experiência que um dia fez sentido.

A única exceção é Débora, cujo nome aponta, em princípio, para a resistência do humano nesse universo que já é das funções. Mas não é diferente com a personagem que atrai José Alferes, pois dela só sabemos que é estenógrafa, condição que se sobrepõe ao nome, pois ela só é tratada assim, nunca por Débora. E não é sem importância o fato de a personagem não aparecer no conto, o que dá maior ênfase ao isolamento do protagonista, atraído quase que por uma figura intangível. E não menos significativo é o nome de nosso herói, com a marca católica e simplória do prenome e o canhestro do sobrenome, ecoando a história mineira e pressagiando o sacrifício desse alferes fora do lugar. E se pensarmos no antológico conto de Machado protagonizado por um alferes, podemos dizer que também aqui o alferes eliminará o homem, sem a distinção que o outro conheceu.

Ao receber o insólito convite, para uma festa que não se sabe de quem, onde e quando, e sobretudo pelo fato de que o protagonista é alçado à

condição de figura central, o estranho da situação instaura no conto (como nó dramático) um motivo kafkiano por excelência, que implica uma mensagem, de um lado, e uma condição absurda, de outro, que anula a mensagem. O motivo liga-se àquelas mensagens sem sentido que criam o mundo absurdo do escritor tcheco, como a mensagem do imperador ao último súdito, que não a receberá, mostrando que “não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentido” (GAGNEBIN, 1993, p. 18).

Na verdade, o motivo de Kafka instaura uma tradição de mensageiros que não chegam, e da qual nosso convidado é também expressão. E o problema da identidade implicado se intensifica, pois o convite exige uma roupa grotesca – “fardão e bicorne ou casaca irlandesa sem condecorações” – que o torna de vez um estranho a si mesmo, personagem de uma história que ele não conhece, personagem sem história. Não à toa, o tempo todo o animoso Alferes tenta inutilmente puxar da memória a imagem que aquelas pessoas ou roupas estranhas sugerem e que ele viu um dia “num quadro, folhinha ou livro”.

Alferes consegue chegar a seu destino graças ao trabalho seguro e inflexível de Faetonte, taxista que atende ao hotel, também ele vestido a caráter para o lugar a que se encaminham – “túnica azul com alamares dourados e calça vermelha”. Assim, entramos no segundo grande episódio do conto, passado no casarão em que se realiza a festa, cujo espaço e personagens se caracterizam por uma elite econômica que ganha uns traços bizarros pelo traje exigido dos cavalheiros. O corpo de segurança que recebe Alferes não se convence de que ele seja o convidado que todos esperam – e que daria sentido à festa, pois ela só existe porque ele virá. Entretanto, foi José Alferes quem recebeu o convite, o que o faz ocupar um lugar que não é o seu e, no entanto, ele está condenado a ocupar. Assim, no tempo em que estiver no casarão, viverá de forma intensa o sentido de isolamento que já estava no hotel que habitava. Ainda que todos sejam informados do equívoco, tentam assim mesmo deixá-lo à vontade, numa atitude paternal e de cooptação. O hotel, como signo de passagem, se completa agora no espaço definitivo da festa, que lhe é uma distorção radicalizada.

E as mesmas relações de lá reaparecem, com simétricas personagens (Débora e Astérope, o ascensorista e Faetonte). Assim, o que era impessoalidade de relações agora se torna propriamente a diluição da subjetividade de “criaturas cativantes e vazias”. Faetonte, o taxista, a figura dos seguranças, reduzidos a funções, se completam com os convivas no interior do casarão, também eles cumprindo uma função. Entre esses, vem ao primeiro plano a figura imponente de Astérope, que entretém o protagonista numa atitude sedutora e cujo aparecimento

nos jardins da mansão ganha um ar de divindade (moderna): “Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite”. Mais adiante, Astérope informa a Alferes que sua função na festa é dormir com o convidado. Assim, se tomarmos ainda aqui a obra de Kafka como referência, são todos “homens-profissão” (ANDERS, 1993, p. 50), homens-funções desempenhando um papel que não se distingue de sua identidade. É esse o fantástico de Murilo Rubião, sobretudo nessa vertente que estamos lendo. Numa entrevista do autor para Elizabeth Lowe, Rubião fala do universo de seu conto em geral, o que é relevante especialmente para este:

O fantástico não convive bem com o campo porque ele tem que migrar para as pequenas cidades, para os grandes centros, se não ele fica na fantasia, no folclore. É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas [...]. (LOWE, 1979, p. 24-33).

Ao tentar fugir do ambiente – incomodado também pela conversa monótona e vazia sobre cavalos – José Alferes primeiro se perde nas redondezas do lugar em meio à neblina (metáfora do mundo incompreensível que o cerca), rolando num declive e voltando decrépito ao ponto de partida; depois, tenta por todos os meios convencer Faetonte a levá-lo de volta ao hotel. Inflexível, o condutor não o atende, o que cria uma situação curiosa no conto. Faetonte (o primeiro) é filho do Sol, e por ser jovem e inexperto, não sabe conduzir o carro do pai, aproximando e afastando-o da Terra, de tal modo que morre fulminado por Zeus. No conto, ao contrário, Faetonte é inflexível e não se desvia de modo algum de seu caminho, atendendo às determinações de seu Zeus. E aqui se cumpre outra das condições do universo de Rubião, pois se trata de um universo em que os mitos aparecem ironizados, em meio à história sofrida dos homens (ARRIGUCCI, 1987, p. 157). Se Astérope era a Plêiade protetora das festas e danças, a outra, agora, não se faz de rogada. Faetonte, por sua vez, é rebaixado, primeiro, da condição de mito a “chofer de praça” e, depois, de humano a máquina, pela intransigência. E nada o demove.

Nesse sentido, a presença de José Alferes no universo da festa soa como um deslocamento que joga luz no contexto à sua volta. Sua inocência e recusa em participar de um jogo do qual não conhece nem aceita as regras faz dele um personagem da mesma natureza do *estrangeiro* a que Sartre se refere ao comentar a personagem de Camus: “O estrangeiro que ele quer descrever é justamente um desses terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade

porque não aceitam as regras de seu jogo. Vive entre estrangeiros, mas também é um estrangeiro para eles” (SARTRE, 2005, p. 120). Sendo assim, preserva uma subjetividade sem lugar, num espaço em que os atores são o que representam, pois todos são desprovidos de memória, todos **são vividos** pelo convidado que não virá. Nesse sentido, pode-se fazer uma curiosa aproximação também desse episódio com a situação do filme de Alain Resnais, **O ano passado em Marienbad** (1961), também ali uma personagem numa festa esvaziada de sentido, tentando recriar a memória e o humano na personagem feminina que lá ele encontra.

As aproximações que fazemos ao universo de Kafka, Camus e Resnais (e poderíamos acrescentar Beckett e seu Godot) impõem, entretanto, uma consideração de ordem da situação histórica representada, que se traduz na plasmação das imagens que dão a configuração social e insólita ao conto de Rubião. Dizendo de outro modo, e lembrando-nos do próprio testemunho do autor acerca de sua filiação a Machado, é preciso reconhecer a diferença entre o insólito daqueles autores (especialmente de Kafka) e do nosso. No conto que estamos lendo, o foco narrativo possui a ambigüidade de representar de maneira **insciente** o universo absurdo, à medida que a visão do narrador – desprovido da experiência que um dia deu sentido ao mundo representado – atém-se aqui ao horizonte **insciente** do próprio protagonista, mas situando-se de modo solidário e cúmplice a seu lado e mostrando que a subjetividade nesse universo não está liquidada, que não se trata aqui de um personagem “despojado da psicologia diferenciada” como no autor tcheco; além disso, o **estrangeiro** do conto é acolhido pelos convivas da festa, mantendo-se contudo numa atitude de recusa em participar daquele jogo, aspectos que também o distinguem de Kafka (Cf. ROSENFELD, 1973, p. 235 e 259; ANDERS, 1993, p. 32).

Na verdade, ocorre no conto uma oscilação entre dois universos em jogo: de um lado, esse Brasil pós-moderno sugerido na radicalidade das relações petrificadas, já sem o lubrificante das qualidades humanas que amaciam a maquinaria – para falar com ADORNO (2003, p. 57); de outro, entretanto, relações que são herdadas do passado histórico-social do país, e levam a personagem central a se perder crédula nos valores de familiaridade, cordialidade etc. Ao tentar escapar da festa, Alferes – e seu nome fala mesmo de outro tempo a que a personagem está presa – tenta por todos os meios do favor subornar o condutor Faetonte que, se aceitasse o suborno, de certo modo se humanizaria, ou melhor, lubrificaria a máquina.

Sendo assim, a figura de Alferes e a experiência da festa criam um jogo entre dois Brasis que estão lá representados, responsáveis por uma oscilação

na própria representação do conto entre o trágico e anedótico. Ou seja, há uma mistura de realismo e insólito que cria algum desconcerto no conjunto, o que talvez não ocorra em outros casos. Mas ali há essa mistura de uma modernidade opressora, e sua liquidação do humano, com a permanência de um país marcado por relações também elas opressivas, mas assentadas sobre uma cordialidade já sem lugar. Nesse sentido, aparece o desacerto ou fraqueza nas conversas sobre cavalos, durante a festa, bem como na vestimenta de alguns personagens (o protagonista, o taxista), o que se mostra uma fantasia algo deslocada no todo da narrativa – outros contos dessa vertente, como disse, não me parecem trazer a mesma oscilação. Dizendo de outro modo, se o conto é exímio ao representar a vida mental e material do interiorano na grande cidade, não me parece possuir o mesmo efeito na representação do absurdo que a festa representaria para que pudesse ser alçada à condição de uma universalidade, de um “mundo desprovido de sentido”.

Ocorre que o melhor lugar dessa narrativa não me parece ser a modernidade pós-isso-e-aquilo. Ao contrário, ela situa o escritor e seus contemporâneos num momento particular de desequilíbrio da modernização brasileira, que expulsa ou atrai os personagens do campo para a cidade, na qual vivem seu drama de desterrados. Nesse sentido, o conto se aproxima do universo de outro escritor do mesmo período, o goiano José J. Veiga, e sua novela *A hora dos ruminantes* (1966), ali também um misto de modernidade assustadora (mais do que no conto) e um realismo de vida provinciana. A obra de J. Veiga é exemplar dessa situação histórica representada na vertente insólita da narrativa de Rubião. Há mesmo um conto de nosso autor só publicado em livro postumamente – “A diáspora” – cuja representação está muito próxima do estilo e cenas de José J. Veiga. De fato, Murilo Rubião não deixou de registrar de forma precisa o lugar de sua narrativa, pois é na cidade que ocorre o fantástico moderno, expressão de um homem cada vez mais soterrado na vida administrada e material, no mundo do consumo e prazer, mas que dá ao conto, mais do que o absurdo da festa, um choque de classes (ou ao menos um contraste). Nessa mesma cidade – e no nosso caso, historicamente ainda marcada em muito por relações de cordialidade – a obra de Rubião encontra de modo geral uma expressão feliz em contos cuja fantasia se mostra depurada de certo excesso alegorizante que está neste caso, sem prejuízo de levar às últimas instâncias (de maneira exímia) a subversão narrativa.

REFERÊNCIAS:

- Adorno, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- Anders, Günter. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- Arrigucci Jr., Davi. "Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)". *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Bastos, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo. Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Edunb, 2001.
- Campos, Paulo Mendes. "Um conto em 26 anos". *Os bares morrem numa quarta-feira*. São Paulo: Ática, 1980.
- Candido, Antonio. [Carta a Murilo Rubião, 25 de fev. 1967.] *In* Schwartz, Jorge (org.). *Murilo Rubião*. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Série Literatura Comentada).
- gagnebin, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". *In* Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, v. I).
- Lowe, Elizabeth. "Entrevista com Murilo Rubião". *Escrita*. São Paulo: 1979, n. 29, p. 24-33. Disponível no site do escritor www.murilorubiao.com.br.
- Oliveira, Acauam Silvério de. *Os descaminhos do mito. Formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*. São Paulo: FFLCH-USP, 2009 (Dissertação de mestrado).
- Rosenfeld, Anatol. "Kafka e kafkianos". *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Rubião, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.
- Santos, Nedilson César Rodrigues dos. *Adequação e impasses de uma narrativa. Uma leitura de A hora dos ruminantes, de José J. Veiga*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008 (Dissertação de mestrado).
- Sartre, Jean-Paul. "Explicação de *O estrangeiro*". *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Schwartz, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

INSÓLITOS DEVANEIOS DE AMOR

Claudia Barbosa de MEDEIROS¹

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo investigar as relações afetivas e eróticas do romance “Venenos de Deus e remédios do Diabo”, do escritor moçambicano Mia Couto, compreendendo como o desejo se estabelece como ponto diretivo das ações dramáticas. Nesta perspectiva, propomos uma leitura da obra em que as experiências amorosas e eróticas são ponto de partida para o exercício da liberdade.

PALAVRAS-CHAVE:

Erotismo; Afeto; Desejo.

“Se tivesse que arrumar não era a casa. Arrumaria, sim, as coisas que não existem, os sussurros e suspiros que se acumulam pelos cantos.” (VDRD, p. 123)

Escolho iniciar esta comunicação valendo-me das palavras ficcionais de Mia Couto na esperança de que o valor delas deem às minhas, tão insipientes, algum sentido. Palavras retiradas do seu romance *Venenos de Deus e remédios do diabo*, obra sobre a qual neste instante me detenho, tendo como foco de investigação as relações afetivas e, sobretudo, eróticas que envolvem as personagens.

Romance do moçambicano Mia Couto, escrito em 2008, tem como ponto central os relacionamentos familiares e amorosos. Deolinda, personagem que se faz presente apenas através das memórias de outras, faz girar sobre si todas as demais personagens em tramas que envolvem amor e sexo, inclusive com seu pai e sua mãe.

O texto apresenta um mosaico de histórias carregadas de mistérios e incertezas sobre a ocorrência de fato delas. São contadas um instante de um jeito e páginas adiante recontadas de outro, bastando para isso que se mude o sujeito enunciativo. Essa permanente desconstrução do fato narrado, muitas vezes, desafia o verossímil e confronta-se com o ato de entendimento que o leitor vinha fazendo, gerando estranheza e inquietação, a tal “hesitação” de que nos fala Todorov sobre Literatura Fantástica, aquilo que ele chama de “quase cheguei a acreditar”. A experiência da leitura assume uma nova forma: aquele universo ficcional deve ser

¹ Mestranda do curso de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFRJ, com a pesquisa voltada para a produção literária do escritor moçambicano Mia Couto. Contato: cbmedeiros@terra.com.br.

olhado sob outra ótica. Então, como num jogo detetivesco, o leitor é enredado na narrativa, buscando estabelecer sentidos e significações àqueles relatos múltiplos em que verdades e mentiras, se misturam a blefes e delírios.

Em Vila Cacimba, pequena cidade do interior de Moçambique, Bartolomeu Sozinho é um velho mecânico naval, aposentado, que há anos não sai do quarto. Vive às escuras, mas apesar de gravemente doente, ainda elabora sonhos ardentes e cultiva fogosos desejos. Ele é atendido em domicílio por Sidônio Rosa, médico português que imobiliza sua vida em Lisboa para ir atrás de Deolinda, sua amada, de quem, misteriosamente, não tem mais notícias.

Bartolomeu e Sidônio serão os pólos opostos ao falarmos de desejo. Se o médico atravessou continentes, atrás de sua amada, Bartolomeu, ao contrário, cada vez mais diminui o espaço geográfico do seu viver, e subverte o desejo que tem pela esposa, tão próxima ao contrário de Deolinda, em fantasias eróticas com outras mulheres. Enquanto o tempo de Sidônio Rosa é o passado e tentar recuperá-lo é o que o move, para Bartolomeu a vida é feita de sonhar o futuro, mesmo que seja um futuro improvável, aquele das ameaças vociferadas do que supõe ainda ser capaz de fazer guiado pelo seu furor sexual.

A narrativa entrelaça a vida do médico, de Bartolomeu, de sua rancorosa mulher, Munda e da ausente e quase mitológica Deolinda, filha do casal. Em comum nas quatro personagens uma pulsão sexual que desaloja o ser em questão para outro lugar, para outro tempo, para outro nível do real. A evasão será o atalho pelo qual o desejo irá seguir e evadindo-se do tempo, do espaço e mesmo da vida, as personagens revelam as possibilidades do humano a partir das manifestações eróticas.

Ainda em Lisboa, Sidônio, arrebatado pelo amor a Deolinda sente o desconforto do sentimento, o risco trágico que contorna aquele desejo, o perder-se a si ao afirmar-se no amor do outro e pelo outro. Como da primeira vez que deitariam juntos:

- Tens medo de fazer amor comigo?
- Tenho – respondeu ele.
- Por eu ser preta?
- Tu não és preta.
- Aqui, sou.
- Não, não é por seres preta que eu tenho medo.
- Tens medo que eu esteja doente...
- Sei prevenir-me.
- É por quê, então?
- Tenho medo de não regressar. Não regressar de ti. (VDRD, p. 106)

De fato, o pressentimento de Sidônio Rosa confirmara-se: sua vida ficara em Deolinda, o amor o roubara de si. Sem ela, era um homem sem território: deixou Portugal para trás e Moçambique, tão pouco, era uma terra que lhe despertasse qualquer identificação. Habitava em Deolinda, sem que dela não houvesse mesmo regressado. Sua vida resume-se a buscar sinais da amada, para, talvez, achar sinais da existência de si próprio.

Mas em Vila Cacimba Deolinda não está e seu paradeiro é insuspeito. No entanto, a ausência física da mulher se opõe a sua quase onipresença nas histórias rememoradas por Munda, Bartolomeu e Suacelência, o prefeito da cidade. Sua vida íntima é exposta e casos os quais o médico jamais poderia supor, lhe são apresentados. Em quem acreditar, pois que cada um de seus interlocutores se apropriou de uma versão diferente? Bartolomeu é mesmo o pai de Deolinda? Ou será o amante? Ou o cunhado que a violentou? Sua Deolinda transfigurara-se em muitas e, em cada qual, uma paixão, um ato erótico, um segredo e um gesto de viver distintos.

Interlocutores de Sidônio, o casal Munda e Bartolomeu sobrevive, apesar dos rancores e da solidão que se abateram sobre ambos. Sem meias palavras, revelam a tragédia que o seguir dos anos gerou em sua vida conjugal: um trama a morte do outro. Uma vingança necessária contra uma relação que perdeu o fôlego impondo aos dois um viver tacanho. Na morte, um território possível para a vivência deste amor. Como revela Munda: “Quero que ele morra. Depois de Bartolomeu morrer, eu dormirei com ele todas as noites”. (p. 58)

Na relação dos dois, não há nenhum resquício do amor romântico. Munda só trata o marido por “fulano”, numa despersonalização deliberada, agravando o processo de estranhamento entre eles. Mesmo sem calor, nem viço, seguem. Eles não são mais um casal, mas são dois que ainda não se perderam da velha sombra de quando o eram. E ainda se surpreendem ao verem-se possuidores de sentimentos típicos da paixão humana. Como o ciúme, por exemplo:

- Munda, Munda: não será que você me anda a enganar? Não será que anda a puxar lustro às belezas?

Sem responder, Dona Munda bate atrás de si a portada de rede. O velho reentra na obscura solidão do quarto. Pela janela vê a esposa afastar-se para o pátio e começar a pendurar a roupa lavada. E repara que o médico está chegando, avançando respeitosamente entre os lençóis brancos. Depois, ele fecha as cortinas. Um sentimento de ciúme, ferrugenta lâmina, corrói a sua alma.

- Eu digo o que faço com as belezas, grande puta... (VDRD, p.102)

É nesse entrelugar que o afeto de Munda e Bartolomeu habita. Sem muito, mas com algo inominável, latente e duradouro. Um claro contraste do que

foi a relação de Sidônio e Deolinda: libidinosa, arrebatadora, moderna, fugaz. Casados, Munda e Bartolomeu estabilizaram-se como um barco de velas arriadas em brando mar. Ela era esposa demais para ser mulher e ele, marido demais para ser seu homem. Ao falar da líquida vida moderna, o sociólogo Bauman estabelece a distinção entre as relações de parentesco e aquelas que têm na livre escolha dos parceiros seu ato de fundação:

Seria altamente desejável que o parentesco fosse precedido da escolha, mas que a consequência desta fosse exatamente aquilo que o parentesco já é: indiscutivelmente sólido, confiável, duradouro, indissolúvel. (...) O ato fundador da escolha é ao mesmo tempo o poder de sedução da afinidade e a sua perdição. (...) A escolha, diferentemente da sina do parentesco, é uma via de mão dupla. Sempre se pode dar meia-volta, e a consciência de tal possibilidade torna ainda mais desanimadora a tarefa de manter a direção. (p. 45)

Munda e Bartolomeu aferraram-se um ao outro como parentes definitivos. Ajustaram-se assim, e se nunca partiram da interiorana e pacata Vila Cacimba, sempre partiram de um para o outro, como num impulso, não de liberdade, mas de pertencimento exclusivamente àquele ser.

Conhecedora do libidinoso marido, cujos desejos sexuais parece não terem sido aplacados nem pela idade nem pela doença, Munda cria estratégias para manter sob seu controle os devaneios sexuais dele. Durante o sono, ela o provoca, sussurrando maliciosos convites, fazendo-se passar por outras mulheres:

E o incitava com picanterias, jogos de apimentar o nervo e arrepiar as carnes. Fazia isso para que ele sonhasse livremente com as mais diversas amantes. E se contentasse assim, basto e bastante, nos sonhos. No real da vida, o marido se guardava só para ela.

- Ele foi infiel, sim. Mas só com as inexistentes. (...) Eu fui, sempre, as putas dele. (VDRD, p.34)

A fantasia é um ingrediente indispensável à relação do casal, uma aliada na manutenção daquela “ordem”, um espaço de interseção entre aquelas vidas. Bartolomeu diz desejar fazer amor com uma virgem, como remédio para todos os seus males. Flerta, da janela do seu quarto com as garotas da rua. Comporta-se como adolescente ao vê-las, sente-se cheio de vigor sexual e anuncia sua virilidade. Provoca a esposa, diminuindo-a frente às jovens. Seus sinais de promiscuidade, no entanto, escondem uma abstinência e a fidelidade à mulher como veremos adiante quando revelará a Sidônio seu verdadeiro desejo: a fantasia sexual não exclui a esposa, ao contrário, pressupõe sua presença e só a sua presença, pois que seu desejo é por ela.

- Diga-lhe para ela se fantasiar de miúda, fingir-se de jovenzita que me vem visitar, Doutor?

- Não sei, não posso...
- Não quer me tratar? Não quer tirar-me o sofrimento?
- Eu prefiro fazer aquilo que sempre me pediu. Vou à rua e lhe trago uma catorzinha, duas catorzinhas...
- É que eu não quero outra... quero ela, só ela... (VDRD, p. 79)

Aliás, tanto para Munda e Bartolomeu, como para Deolinda, Sidônio e Suacelência, o imaginário criativo exerce um poder predominante. A fantasia está tanto a serviço das representações eróticas, como também serve à própria criação das suas vidas, ou de episódios delas. O que é real, o que é simulação, o que é devaneio para as personagens são perguntas que transpassarão a leitura durante todo tempo. Sidônio se passa por médico, mas ainda não o é, como as demais também não são os vários papéis que ocupam ao longo da narrativa. No início do romance, Deolinda surge como filha de Munda e Bartolomeu e termina como irmã de Munda. Tão pouco está viva, como se é levado a crer por quase todo romance, mas também não morreu de um aborto mal sucedido de um filho que esperava de Suacelência, pois nunca tivera grávida dele, que, apesar de ser apaixonado por ela, só lhe encostara os olhos e jamais consumaram algum ato sexual como se chegou a supor.

Às vezes muito mais eróticas do que amorosas, as relações se multiplicam, ou melhor, se multiplicam as possibilidades de relações. Neste contexto, Mia Couto inventa e reinventa tramas narrativas em que é possível uma visão caleidoscópica para a realização do amor, celebrando a pluralidade dos afetos. Ao criar personagens que reelaboram para si as fontes de amor e sexo, colocando o desejo no primeiro plano das ações dramáticas, Mia Couto põe em cheque as representações convencionais das relações sexuais e afetivas nas sociedades modernas, ao mesmo tempo em que expõe a extrema complexidade da natureza humana.

REFERÊNCIAS:

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Moraes editores, 1968.
- BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2004.
- COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

A SUBVERSÃO DO REAL NOS CONTOS FANTÁSTICOS DE MURILO RUBIÃO

Débora de Araujo SOARES¹
Fabiane Verardi BURLAMAQUE²

RESUMO:

Este trabalho apresenta uma análise dos contos *O ex-mágico da Taberna Minhota*, *O pirotécnico Zacarias* e *Teleco, o coelhinho*, de Murilo Rubião, buscando perceber a construção do fantástico na narrativa. Apresenta-se, brevemente, a definição do fantástico tradicional, apontando-se a distinção da obra de Murilo Rubião, a qual está inserida na literatura fantástica moderna.

PALAVRAS-CHAVE:

Murilo Rubião. Conto fantástico. Subversão do real. Transgressão. Metamorfose.

O presente trabalho analisa os contos *O ex-mágico da Taberna Minhota*, *O pirotécnico Zacarias* e *Teleco, o coelhinho*, de Murilo Rubião, buscando perceber como se dá a narrativa fantástica do autor, como o absurdo ficcional é criado no universo muriliano. O contista mineiro Murilo Rubião é tido como precursor do gênero fantástico moderno no Brasil, representando, portanto, presença importante na literatura brasileira. Em seus contos é possível perceber o contraste com a narrativa fantástica tradicional, destacando-se na obra muriliana o fantástico contemporâneo. Tal diferenciação será analisada buscando-se perceber como os contos transgridem os princípios da narrativa tradicional, destacando-se, ao mesmo tempo, a sua construção do fantástico. Primeiramente, no entanto, é preciso salientar, ainda que brevemente, a importância de Murilo Rubião na divulgação do gênero na literatura brasileira, assim como destacar a definição clássica da narrativa fantástica.

A literatura fantástica se desenvolveu lentamente no Brasil, tendo como exemplos de expressões do gênero no século XIX as narrativas de Álvares de Azevedo, com *Noite na Taverna*, e Machado de Assis, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Neste último, o elemento fantástico se apresenta na figura do narrador, apresentado como um defunto-autor, o que rompe os limites do possível.

De acordo com Santos:

1 Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora da Faculdade Anhanguera de Passo Fundo.

2 Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade de Passo Fundo.

Embora muito tenham contribuído para a experiência do fantástico brasileiro, esses escritores, bem como outros, ainda estão distantes da concepção do fantástico contemporâneo, aquele que adentrou a literatura brasileira pela porta do século XX; é a partir do Modernismo que o Brasil se familiariza com o gênero. (SANTOS, 2006, p. 2).

Contemporaneamente, um dos autores brasileiros que dedicou sua obra ao gênero fantástico foi Murilo Rubião, tendo publicado trinta e três contos que abordam temas fantásticos. A primeira publicação de Rubião, *O ex-mágico*, no final da década de 40, causou surpresa na crítica devido à temática de seus contos, temática incomum numa época em que a literatura brasileira esteve voltada para a prosa regionalista. Entretanto, segundo Lucas, o “início da renovação do conto brasileiro pode ser marcado com a obra *O Ex-Mágico de Murilo Rubião*” (LUCAS *apud* TEIXEIRA, 2007, p. 103). Teixeira confirma que “no Brasil não existia uma tradição fantástica quando o contista, desde o seu primeiro livro, mostrou sua singularidade dentro da literatura brasileira” (TEIXEIRA, 2007, p. 105).

Na narrativa de Rubião, entramos em contato com a construção de uma situação absurda, que, no entanto, se impõe como lógica. O cenário é real, num contexto familiar, e o acontecimento insólito, devido à maestria da forma e da linguagem com que é apresentado, não parece ilógico. O leitor, assim como as personagens, “entram” no universo da história sem questionar o absurdo da situação criada. O uso da alegoria é o que caracteriza a essência de sua obra, caracterizando-se o fantástico, em vários contos, pelo processo de metamorfoses, o que será posteriormente analisado nos contos aqui expostos. Santos esclarece que: “Em Murilo, o espaço é o cenário urbano moderno, a relação do homem com o caos gerado pelo progresso desumano das grandes cidades. [...] o que se revela é uma trama de situações dolorosas que conduz ao absurdo” (SANTOS, 2006, p. 2).

Antes de prosseguirmos com a análise dos contos a que este trabalho se propõe, vale destacar a definição do gênero fantástico para, posteriormente, podermos situar Murilo Rubião na narrativa moderna. De acordo com a definição de E-Dicionário de Termos Literários:

[...] o fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. (E-DICIONÁRIO, 2011).

Ao definir a literatura fantástica, o estruturalista Todorov (2010) destaca que o gênero ocorre quando na narrativa temos contato com um mundo que conhecemos, que nos é familiar, mas nos deparamos também com um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo. O sujeito que percebe tal ocorrência

[...] deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2010, p. 30).

Ainda para Todorov, a hesitação do leitor diante do acontecimento insólito é condição primordial para a narrativa fantástica (TODOROV, 2010, p. 37). Entretanto, o fantástico de Murilo Rubião difere desse modelo tradicional, voltando-se para a narrativa fantástica moderna, pois a ausência de hesitação diante de um fato sobrenatural é característica de sua obra. O contista mineiro teve seus contos comparados à obra de Kafka, que, segundo Todorov, difere das histórias fantásticas tradicionais (TODOROV, 2010, p. 179). Para o autor, a narrativa de Kafka parte de um acontecimento sobrenatural, que vai parecendo cada vez mais natural conforme a história se desenvolve, tese contrária a que Todorov expôs em sua obra a respeito do gênero. E o mesmo é verdadeiro com relação aos contos de Rubião, pois o absurdo ficcional criado vai parecendo cada vez menos ilógico ao longo da narrativa.

Com relação ao exposto, Furuzato confirma: “[...] reconhecemos que a ausência de espanto no interior da intriga – gerando sobre o leitor um efeito de estranhamento ainda maior do que o próprio acontecimento extraordinário – represente um dos principais aspectos da transgressão de Murilo ao gênero do século XIX” (FURUZATO, 2002, p. 163). Tomando como ponto de partida os aspectos em que a narrativa muriliana transgride o conceito do fantástico tradicional, buscamos analisar neste trabalho partes de três contos do autor mineiro. A transgressão em suas narrativas acontece pela “[...] proliferação de acontecimentos extraordinários e pela diversidade na natureza de tais acontecimentos, conforme o princípio transgredido – natural, lógico, social – ou a combinação que se dê entre eles” (FURUZATO, 2002, p. 164).

De acordo com sua análise, Furuzato aponta a existência de três princípios gerais que são transgredidos na narrativa muriliana, afastando a escrita de Rubião do fantástico tradicional; são eles: 1- a transgressão dos princípios da natureza; 2- a transgressão dos princípios da lógica clássica; 3- a presença de acontecimentos científicos e logicamente aceitáveis, mas completamente absurdos do ponto de vista das convenções sociais (FURUZATO, 2002). Analisando os contos *O ex-mágico da Taberna Minhota*, *O pirotécnico Zacarias* e *Teleco, o coelhinho*, buscamos perceber como essas transgressões acontecem e como Murilo Rubião constrói o fantástico nessas narrativas.

No conto *O ex-mágico da Taberna Minhota* nos deparamos logo no início da história com o narrador-protagonista que surge do nada e se apresenta anunciando: “Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 2010, p. 21). Tal fato representa uma transgressão, pois contraria o ciclo natural dos seres vivos já que a personagem não nasce, não tem infância ou juventude, surgindo no mundo apenas depois de adulto (FURUZATO, 2002). No momento em que toma consciência de si mesmo como sujeito, o narrador-protagonista detecta, ao mesmo tempo, seus poderes mágicos sobrenaturais. Assim que se vê no espelho da Taberna Minhota, já com cabelos grisalhos, coloca a mão do bolso e tira de lá o dono do restaurante, fato que não o espanta, assim como não se admira com o fato de não ter tido uma história anterior àquele momento.

No decorrer da narrativa, o mágico realiza diversas façanhas, pois consegue transformar qualquer coisa em outra completamente inesperada. As pessoas vibravam com suas mágicas, no entanto, o mágico não se entusiasmava com o que era capaz de fazer. Conforme sua popularidade cresceu, sua vida tornou-se insuportável e ele decidiu se suicidar. Após várias tentativas frustradas, o mágico desiste de morrer, pois o seu próprio poder sobrenatural o impede de fazê-lo. Isso significa que, além de não nascer e não crescer, o protagonista também não consegue morrer, sendo misteriosamente impedido de completar o ciclo natural dos seres vivos.

Ao explorar os significados dessa narrativa, Santos afirma que:

[...] o personagem é um mágico que tem o poder de transformar o mundo, de fazê-lo especial; porém, é incapaz de se adaptar a esse mundo, preferindo dedicar-se à própria morte. O seu fracasso diante da resolução de tirar a própria vida, depois de várias tentativas atrapalhadas, metamorfoseia-se numa grande alegoria da impotência do homem diante do mundo em que vive. (SANTOS, 2006, p. 5).

Furuzato demonstra que os fenômenos apresentados nesse conto podem ser classificados em três grupos temáticos: 1) materialização de seres e objetos, 2) metamorfose e 3) personificação, representando tais acontecimentos transgressões às leis da natureza (FURUZATO, 2002). Podemos visualizar os dois primeiros casos num único episódio do conto, em que o mágico, ao contar sobre suas apresentações ao público, afirma: “[...] eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona” (RUBIÃO, 2010, p. 22). Com relação à personificação em Murilo Rubião, Furuzato esclarece que ela “[...] rompe os limites de diferenciação entre o homem e as demais espécies vivas. E esta ruptura, somando-se a outros traços de modernidade de sua obra, levamos ao questionamento da idéia do ser humano como um animal completamente racional e distinto dos demais” (FURUZATO, 2002, p. 103).

Ainda em *O ex-mágico da Taberna Minhota*, percebemos uma transgressão às convenções sociais a partir do relacionamento problemático entre o indivíduo, o narrador-protagonista, e a coletividade. O mágico, no decorrer da narrativa, não esconde a sua indiferença com relação ao público que o aplaudia e admirava suas mágicas. Numa passagem, em que o gerente do circo fica incomodado com o seu comportamento diante das criancinhas que o aplaudiam, o mágico explica: “Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem?” (RUBIÃO, 2010, p. 22). Essa aversão ao contato social se torna mais visível no final do conto quando, frustrado com a nova situação de funcionário público, o ex-mágico se lamenta: “Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam” (RUBIÃO, 2010, p. 25).

No segundo conto em análise, *O pirotécnico Zacarias*, entramos em contato com outro fenômeno sobrenatural do universo muriliano: a reversibilidade da morte ou a vida após a morte. Segundo Furuzato:

[...] o principal caso de transgressão dos limites entre a vida e a morte é, sem dúvida, o do narrador-protagonista de “O pirotécnico Zacarias”. Toda a intriga, aliás, gira em torno da estranha história do artista pirotécnico, que morre atropelado por um grupo de jovens, mas continua fazendo “*tudo o que antes fazia*” e, além disso, “*com mais agrado do que anteriormente*”. (FURUZATO, 2002, p. 119).

Rubião lança a dúvida sobre a morte de Zacarias logo no início do conto: “Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”. Depois de explicar que algumas pessoas acreditam em sua morte e outras não, afirmando-se, entretanto, como alguém que morreu, mas está vivo, o narrador afirma: “Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado” (RUBIÃO, 2010, p. 14).

Esse é um exemplo de como a transgressão à lógica contribui para a construção do insólito na obra muriliana. O paradoxo do narrador morto-vivo desse conto nos remete à transgressão aos princípios lógicos da não-contradição e do terceiro excluído (FURUZATO, 2002). Algo não pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo, do mesmo modo que Zacarias não pode estar morto e não estar morto. Tal paradoxo é apresentado logo no início do conto e se mantém até o final, enfatizando-se que a narrativa gira em torno dele.

Finalmente, o terceiro conto, *Teleco, o coelhinho*, trabalha com a metamorfose, fenômeno recorrente na literatura fantástica e elemento central nessa narrativa. Vale ressaltar com relação à metamorfose o exposto por Furuzato:

Indo muito além das transformações naturais de girinos em sapos ou de lagartas em borboletas, o fenômeno [...] parece fugir também à longa tradição cultural ligada ao gênero fantástico. Assim, ao invés de homens tornando-se lobos, sob a lua cheia, e vampiros voando na forma de morcegos, encontramos metamorfoses muito menos convencionais, como as de [...] “Teleco” (coelho, girafa, cavalo, leão, porco-do-mato, pulga, pássaro, canguru e mais uma porção de seres, até a transformação final em criança morta). (FURUZATO, 2002, p. 101-102).

Logo no início do conto entramos em contato com Teleco, um coelhinho cinzento que fala, o que não surpreende o narrador. A princípio, o homem o considera insolente, mas logo se tornam amigos e decidem morar juntos, já que o coelho não tem moradia certa. Ainda antes disso, Teleco se transforma em uma girafa e alerta: “À noite [...] serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?” (RUBIÃO, 2010, p. 53). Ao longo da narrativa, Teleco se transforma em inúmeros animais; suas metamorfoses, no entanto, têm como objetivo transformar o coelhinho em ser humano.

Depois de um ano morando juntos surge o primeiro atrito grave entre Teleco e o narrador. Ao chegar em casa, ele se depara com o coelhinho metamorfoseado num canguru de mãos dadas com sua namorada, uma jovem chamada Tereza. Teleco informa que é homem e que agora se chama Antônio Barbosa, tentando, junto com Tereza, reafirmar sua condição humana. No final do conto, após sair de casa, separar-se de Tereza e voltar para a casa do amigo, Teleco retoma sua rotina de metamorfoses em bichos variados. Todavia, tais transformações acontecem num ritmo incontrolável até que Teleco acaba como uma criança morta, tamanha é sua vontade de se tornar gente.

O conto expõe o difícil convívio entre um homem solitário e um coelho que se metamorfoseia constantemente. Tal narrativa demonstra a busca pela identidade e a solidão do homem moderno, pois “A mania de se metamorfosear é uma busca angustiada de se encontrar ou libertar-se do mundo que o oprime” (SANTOS, 2006, p. 9). O tema da metamorfose nos remete à problemática existencial: o sentido da vida, questão explorada nesse conto. Para Santos, “Ao relativizar o real, o fantástico está presente na busca de um sentido para a existência. Assim, a morte do coelhinho e sua última metamorfose caracterizam não o sobrenatural, mas a desrazão existente no centro das relações humanas” (SANTOS, 2006, p. 11).

A análise dos contos de Rubião, amparada na literatura da área, comprova que o autor se situa na literatura fantástica moderna, na medida em que sua narrativa transgride os princípios do fantástico tradicional. Em seus contos, a reação das personagens e do narrador diante do insólito faz com que a situação seja encarada de modo cada vez mais natural ao longo da narrativa. Da mesma forma, percebemos transgressões aos princípios da natureza e das convenções sociais, fato que afasta a escrita de Rubião do modelo clássico de fantástico. Ainda, foi possível verificar a presença da transgressão extrema dos princípios da lógica, algo que vai contra as leis da verossimilhança, as quais também estão presentes no fantástico tradicional.

A subversão do real na narrativa muriliana constrói-se a partir de uma situação banal, levando, no entanto, à criação de um acontecimento insólito. As personagens estão inseridas num mundo real, num cenário que nos é familiar, porém subvertido pela lógica do absurdo. Murilo Rubião foi pioneiro na literatura fantástica moderna brasileira, deixando-nos um legado no gênero que merece ser ainda explorado, devido à qualidade e à modernidade de sua narrativa.

REFERÊNCIAS:

E-DICIONÁRIO de termos literários de Carlos Ceia. *Fantástico (gênero)*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2>. Acesso em: 2 jun. 2011.

FURUZATO, Fábio Dobashi. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião*: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. *Nau Literária*, Porto Alegre, vol. 2, n. 2, p. 1-14, jul./dez. 2006.

TEIXEIRA, Adriana dos Santos. Murilo Rubião e a renovação artística na literatura brasileira. *Gláuks*, Viçosa-MG, v. 7, n. 1, p. 102-118, jan./jun. 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A MONSTRUOSIDADE PRESENTE NO “CONTO ALEXANDRINO” DE MACHADO DE ASSIS E O MONSTRO DE “O MÉDICO E O MONSTRO”

Jonatas Tosta BARBOSA¹

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo a leitura do “Conto alexandrino”, de Machado de Assis, com enfoque na descrição da monstruosidade responsável pela produção do efeito de horror causado pelo texto. Partiremos de uma análise comparativa entre o conto machadiano e “O médico e o monstro”, de Robert Louis Stevenson, uma obra com características evidentes do gênero horror. Investigaremos como a monstruosidade, presente tanto na obra de Machado de Assis como na de Stevenson, cumpre o papel de estimular no leitor a sensação de desconforto, repulsa, medo e horror.

PALAVRAS CHAVE:

Machado de Assis; Robert Louis Stevenson; “Conto alexandrino”; *O médico e o monstro*; monstro; horror.

ABSTRACT:

The purpose of the present work is the reading of “Conto Alexandrino”, by Machado de Assis, focusing on the description of monstrosity, that is responsible for producing the horror effect caused by the text. We start with a comparative analysis between Machado de Assis’ text and “The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, by Robert Louis Stevenson, a work with clear characteristics of the horror genre. It will investigate how monstrosity, that exists both in Machado de Assis’ work and in Stevenson’s, fulfills the role of stimulating in the reader a sense of discomfort, repulsion, fear and horror.

KEYWORDS:

Machado de Assis; Robert Louis Stevenson, “Conto Alexandrino”, “The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” , monster, horror.

¹ Jonatas Tosta BARBOSA (UERJ); e-mail: jonatastb@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O “Conto alexandrino”, de Machado de Assis, é marcado pelo detalhamento e explicitação da crueldade de uma forma que não é comum em outras de suas obras. Apesar de alguns contos machadianos apresentarem cenas de violência – como é o caso de “A causa secreta” e “Um esqueleto” –, não alcançam o necessário para classificá-los como horror.

A crueldade estética será o ponto de partida para nossa reflexão a respeito dos sentimentos de horror e repulsa causados pela leitura, sobretudo no que tange às técnicas e aos processos de produção do medo através da narrativa ficcional. Para compararmos os aspectos horroríficos do “Conto alexandrino”, usaremos *O médico e o monstro*, escrito por Robert Louis Stevenson, considerada, pela tradição literária, uma história clássica de horror. Como base teórica, nos apropriaremos dos conceitos de monstro desenvolvidos por Noël Carroll em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, no qual desenvolve uma reflexão sobre a relação entre o “medo artístico” e a presença de monstros nas narrativas, e como, paradoxalmente, a ficção é capaz de produzir tal “medo artístico” no leitor – um medo de algo que não existe de fato.

O “CONTO ALEXANDRINO” E A CRUELDADE ESTÉTICA

A princípio nos deteremos na crueldade estética presente no conto machadiano, pois a consideramos o elemento central da produção de emoções durante a leitura, por causar repulsa e estranhamento em sua recepção.

Um elemento importante que encontramos em “Conto Alexandrino”, para que o leitor se sinta desconfortável ou até terrificado com a leitura é um certo contraste entre cenas cruéis e as demais ao longo da narrativa, de modo que notamos esse contraste pelo maior detalhamento evidente nas descrições das ações cruéis, em detrimento com o menor grau de detalhamento das cenas em que não expressam crueldade. Por exemplo, quando os dois filósofos, protagonistas do conto, chegam à Alexandria, a narrativa não se apegua a detalhes das ações dos personagens. A história se desenvolve sobre a relação dos filósofos cipriotas e o sisudo povo alexandrino. Notamos como eles gradativamente conquistaram a confiança, tanto da plebe, quanto dos sábios, mas não notamos em nenhuma parte o detalhamento característico das ações cruéis do conto. Não há descrições de ações físicas ao chegarem à cidade ou qualquer detalhamento enquanto interagem com outros personagens. Isso nos chama a atenção para uma compreensão de o porquê do detalhamento das

cenar cruéis em oposição às demais cenas. O detalhamento cumpre a função de intensificar a emoção de terror e medo pretendida na cena de crueldade, o que nos deixa pistas óbvias do interesse de se causar emoções artísticas perturbadoras através da leitura.

Para entendermos a importância da crueldade estética para a produção de medo ficcional, vejamos algumas cenas. Na primeira, os ratos são submetidos aos experimentos dos filósofos Stroibus e Pítias:

Stroibus engaiolava os ratos; depois, um a um, ia-os sujeitando ao ferro. Primeiro, atava uma tira de pano no focinho do paciente; em seguida, os pés, finalmente, cingia com um cordel as pernas e o pescoço do animal à tábua da operação. Isto feito, dava o primeiro talho no peito, com vagar, e com vagar ia enterrando o ferro até tocar o coração, porque era opinião dele que a morte instantânea corrompia o sangue e retirava-lhe o princípio. Hábil anatomista, operava com uma firmeza digna do propósito científico. Outro, menos destro, interromperia muita vez a tarefa, porque as contorções de dor e de agonia tornavam difícil o meneio do escalpelo; (...). Às vezes, por divergência de apreciação, eram obrigados a escalar maior número de ratos do que o necessário; mas não perdiam com isso, porque o sangue dos excedentes era conservado e ingerido depois. (ASSIS, 1962, p. 413)

A operação dos ratos é a primeira cena cruel da narrativa. O detalhamento da forma como são rasgados confere intensidade à cena, e atinge a sensibilidade dos demais personagens, como podemos notar no trecho: “A descrição exagerada das experimentações deu rebote à porção sentimental da cidade (...)” (ASSIS, 1962, p. 414). Podemos afirmar, então, que a reação negativa e desconfortável dos outros personagens é, nesse caso, um indicador da crueldade da cena.

A segunda cena de crueldade é a que ambos os filósofos são dissecados para as experiências de Herófilo (personagem histórico, conhecido como o pai da anatomia) autorizado pelo rei Ptolomeu

Dito isto, começaram pela experiência das mãos, que produziu ótimos resultados, coligidos em livros, que se perderam com a queda dos Ptolomeus. Também as mãos de Pítias foram rasgadas e minuciosamente examinadas. Os infelizes berravam, choravam, suplicavam; mas Herófilo dizia-lhes pacificamente que a obrigação do filósofo era servir à filosofia, e que para os fins da ciência, eles valiam ainda mais que os ratos, pois era melhor concluir do homem para o homem, e não do rato para o homem. E continuou a rasgá-los fibra por fibra, durante oito dias. No terceiro dia arrancaram-lhes os olhos, para desmentir praticamente uma teoria sobre a conformação interior do órgão. Não falo da extração do estômago de ambos, por se tratar de problemas relativamente secundários, e em todo caso estudados e resolvidos em cinco ou seis indivíduos escalpelados antes deles. (ASSIS, 1962, p. 416-417)

É natural que o leitor reaja à sugestão de sofrimento dos personagens, pois é capaz de assimilar a situação torturante em que se encontram Pítias e Stroibus. A narração detalhada do sofrimento e da dor experimentados pelos personagens tem a função de afetar a recepção do leitor.

Em oposição, fora da cena cruel, a descrição de espaços e objetos não é feita em detalhes. O contraste entre esses dois modos descritivos revela a importância que a repulsa, o medo e o horror assumem no conto, pois, é através da crueldade que a narrativa revela a monstruosidade que o homem é capaz de produzir.

Para compreendermos outras peculiaridades que conferem um tom horrífico ao “Conto alexandrino”, faremos uma comparação com *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson.

OS MONSTROS EM *O MÉDICO E O MONSTRO* E “CONTO ALEXANDRINO”

Noël Carroll, filósofo americano que se dedica ao estudo do gênero, teoriza, em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, acerca da produção do horror estético. Segundo Carroll, o monstro horrível é o elemento fundamental para que a narrativa seja classificada como horror, não podendo ser categorizado como horror se não preencher os requisitos propostos por ele.

Por “monstro” Carroll entende uma criatura extraordinária em um mundo ordinário, todavia, nem todo monstro pode ser considerado monstro causadores de horror. Carroll defende que há diferenças entre monstros de ficções de horror e monstros pertencentes a outros tipos de histórias, como, por exemplo, monstro de contos de fada (unicórnios, sátiros, etc.). O monstro de contos de fada, por exemplo, são criaturas que não representam uma perturbação da ordem natural na ficção. Eles não são considerados criaturas que transgridem as categorias existentes na história, diferente do monstro horrível.

O monstro horrível é essencialmente uma criatura que viola categorias culturais, ao mesmo tempo em que representa uma ameaça física e uma perturbação da ordem natural. Normalmente, o monstro horrível é descrito de forma que não se enquadra em nenhuma categoria cognitiva disponível, ou seja, ele é um ser impuro, “categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe” (CARROLL, 1999, p. 50). Também é imprescindível que, na narrativa ficcional de horror, o monstro seja letal. Tais características geram o desconforto, a repulsa e o medo do monstro horrível.

De outro modo, se o monstro não for considerado letal e não possuir características intersticiais e contrariedade evidentes em sua biologia, será considerado monstro de qualquer outro gênero, mas jamais será um monstro de histórias de horror.

Quanto à forma que a história de horror provoca a emoção, Carroll afirma que resposta afetiva do personagem humano serve de sugestão para a resposta emocional do público, e influencia na maneira como o receptor deve reagir. Todavia, o autor salienta que a reação do receptor não corresponde exatamente às reações dos personagens, o que descarta a possibilidade de identificação com o personagem e uma duplicação integral de suas sensações. O autor diz que “só haverá identificação com personagem se isso exigir perfeita simetria entre público e protagonista” (CARROLL, 1999, p.135). O autor acredita na relação de simpatia do público com o personagem. Uma vez que o receptor aceita a cultura do protagonista, que considera o monstro antinatural, o mesmo receptor entende porque a resposta do protagonista é adequada à situação. Seguindo a lógica de Carroll, o receptor não duplica o que o personagem sente diante do monstro, mas assimila a sua situação, o que implica em entender e avaliar como o personagem vê a situação, gerando em si uma forma de pensamento.

Podemos considerar o que o personagem sente durante o contato com o monstro como uma sensação de horror real em relação ao seu contexto. Quando perseguido pelo monstro, o personagem está preocupado consigo mesmo, ao passo não podemos considerar que o público integralmente sente o mesmo. Segundo esse raciocínio, durante o processo de recepção, o público está preocupado com o personagem ficcional, o que seria próximo à sensação de se preocupar com outra pessoa. Carroll denomina o sentimento do personagem como egoísta, enquanto o receptor sente empatia por ele, reagindo com uma emoção altruísta (CARROLL, 1999, p. 132-133). Ao deparar-se com uma cena em que o personagem é afligido pelo monstro, o receptor, experimenta um sentimento diferente do personagem, que Carroll define como “horror artístico”.

Segundo Carroll, o “horror artístico” é o estado emocional causado por monstros de ficção de horror. Não se trata apenas do medo causado pela ameaça que o monstro horrível representa, mas de sensações de repulsa, de repugnância e de náusea, causadas por sua presença física.

E isso corresponde à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos à imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-nos a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante (CARROLL, 1999, p. 39).

É através da assimilação da reação sugerida pelos personagens diante do monstro horrível que leitor irá sentir o horror artístico. Em síntese, para causar o “horror artístico”, o monstro deve ser avaliado, pelo leitor, como fisicamente (e talvez moral e socialmente) ameaçadores e repulsivos.

Tanto no “Conto alexandrino” quanto em *O médico e o monstro*, os monstros são originados através do sucesso de experiências feitas pelos cientistas usando a si mesmos como cobaias, com o intuito de dominar a natureza humana. A ciência é a ferramenta que possibilita ao homem transgredir os limites da ordem natural, ainda que sob o risco de se transformar em um monstro. Mas, apenas em uma das narrativas, o monstro poderá ser caracterizado, sob o prisma de Carroll, como um monstro horrível.

Em *O médico e o monstro*, a experiência de Dr. Jekyll com a ingestão de suas fórmulas químicas deu origem a Mr. Hyde. Hyde é a síntese da crueldade existente no interior de Jekyll. Nas cenas em que outros personagens o veem, ele é sempre descrito como uma criatura que parece humana, mas algo indefinível provoca uma sensação insuportável aos outros personagens.

– Não é fácil descrevê-lo. Há algo de errado com sua aparência; Algo de desagradável, algo positivamente detestável. Nunca vi homem com quem tivesse antipatizado tanto, e agora mal sei por quê. Deve ser deformado, de algum modo; passa uma forte impressão de deformidade, embora eu não esteja apto a especificá-la. É um homem de aparência extraordinária, e, no entanto, não sou capaz de mencionar uma única característica incomum. Não senhor; não faz sentido para mim. Não consigo descrevê-lo. E não é por me falhar a memória, pois afirmo-lhe que sou capaz de visualizá-lo neste exato instante. (STEVENSON, 2001, p. 634)

Mr. Hyde é uma criatura que, além de não pertencer a categorias normativas daquele mundo, é considerada repulsiva e impura pelos personagens que pertencem à esfera natural ou ordinária. A experiência de Jekyll dá origem a uma criatura que é parecida com um ser humano, mas possui características inumanas, que não são passíveis de categorização. Conforme a progressão da narrativa, Mr. Hyde, torna-se mais poderoso, a ponto de Jekyll não possuir mais controle sobre ele. Hyde, por ser uma criatura de crueldade pura, é, indubitavelmente, considerado letal para a vida dos outros personagens. E será Hyde o agente da crueldade estética como podemos conferir na cena:

(...) e aquele Mr. Hyde perdeu totalmente o controle, cobrindo de pauladas até derrubá-lo no chão. No instante seguinte, com fúria de um símio, estava pisoteando a vítima e despejando sobre ela uma chuva de pancadas, cós a qual os ossos se partiam de forma audível e o corpo caía no meio da rua. Diante do horror daquela visão e aqueles sons, a criada desmaiou. (STEVENSON, 2001, p. 647)

Podemos, então, considerar Jekyll/Hyde uma criatura intersticial, categoricamente contraditória e impura e ameaçadora. Características essências que definem o monstro, segundo Carroll.

No “Conto Alexandrino”, a transformação de Stroibus e Pítias em monstros é similar a de Hyde. Após seguirem o método científico de Stroibus, que consistia em retirar o sangue de ratos ainda vivos e ingeri-lo ainda fresco, ambos são transformados em criaturas que não pertenciam a nenhuma categoria de homem compreendida na história:

A própria denominação de plágio é um indício de que os homens compreendem a dificuldade de confundir esse embrião da ladroeira com a ladroeira formal.

Duro é dizê-lo; mas a verdade é que eles deitaram ao Nilo a bagagem metafísica, e dentro de pouco estavam larápios acabados. (ASSIS, 1962, p. 415)

Eles eram mais do que meros ladrões. A fisiologia dos dois personagens alterou-se de modo que se tornaram seres cuja natureza não era mais a humana. Não se comportavam mais como homens, e sim como ratos. Contudo, os filósofos não foram considerados letais, como Hyde. Quando os alexandrinos descobrem que os filósofos se tornaram ladrões anormais e doentios, eles deixam de ser considerados honoráveis filósofos. Pelo contrário, são até mesmo destituídos de sua identidade de filósofos (ASSIS, 1962, p. 415). Tornaram-se formalmente monstros. Consequentemente, foram considerados criaturas ameaçadoras para a sociedade alexandrina. Ambos eram criaturas ameaçadoras, mas não letais ou repulsivas como o monstro de histórias de horror.

O “Conto alexandrino” trata o monstro de modo diferenciado de *O médico e o monstro* – não há manifestação de repulsa ou de temor, por parte de outros personagens, para que se cause o horror artístico defendido por Carroll. Pítias e Stroibus não são criaturas letais aos humanos. O monstro do “Conto alexandrino” não pode ser considerado um monstro horrível, como Mr. Hyde, justamente devido à falta desses elementos. Pelo contrário, a reação de alguns discípulos de Herófilo foi de atração, curiosidade típica em personagens cientistas de ficção:

A notícia desses dois novos delitos foi narrada por Herófilo, e abalou a todos os seus discípulos.

— Realmente, disse o mestre, é um caso extraordinário, um caso lindíssimo. Antes do principal, examinemos aqui o outro ponto...

O ponto era saber se o nervo do latrocínio residia na palma da mão ou na extremidade dos dedos; problema esse sugerido por um dos discípulos. Stroibus foi o primeiro sujeito à operação. (ASSIS, 1962, p. 416)

O HORROR ATRAVÉS DA CRUELDADE ESTÉTICA EM “CONTO ALEXANDRINO”

Tomando-se o ponto de vista de Carroll, não haveria, em “Conto alexandrino”, o típico monstro das narrativas de horror. Contudo, o conto ainda é capaz de horrorizar, graças aos elementos de construção da crueldade estética, fundamentais para que o leitor experimente a sensação de medo e repulsa. A narrativa claramente enfatiza as cenas de crueldade e o sofrimento sob um prisma frio e insensível, como o olhar clínico de um cientista diante da vivissecção de suas cobaias.

Quando o rei permitiu que Herófilo utilizasse seres humanos para as experiências de anatomia, o narrador antevê a crueldade através da descrição do processo pelos quais outros presos passaram:

Nenhum dos criminosos, ao deixar a prisão, suspeitava o destino científico que o esperava. Saíam um por um; às vezes dois a dois, ou três a três. Muitos deles, estendidos e atados à mesa da operação, não chegavam a desconfiar nada; imaginavam que era um novo gênero de execução sumária. Só quando os anatomistas definiam o objeto do estudo do dia, alçavam os ferros e davam os primeiros talhos, é que os desgraçados adquiriam a consciência da situação. Os que se lembravam de ter visto as experiências dos ratos, padeciam em dobro, porque a imaginação juntava à dor presente o espetáculo passado.

Para conciliar os interesses da ciência com os impulsos da piedade, os réus não eram escalpelados à vista uns dos outros, mas sucessivamente. Quando vinham aos dois ou aos três, não ficavam em lugar donde os que esperavam pudessem ouvir os gritos do paciente, embora os gritos fossem muitas vezes abafados por meio de aparelhos; mas se eram abafados, não eram suprimidos, e em certos casos, o próprio objeto da experiência exigia que a emissão da voz fosse franca. Às vezes as operações eram simultâneas; mas então faziam-se em lugares distanciados.

Tinham sido escalpelados cerca de cinquenta réus, quando chegou a vez de Stroibus e Pítias. (ASSIS, 1962, p. 416)

Chega, por fim, a vez do Stroibus e Pítias serem escalpelados. Seu sofrimento manifesta-se com um grito de agonia que parece se perder na vacuidade da indiferença. Todavia, o grito não perde a capacidade de afetar a sensibilidade do leitor. A expressão de tormento durante a tortura é enfática. O narrador faz questão de enunciar que o martírio dos filósofos será prolongado. Aproveitar-se-á metodicamente o máximo da resistência dos filósofos, fazendo atingir o limite extremo da vitalidade, o que sustentará a dor. Há uma dupla ironia aí: a ironia de os filósofos serem equivalentes a uma espécie de mártires do ideal

científico promovido por eles mesmos, e por tornarem concreta a analogia de ratos que caem inconscientemente em sua própria armadilha. A voz fria da narração é inflexível, semelhante à voz deles próprios, contrastando com o sofrimento físico que lhes é imposto. Através da crueldade que aflige personagens humanos protagonistas da história, gera a tensão característica da monstruosidade.

Apesar de serem os agentes da crueldade, ou seja, aqueles que constituem a ameaça, Herófilo e seus discípulos não sugerem repugnância, impureza ou transgridem alguma categoria, e não são capazes de inspirar horror como Hyde. Entendemos que o papel dos anatomistas é o mesmo que o de Stroibus e Pítias durante a cena cruel do experimento com os ratos.

Não há descrições sobrenaturais e repulsivas dos agentes da crueldade, apenas a crueldade na sua forma mais insensível e crua.

A monstruosidade do “Conto alexandrino” não é definida por uma presença corpórea, como o monstro Mr. Hyde. Trata-se de uma “qualidade” do ato cruel, mas sem que seu agente venha a ser necessariamente um monstro ou gere uma antipatia equivalente. É imprescindível que se concretize a ação cruel para que se cause o efeito de horror, – diferente do horror artístico proposto por Carroll, causado por um monstro horrível em situações adequadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminamos por entender através do trabalho proposto que existe outra possibilidade de atemorização por meio da ficção que não seja o monstro horrível conceituado por Carroll. O próprio autor assume que, apesar de histórias como “O poço e o pêndulo” e “O coração delator” de Poe não possuem monstros, “conseguem seus efeitos apavorantes através de fenômenos psicológicos” (CARROLL, 1999, 31). A narrativa monstruosa não exige um monstro causador de medo sugerido por Carroll, mas é caracterizada por elementos – como a crueldade estética presente no “Conto alexandrino” – para estimular o medo e horror através da narrativa ficcional.

O conto também expõe como são sensíveis os limites da identidade e das condições sociais pré-estabelecidas. Em dado momento podemos ser cientistas consagrados e honoráveis, mas, na condição adequada, podemos nos tornar os ratos submetidos aos mais violentos e cruéis agressores.

O “Conto alexandrino” termina por estender os limites da monstruosidade para a ciência, pois, foi esta a força motriz radical de todas as ações cruéis. A ciência, através da experiência com os ratos, transformou Stroibus e Pítias em ladrões anômalos, repudiados pela sociedade alexandrina. A ciência também

foi a motivação para que Herófilo e seus discípulos agissem da forma mais dolorosa e aflitiva.

A história demonstra, através da emoção provocada pela monstruosidade, como a racionalidade pode justificar as mais terríveis atrocidades. Sem perceber, o homem rompe qualquer medida ética usando como fundamento a própria razão, atuando do modo mais monstruoso.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. Conto Alexandrino. In:____. *Obras completas*. V. 2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

CARROL, Noël. A *filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus 1999.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

A PERTINÊNCIA DO FANTÁSTICO EM *NOITE NA TAVERNA*

Karla Menezes Lopes NIELS¹

RESUMO:

Em 1931, Afrânio Peixoto, em artigo publicado na *Revista Nova*, afirmou que *Noite na taverna* (1855), do romântico Manuel Antônio Álvares de Azevedo, “é um conto fantástico” comparável aos contos dos mestres do gênero – Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann. Para o ensaísta a obra poderia estar entre as “peregrinas desse gênero terrorífico, perverso e cruel” em nossas letras (PEIXOTO, 1932, p. 344-5). Críticos anteriores e posteriores à Peixoto destacaram, em alguns momentos, o lado macabro e sombrio da obra, bem como sua vertente fantástica, consagrando-a como uma narrativa pertencente ao gênero fantástico. Entretanto, Roberto de Souza Causo, em 2003, atestou que a obra não corresponde plenamente à concepção do fantástico desenvolvida pelo estruturalista Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* – subsídio fundamental para os estudos do gênero (CAUSO, 2005, p.105). Diante disso, o trabalho pretende discutir a temática do fantástico em *Noite na Taverna* avaliando a sua adequação à concepção todoroviana do gênero e, considerar a pertinência de se afirmar que a obra é um exemplo do fantástico brasileiro no século XIX. Para tanto, basear-nos-emos, não só nas reflexões teóricas de Tzvetan Todorov e Roberto de Souza Causo, como nas de H. P. Lovecraft e Remo Ceserani.

PALAVRAS -CHAVES:

Fantástico, Todorov, Álvares de Azevedo, Noite na Taverna.

1

A despeito do subtítulo da edição portuguesa de 1878 e da edição brasileira 1902 de *Noite na taverna*, de Manuel Antônio Álvares de Azevedo – “Contos Phantasticos” –, bem como das menções feitas nos contos a autores como Byron e, principalmente, Hoffmann, a obra não fincou raízes no gênero, ao menos não no século da sua escritura, talvez pela falta de uma tradição literária voltada para a produção deste tipo de literatura e ao fato de a crítica da época, uma crítica voltada para o biografismo de Sainte-Beuve, ter procurado, exaustivamente, relacionar o texto aos hábitos soturnos da Sociedade Epicureia²

¹ Karla Menezes Lopes NIELS (UERJ / CAPES); e-mail: Karla.niels@gmail.com

² A Sociedade Epicureia foi um grupo criado em 1845 composto por estudantes da Faculdade de Direito de

Entretanto, o subtítulo assinalou o seu aspecto incomum, assim como alusão do próprio autor a Hoffmann, que trouxe à tona a singularidade horrífica da obra, e propiciou que fosse consagrada pela historiografia literária brasileira como uma narrativa pertencente ao gênero fantástico.

Vejamos uma das alusões feitas a Hoffman ao fim do primeiro conto – “Uma noite do Século”. O personagem Archibald sugere aos convivas:

[...] entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg” (AZEVEDO, 2000, p. 565).

A menção pelo personagem ao escritor alemão parece ser responsável por uma série de referências críticas futuras que o apontam como uma influência em Azevedo. Mas será, sobretudo, Afrânio Peixoto, em 1931, ano do centenário de Álvares de Azevedo, que nos legará a categorização como de cunho fantástico para as narrativas de *Noite na Taverna*. No estudo intitulado “A originalidade de Álvares de Azevedo”, publicado pela *Revista Nova*, Peixoto postula que a obra foi mais que uma tentativa do “conto fantástico, da novela negra” em nossas letras, e conclui que se trata de “uma obra prima de puro romantismo, que pode estar e estaria bem, entre as obras peregrinas desse gênero terrorífico, perverso e cruel” (PEIXOTO, 1932, p. 340-342). Para o estudioso, a obra “é preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e Hoffmann e a perversão de Byron e Baudelaire.”(ibid., p. 345).

Na outra margem aparece o estudo *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil - 1875 a 1950*, publicado em 2003. Nesse, Roberto de Souza Causo afirma que a obra não se encaixaria estruturalmente ao modelo teórico para o gênero fantástico apresentado pelo estruturalista Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*. Para o autor, a obra amoldar-se-ia melhor ao entendimento de H. P. Lovecraft, para quem a atmosfera, o medo e a “intensidade emocional” (CAUSO, 2005, p.105) provocadas são fatores essenciais ao fantástico³.

O que nos intriga, então, é se as narrativas de *Noite na taverna* apresentam ao menos a principal condição necessária à concepção do fantástico – a hesitação diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural –,

São Paulo. Era liderado pelos seus fundadores, a saber, Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e o próprio Álvares de Azevedo. Segundo Couto de Magalhães, “tinha ela por fim realizar os sonhos de Byron” (MAGALHÃES, 1859, p. 264). Nas suas reuniões, segundo alguns relatos duvidosos, praticavam-se orgias e outras depravações inspiradas na literatura byroniana.

3 Todorov contesta Lovecraft, entendendo que embora o medo esteja frequentemente ligado ao fantástico, não consiste em uma condição essencial, uma vez que o medo é por ele compreendido como uma percepção subjetiva. Sobre esse tema, Júlio França salienta que “Todorov desconsidera [...] que Lovecraft fala na sensação do medo por estar refletindo sobre a literatura de horror sobrenatural, e não, especificamente, sobre o fantástico” (FRANÇA, 2008, p. 6).

levando em conta que o “fantástico implica (...) não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler”. (TODOROV, 2007, p. 38).

Diante disso, o trabalho reflete sobre a temática do fantástico em *Noite na Taverna* avaliando a sua adequação à concepção todoroviana do gênero. Para tal, cabe considerar rapidamente como Todorov considera o gênero.

2

Definir tal tipo de literatura não é tarefa fácil, tendo em vista que não se trata de um conceito inequívoco. Além disso, o gênero, embora bastante difundido na literatura de língua inglesa e francesa, não foi muito estudado pela tradição crítica dos Estudos Literários brasileiros. Para Todorov, a essência do fantástico na narrativa ficcional advém de um efeito decorrente de:

[...] um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (TODOROV, 2007, p.30)

O **fantástico**, portanto, implica a existência de acontecimentos inexplicáveis, imprecisos; e a “possibilidade de fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas” (idem, p.32). Ocorre no momento de hesitação do narrador, do personagem e do leitor em relação ao caráter daquilo que é narrado.

Assim como Lovecraft, Remo Ceserani considera a atmosfera, o medo e o envolvimento do leitor como parte dos procedimentos narrativos da literatura fantástica, mas sem abrir mão da surpresa e da hesitação. Dirá ele:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o pra dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2004, p. 71)⁴

Lovecraft ainda ressalta que “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada reação” no público leitor. (LOVECRAFT: 2007, p. 17).

4 Ceserani abandona o leitor ideal e considera o leitor empírico.

Para Todorov, por outro lado, a identificação do leitor com o personagem é fator dispensável. Segundo o ensaísta, a hesitação é o ponto central e o gênero só se concretiza se essa não tiver solução, se a ambiguidade causada se mantiver até o final da narrativa. Quando produzida somente “durante uma parte da leitura” o que se tem é “o efeito fantástico” (TODOROV, 2007, p. 48), e não a configuração completa do gênero. A opção por uma das duas soluções colocar-nos-ia, portanto, diante de outros gêneros – o estranho e o maravilhoso.

O estranho, quando mais próximo ao fantástico, apresenta acontecimentos aparentemente sobrenaturais que ao final da narrativa são explicitados natural e cientificamente, ainda que apresentem um “caráter insólito” (ibid, p. 51). Quando puramente estranho, temos o real colocado sobre um espectro que provoca uma reação de estranhamento ou de repugnância tanto aos personagens quanto aos leitores.

No maravilhoso, diferentemente, os acontecimentos apresentam uma explicação propriamente sobrenatural, isto é, não podem ser entendidos a partir de leis físico-naturais, e ainda “não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (ibid, p. 60) que o aceitam como parte de seu mundo real.

3

Quando consideramos *Noite na Taverna* a partir das premissas todorovianas, observamos que a obra de Azevedo privilegia o que o ensaísta considera como sendo o **estranho**. Verdade, sonho ou alucinação; as ações narradas não apresentam quaisquer acontecimentos inexplicáveis, e os poucos que aparecem são facilmente naturalizados ao fim da narrativa. Propomos, portanto, que somente os contos “Solfieiri” e “Gennaro” apresentam um possível efeito fantástico advindo da ideia de morte e sobrevida.

Constituída de sete contos correlacionados como uma narrativa em moldura, apresenta uma ambiência lúgubre e noturna. O primeiro e o último desenrolam-se na própria taverna onde acontece uma orgia, de que participam os personagens e narradores dos outros contos, criando-se assim a atmosfera ideal para o que virá a seguir: homens bêbados relatando histórias recheadas de promiscuidade, sexo ilícito, antropofagia, necrofilia, sequestro e assassinatos bárbaros. Diferente dos demais contos, esses são narrados por um narrador onisciente e marcados pelo diálogo entre sete personagens - os cinco narradores, Archibald, que aparece somente no primeiro conto, e Artur, que aparece nos últimos contos.

Mas é, sobretudo, o primeiro conto que parece preparar o ambiente sombrio dos contos subsequentes.

Solfieire introduz o segundo conto dizendo aos convivas que lhes contará uma história que fará com que suem “a frio grossas bagas de terror”. Ressalta que o que contará não é uma simples história, mas “uma lembrança do passado” (ibid., p. 31). Artífício que confere maior verossimilhança ao conto e busca envolver os ouvintes de Solfieire, bem como o leitor, fazendo-os crer naquilo que é narrado.

O narrador relata que, numa noite escura e chuvosa em Roma, vê uma sombra de mulher, ouve-a chorar e resolve segui-la pelo

labirinto das ruas (...) Aqui, ali, além eram cruzeiros que se erguiam de entre o cervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite. Não sei se adormeci, sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério (ibidem, p.34)

Nesse ponto começa a ser criada a atmosfera ideal ao fantástico: a suspeita, a hesitação. O cemitério é um lugar sombrio que remonta à morte. Achar-se a sós e à noite em um lugar como esse gera desconforto e medo não só ao narrador como aos que o ouvem.

Na sequência da narrativa, Solfieire conta que, após uma orgia, um ano depois do acontecimento supracitado, fora de si caminhou pelas ruas até o mesmo cemitério, ao encontro de um caixão entreaberto. Ao ver a mulher adormecida, o seu “anjo do cemitério (ibid, p. 34), retira-a de dentro do caixão, beija-a e despe-a. Ressalta que ela era como uma estátua. O que se segue parece uma relação necrófila. A partir desse momento, o leitor, bem como os ouvintes de Solfieire, tem a impressão de que a morta revive a partir da volúpia causada pela “paixão” do protagonista.

A cena fantástica é naturalizada quando retoricamente o protagonista pergunta aos amigos boêmios: “nunca ouvistes falar em catalepsia?” (ibid, p. 569)⁵. É resolvida, portanto, a questão da hesitação, ao se apresentar uma solução natural para o fato. E, ao mesmo tempo, a escolha dessa solução ameniza a questão moral e social da necrofilia. Contudo, se levamos em consideração que houve por um momento o que Todorov chama de “efeito fantástico”, o conto “Solfieire” adequar-se-ia a tal descrição.

Além do mais, o trabalho com temas ligados à morte e à necrofilia são patentes a esse tipo de literatura e previstos por Todorov. Ao analisar *A morte amorosa* de Théophile Gautier afirma que “na literatura fantástica, [a] necrofilia toma pelo general a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram a habitar entre os vivos” (2007, p. 72)

5 Essa pergunta subentende o horror que o relato deve ter causado aos interlocutores de Solfieire, como também demonstra o conhecimento do autor sobre o impacto que a cena poderia suscitar no seu público alvo.

Bertram entra em cena e conta a sua história. Começa falando de uma bela mulher que conhecera em Cadiz, Espanha. Ela era “linda daquele moreno das Andaluzas que não há de vê-las sobre as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d’Alexandria” (ibid, p. 572). Viviam um amor avassalador até que ele teve que viajar à Dinamarca para ver seu pai moribundo, que o chamava em seu leito de morte. Mas ao retornar à Espanha encontra Ângela casada e com um filho. Contudo, o amor entre eles não morrerá. Tornam-se amantes.

Quando seu marido descobre o romance que mantinham, Ângela mata o marido e o filho cruelmente para ficar com o amante. O impacto da cena do assassinato é tão forte que leva o narrador a descrever o impressionante caráter frio, sanguinário e monstruoso do ato de uma maneira que também impressiona o leitor. Vejamos:

Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro. Procurei, tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como a neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue...

Quando Ângela veio com a luz, eu vi... era horrível!...O marido estava degolado.

Era uma estátua de gesso lavada de sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai! (AZEVEDO, 2000, p. 573)

As reticências entre as frases demonstra a hesitação desse narrador em continuar sua narração como não crendo no que via, até que, finalmente, conclui com o detalhe mais grotesco da cena: “o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!” (AZEVEDO, 2000, p. 573).

Um demônio em pele de anjo que resolve presentear o seu amante com a morte e o sangue daqueles que, por uma ironia do destino, eram o principal obstáculo à plenitude daquele amor, antes imoral e proibido; agora, monstruoso. Era esse o seu presente, “negro embora”, como ela mesmo dirá ao amante, mas que permite que ela seja sua e somente sua. A atitude dessa mulher transgride não só o sexto mandamento bíblico – “não matarás” –, como adentra os limites do socialmente considerado monstruoso, ao matar o próprio filho para a obtenção do prazer sexual.

Os dois amantes passam a levar uma vida insana e boêmia. Os dois amantes passam a levar uma vida insana e boêmia. Mas logo Ângela o abandona. Bertram, então, parte para uma segunda nova aventura que narra muito brevemente.

Na narração de sua terceira aventura o medo da morte, o instinto de sobrevivência, trarão à tona um tema tão controvertido quanto aqueles dos contos anteriores – a antropofagia. Após um naufrágio, restam em uma jangada somente três pessoas – o narrador, o comandante e a mulher do comandante e amante do protagonista – sem terem o que comer, decidem que um deles deve morrer: o comandante. O narrador explica o fato aos seus ouvintes, alegando ser “um fato velho e batido, uma prática do mar, uma lei do naufrágio” (AZEVEDO, 2000, p.580), no intuito de justificar a prática pela sobrevivência. No entanto, em uma cena posterior relata que, depois de alguns dias, as aves baixavam para partilhar sua “presa” (ibidem, p. 581). Ao se referir ao corpo do comandante como uma presa, o narrador alude à ferocidade humana diante de situações extremas, ressaltando muito mais a monstrosidade do ato do que a necessidade da sobrevivência.

Ainda à deriva, o desespero do casal toma proporções ainda maiores e a mulher lhe propõe morrerem juntos. Betram concorda e o pacto é selado com uma relação sexual que atinge ares de loucura; um delírio tão intenso que a faz beber da água do mar – um erotismo aliado à perspectiva da morte. No auge da loucura da mulher, ele a sufoca em um abraço, sugerindo uma nova ação antropofágica, mas uma onda a arrebatou dele.

No quarto conto, Gennaro relata uma história menos repulsiva que as anteriores, porém com um grau de hesitação muito próximo ao da narrativa de Solfieire. Conta como engravidara a filha do seu senhorio e mestre, Godofredo Walsh. Ao se ver grávida, desamparada e não correspondida por Gennaro, a menina provoca um aborto e adocece profundamente. Em delírios, no seu leito de morte, a jovem o perdoa e lhe diz que matou o filho ainda por nascer:

Gennaro, eu te perdôo: eu t perdôo tudo... Eras te perdôo tudo... Eras infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu...vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer... (ibidi, p. 584)

Os dias após a morte de Laura são marcados pela traição de Gennaro e Nauza, esposa de Walsh, e pela dor e loucura do pai da moça, até o momento do clímax:

[...] um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que **era ela que o mandava, que era Laura que se erguia de entre os lençóis de seu leito**, e me acendia o remorso, e no remorso me rasgava o peito (ibidi, p. 585- o grifo meu).

Como vemos, há apenas uma sugestão de sobrenatural, ao se insinuar a influência de Laura sobre seu pai após seu falecimento, quando o protagonista

diz que parecia “que era ela que o mandava, que era Laura que se erguia de entre os lençóis de seu leito” para lhe acender o remorso (ibid, p.585)

O uso do verbo “parecer” no pretérito imperfeito do indicativo subentende um aspecto indutivo e “introduz uma distância entre a personagem e o narrador” (TODOROV, 2007, p. 44), mesmo se tratando de um narrador personagem. Portanto, a modalização propicia a sugestão do sobrenatural. Uma modalização verbal que pede a intervenção de leitor empírico para que preencha a lacuna ali deixada, como postula Ceserani. O verbo, portanto, introduz uma sugestão que não se aprofunda no decorrer do conto, fazendo-se necessário que o sujeito participe na construção do sentido do que é sugerido.

Para um leitor cético a sugestão passa por alto e a leitura encaminha-se para a solução natural. Já um leitor com determinadas crenças religiosas direcionaria provavelmente sua leitura para uma solução sobrenatural. Caberá, portanto, ao leitor preencher esse vazio do texto como lhe aprouver.

Os acontecimentos subsequentes, como a traição de Nauza e Gennaro, conduzem o velho Wash ao crime passional. Tenta assassinar Gennaro e em seguida mata Nauza, sua esposa, e se suicida. Um desfecho passional que se repetirá no quinto conto, “Claudius Herman”.

No conto “Claudius Herman”, o narrador relata como ministrou narcóticos à Duquesa Eleonora, por quem se apaixonara, para manter, noites seguidas, relações sexuais com ela até sequestrá-la.

Quando Eleonora acorda num quarto de estalagem, perplexa e sem saber o que acontecia, Claudius lhe conta tudo o que havia feito e lhe propõe que abandone seu marido. Apesar de sua relutância inicial, ela aceita a proposta, o que leva, mais tarde, ao crime passional.

O narrador, sonolento de tão ébrio que estava, abaixa a cabeça, e reluta em continuar a sua história, quando Arnold, que até então ficara alheio à conversa, pede a voz e termina o conto dizendo que um dia Claudius, ao chegar à estalagem, encontrou

[...] o leito ensopado de sangue e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora, o doido nem o pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurara! Era uma cabeça hirta e desgrenhada, uma tez esverdeada, uns olhos fundos e baços onde o lume da insânia cintilava a furto como a emanção luminosa dos paus entre as trevas...

Mas ele o conheceu... Era o Duque Maffio...” (ibid., p. 600)

Observemos que a tematização de situações moralmente condenáveis como estupro, sequestro e crime passional, configuram apenas aspectos do

campo real, sem nenhuma presença de fatores que provoquem hesitação e, conseqüentemente, o surgimento de um “efeito fantástico”. O que não é diferente no conto “Johanm”.

No conto “Johann”, um jogo de bilhar faz com que o narrador e seu adversário, Artur, se desentendam. É proposto um duelo armado. Artur é atingido e, ao cair moribundo, aponta para seu bolso, de onde Joahnn tira dois bilhetes e um anel. No segundo bilhete, havia a hora e o endereço de um encontro: “uma hora da noite na rua de... nº 60, 1º andar; acharás a porta abertas. Tua G.” (ibid, p. 604). O narrador, então, resolve se passar pelo “morto” e vai encontrar-se com a noiva de Artur, passando com ela uma noite de amor. Ao sair do quarto da moça, envolve-se numa briga e mata um homem, que depois descobrirá ser seu irmão, o que o faz perceber que acabara de cometer incesto seguido de fratricídio. A descoberta assombra o narrador:

aquele homem (...) era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas de minha mãe como eu – era meu irmão: uma idéia passou ante meus olhos como um anátema (...) abri a janela, levei-a até ali (...) Era minha irmã! (ibid, p. 605)

Mais uma vez o que nos é apresentado é algo totalmente dentro da realidade, mas que ultrapassa os limites morais e sociais. Entretanto, as ações deste conto encaminham-nos ao conto final, intitulado “Último beijo de amor”.

De volta à taverna, todos os convivas estão caídos praticamente em coma alcoólico, quando uma mulher vestida de negro adentra o recinto, procurando por um dos presentes, Joahann. Ao ver primeiro Arnold, ajoelha-se

Quis dar-lhe um beijo, alongou os lábios... Mas uma idéia a susteve. Ergueu-se. Quando chegou a Johann, que dormia, um riso embranqueceu-lhe os beiços, o olhar tornou-se sombrio. (ibid., p. 605)

Num ato de vingança, mata Johann. É nesse momento que o leitor descobre que se trata da mesma mulher do conto anterior, que fora violada pelo próprio irmão, e que Arnold é Artur – o homem que duelara com Johann!

Volta-se para Arthur que acorda e a reconhece: conversam sobre o passado e despedem-se. Giorgia lhe diz: “(...) eu vinha só lhe dizer adeus! Da borda do meu túmulo: e depois contente fecharia eu mesmo a porta dele... Artur eu vou morrer!” (ibid., p. 607). Giorgia morre de forma inexplicada. Ao vê-la morta, Artur suicida-se cravando um punhal em seu peito.

4

Como demonstrado, *Noite na Taverna* não se amolda ao conceito todoroviano de fantástico clássico. A atmosfera construída por Azevedo, uma

taverna, Paris, séc. XIX, homens bêbados que relatam histórias moralmente nefastas e ltuosas, causam mais repulsa ao narrador, personagem e leitor do que geram hesitação diante de algum acontecimento sobrenatural.

Entretanto, Todorov, ao abordar o estranho, cita aspectos receptivos de temas como os que aparecem em *Noite na Taverna*. Quando em comentário aos contos *O Anjo Bizarro* e *A Queda da casa de Usher* do americano Edgar Allan Poe, diz-nos que

[...]as cenas de crueldade, o gozo no mal, o assassinato que provocam o mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. (TODOROV, 2007, p. 55)

É esse “sentimento de estranheza” o que justamente parece surgir em *Noite na taverna*. No estranho o real é trabalhado de forma a provocar uma reação de estranhamento ou de repugnância tanto nos personagens quanto nos leitores. As obras pertencentes a esse gênero costumam apresentar acontecimentos puramente explicados pelas leis naturais, mas que de certa maneira causam um impacto semelhante ao de um texto fantástico. Isso ocorre também com o gênero de horror, e segundo o próprio Todorov a pura literatura de horror pertence a esse gênero. Apoiamos nossa fala no próprio:

O estranho realiza (...) uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular o medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão. (ibidem, p. 53).

Esse sentimento de estranheza que emana nos contos de *Noite na Taverna* foi posto em evidência por Antonio Candido quando, na *Formação da Literatura Brasileira*, comentou que a atmosfera criada pelo jovem autor havia conseguido criar “(...) um mundo artificial e coerente, um jogo estranho, mas fascinador, cujas regras aceitamos” (CANDIDO, 1981, v2, p. 189). Ao abordar temas que eram tabus, tanto no século da sua escritura como hoje, cria essa atmosfera incomum à literatura brasileira oitocentista, mas que fazem de *Noite na Taverna* um conto perverso e cruel à maneira de Byron, conforme considerado por Afrânio Peixoto.

Remo Cesarini, ao considerar os sistemas temáticos da literatura fantástica, aponta para a noite, a escuridão e o mundo obscuro como elementos próprios de uma ambientação que serve ao fantástico (cf., p.77). Tal atmosfera advinda do ambiente lúgubre e soturno da taverna e dos demais cenários dos contos confere-lhe uma ambiência comum ao fantástico. É a noite que o mal se evidencia e que os espectros aparecem. Foi justamente à noite que o “anjo do

cemitério” de Solfieire lhe apareceu, e era durante a noite que Laura “se erguia de entre os lençóis”, influenciava o seu pai e acendia o remorso de Gennaro.

Os contos de *Noite na taverna*, portanto, ao tematizarem a morte e a noite, formulam “uma pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem como manifesto a noite” (CANDIDO, 1989, p. 18).

De maneira geral, mesmo que a obra como um todo se ajuste mais plenamente ao estranho, as referências que se ocupam de considerá-la como de cunho fantástico, acreditamos, contribuiriam para que a obra se aproximasse cada vez mais desse gênero, distanciando-se do estranho. Por isso, concordamos com Cilaine Alves, umas das maiores estudiosas do autor na atualidade, que a obra “foi a precursora, no Brasil, da narrativa de horror, ambientada em lugares sombrios.” (ALVES, 2004, p. 119).

REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Álvares de, 1831-1852. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno; textos críticos, Jaci Monteiro ... [et ali.] – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*; 1875 a 1950. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CESARINI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FRANÇA, Julio. “O horror na ficção literária; reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética”. In:____. *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*. São Paulo, 2008.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALHÃES, Couto de. “Esboço da história da Academia”. In: *Revista da Academia de São Paulo*, São Paulo, 1859.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

QUEM É ESSE DESCONHECIDO QUE PROVOCA MEDO? – O MEDO DO OUTRO NO CONTO “PASSEIO NOTURNO”, DE RUBEM FONSECA

Luciano CABRAL¹

RESUMO:

Partindo dos ensaios sobre o medo de Zigmunt Bauman e Jean Delumeau, este ensaio pretende mostrar como o medo na literatura brasileira contemporânea pode personificar monstros dificilmente identificáveis. Para tanto, analiso os contos “Passeio Noturno I” e “Passeio Noturno II”, de Rubem Fonseca, em diálogo com outros dois contos, “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”, do mesmo autor. Utilizo-me também dos conceitos de monstruosidade de Jeffrey J. Cohen.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura brasileira, Medo, Literatura do medo, Monstros, Rubem Fonseca.

ABSTRACT:

Based upon the writings by Zigmunt Bauman and Jean Delumeau, this essay aims to clarify some of the ways fear in the Contemporary Brazilian Literature is able to personify monsters usually hard to be precisely spotted. For this, I analyze Rubem Fonseca’s “Passeio Noturno I” and “Passeio Noturno II”, together with two more short stories by him, “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”. Yet I base my analysis upon Jeffrey J. Cohen’s “Monster Culture (Seven Theses).

KEY WORDS:

Brazilian literature, Fear, Fear literature, Monsters, Rubem Fonseca.

Como parte do projeto de pesquisa “O medo como prazer estético: uma proposta de estudo das relações entre os conceitos de Fantástico, de Horror e de Sublime na Literatura Brasileira”, meus estudos pretendem uma análise do medo na literatura brasileira contemporânea. Ainda que nossa literatura valha-se de lendas, mitos e tradições folclóricas (e, para tanto, insere elementos fantásticos em suas narrativas como ferramentas para tratar esta emoção), nossa hipótese pressupõe que a literatura do medo no Brasil apresenta conteúdos mais “realistas”,

¹ Luciano CABRAL(UERJ); e-mail: lucianocabraldasilva@gmail.com

ao contrário das gothic novels inglesas e americanas, que contém características mais sobrenaturais. E quanto mais realistas tendemos a nos posicionar, menos extraordinários esperamos que sejam as personagens das narrativas. De fato, em “Passeio Noturno I” e “Passeio Noturno II”, os contos de Rubem Fonseca objetos deste ensaio, o protagonista nada tem de fantástico: ele é tão ordinário, tão comum, quanto qualquer um de nós.

O ser humano transformou-se em um material, quase inesgotável, de produção do medo. Constantemente, somos impelidos a desconsiderar suas atitudes benignas. Sigmund Freud identificou três fontes, que ao longo da vida, nos fazem sofrer (Cf. FREUD, 1974): as advindas (a) do corpo, como o medo de envelhecer; (b) da natureza, as chamadas catástrofes naturais; e as advindas (c) das relações sociais, ou seja, dos homens em contato com outros homens. O psicanalista acrescentou ainda que esta última fonte de sofrimento, por sua aleatoriedade e imprevisibilidade, provou ser a mais ameaçadora. Não podemos, de fato, prever as intenções do outro para conosco – conseguimos apenas especular sobre elas. Porém, na maioria das vezes, ao especularmos, somos assaltados por pensamentos negativos, e assombro-nos quando não somos capazes de esperar do outro mais do que um comportamento maligno.

Fala-se muito sobre violência. Talvez este tema, comparando-se com quaisquer outros períodos históricos, nunca esteve tão presente quanto agora. Longe de nós, os combates entre povos e países nos eram noticiados por rádio, televisão e jornais, ou, de datas mais remotas, passávamos a conhecê-los na escola, através dos livros. Os diretamente envolvidos nessas batalhas eram soldados e sempre soubemos que elas tiveram fim. Assassinos e assassinatos havia, mas sua divulgação era pequena e desinteressada. A violência com a qual mantínhamos contato era descontínua, distante e, até certo ponto, inofensiva.

O fato é que as nostálgicas batalhas dos séculos passados deram lugar às guerrilhas urbanas e às revoltas locais, que parecem, num primeiro momento, surgir sem motivo aparente. Os conflitos antes graduais e esporádicos tornaram-se, repentinos, diários, quase perpétuos, em que o fim de um combate assinala o início de outro. Os projetos coletivos (que atraíam multidões ao ponto de colocarem povos e países em lados opostos) perderam o sentido e cederam espaço aos projetos particulares, com pretensões muito menores: os desejos, antes comuns, agora são extremamente individuais. Os envolvidos em combates não são mais (ou apenas) soldados selecionados institucionalmente, mas, antes, são pessoas comuns, carregadas dos mais diversos e privados desejos. A guerra agora é de um indivíduo contra outro.

Talvez estejamos, neste momento, enfrentando a mais egoísta das épocas, onde nenhum projeto consegue ultrapassar o nível do indivíduo. A postura maniqueísta de antes, da existência de uma nítida linha divisória entre esquerdas e direitas, parece que foi, de fato, apagada e, por isso, as ideologias estão fragmentadas (HALL, 2006). O certo e o errado, então, oscilam em suas posições: ora são antagônicos, ora são sinônimos, ora são descartáveis. A moral é moldada conforme a circunstância e a finalidade, já que são elas que vão apontar qual a postura a ser adotada.

Fala-se muito sobre violência, mas fala-se pouco sobre o que ela provoca. Revisitando o julgamento do oficial nazista Adolph Eichmann em 1961 (condenado à morte por enforcamento pelo governo israelense), o sociólogo polonês Zigmunt Bauman utiliza-se da expressão “banalidade do mal”, cunhada por Hannah Arendt, para atestar a onipresença da mais impetuosa emoção humana: o medo. Acusado de perpetrar a endlösung, ou “solução final da questão judaica”, Eichmann foi submetido a entrevistas com psiquiatras para que estes traçassem seu perfil psicológico. Esperando encontrar uma personalidade cruel e antissemita, tal não foi a surpresa destes médicos quando constataram que o “carrasco” nada tinha de cruel ou antissemita. Pelo contrário, Eichmann “era uma criatura corriqueira, sem graça, enfadonhamente “comum”: alguém com quem se cruza na rua sem se notar” (BAUMAN, 2008, p. 90). O oficial nazista não era mais do que um pai de família zeloso e, segundo o sacerdote da prisão, “um homem com ideias muito positivas” (BAUMAN, 2008, p, 90). Réu por ter articulado e comandado o extermínio de milhões de judeus, Eichmann era uma figura ordinária. O que talvez nos provoque arrepios é concluir que não era ódio que o movia, mas sim que, burocraticamente, ele apenas cumpria ordens. Pode-se alegar que o momento era extraordinário, uma vez que se tratava de uma ideologia, fortemente disseminada à época, de uma superioridade da raça ariana sobre a judaica. No entanto, excluindo-se o caráter ideológico do momento, os arrepios retornam (com maior intensidade, talvez) com a terrível conclusão de que Adolph Eichmann apenas preferiu seu conforto ao conforto dos outros: para que ele mantivesse seus privilégios era preciso que outros não os tivessem.

É neste ponto que os perfis e as atitudes de Eichmann e do protagonista do conto fonsequiano se encontram. O parágrafo de abertura descreve uma cena tão rotineira que beira o sacal:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os

sons da casa: minha filha no quarto dela treinando imitação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho [...]. (FONSECA, 1989, p. 61)

Por esta descrição, não percebemos nada além de um típico pai de família, casado, que regularmente retorna do trabalho cansado. Sua conduta não levanta suspeita. Se é um homem psicologicamente transtornado, não é possível perceber. De fato, sua conduta ao longo de todo o conto mostra-nos o protagonista como um homem meticoloso, cujas ações são premeditadas e precisas, isento de qualquer transtorno psicológico. Logo após chegar em casa, ele vai para a biblioteca. Sua esposa acredita que ele ainda trabalha em alguma pesquisa e reclama: “Você não para de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa [...]” (FONSECA, 1989, p. 61). Todavia, nós leitores sabemos que ele finge: “Abri o volume de pesquisa sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas” (FONSECA, 1989, p. 61). O que ele espera é o momento exato de poder sair com seu “jaguar preto” (FONSECA, 1989, p. 67), escolher sua vítima e aliviar sua tensão. Para que não seja traído por seus sentidos (pois vai precisar tê-los em perfeito estado para matar), ele bebe água mineral, enquanto Ângela “tomou mais dois martínis” (FONSECA, 1989, p.69).

A marca da rotina no decorrer do conto parece funcionar como um instrumento que aterroriza o leitor. Quando quer estar isolado, o protagonista sempre se dirige ao cômodo da casa que mais o agrada: “Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e **como sempre** não fiz nada” (FONSECA, 1989, p. 61, grifo meu). Por ali, permanece até o início da novela de televisão, quando convida sua esposa – já sabendo previamente sua resposta – para passear de carro: “Vamos dar uma volta?, convidei. Eu **sabia que ela não ia**, era hora da novela” (FONSECA, 1989, p. 61, grifo meu). Em outro momento do conto, após ser abordado por Ângela no caminho de volta do trabalho, ele diz: “À noite saí, **como sempre faço**” (FONSECA, 1989, p. 67, grifo meu). O terror do leitor diante da rotina do protagonista reside na constatação de que, todas as noites, há uma vítima fatal, atropelada com indiferença (e com orgulho e maestria) por ele. Ângela, que como as outras vítimas, não representa mais do que um meio para o seu alívio, é incapaz de provocar qualquer afeto no protagonista, ao ponto deste declarar estar aborrecido: “Aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia. Depois ia ser bom. Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim, naquele momento interlocutório” (FONSECA, 1989, p. 70). Notemos que seu aborrecimento não é provocado por Ângela. Pelo contrário, diante de sua vítima, o protagonista é indiferente, plano. Seu humor

é alterado por conta da situação em que se encontra: ele está no restaurante conversando com sua vítima quando deveria estar em seu carro atropelando-a.

Erik Schollhammer afirma que os autores brasileiros contemporâneos tem um “projeto explícito”: descrever a realidade nacional através da ótica periférica.

O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão da realidade. [...] a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. (SCHOLLHAMMER, 2009, pp. 53-54)

Este “projeto” (iniciado, talvez, pelo escritor paulista João Antônio) procura desvelar o cotidiano metropolitano e suas minúcias, fazendo-se ouvir aqueles que foram emudecidos. Não se trata apenas de “trazer para o primeiro plano o homem existente no substrato dos homens de cada país, região, povoado” (CANDIDO, 1989, p. 202), mas, na verdade, buscar o homem que está na margem, empurrá-lo para o centro da narrativa e torná-lo protagonista de uma metrópole de mazelas sociais, de migrações desordenadas, de preconceitos, de exclusão econômica, de crimes e criminosos, de gírias e de palavras de baixo calão, de condomínios de luxo, de favelas, de miséria e de violência. Destas histórias, não se espera beletrismo, simetria ou harmonia – o impacto parece mais necessário do que a beleza.

A narrativa fonsequiana está inserida no espaço urbano. Sendo mais específico, suas personagens ganham vida em meio ao caos de uma das cidades mais populosas do país. O Rio de Janeiro fonsequiano é o espaço das prostitutas, como no conto “Entrevista”; é o espaço do proletário, como em “Botando pra quebrar”; do ódio velado dos ricos, como em “Ganhar o jogo”; é o espaço dos assaltantes e assassinos, como nos contos “Feliz ano novo” e “O Cobrador”. Além disso, a metrópole fonsequiana é o espaço de ações imprevisíveis, cometidas por personagens que, ao menos em um primeiro momento, não deveríamos temer.

Bauman entende a cidade como “um espaço em que os estrangeiros existem e se movem em estreito contato” (BAUMAN, 2009, p. 36). Seria obviamente tarefa inglória se tentássemos conhecer a todos com quem cruzamos nas ruas, já que enquanto uns se repetem por onde passam (e, talvez, a partir daí, tornem-se conhecidos), outros tantos são, e serão, desconhecidos, embora transitem constantemente pela cidade. Ao caminhar pelas calçadas de uma metrópole, encontramos pessoas indo e vindo, desviamos de umas, esbarramos em outras – nosso contato com elas não vai além de um olhar ou de um pedido de desculpas. Há milhares de pessoas nas ruas das grandes cidades, mas poucas são as que

sabemos o nome. Nossos laços afetivos, por isso, resumem-se aos colegas de profissão, aos amigos próximos, aos familiares, isto é, às pessoas com quem temos contato mais frequente e mais íntimo, contato este sempre delimitado por um espaço comum e conhecido.

E quanto aos outros, aqueles com quem não temos qualquer laço afetivo? Como nós os consideramos? A grande maioria das pessoas que passam por nós nas ruas das grandes cidades nos é completamente estranha: não sabemos seus nomes, suas intenções, de onde vem ou para onde vão. Fazemos parte, atualmente, de uma das sociedades mais avançadas e mais seguras de que se tem notícia (Cf. BAUMAN, 2009). O número de aparelhos de proteção (semelhantes, em muitos casos, aos da tecnologia bélica) é quase infinito: de típicos cadeados e fechaduras até sofisticados localizadores globais por satélites. A geografia das grandes cidades (e incluiria, de muitas pequenas cidades também) está repleta de cercas eletrificadas, altos muros e câmeras de identificação. Segurança está na ordem do dia, do dia-a-dia. No entanto, parece que estamos hoje mais suscetíveis ao pânico e ao medo do que em qualquer outra época. Sentimo-nos constantemente inseguros e, por isso, amedrontados.

Segundo Jean Delumeau, os medos tem caráter metamórfico devido à importância que atribuímos, segundo o tempo e o espaço, a estas ou àquelas ameaças de sofrimento (Cf. DELUMEAU, 2007). Durante séculos, os medos que mais preocupavam as pessoas tinham origem na natureza: pestes, má colheitas (que causavam a fome), incêndios provocados por raios, terremotos, maremotos, erupções vulcânicas etc. Gradativamente, este lugar foi ocupado pelas revoluções e guerras, como se elas pudessem explicar todo o sofrimento humano. Com o aprimoramento dos armamentos (com destaque para os de destruição em massa: bombas nucleares, armas químicas) e a recorrência de atos terroristas, o número de vítimas aumentou substancialmente. De fato, se as guerras de outrora vitimavam apenas os diretamente envolvidos nela (os soldados), na detonação de uma bomba, as vítimas tendem a ser também civis. Por razão de sua quantidade de vítimas e alcance, o medo da ação humana – imprevisível e, por vezes, violenta e cruel – é o que atualmente nos preocupa. De acordo com o historiador francês, o medo proveniente da guerra, ainda que não tenha se esgotado, passou a dar lugar ao medo proveniente da ação humana. A terrível sentença que se determina é: onde há pessoas, há medo. O maior sofrimento, então, é constatar que não há lugar algum onde se esteja seguro.

Se o medo é sentido por toda criatura viva, nós humanos (diferentemente dos animais) sentimos um medo passivo, de segundo grau, pois, ainda que não

estejamos diante de uma ameaça real, nós a imaginamos, a potencializamos e, continuamente, sofremos. Bauman chama este sofrimento de “medo derivado” (BAUMAN, 2008, p. 9). Este sentimento perpétuo de medo guia nossas intenções e nosso comportamento, obrigando-nos a evitar certas regiões da cidade, certos períodos do dia (ou melhor, da noite) e certas pessoas. Tal conduta faz com que, para minimizar este sofrimento, passemos a procurar nas outras pessoas características compatíveis com as nossas (aquelas que consideramos positivas para nós), sejam elas de ordem física, cultural, étnica, social, geográfica e, sobretudo, econômica (Cf. CABRAL, 2010).

Ao identificarmos aqueles cujas características são contrárias às nossas, tendemos a evitá-los, a excluí-los: não sabemos quem realmente são, não sabemos suas intenções, mas se não há características compatíveis, não é possível manter um laço afetivo com eles. Por apresentarem incompatibilidade, consideramos que suas atitudes serão contrárias, inconstantes, imprevisíveis. Mas, ainda que sejam imprevisíveis, tentamos, a todo o momento (como um mecanismo de defesa), prever estas atitudes. Assim, esclarece Bauman:

Poderíamos dizer que a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana. (BAUMAN, 2005, p. 16)

Nos contos fonssequianos “Feliz ano novo” e “O Cobrador”, por exemplo, a fronteira que separa os abastados dos desprovidos (Cf. CABRAL, 2010) (ou as vítimas dos criminosos, os ricos dos pobres, os previsíveis dos imprevisíveis) está claramente demarcada. Os criminosos são os personagens Zequinha, Pereba e o narrador, que roubam um carro e decidem ir “para os lados de São Conrado” (FONSECA, 1989, p. 17) para assaltar uma mansão na noite de ano novo. Em “O Cobrador”, o assassino é o protagonista que declara que não vai mais pagar pelo que consome: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! gritei para ele, agora eu só cobro” (FONSECA, 1979, p. 166). As atitudes destas personagens são previsíveis, pois a única coisa que podemos esperar de um criminoso é que ele cometa crimes. Ironicamente, ficamos aliviados por conseguir identificar a fonte de sofrimento que nos ameaça. Nosso medo, agora identificado e conhecido, pode ser combatido e, ainda que não possamos eliminá-lo por completo, podemos, ao menos, fugir dele.

É no conto “Passeio Noturno” que o alívio que por hora sentíamos desaparece, e o medo retorna de forma inevitável. Se nos dois contos mencionados nós podíamos identificar acertadamente a origem da nossa insegurança, do mal

que nos afligia, em “Passeio Noturno”, esta certeza se esvai. O protagonista é um homem de negócios (não sabemos se é industrial ou narcotraficante) que, todas as noites, atropela pessoas. O motivo que apresenta para cometer tais crimes é banal: “Amanhã vou ter um dia terrível na companhia” (FONSECA, 1989, p. 71).

O protagonista do conto é um homem gordo e rico que não tem nome. O que sabemos de sua esposa é que é gorda: “meus filhos tinham crescido, eu e minha mulher estávamos gordos” (FONSECA, 1989, p. 61), e que, possivelmente, não trabalha. Como o protagonista, a esposa e os filhos também não têm nome. O espaço narrativo é a cidade do Rio de Janeiro, mas sem localização precisa. É este desconhecido que todas as noites dirige seu jaguar preto com um único propósito: aliviar a tensão de um “dia terrível”. Sem informações precisas, o protagonista é qualquer burocrata misturado à multidão. No restaurante, ao discutirem sobre sua real profissão, ele desafia Ângela a descobrir a veracidade do que diz:

Você tem razão. É tudo mentira. Olha bem para o meu rosto. Vê se você consegue descobrir alguma coisa, eu disse.

Ângela tocou de leve no meu queixo, puxando meu rosto para o raio de luz que descia do teto e me olhou intensamente.

Não vejo nada. Teu rosto parece o retrato de alguém fazendo uma pose, um retrato antigo, de um desconhecido, disse Ângela.

Ela também parecia o retrato antigo de um desconhecido. (FONSECA, 1989, p. 70).

Seu rosto é ordinário, suas roupas são ordinárias, sua família é ordinária, mas seu comportamento é tão criminoso quanto o da quadrilha do conto “Feliz Ano Novo” ou do matador em “O Cobrador”.

O professor americano Jeffrey J. Cohen – que, metaforicamente, define os monstros como corporificações culturais de certas emoções humanas (Cf. COHEN, 2000, p. 26-27) – afirma que uma corporificação monstruosa é capaz de revelar (etimologicamente, *monstrum* é “aquele que revela”, “aquele que adverte”) qualquer diferença, mas que, no entanto, as diferenças culturais, políticas, raciais, sexuais e econômicas são as mais recorrentes. Isso talvez se deva ao fato de que nossas emoções, na maioria das vezes, são provocadas socialmente: nós construímos nossa identidade a partir da identidade do outro, em contato com o outro. O que vemos de compatível no outro é atrativo. Por outro lado, o que percebemos incompatível (embora, possa ser fascinante) é repulsivo. As personagens de “Feliz Ano Novo” e de “O Cobrador” são incompatíveis com uma conduta moralmente aceita por nós, portanto, são monstros. Nós os classificamos e os repudiamos, e sequer revisamos nossa avaliação, pois eles são, indiscutivelmente, criminosos. Estas personagens são a corporificação da

diferença, revelada em sua forma monstruosa. Porém, é preciso ressaltar que mesmo que não soubéssemos de seus crimes (e aí descartaríamos automaticamente a diferença moral), a monstruosidade das personagens destes contos não desapareceria, já que ainda haveria a diferença econômica.

Do nosso ponto de vista moral, Zequinha, Pereba e o narrador, o Cobrador, o protagonista do conto “Passeio Noturno” e Adolph Eichmann estão unidos em um mesmo corpo monstruoso. Mas Cohen alerta que: “Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p.33). O oficial nazista, neste sentido, não era capaz de ver qualquer imoralidade em seus atos (como dito, o momento histórico era extraordinário). E assim, um homem que nada tinha de singular, um homem pacato e enfadonho, foi responsável pela morte de milhões. Se ele cumpria ordens ou se simplesmente preferiu manter seus privilégios em detrimento de vidas humanas, já não importa.

O protagonista de “Passeio Noturno” não difere de Eichmann. Seu rosto ordinário de um típico gordo burocrata pai de família não nos deixa marcá-lo, de antemão, como um homem violento. Sua posição econômica não evidencia um assassino. Suas atitudes para com seus filhos e esposa não revelam um monstro. É neste momento que sentimos medo. Se os monstros habitam a diferença, como podemos reconhecê-los quando esta diferença não existe?

REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *Confiança e Medo na Cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CABRAL, Luciano. *Vitimas e Algozes do Medo no conto “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca*. In: _____. Anais do VI Painel “reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional Insólitos, Mitos, Lendas e Crenças”, 2010.

CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Série Temas: estudos literários. São Paulo: editora Ática, 1989.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DELUMEAU, Jean. *Medos de ontem e de hoje*. Tradução de Marcelo Gomes. In: *Ensaio sobre o medo*. Organizado por Adauto Novaes. São Paulo: editora Senac, Edições Sesc SP, 2007, p. 39-52.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O Cobrador*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Os Prisioneiros*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Codecri, 1963.

FREUD, Sigmund. *O Mal estar na civilização; edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

O INSÓLITO COMO ELEMENTO DE HUMOR NAS CRÔNICAS DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

Marcia de Oliveira Gomes¹

RESUMO:

Misto de jornalismo e literatura, a crônica se caracteriza por abordar fatos comuns sob a ótica subjetiva do autor. De acordo com Sá (1985: 11): “Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias”. Assim o faz o escritor Luís Fernando Veríssimo, que singulariza o cotidiano em suas crônicas não só por meio de uma visão crítica e bem humorada, mas também por, frequentemente, romper com as expectativas em relação aos seus textos, causando um estranhamento no leitor. No presente trabalho, observaremos como essa inquietação se manifesta no âmbito lexical, temático e estilístico em três crônicas do autor: “Estrumufar”, “A metamorfose” e “O classificado através da história”. Na primeira, Veríssimo recorre a uma inusitada criação vocabular para tecer sua crítica à política do país, na segunda, mergulha no maravilhoso, narrando a transformação de uma barata em ser humano. Já na terceira, subverte as características pertinentes à crônica para incorporar as peculiaridades de outro gênero textual: os classificados. Verificaremos, por conseguinte, de que forma o elemento insólito se constitui nas narrativas, a serviço do humor e da expressividade nos textos desse consagrado cronista.

PALAVRAS-CHAVE:

Crônica, Insólito, Humor, Veríssimo.

O objetivo deste trabalho é analisar como as manifestações do insólito produzem o efeito humorístico nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo. De acordo com o dicionário, insólito seria algo contrário ao costume, incomum. Todorov, em “Introdução à literatura fantástica”, estuda as diferentes manifestações do insólito nas narrativas ficcionais, categorizando-as em fantástico, maravilhoso e estranho. Para ele, o fantástico seria a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais e encara um acontecimento aparentemente sobrenatural.

¹ Doutoranda em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professora da rede estadual.

Assim, em uma história regida pelas leis naturais, se um personagem morto volta à vida, e esse fato causa um estranhamento nos demais, a narrativa pode ser considerada fantástica. Se há, contudo, uma explicação para o inusitado, como a descoberta de cientistas de uma forma de ressuscitar os mortos, julgamos que a obra se liga ao estranho. Se, por outro lado, a narrativa introduz novas leis da natureza, tal qual a presença de fantasmas como algo natural, por exemplo, configura-se o maravilhoso.

Observaremos o insólito em um gênero textual marcado justamente pelo cotidiano: a crônica. Ela se caracteriza por abordar fatos comuns singularizados pela visão subjetiva do autor. Para Sá (1985:12), “a pressa de viver desenvolve no cronista uma sensibilidade especial, que o predispõe a captar com maior intensidade os sinais da vida que diariamente deixamos escapar”.

A análise se deterá nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo. Considerado um dos maiores cronistas contemporâneos, seus textos se destacam pelo humor crítico e por transgredir o convencional. Por vezes, o autor permanece na fronteira entre a crônica e o conto, entretanto, como as características daquela predominam, consideramos que os textos analisados integram a primeira categoria. Segundo o próprio autor (1996:4): “o escritor diante do papel em branco (ou, hoje em dia, da tela limpa do computador) não pode ficar se policiando para só “botar” textos que se enquadrem em alguma definição técnica de crônica. O que aparecer é crônica”.

Dessa forma, procuraremos demonstrar como o insólito se manifesta no âmbito temático, lexical e estilístico em três crônicas do autor: “A metamorfose”, “Estrumufar” e “O classificado através da história”.

A metamorfose

Uma barata acordou um dia e viu que tinha se transformado num ser humano. Começou a mexer suas patas e descobriu que só tinha quatro, que eram grandes e pesadas e de articulação difícil. Acionou suas antenas e não tinha mais antenas. Quis emitir um pequeno som de surpresa e, sem querer, deu um grunhido. As outras baratas fugiram aterrorizadas para trás do móvel. Ela quis segui-las, mas não coube atrás do móvel. O seu primeiro pensamento humano foi: que horror! Preciso me livrar dessas baratas!

Pensar, para a ex-barata, era uma novidade. Antigamente ela seguia o seu instinto. Agora precisava raciocinar. Fez uma espécie de manto da cortina da sala para cobrir sua nudez. Saiu pela casa, caminhando junto à parede, porque os hábitos morrem devagar. Encontrou um quarto, um armário, roupas de baixo, um vestido. Olhou-se no espelho e achou-se bonita. Para uma ex-barata. Maquilou-se. Todas as baratas são iguais, mas uma mulher precisa realçar a sua personalidade. Adotou um nome: Vandirene. Mais tarde descobriu que só um nome não bastava. A que classe

pertencia? Tinha educação? Referências? Conseguiu, a muito custo um emprego como faxineira. Sua experiência de barata lhe dava acesso a sujeiras mal suspeitadas, era uma boa faxineira.

Difícil era ser gente. As baratas comem o que encontram pela frente. Vandirene precisava comprar sua comida e o dinheiro não chegava. As baratas se acasalam num roçar de antenas, mas os seres humanos não. Se conhecem, namoram, brigam, fazem as pazes, resolvem se casar, hesitam. Será que o dinheiro vai dar? Conseguir casa, móveis, eletrodomésticos, roupa de cama, mesa e banho. A primeira noite. Vandirene e seu torneiro mecânico. Difícil. Você não sabe nada, bem? Como dizer que a virgindade é desconhecida entre as baratas? As preliminares, o nervosismo. Foi bom? Eu sei que não foi. Você não me ama. Se eu fosse alguém você me amaria. Vocês falam demais, disse Vandirene. Queria dizer vocês, os humanos, mas o marido não entendeu; pensou que era vocês, os homens. Vandirene apanhou. O marido a ameaçou de morte. Vandirene não entendeu. O conceito de morte não existe entre as baratas. Vandirene não acreditou. Como é que alguém podia viver sabendo que ia morrer?

Vandirene teve filhos. Lutou muito. Filas do INPS. Creches. Pouco leite. O marido desempregado. Finalmente, acertou na esportiva. Quase 4 milhões. Entre as baratas, ter ou não ter 4 milhões não faria diferença. A barata continuaria a ter o mesmo aspecto e a andar com o mesmo grupo. Mas Vandirene mudou. Aplicou o dinheiro. Trocou de bairro. Comprou casa. Passou a se vestir bem, a comer e dar de comer de tudo, a cuidar onde colocava o pronome. Subiu de classe. (Entre as baratas, não existe o conceito de classe). Contratou babás e entrou na PUC. Começou a ler tudo o que podia. Sua maior preocupação era a morte. Ela ia morrer. Os filhos iam morrer. O marido ia morrer – não que ele fizesse falta. O mundo inteiro, um dia, ia desaparecer. O sol. O universo. Tudo. Se espaço é o que existe entre a matéria, o que é que fica quando não há mais matéria? Como se chama a ausência do vazio? E o que será de mim quando não houver mais nem o nada? A angústia existencial é desconhecida entre as baratas.

Vandirene acordou um dia e viu que tinha se transformado de novo numa barata. Seu penúltimo pensamento humano foi, meu Deus, a casa foi dedetizada há dois dias! Seu último pensamento humano foi para o seu dinheiro rendendo na financeira e o que o safado do marido, seu herdeiro legal, faria com tudo. Depois desceu pelo pé da cama e correu para trás de um móvel. Não pensava mais em nada. Era puro instinto. Morreu em cinco minutos, mas foram os cinco minutos mais felizes da sua vida. Kafka não significa nada para as baratas. (VERÍSSIMO, 2008:123-5)

Essa crônica tem uma relação intertextual com o livro “A metamorfose”, de Kafka, no qual Gregor Samsa, um caixeiro viajante, acorda transformado em uma barata gigantesca. No texto de Veríssimo, ocorre justamente o contrário, ou seja, uma barata se torna humana. Verificamos, nesse caso, a presença do maravilhoso, pois

a metamorfose avessa às leis naturais não é questionada por nenhum personagem e não há margem para a hesitação do leitor diante do fato em questão.

A comicidade do texto reside em toda a experiência insólita da ex-barata, como seu primeiro pensamento humano, por exemplo: “que horror! Preciso me livrar dessas baratas!”. O esperado era sua solidariedade em relação aos insetos, mas ela os rejeita assim que “ascende” à condição humana.

Em seguida, o texto mostra as dificuldades com que Vandirene (nome escolhido pela ex-barata) se depara para se adaptar ao mundo humano: a necessidade de um emprego para sobreviver, a relação amorosa com o marido, as dificuldades financeiras, até que Vandirene acerta na esportiva, mudando completamente seus hábitos:

Aplicou o dinheiro. Trocou de bairro. Comprou casa. Passou a se vestir bem, a comer e dar de comer de tudo, a cuidar onde colocava o pronome. Subiu de classe. (Entre as baratas, não existe o conceito de classe). Contratou babás e entrou na PUC. (VERÍSSIMO, 2008: 124)

O autor satiriza a condição de nova rica de ex-barata, que agora precisa dominar a norma padrão que empregará no novo contexto social. Era preciso “cuidar onde colocava o pronome”.

Saber que um dia irá morrer, porém, é algo que a atormenta desde que o marido a ameaçou de morte. E ela vivencia essa angústia existencial até o momento em que sofre nova metamorfose e volta a ser barata. Há humor nos seus derradeiros pensamentos humanos, superficiais e egoístas. No penúltimo, ela rejeita novamente sua raça: “meu Deus, a casa foi dedetizada há dois dias!” e no último lamenta ter de deixar sua fortuna para o marido: “o seu dinheiro rendendo na financeira e o que o safado do marido, seu herdeiro legal, faria com tudo”.

E ela, que passara tanto tempo se preocupando com a morte, ironicamente morre em cinco minutos. É interessante porque quando Kafka narra a transformação de um caixeiro-viajante em barata, a vida como inseto representa a degradação, a miséria humana. Mas os cinco minutos mais felizes da vida de Vandirene são justamente quando ela volta a ser inseto, porque a visão de Kafka não significa nada para ela. Ser barata é poder se render aos instintos sem se preocupar com questões existenciais ou socioeconômicas.

Estrumufar

Contam que lançaram no mercado uma estrumufadeira. Uma intensa campanha publicitária convenceu muita gente que deveria ter a novidade em casa, e na entrega de cada estrumufadeira ia um técnico junto para explicar seu funcionamento. Era fácil. Colocava-se a estrumufadeira — uma caixa de tamanho médio

— em qualquer lugar da casa, no chão ou em cima de um móvel, ligava-se a estrumufadeira numa tomada, apertava-se um botão e pronto, a estrumufadeira começava a estrumufar. O técnico fazia “Ó”, com a mão atrás da orelha, para todos ouvirem o ruído que vinha de dentro da caixa. O que era aquilo? Era a estrumufadeira estrumufando. Era o som do estrumufe. E o que era, exatamente, estrumufar? Bem, dizia o técnico, isso só se saberia arrombando a caixa para ver o que acontecia lá dentro, o que os fabricantes não recomendavam, sob pena de a estrumufadeira parar de estrumufar. Além de, automaticamente, invalidar a garantia.

Alianças políticas como a que o PT está fazendo para ter uma maioria segura no Congresso e aprovar o que quiser podem levar a um paradoxo delicado, parecido com o da estrumufadeira. Presume-se que alguns projetos que o governo, se ainda não se peessedebelizou por completo, queira ver aprovados pela sua maioria no Congresso sejam minimamente “de esquerda” (por exemplo, algo inédito em matéria de tributação para finalmente começar a desconcentrar riqueza no Brasil, ou não foi pra isso que se votou no PT?). Mas a condição para alianças heterogêneas funcionarem é jamais serem desafiadas as ortodoxias que as unem, e alguém imagina o novo centrão aprovando mudanças radicais na taxaçoão de grandes fortunas e etc.? Alianças de desiguais só sobrevivem da renúncia mútua e o PT tem mais a renunciar do que o PMDB e os outros. Alianças como estas só são viáveis se não adiantarem. A estrumufadeira só existe para estrumufar. Qualquer outra exigência, como a de fazer pipoca ou fazer sentido, a destruiria. E quando a arrombam para descobrir que diabo, afinal, é estrumufar, ela pára de estrumufar e ninguém fica sabendo.

Contam que tem muita gente satisfeita com sua estrumufadeira em casa. Gostam de ter aquela coisa ao seu lado, apenas fazendo o que dizem que ela faz, seja isso o que for. E nada mais. Enfim, algo em que acreditar. (VERÍSSIMO, 01 fev. 2004)

Veríssimo constrói o texto sobre um neologismo insólito que nomeia um objeto igualmente estranho: a estrumufadeira. A única função da estrumufadeira é estrumufar, o que ninguém sabe exatamente o que significa. Observando o radical desses vocábulos, percebemos semelhanças com a palavra “estrume”, contudo não há qualquer referência ao significado no texto.

A narrativa inicial serve de metáfora para a atitude política do PT (Partido do Trabalhador) de formar alianças com outros partidos para obter maioria no Congresso, o que implica, ao mesmo tempo, ter de abrir mão das propostas de esquerda por não corresponderem à ideologia da maioria. Como a estrumufadeira, essas alianças são insólitas, inúteis e sem sentido.

O autor ironiza, no último parágrafo, as pessoas que aceitam determinadas ideias por inocência, comodismo ou pela mera necessidade de ter algo em que acreditar. O humor da crônica em questão advém da reação

das pessoas diante do insólito. Todos admiram e desejam um produto que não serve para nada. Dessa forma, a narrativa humorística é empregada como tática para a crítica do cenário político.

O classificado através da história

SÍTIO -Vendo. Barbada. Ótima localização. Água à vontade. Árvores frutíferas. Caça abundante. Um paraíso. Antigos ocupantes despejados por questões morais. Ideal para casal de mais idade. Negócio de Pai para filhos. Tratar com Deus.

CRUZEIRO - Procuram-se casais para um cruzeiro de 40 dias e 40 noites. Ótima oportunidade para fazer novas amizades, compartilhar alegre vida de bordo e preservar a espécie. Trazer guarda-chuva. Tratar com Noé.

ELEFANTES - Vendo. Para circo ou zoológico. Usados mas em bom estado. Já domados e com baixa do exército. Tratar com Aníbal.

CAVALO - Troco por um reino. Tratar com Ricardo III.

CISNE - Troco por qualquer outro animal de porte, mais moço. Deve ser macho. Tratar com Leda.

LEÃO - Oferece-se para shows, aniversários, quermesses, etc. Fotogênico, boa voz, experiência em cinema. Tem referências da MGM, para a qual trabalhou até a aposentadoria compulsória.

ÓRGÃO - Compro qualquer um. À vista. Também a audição, o sistema linfático, etc. Tratar com Dr. Frankenstein, no Castelo.

CABEÇAS - Compro para coleção. Tenho as de João Batista, Maria Antonieta e todo o bando de Lampião.

COZINHEIRA - Procuo. Para família de fino trato. Deve ter experiências em banquetes e uma boa mão para venenos. Se falhar, pode dormir no emprego, para sempre. Tratar com Lucrecia Bórgia.

TORRO TUDO - E toco cítara. Tratar com Nero.

BARBADA - Vendo ótima residência por preço de ocasião. Motivo força maior. 117 qtos., 80 banhs., amplos salões, lustres, tapetes, deps. compls. p/ 200 empreg., 50 vagas na estrebaria. Centro de terreno ajardinado. Tratar com Luís XVI, em Versalhes, antes que seja tarde.

TELEFONE - Pouco usado. Prefixo 1. Tratar com A.G. Bell.

CASAMENTO - Homem só, boa aparência, situação estável. Procura moça para ser companheira pelo resto da vida dela. Procurar Barba Azul.

CORRESPONDÊNCIA - Quero me corresponder com qualquer pessoa em qualquer lugar. Escrever para Robinson Crusóé com urgência.

CHICOTE - Correntes, arreios, chapa quente, Cadeirinha de Afrodite, Cabrito Mecânico, grande seleção de alicates, uma prensa, ferros para marcação. Vendo tudo com manual de instrução. Motivo prisão.

Tratar com Marquês de Sade.

ASSISTENTE DE PINTOR - Deve ter prática em pintar de costas. Preciso de assistente porque estou momentaneamente impossibilitado de trabalhar. Caiu pingo no meu olho. Procurar Michelangelo, na Capela Sistina.

ENGENHEIRO - Precisa-se, urgente, para substituir elemento demitido. Motivo embriaguês. Tratar prefeitura de Pisa, Itália.

TRIPULANTES - Preciso para excursão marítima. Jogo tudo nesta empreitada. Tentaremos provar que se pode chegar à Índia viajando para o Oeste. Se conseguirmos, seremos famosos. Se não, a história nos esquecerá. Tratar com Cristóvão Colombo. (VERÍSSIMO, 2001: 143-4)

O texto inova estilisticamente, incorporando na crônica características do gênero textual classificados de jornal. O insólito fica por conta não só do estilo, mas também do que é anunciado e dos anunciantes. É aí que reside o humor.

Observamos aspectos desse gênero na organização do texto em forma de anúncios. Inicialmente, temos, em destaque, as ofertas, procuras ou chamadas para o anúncio. Em seguida, palavras que integram o campo associativo de anúncio, lembrando que, segundo Bally:

O campo associativo é um halo que circunda o signo e cujas franjas exteriores se confundem com o ambiente... A palavra *boi* faz pensar: 1) em “vaca, touro, vitelo, chifres, ruminar, mugir” etc.; 2) em “lavoura, charrua, jugo”, etc.; finalmente 3) pode evocar, e evoca em francês, ideias de força, de resistência, de trabalho paciente, mas também de lentidão, de peso, de passividade. (BALLY 1940 *apud* ULLMANN, 1977: 500).

Dessa forma, figuram vocábulos como “vendo, compro, troco, procura-se, precisa-se, barbada, torro tudo, tratar com, procurar, escrever para” e as abreviaturas características.

O insólito, porém, não fica apenas por conta do estilo, mas também do que é anunciado e dos anunciantes, porque somente quando identificamos a fonte intertextual, percebemos o quão inusitado é o produto. Todos os produtos têm caráter intertextual, trazendo humor para o texto. Assim, o efeito de sentido produzido depende do conhecimento de mundo ativado pelos leitores.

O texto começa com uma intertextualidade bíblica, uma vez que o sítio à venda é, na verdade, o Jardim do Éden, o que se pode inferir por meio das pistas textuais: “paraíso, antigos ocupantes despejados por questões morais, negócio de Pai para filhos”, e por fim, a revelação do inesperado anunciante: Deus.

Outra menção bíblica se encontra em “Cruzeiro”. A viagem divulgada ocorrerá na Arca de Noé, que, conforme as escrituras, foi construída por Noé para

salvar a si mesmo, sua família e um casal de cada espécie animal do dilúvio que inundaria a Terra. Os indícios para essa interpretação são “40 dias e 40 noites e preservar a espécie”. O autor ainda brinca, recomendando que o passageiro leve guarda-chuva. Por fim, o anunciante deixa clara a intertextualidade: é o próprio Noé quem oferece o passeio.

O terceiro anúncio apresenta uma intertextualidade histórica. Aníbal foi um dos maiores estrategistas da história, tendo lutado na segunda guerra púnica para tomar Roma. Uma de suas maiores façanhas foi incluir elefantes de guerra no exército, daí a referência a venda de elefantes “domados e com baixa no exército”.

O seguinte traz uma intertextualidade histórica e literária, pois se refere ao monarca inglês Ricardo III, imortalizado na obra homônima, de Shakespeare. O rei perdeu o cavalo durante uma batalha e teria oferecido seu reino por um cavalo a fim de se salvar. Desse modo, os dizeres “Cavalo. Troco por um reino. Tratar com Ricardo III” só produzirão o efeito desejado para quem compartilhar desse conhecimento de mundo.

A quinta mensagem apresenta relação com a mitologia grega. Segundo a mitologia, Leda era rainha de Esparta. Certa vez, Zeus se transformou em cisne e a seduziu. O humor fica por conta das exigências da anunciante “animal de porte” (como seu primeiro cisne era um deus soberano, o próximo animal não poderia ficar aquém), “mais moço” e “deve ser macho” (dadas suas intenções amorosas).

A oferta seguinte remete ao leão do logotipo do estúdio de cinema MGM, em que o animal aparecia envolto num círculo, rugindo no início de cada filme. As pistas para essa conclusão encontram-se em “fotogênico, experiência em cinema” e “tem referências na MGM”. Como se trata de um logotipo antigo, usado desde 1924 para representar o estúdio, o autor ainda brinca: “trabalhou até a aposentadoria compulsória”.

O próximo anúncio é muito interessante. Dado o sentido polissêmico da palavra órgão, o interlocutor, em princípio, pode achar que o órgão negociado é um instrumento musical, o que seria perfeitamente normal, mas o engano é desfeito logo em seguida, quando o anunciante complementa “também a audição, o sistema linfático, etc”. A graça do texto se deve justamente ao elemento insólito: a compra de órgãos humanos pelo doutor Frankenstein, personagem do romance de Mary Shelley que se dedica a criar um ser constituído de restos mortais.

A mensagem seguinte já inicia de forma insólita, visto a compra de cabeças não ser uma prática comum. O humor é corroborado pela apresentação

dos demais itens da coleção: a cabeça de São João Batista, entregue numa bandeja de prata à filha do rei Herodes; a de Maria Antonieta, rainha da França, presa durante a Revolução Francesa e condenada à guilhotina e as de Lampião e seu bando, decepadas pela força volante.

Na subsequente, temos a oferta de vaga para cozinheira. A anunciante Lucrécia Bórgia viveu na Itália renascentista e, segundo a história, costumava usar um anel oco, onde guardava veneno, que colocava no vinho de seus inimigos durante os banquetes que organizava. O humor fica por conta da ironia “para família de fino trato”, pois apesar de a família de Lucécia Bórgia ser muito rica, não é elegante envenenar os convidados, e na inusitada ameaça ao futuro empregado: “se falhar, pode dormir no emprego, para sempre”.

“Torro tudo” remete à crença generalizada de que enquanto Roma ardia, Nero estaria compondo uma música em sua cítara. Como nas outras construções, o texto só produzirá o efeito humorístico desejado para quem reconhecer as referências.

Já “Barbada” refere-se à venda do Palácio de Versalhes. A graça fica por conta do motivo da venda: “força maior” e do aviso “antes que seja tarde”. Essa urgência deixa pistas da ocasião da venda, provavelmente em meio à Revolução Francesa, onde a monarquia seria abolida e rei e sua família guilhotinados.

Em “Telefone”, temos a venda de mais um produto insólito: o primeiro aparelho telefônico do mundo, inventado por Graham Bell, o que justifica o prefixo 1.

Já em “Casamento”, o anunciante é personagem de um conto infantil, de Charles Perrault. Barba Azul era um aristocrata que matava as esposas e pendurava seus corpos na parede do quarto. A honestidade no anúncio “pelo resto da vida dela” é a responsável pela comicidade.

Em “Correspondência”, o anunciante Robinson Crusóé é personagem do romance “As aventuras de Robinson Crusóé”, de Daniel Defoe. Náufrago, ele passa 28 anos, isolado em uma ilha. Por isso o desespero no anúncio, manifestando urgência em se corresponder com “qualquer pessoa em qualquer lugar”.

O humor no anúncio seguinte reside no fato de o escritor não vender apenas um chicote, mas vários instrumentos de tortura, em alusão à sua biografia. Marquês de Sade narrava em seus romances e contos cenas de violência e mutilação com personagens que sentiam prazer na dor dos demais. A brincadeira “vendo tudo com manual de instrução” refere-se ao fato de ele saber muito bem como usá-los já que os descrevia em seus livros. A prisão, motivo da venda, era fato frequente em sua vida por suas ideias e comportamento considerado libertino.

Em “Assistente de pintor”, o cronista brinca com a hipótese de que Michelangelo teria pintado o teto da Capela Sistina deitado de costas num andaime. Daí a exigência “deve ter prática em pintar de costas”. O humor fica por conta da razão pela qual ele procura um assistente: “caiu pingo no meu olho”. O fato banal traz graça para o anúncio.

Já “Engenheiro” apresenta uma brincadeira com a torre de Pisa que ficou inclinada devido a uma fundação mal construída. O autor atribui tal erro à embriaguês do engenheiro responsável que, uma vez demitido, precisaria ser substituído.

No último anúncio, o humor se deve ao fato de o anunciante Cristóvão Colombo acreditar que só construiria sua fama se fosse capaz de chegar à Índia viajando rumo ao Oeste, quando, na verdade, a história se lembra dele justamente pelo contrário. Em vez de chegar à Índia descobriu um novo continente: a América.

Assim, a transgressão estilística empresta à crônica a roupagem de um classificado incomum que atravessa a história, simulando as transações comerciais que poderiam ter sido feitas por personagens bíblicos, históricos e literários. São essas personalidades e seus anúncios insólitos que produzem a comicidade da crônica.

Procuramos, por fim, demonstrar, no decorrer da análise, como o elemento insólito se apresenta como estratégia para a produção do efeito humorístico nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, resultando não só no efeito humorístico, mas também na reflexão crítica do quadro político brasileiro.

REFERÊNCIAS:

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.

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

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. “A metamorfose”. In: *Mais comédias para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. “Estrumufar”. In: *O Globo*: Rio de Janeiro, 01 fev. 2004. Primeiro Caderno.

_____. “O classificado através da história”. In: *Comédias para se ler na escola*. São Paulo: Objetiva, 2001.

_____. *O nariz e outras crônicas*. São Paulo, Ática, 2006.

AS METÁFORAS BÍBLICAS EM TELECO, O COELHINHO, DE MURILO RUBIÃO

Paulo César CEDRAN¹

Chelsea Maria de Campos MARTINS²

RESUMO:

O presente artigo tem por finalidade analisar a presença de metáforas bíblicas no contexto *Teleco*, o coelho de Murilo Rubião sob o aspecto de seu discurso indireto de literatura fantástica como recurso para a reflexão da condição humana e o ceticismo que permeia sua obra. Ao mesmo tempo tentaremos identificar como a presença do elemento religioso de suas epígrafes referencia o conflito inerente ao ser humano em sua constante busca ou inconsciente existência podem provocar reações e desencadear processos reflexivos em que o elemento fantástico atua como recurso epistemológico diante da permanente angústia que acompanha o conceito de existir. Dessa forma o elemento fantástico presente na escrita sagrada pode ganhar à luz dos contos de Murilo Rubião um aspecto filosófico que faz da linguagem por meio de seu jogo uma possibilidade concreta de refletir sobre o indisível.

PALAVRA-CHAVE:

Metáforas Bíblicas; Narrativa Fantástica e Transfiguração/Metamorfose.

A invisibilidade, o desejo de aceitação e a tentativa de encontrar o seu eu, faz de *Teleco o coelho*, um conto especialmente peculiar, quando analisamos a obra muriliana. É interessante notar, o contexto em que o conto surge, ou seja, seu momento criativo. Pautado por um sentimento de estrangeiro, de exilado, esta condição, fez com que o próprio Murilo Rubião, afirmasse, que mesmo não sendo um exilado, os personagens de seus contos parecem exilados na própria Terra. Assim ele responde a sensação de exílio quando afirma:

Sofri. Eu não sabia o que era ser estrangeiro. Aliás, eu era muito bem tratado. Más para mim, sendo mineiro, era muito mais trágico. Quem esteve lá na Espanha não era apenas um brasileiro, mas um mineiro. O lado positivo foi a leitura. Li desbragadamente durante esses quatro anos. Só Escrevi '*Teleco, o coelho*'. Eu estava no maior desânimo com a literatura. Quando fui para a Espanha, estava pensando em não escrever mais (RUBIÃO, 1982, p.5).

1 Paulo César CEDRAN (CUML-Jaboticabal / UNIESP-Taquaritinga); pcedran@ig.com.br

2 Chelsea Maria de Campos MARTINS (CUML – Jaboticabal / UNIESP – Taquaritinga); chelsea.maria@terra.com.br

A partir dessa sensação de exilado, podemos afirmar que Murilo Rubião conduz o personagem *Teleco, o coelhinho*, por uma linha temporal, cujo surgimento e desaparecimento não se caracterizam por um momento fantástico, mas por um momento que evoca certa mística cotidiana. Adriana dos Santos Teixeira, em artigo intitulado *A transfiguração das personagens de Murilo Rubião: Uma tentativa de adequação ao meio circundante*, afirma que:

É interessante observar que 'Teleco, o Coelhinho' foi o único conto que Rubião escreveu durante os quatro anos que passou na Espanha. Era a primeira vez que saía do Brasil. Conforme Schwartz, Rubião em sua mineirice sofre a ausência de seu ambiente. Fazendo uma relação do conto com a situação vivida pelo escritor durante a produção dessa narrativa, pode-se pensar que a inadequação do coelhinho no universo humano remete a inadequação de Rubião fora de seu ambiente, de seu país, pela primeira vez. Pode-se notar também que a personagem está sempre sujeita às normas e aos comportamentos já determinados pela sociedade. E por não conseguir desempenhar o papel em questão, sofre a frustração de não se transformar em um humano. (TEIXEIRA, 2005, p.283).

Sem entrarmos na discussão da classificação da obra Muriliana, nos termos propostos por Tzvetan Todorov na obra *Introdução à literatura fantástica*, consideramos como afirma Ieda Magri no texto: *Murilo Rubião Conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural*, que diante da impossibilidade de definirmos um gênero em Murilo Rubião admite-se ser necessário, considerar que a existência do processo discursivo no contexto de seus textos, permite que se permaneça em um contínuo estado de flutuação entre os vários gêneros quando temos em análise os contos murilianos. Assim:

No que diz respeito a conceituação de fantástico a partir de sua construção dentro da narrativa deixando de lado a reação do leitor, a afirmativa de Todorov de que 'a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural' (TODOROV: 1975, 179), pode ser aceita, parece-me, por ambos os escritores. E Todorov usa o verbo no tempo passado justamente para literatura moderna, segundo Todorov, parte-se do sobrenatural para se chegar a uma aparência de normalidade. Mesmo procedimento usado por Murilo Rubião, que insere o sobrenatural no cotidiano, invertendo a lógica do real e instaurando um mundo de seres encantados dentro do mundo espacial e temporal do leitor. (MAGRI, 2009, p.8)

Sob este aspecto, não podemos deixar de inferir que esta possibilidade, pauta-se por um recurso estilístico presente na narrativa dos textos bíblicos, ou seja, que a lógica do real insere no mundo espacial e temporal do leitor, seres encantados. Um exemplo de comparação com a metáfora bíblica, seria o momento

da Transfiguração de Cristo, que em meio à claridade de sua luz e a presença de Moisés e Elias, criou um vínculo figurativo entre o antigo e o novo testamento, por meio da tradição da lei Mosaica e do profetismo de Elias. Assim, a narração do evangelista Mateus, diante deste evento sobrenatural – a transfiguração, fez com que o apóstolo Pedro não mais temesse e buscasse permanecer com o Cristo transfigurado, conforme se apresenta:

Seis dias depois, Jesus tomou consigo Pedro, os irmãos Tiago e João, e os levou a um lugar à parte, sobre uma alta montanha. E se transfigurou diante deles: o seu rosto brilhou como o sol, e as suas roupas ficaram brancas como a luz. Nisso lhes apareceram Moisés e Elias, conversando com Jesus. Então Pedro tomou a palavra, e disse a Jesus: “Senhor, é bom ficarmos aqui. Se queres, vou fazer aqui três tendas: uma pra ti, outra para Moisés e outra para Elias”. Pedro ainda estava falando, quando uma nuvem luminosa os cobriu com sua sombra, e da nuvem saiu uma voz que dizia: “Este é o meu Filho amado, que muito me agrada. Escutem o que ele diz.” Quando ouviram isso, os discípulos ficaram muito assustados, e caíram como o rosto por terra. Jesus se aproximou, tocou neles e disse: “Levantem-se, e não tenham medo.” Os discípulos ergueram os olhos, e não viram mais ninguém, a não ser somente Jesus. Ao descerem da montanha, Jesus ordenou-lhes: “Não contem a ninguém essa visão, até que o filho do Homem tenha ressuscitado dos mortos.” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1261, 1262).

Neste processo percebemos que não existe a limitação do espaço e tempo para os quais Jesus se transfigurava e a esta situação se insere no contexto de sua pregação evangélica, junto aos apóstolos. Assim como afirma o Pe. Paulo Basaglia em artigo intitulado *A glória divina do servo*, publicado no semanário *O Domingo*:

A luz intensa que brilha no rosto e nas vestes de Jesus, ao invés, não vem de fora. Vem dele mesmo, pois aquele Mestre vivia no meio de gente pobre, nas periferias, é ele próprio o Senhor da história. Não se manifesta glorioso na capital Jerusalém, para uma multidão de pessoas, mas num montanha qualquer, para três discípulos. (BASAGLIA, 2011, p.4)

Essa luz magnífica vem de Jesus e não de sua própria condição de Senhor da história. Um paralelo podemos estabelecer entre a manifestação primeira de Teleco, considerável neste contexto e a narrativa bíblica. Vemos que o local público-cais, próximo ao mar, apenas situa na cena narrativa a presença de Teleco e do narrador com o início do conto:

“- Moço, me dá um cigarro?”. A voz era sumida; quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças. O importuno pedinte insistia: - Moço, oh! Moço, Moço, me dá um cigarro? Ainda com

os olhos fixos na praia, resmunguei: - Vá embora, moleque, senão chamo a policia. – Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar. Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente.” (RUBIÃO, 2010, p 52.)

Se considerarmos o local narrativo e a posição do narrador - frente ao mar, perceberemos que o mesmo não olhava o outro, ou seja, havia neste aspecto um distanciamento do homem-narrador diante do infinito do mar, aqui metaforicamente apresentado como imensidão. A Transfiguração coloca Pedro e os demais discípulos na presença do elemento fantástico, como assim o faz Teleco diante do narrador, a ponto deste afirmar: “Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente”. (RUBIÃO, 2010, p 52.)

Esta frase mínima também utiliza-se da expressão conjuntiva *entretanto* para caracterizar a possibilidade de continuidade de algo que iria não apenas se centrar num espaço e tempo, mas iria desenrolar-se ao longo da narrativa. Essa primeira aproximação do texto muriliano com o texto bíblico, insere no mundo dos homens algo que lhe é alheio, ou seja, a presença do outro. De certa forma, a inserção de Jesus Cristo e a aparição de Teleco, alteram em planos distintos o processo comum de interação social de Jesus, pelo reflexo e de Teleco pelas metamorfoses, ou seja, por apresentar-se como um coelho falante.

Audemaro Taranto Goulart no texto *A obra de Murilo Rubião: um marco da modernidade*, lembra que mais do que investigar e interpretar os símbolos e alegorias, há que se investigar na questão da modernidade que a obra de Murilo Rubião ultrapassa a dimensão interpretativa dos acontecimentos e narrativas, para entremostrarem-se com o material linguístico da construção do texto. Pois:

Antes, é preciso ver a matéria textual enquanto um jogo, um movimento incessante que faz a linguagem procurar os limites de suas possibilidades. A perspectiva para essa investigação descola-se do trabalho que Murilo realiza na produção de seus textos. É um trabalho desesperado, maldito – como ele mesmo disse, ao referir-se ao seu processo de criação -, sobretudo porque não é um simples trabalho de busca da expressão tanto quanto possível perfeita, mas sim porque é um trabalho de defesa contra as tramas que a linguagem está permanentemente armando para que escreve e que lê. (GOULART, sd, p.1)

Contra as tramas da linguagem, vemos uma busca desesperada da clareza, da compreensão. Assim como os discípulos não encontravam a clareza da transfiguração que os cegavam, Teleco e suas metamorfoses vão, aos

poucos, provocando em seu colega narrador, uma sensação de obscurecimento, principalmente diante de suas metamorfoses finais. Neste processo, o aspecto auto-reflexivo, faz com que o narrador o abrace e o segure no colo, diante das constantes e incontroláveis mutações.

Assim podemos compreender o embate que o próprio Murilo Rubião estabelece para si diante de sua condição de estranho e sem crenças religiosas, mas que alimenta uma sólida esperança de conversão. A ponto de afirmar:

Li desbragadamente durante esses quatro anos. Só escrevi “Teleco, o coelhinho”. Eu estava no maior desânimo com a literatura. Quando fui para Espanha, estava pensando em não escrever mais. (RUBIÃO, 1982, p.5).

O não aceitar a separação entre vida e morte, fica evidente na forma com que o autor conclui o conto. O coelho torna-se uma criança morta em seu colo após sucessivas metamorfoses. Ou seja, o ato de segurar, de agarrar Teleco seria uma manifestação metamórfica na tentativa de abarcar pela hipérbole, a amplitude da influência de sua base religiosa católica, diante dos conceitos de vida, morte e eternidade.

Assim a criança, como símbolo da metamorfose do filho de Deus, no paradoxo – vida e morte, seria contrabalançada por um ciclo, vida-morte-vida, do qual a eternidade seria a síntese dessa permanência de percurso.

Soa como emblemática a sua afirmação que o catolicismo está muito mais ligado à morte do que a vida e transformando mesmo a vida, em morte. Vemos este processo no final do conto quando o narrador diz:

Por fim, já menos tranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava. (RUBIÃO, 1982, p.5).

A figura do carneiro que precede a última metamorfose que seria a de criança, nos apresenta o sacrifício de Cristo-cordeiro, que tira os pecados do mundo, ao morrer e renascer em uma criança morta, ou seja, sem perspectiva de continuidade e alternativas. teríamos no plano analítico a seguinte sequência:

Para Chevalier, o carneiro é uma força genésia que ‘desperta o homem e o mundo e que assegura a recondução ao ciclo vital, que na primavera da vida, quer na primavera sazonal’. O carneiro é ardente, instintivo e potente, características estas relacionadas com a própria juventude, ideia esta que aparece na epígrafe do conto. O símbolo do carneiro está ligado a figura de Cristo, o Bom Pastor. Nas palavras de Chevalier, “O carneiro tornar-se-ia, então uma variante do cordeiro de Deus, que se oferece à morte para a salvação dos pecadores, tornando-se símbolo não apenas de Cristo, mas dos fiéis que, depois dele e nele, aceitam a morte expiatória”

O carneiro era a oferenda mais comum aos deuses e o deus cristão não constituía exceção. Assim, preparado o desenlace, Teleco se transforma naquilo que é efetivamente sacrificado pelo narrador, o lado instintivo da psique e os aspectos da libido regeneradora. A transformação final de Teleco o levará à condição do homem. O carneirinho se transforma nos braços do narrador, em uma criança, simbolizando a condição de homem. O carneirinho se transforma nos braços do narrador, em uma criança, simbolizando a inocência a reforçar um dos aspectos do simbolismo do carneiro. A infância é vista como um estado anterior ao pecado, e, portanto, edênico. Esta concepção da infância é uma constante na mística cristã, que preconiza o tornar-se criança para alcançar o reino dos céus. Teleco, como vimos, representa o aspecto lúdico da infância e regressa a essa esfera na de uma criança que não tem possibilidade de crescer. (MACHADO, 2004, p. 4).

Na sequência didática para análise do conto elaborado por Alfredina Nery, 2006, em artigo intitulado: *Sequência Didática: Contos Selecionados – Teleco, o coelhinho*, encontramos um dos temas presentes da obra citada no início do nosso artigo - o tema da incomunicabilidade. No caso de Teleco, esta aparece quando ele se apaixona por Tereza e depois se separa. A comunicação entre ele e o narrador torna-se difícil. Mediando a relação comunicacional, encontra-se o contexto amoroso presente em outros contos de Murilo Rubião. Parece haver uma associação entre o humano, como queda em função do amor, ou melhor, dizendo, o ato de amar que humaniza o homem, humaniza “Teleco”, torna-se também em sua história, o elemento desestruturador do próprio homem. Ou seja, não como identidade, mas como humanidade, o amor fragiliza, pacifica e aliena Teleco que metamorfoseia-se em carneiro, animal resignado diante da morte. A pulsão amor/dor, vida/morte é notória neste contexto analítico.

Ao expressar o desejo de tornar-se humano, morre Teleco, que ao longo de todo o conto persegue esse objetivo. Quando se encontra Teleco, na condição de Barbosa, nome humano, ele passa assim a se comportar:

Talvez por ter me abandonado aos encantos de Tereza, ou para não desagradá-la o certo é que aceitava, sem protesto, a presença incômoda de Barbosa. Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante: - ele se chama Barbosa e é um homem. (RUBIÃO, 2010, p 56-57.)

Neste aspecto, o narrador não encontra em Teleco o homem, mas um repulsivo canguru. Poderíamos inverter essa leitura e indicar que o narrador encontra o homem que ele não quer ser, ver-se refletido no canguru Teleco. Assim o ponto de maior distanciamento do narrador e de Teleco – Barbosa é circundado pelo estabelecimento em última instância, de uma identidade negativa homem-homem.

Numa perspectiva de dialética negativa, Barbosa-homem é alter-ego do narrador – homem desumano perceptível quando narrador deixa transparecer o lado identitário ao afirmar pelo aspecto linguístico que: “Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles.” Rubião 2010, p. 58. Assim esta citação de Rubião, nos remete a apresentação de Ivan Marques, quando este afirma:

São histórias construídas com tanta coerência que nos fazem duvidar das nossas certezas e da própria realidade. O importante não é decifrá-las como se fosses enigmas ou parábolas. Para que traduzir a fantasia? Os símbolos possuem uma abrangência cósmica, incompreensível em suas infinitas significações. Murilo Rubião põe em cena as tensões do mundo em que vivemos. O fantástico não se descola do real. Ao contrário, exerce uma função crítica, procurando a verdade por caminhos inusitados. Os contos revelam, sob a forma noturna do pesadelo, o absurdo que existe em nosso cotidiano. (RUBIÃO, 2006, p.7)

Assim o fantástico não se descola do real a ponto do narrador, mesmo que incredulamente, passa a identificar um homem num canguru-Barbosa, em que o coelhinho teleco tinha se transformado.

Em outro momento o narrador também afirma: “Sem dúvida, linda. Durante a noite, na qual me faltou o sono, meus pensamentos giravam em torno dela e da cretinice de Teleco, em afirmar-se homem.” Rubião, 2010 p 55.

Neste trecho que antecede a afirmação anterior, o narrador utiliza-se do ambiente noturno como uma referência como momento privilegiado para o ato de meditação, quando a noite povoa os pensamentos dos homens.

Rildo Cosson, afirma, portanto, no artigo “*A contaminação como estratégia comparatista*” que Teleco o coelhinho, não é bem um coelho, ele seria uma metamorfose ambulante em que a versatilidade é o seu fraco. Podemos depreender desta afirmação que o conto muriliano critica os limites da condição humana, quando utiliza-se da metamorfose animal-homem - zoomorfismo e da característica deste ser metamorfosante pela versatilidade, ou seja, tentar ser tudo e não ser nada. Essa racionalidade impessoal marca outro traço da modernidade de sua obra e da própria relação em que esta estabelece com a cultura e com a literatura. Assim, Casson afirma:

Não é sem razão, portanto, que privilegiamos em nossos textos as metáforas espaciais. Todo um léxico constituído de fronteiras, territórios, configurações, reterritorializações, lugares, acervos, centros, trânsito, periferias e redes buscam os recortes e as tentativas de mapear no estudo da cultura o lugar da literatura comparada. (COSSON, 2002, p. 3)

As metáforas espaciais, lembrando o conto Teleco, o coelhinho,

nos apresenta um percurso que vai do aparecimento súbito de Teleco, ao estabelecimento de uma relação afetiva com o narrador. As contradições de sua busca se dão pela saída do espaço privado e sua ida ao espaço público e mundano, como forma de marginalidade e, posteriormente, o seu retorno ao espaço privado que seria a casa do narrador.

Observamos nesta diáspora de Teleco, no sentido bíblico, que o cotidiano analisado por Murilo Rubião, transforma-se numa nova realidade, tirado da essência do cotidiano como afirma o próprio autor. Poderíamos afirmar que recurso para modificação do cotidiano, pela presença de acontecimentos insólitos poderia ganhar um sentido milagroso numa análise comparativa com a narrativa bíblica. Assim, a instabilidade dos personagens seria o recurso utilizado por Rubião com a finalidade de tornar o fato acolhedor pelos humanos.

Adriana dos Santos Teixeira em artigo intitulado “*A transfiguração das personagens de Murilo Rubião: uma tentativa de adequação ao meio circundante*”, afirma que neste processo de imitar as atitudes humanas, se esconde o desejo de que as metamorfoses ajudem o próximo. Assim Teleco nos remete a figura de Jesus e seu desejo de servir ao mesmo tempo o faz de forma crítica, pois assim como Jesus restringiu a ação dos vendilhões no templo, Teleco diante do agiota deixa transparecer que ele não gosta deste personagem e transforma-se em um leão amedrontá-lo.

Voltando à questão do tornar-se homem e sua relação com o ato de conhecer pelo coração, podemos deduzir que Teleco tinha um bom coração, mas que o convívio humano consegue degradá-lo, ao transformá-lo em homem chamado Barbosa. Assim as metamorfoses de Teleco, seriam tentativas frustradas de adequação ao mundo. O aspecto amoroso decorrente de seu encontro com Tereza o faz mais humano e mais degenerado. Será apenas com a morte, ou seja, com o maior traço da humanidade sob o aspecto religioso, que Teleco conseguirá ver-se reconhecido como ser humano. Assim como afirma Adriana dos Santos Teixeira:

O coelho Teleco, na sua inconstância, transfigura-se o tempo todo com a intenção de ser reconhecido como ser humano. Entretanto, esse reconhecimento ele não consegue obter enquanto vivo. Somente quando morre, atinge a forma física de um ser humano. (TEIXEIRA, 2005, p.289).

Ao representar a realidade cotidiana e a fragilidade de suas relações poderíamos novamente estabelecer uma aproximação entre o sobrenatural e o religioso e a conceituação de se considerar o espaço como elemento definidor e fantástico, vide os exemplos da Transfiguração de Cristo e das metamorfoses de Teleco. Assim como afirmam Ligia Soares Sene e Marisa Martins Gama-Khalil:

Dessa forma, o corpo de Teleco, ao metamorfosear-se em inúmeros bichos, justapõe em vários espaços. A instauração do fantástico acontece, sobretudo, por intermédio das metamorfoses do corpo de Teleco em animais de variados tamanhos e espécies, provocando a hesitação no narrador e no leitor. (SENE, GAMA-KHALIL, 2008, p.15).

Se compararmos as metamorfoses ao pedido de Pedro para construção de tendas como forma de abarcar o acontecimento insólito da transfiguração, poderíamos identificar a possibilidade de definir uma espacialidade por meio de uma tenda, objeto comum, diante do qual Pedro tenta abarcar esta condição. Esta tentativa humana de Pedro pode ser identificada como uma forma de religiosidade popular muito comum na América Latina, a ponto de Emmanuel Gonçalves Guimarães Lisboa, afirmar no texto: *Murilo Rubião, releitura e retorno ao Evangelho de João*, que:

(...) é na América Latina que a literatura fantástica terá um terreno profícuo para desenvolver-se. Fato que pode ser atribuído ao contato direto que há entre os autores fantásticos e a religiosidade popular. Além do que, muitos desses autores ou serão estudiosos de teologia ou ao menos interessados no assunto. (LISBOA, 2007. p. 32-33)

No caso, como mencionamos anteriormente, o escritor Murilo Rubião sempre recorre à influência maior que a Bíblia exerce na radicalização de suas origens, ou seja, o próprio autor transporta para seu universo literário o confronto razão/desrazão, que num sentido bíblico poderia ser comparado à definição de Paulo de Tarso sobre o que seria loucura para os homens, mas razão para Deus, quando este afirma:

De fato, Cristo não me enviou para batizar, mas para anunciar o Evangelho, sem recorrer à sabedoria da linguagem, a fim de que não se torne inútil a cruz de Cristo. Pois a linguagem da cruz é loucura para aqueles que se perdem. Mas, para aqueles que se salvam, para nós, é o poder de Deus. Pois a Escritura diz: 'Destruirei a sabedoria dos sábios e rejeitarei a inteligência dos inteligentes'. Onde está o sábio? Onde está o homem culto? Onde está o argumentador deste mundo? Por acaso, Deus não tornou louca a sabedoria deste mundo? De fato, quando Deus mostrou a sua sabedoria, o mundo não reconheceu a Deus através da sabedoria. Por isso através da loucura que pregamos, Deus quis salvar os que acreditam. Os judeus pedem sinais e os gregos procuram a sabedoria, nós, porém, anunciamos Cristo crucificado, escândalo para os judeus e loucura para os pagãos. Mas, para aqueles que são chamados, tanto judeus como gregos, ele é o Messias, poder de Deus e sabedoria de Deus. A loucura de Deus é mais sábia do que os homens e a fraqueza de Deus é mais forte do que os homens. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1461-1462).

Portanto, a realidade conturbada identificada por Luciane Alves Santos, no texto “*A metamorfose nos contos fantásticos Murilo Rubião*”, nos leva a pensar que:

Nesse conto, como em outros do autor, surge uma realidade conturbada, produto do confronto razão/desrazão. Isso se dá porque a razão caminha em direção a desrazão, criando um universo insólito e absurdo. Assim, como afirma Bessiére, (1974), o discurso fantástico caracteriza-se pela antinomia real/irreal, que é a marca do contraste entre razão e desrazão. É essa antinomia que governa a obra muriliana. As fantásticas metamorfoses de Teleco estão inseridas em um mundo real e possível, porém duramente subvertido e arruinado pela implacável lógica do absurdo. (ALVES, 2006, p.4).

A leitura que podemos fazer do trecho bíblico anteriormente citado, sob o aspecto da metáfora como recurso estilístico muriliano, fica implícita nas metamorfoses de Teleco e na sua derradeira condição de criança morta, como diz Luciane Alves Santos:

Em seus contos, o tema metamorfose remete à problemática existencial: o sentido da vida. São as dúvidas, o mistério, o absurdo e o vazio sufocante que constituem a literatura fantástica do nosso século, literatura essa que encontra em Murilo Rubião sua maior expressão. (ALVES, 2006, p.7).

E Ana Luiza Silva Camarani, complementa em seu artigo *Murilo Rubião e realismo mágico*:

Esse universo do realismo mágico: uma ampliação da representação do real, da qual passam a fazer parte elementos considerados peculiares a outras categorias como o maravilhoso, da fábula, da fantasia – universos paralelos, com leis próprias – ou mesmo temas comuns na literatura fantástica, como a ocorrência da metamorfose, origem do espanto no fantástico, se não do terror, por contrariar as leis do real diegético. No realismo mágico, todas essas noções que caracterizam o irreal, incorporam-se à representação do real que não mais se revela mimético, mas sim em sua dimensão total, contendo o que existe na imaginação, no pensamento, no sonho, no devaneio, e que passam a compor uma realidade ampliada. (CAMARANI, 2008, p.6).

A comparação desta realidade ampliada permite estabelecer a intertextualidade entre o universo bíblico e as temáticas dos contos murilianos sob o aspecto filosófico em Teleco, na busca de sua humanidade, que esconde o desejo de superar a indiferença e o desprezo dos homens como afirma Silvana Oliveira no texto “*Coelho e dragões uma leitura de dois contos de Murilo Rubião*”:

(...) mas a pretensão de tornar-se humano a raiva e o ciúme de seu amigo. Assim como o pirotécnico Zacarias, Teleco demonstra

ter consciência da sua condição de invisibilidade. Existir enquanto animal não o satisfaz, ele quer ser visível como homem e sabe que precisa realizar a metamorfose definitiva para alcançar o seu objetivo. A maior dificuldade para Teleco é o reconhecimento do outro. Sem ser aceito não há possibilidade de ser realmente humano. O narrador acusa a mudança no comportamento de Teleco a partir do momento em que ele passa a autodenominar-se Barbosa: “*Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que impelia a ficar horas e horas diante do espelho.*”.(OLIVEIRA, SD, p.5)

Assim sem o outro eu não existo, ou seja, a busca da humanidade pelo desejo de superar a indiferença é um dos aspectos mais profundos da linguagem de Cristo diante de seus interlocutores, ao clamar pelos marginalizados sofredores que eram objeto de indiferença. O “existir” enquanto “homem” desintegra Teleco, a ponto do narrador sentir o medo de enxergar-se na trágica condição humana diante de Teleco-Barbosa. Portanto, a frustração do desígnio de Teleco e de sua desintegração é assim sintetizada na afirmação de Silvana Oliveira, quando diz no artigo intitulado: ***O herói(in)visível de Murilo Rubião:***

A frustração do desígnio de Teleco vem de forma brutal. Sua morte revela o que ele fora, uma criança suplicante e desamparada que buscava a identificação para aproximar-se de outro. A relação da alteridade entre Teleco e o homem que narra a sua história pode ser explicitada na medida em que voltamos os olhos para a história deste narrador. Solitário, dono de ‘ridículas lembranças’, ansioso por alguma ocupação que o faça esquecer de si mesmo – selos ou metamorfoses -, o narrador não poderia aliar-se a Teleco na sua busca de humanizar-se, pois isto significaria empreender, ele também, a mesma busca. Neste sentido, ser o obstáculo do outro é o mesmo que converter-se na própria frustração. (OLIVEIRA, 2000, p.7).

A alteridade entre Teleco e o homem pode assim ser compreendida pelo que Audemaro Taranto Goulart chama de corrosão do real em artigo intitulado “***A corrosão do real na obra de Murilo Rubião***” e sua relação com o aspecto religioso quando afirma que:

Uma das explicações que já se explicitaram para justificar o aparecimento fantástico é o fato de que o mundo da modernidade foi, cada vez mais, sendo atingido por uma crescente desreligiosidade, o que fez com que a cultura se visse incapaz de conciliar o natural e o sobrenatural, do que resultou uma situação de desequilíbrio que abriu caminho para que o fantástico surgisse em meio aos elementos contraditórios da realidade, com o que se afastou o verossímil para dar lugar ao improvável e ao inadmissível. Diante disso, muitos dados da realidade se mostraram, repentinamente, desprovidos de sentido o que levou à produção de uma obra literária que buscou romper com os elementos do mundo externo que se revelaram

muito problematizados. O resultado disso é – permitam-me usar a expressão – a “desrealização da realidade”, ou, como coloquei no título deste texto, a corrosão da realidade.(GOULART, sd, p.2).

Poderíamos em última instância questionar ser o homem: um ser desrealizado? Como na metáfora do cego, utilizada por Carlos Drummond de Andrade, no poema Aliança: “O homem, feixe de sombra, desejaria pactuar com a menor claridade. Em vão. Não há sol. Que importa? Segure-me, cego. Os dois vamos rumo de Lugar Algum, onde, afinal: encontrar!”.(ANDRADE, 1971, p.5)

Portanto, como afirmam Daiane da Silva Lourenço e Wilson Rodrigues de Moura em artigo intitulado: *A função do fantástico nos contos de Murilo Rubião*:

O estudo teórico realizado sobre o gênero em questão e as análises de contos de Murilo Rubião permitiriam a comprovação de que tais contos são realmente fantásticos e utilizam o sobrenatural não apenas como forma de o leitor questionar a veracidade dos fatos presentes na narrativa, mas como uma forma de chamá-los a atenção para a vida do homem contemporâneo. A função desempenhada pelo fantástico, portanto, é a de conduzir o leitor a um questionamento da realidade, chamar sua atenção para algumas situações reais vivenciadas pelo ser humano. Mas, para que o fantástico apareça, a metáfora, a hipérbole ou a metamorfose deve estar presente no texto, fazendo o leitor hesitar de antemão e criando uma ambiguidade no texto que leva ao aparecimento do fantástico. (MOURA, SILVA, 2009, p.10)

À guisa de conclusão poderíamos identificar na análise das metáforas bíblicas presentes em Teleco, o coelhinho que Murilo Rubião, nos apresenta a busca do *outro*, como tentativa de encontrar nossa individualidade perdida e exemplificada pelas diversas metamorfoses de Teleco. A despersonalização pôde fazer de sua última metamorfose, como criança morta, uma espécie de resgate do humano pelo seu maior vínculo com a realidade, ou seja, a finitude e a dependência diante de uma religião que, para Rubião, valoriza mais a morte do que a vida. Assim, negativamente ao apresentar-se como criança morta, na figura de Teleco poderíamos identificar a frustração de seu desígnio, na forma de uma criança suplicante e desamparada, que buscava a identificação para aproximar-se do outro. A morte seria, portanto, o trânsito, o caminho do povo hebreu em busca da terra prometida e do paraíso edênico em última instância a busca do homem, como um eterno viajante, vez que:

O personagem muriliano é sempre um viajante. Ele está em trânsito. Habita lugares de trânsito, lugares por onde passam sempre muitas pessoas – hotéis, parques etc. O personagem se desloca rumo ao fantástico. O contrário, a extaticidade, seria a impossibilidade narrativa. Alguma mudança se dá no espaço e também no tempo. Ele se desloca enquanto descobre que é ele mesmo o fenômeno

fantástico. Ainda que relute e procure opor à lógica do insólito a ruína de outra lógica, ele não tem saída. O deslocamento, então, não deixa de ser ilusório, uma vez que o personagem caminha em direção a si mesmo. O fantástico não está no médico que o assiste, nem no funcionário da estação de trem, nem no porteiro da fábrica/repartição pública. Esses são mediadores. (BASTOS, 2001, p. 11)

Estar em busca de si mesmo, como reconheceu em carta a Mário de Andrade, não seria o caminho que Murilo Rubião percorreu como homem, buscando alternativas menos trágicas a existência humana? Poderíamos afirmar que sim, pois: (...) agora que a minha infância, cheia de sombras tenebrosas, de excessiva realidade, de fetichismo e terrores inexplicáveis, está me voltando, subindo à minha imaginação. (CANOVAS, 2008, p.78), é que podemos identificar na angústia, a tensão criativa de Murilo Rubião .

Constatamos nesta análise que como Murilo Rubião conseguiu retirar do amargo universo humano, um sabor mais palatável que possa ser degustado fantásticamente como metamorfose que causa espanto e, ao mesmo tempo, fascínio e admiração.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. Reunião; 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

BASAGLIA, Paulo. *A glória do servo*. In *O DOMINGO*, São Paulo: Paulinas, 2011, p.4.

BASTOS, Hermenegildo José. *Aglomeraciones: o espaço do fantástico muriliano*. In *Cerrados (UnB)*, [p. 9- 16] (Disponível em: http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/2567/1/ARTIGO_AglomeracoesEspacoFantastico.pdf).

CANOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. *O diálogo epistolar entre Mário de Andrade e Murilo Rubião*. [p. 71-86] (Disponível em <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/298.pdf>)

COSSON, Rildo. *A contaminação como estratégia comparatista*. In *Sítio Cético de Literatura e Espanto*. Disponível: <http://www.planeta.terra.com.br>, v. 9, 2002.

GOULART, Audemaro Taranto. *A corrosão do real na obra de Murilo Rubião*. [p. 1-5] (Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Audemaro/Murilo%20Rubiao%20-%20A%20corrosao%20do%20real.pdf>)

GOULART, Audemaro Taranto. *A obra de Murilo Rubião: um marco da modernidade* [p1-4] (Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Audemaro/A%20obra%20de%20Murilo%20Rubiao%20-%20um%20marco%20da%20modernidade.pdf>)

LISBOA, Emmanuel Gonçalves Guimarães. *Murilo Rubião: releitura e retorno ao Evangelho de João*. *CiberTeologia* [p. 31-38] (Disponível em: <http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/wp-content/uploads/2009/06/04murilorubiao.pdf>)

LOURENÇO, Daiane da Silva & MOURA, Wilson Rodrigues de. *A função do fantástico nos contos de Murilo Rubião*. In *IV Encontro de Produção Científica e Tecnológica. (EPCT)*, [p. 1-12] (Disponível em: http://www.fecilcam.br/nupem/anais_iv_epct/PDF/linguistica_letras_artes/01_LOUREN%C3%87O_MOURA.pdf)

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. *Teleco, o coelhinho- uma leitura simbólica*. (Disponível em: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/Murilo_Rubiao_O_Pirotecnico_Zacarias_comentarios.htm)

MAGRI, Ieda. *Murilo Rubião: conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural*. [p. 1-10] (Disponível em: http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/exmagico.pdf) BÍBLIA SAGRADA, São Paulo: Paulinas, 1990. 3 ed.

OLIVEIRA, Silvana. *Coelhos e Dragões: Uma leitura de dois contos de Murilo Rubião*. (Disponível em: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/Contemporanea/Murilo_Rubiao_O_Pirotecnico_Zacarias_comentarios.htm)

---, *O héroi (in)visível de Murilo Rubião*. In *Revista Letras*. Número 54. Jul/Dez. Curitiba. UFPR, 2000, p. 75-88.

RUBIÃO, Murilo. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

---, *Contos de Murilo Rubião*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006, 2ª ed.

---, *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SENE, Lígia Soares & GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS DE MURILO RUBIÃO*. *Horizonte Científico*. [p.1-21] (Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4299/3191>)

TEIXEIRA, Adriana dos Santos. “*A transfiguração das personagens de Murilo Rubião: uma tentativa de adequação ao meio circundante*”. In *V Congresso de Letras - Discursos e Identidade Cultural*. Caratinga: Editora do congresso, 2005, p.283-290.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UM PERIGO DENTRO DA NOITE: OS MONSTROS URBANOS EM JOÃO DO RIO

Pedro SASSE¹

RESUMO:

A partir das considerações sobre os conceitos de “monstro” formulados por Noël Carroll e Jeffrey Jerome Cohen, este trabalho pretende oferecer uma proposta distinta de classificação dos elementos causadores do medo na narrativa ficcional, utilizando o conceito de Agentes do Medo. Inicialmente, será apresentada a noção de Agente do Medo. Será ressaltado também o medo urbano como Agente do Medo muito presente na literatura nacional, e será mostrado um pouco de seu funcionamento. Por último, com base nessas observações, será feita uma análise de dois contos de João do Rio, “Dentro da noite” e “Emoções”, mostrando como se manifesta o Agente do Medo nestes.

PALAVRAS-CHAVE:

Agentes do medo, Medo urbano, Monstro, Literatura do medo, João do Rio.

1. INTRODUÇÃO

Como uma ramificação do projeto de pesquisa “O medo como prazer estético; uma proposta de estudo das relações entre os conceitos de horror e de sublime na Literatura Brasileira”, o presente trabalho está situado em uma área de escassa produção acadêmica, e, sendo assim, enfrenta algumas dificuldades por lidar com a ausência de um *corpus* teórico preciso. Nem sempre é possível lançar mão de teorias estrangeiras e aplicá-las aos textos nacionais, especialmente quando tanto os modelos teóricos quanto as obras literárias estudadas são intimamente ligados a particularidades culturais.

Procurando enfrentar a inadequação entre modelos teóricos importados e a literatura do medo brasileira, esse ensaio apresenta alguns conceitos experimentais. Por mais que ainda não tenham o rigor necessário para serem usados como base teórica sólida, são capazes de funcionar como ferramentas úteis para atingir os objetivos de nossa pesquisa.

Visto que “literatura de horror” e “literatura de terror” eram termos muito restritivos, e diante da necessidade de encontrar uma nomenclatura mais propícia

¹ Pedro Sasse (UERJ); e-mail: pedro_sasse@hotmail.com

para a descrição do corpus utilizado nessa pesquisa, optamos por “literatura do medo”. Com esse termo reunimos tanto os “medos ficcionais”, ou seja, os processos e técnicas de produção do efeito estético que chamamos de “medo artístico”, como também os “medos reais” de uma sociedade que são expressos através da literatura. Com isso, buscamos analisar não só a literatura que visa a causar efeitos de medo artístico no leitor, mas também aquela na qual aparecem descritos os “medos reais” vividos na época. (cf. FRANÇA, 2011)

No momento, minha pesquisa está focada nas obras de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, mais conhecido por um de seus pseudônimos, João do Rio. Jornalista engajado, escritor de renome e um irremediável dândi carioca, produziu uma obra ímpar na literatura nacional. João Carlos Rodrigues caracteriza, no prefácio do livro *Dentro da Noite*, a obra como “A maior coleção de taras e esquisitices até então publicada na literatura brasileira” (in Rio, 2002, p.12). O presente trabalho tratará de analisar dois dos contos que compõem essa peculiar coleção, buscando entender neles o funcionamento e a produção do medo estético no leitor.

Para tanto, inicialmente, será apresentado um conceito experimental que servirá para designar o causador do efeito do medo nas obras ficcionais: o Agente do Medo. Em seguida, no tópico seguinte, será aplicado esse conceito em um tipo recorrente de medo da literatura nacional. Por último, será mostrado, através das análises dos contos “Dentro da noite” e “Emoções”, o funcionamento do agente do medo nas duas narrativas.

1.1. LITERATURA DE EMOÇÃO

Na literatura, se voltarmos nosso olhar para que tipo de relação a obra estabelece com o leitor, poderíamos classificá-la da seguinte forma: a literatura que busca dialogar com a razão do leitor, ativar seus mecanismos cognitivos, encaminhá-lo para certa ideia ou perspectiva, um discurso voltado ao *logos*; e existe aquela que busca justamente passar despercebida pelo lado racional, busca agitar o subconsciente, induzir efeitos e estados em seu leitor, afetar seus sentimentos – um discurso voltado ao *pathos*. Chamemos de **literatura de emoções**. Muitos gêneros literários que vemos no mercado estão intimamente ligados ao tipo de sentimento que produzirão em seu leitor. Quem compra um livro de drama, na verdade, busca comprar para si uma dose de tristeza ficcional. Assim como aquele que compra o gênero terror, busca para si uma dose de medo.

No século XIX houve uma grande tendência de livros que exploravam o anseio do leitor por literatura de emoções fortes, criando obras sensacionalistas

e extremamente apelativas, chamadas de **romances de sensação** (cf. EL FAR, 2004), muito mal vistos pela crítica, que os consideravam uma literatura produzida com o único intuito de vender livros, sem fins artísticos. João do Rio foi um dos que atacou ferrenhamente os escritores desse tipo de romance, defendendo uma literatura mais elevada. Mas o que torna uma literatura de emoções mais ou menos adequada ao público? Se a função do gênero drama é gerar tristeza, se é isso que o leitor procura, não seria a obra que o faz mais intensamente aquela que melhor atenderia as necessidades de sua categoria? *Dentro da noite* de João do Rio não deixa de ser, em sua função, um romance de sensação, tendo apenas um estilo diferente dos outros livros assim chamados.

1.2. AGENTE E REAGENTE

A literatura de medo visa produzir no leitor esse sentimento, logo é uma literatura de emoção. “Emoção” é um termo que deriva da união de duas palavras latinas: a preposição *Ex*, que indica “para fora de”; e o verbo *movere* que resultou no nosso verbo “mover”. Logo, emoção é aquilo que se desloca do interior para fora, aquilo que está no nosso âmago e por algum motivo é externada em alguns casos. “Motivo” é derivado do mesmo verbo *movere*, junto ao sufixo *ivo*, que significa “relativo a”, ou seja, toda emoção precisa de um causador para seu movimento. A literatura de emoção faz uso de um mecanismo interno (Por “mecanismo” defino um conjunto de elementos que se articulam em prol de um mesmo resultado, sem que para isso haja necessidade de que este seja único ou pré-definido.), que funciona como **agente** desse movimento, como motivo.

No gênero horror, qual seria o agente que motivaria a emoção? O monstro? Em primeira análise, podemos pensar que sim, porém, muitas das vezes, ele é só a parte mais visível do mecanismo. O conceito de “monstro” é insuficiente para a descrição do fenômeno do medo estético. É um termo que se refere sempre a um ser, enquanto “agente” abarca toda a série de elementos que podem funcionar como causas desse medo. A partir de agora usarei, então, o termo **agente do medo**, ou apenas Agente, para referir-me a esse mecanismo.

Para entender melhor essa definição, proponho um olhar sobre o romance *O iluminado* (KING, 2005). Há realmente um monstro na história? Qual seria ele? O hotel? Jack Torrance? O iluminado? Não há ali um ser que possa, por si só, constituir esse papel de causador do medo. Sem o menino e seus perturbadores poderes, o hotel poderia apenas ser incômodo, mas longe de causar o mal que causou. Sem o hotel, seu isolamento, seu ar sombrio, a família estaria bem. Sem Jack, o explosivo, bêbado em recuperação, violento, não haveria alguém que

tentasse assassiná-los. O conceito do monstro se perde entre muitos elementos que se alternam e combinam para gerar o medo. O agente, como mecanismo, se molda à situação, podendo ser, em alguns momentos, só o hotel, em outros, Jack ou o pequeno Danny.

Em alguns casos, o agente pode ser ainda mais difuso, sem qualquer personificação. O agente pode ser um conceito, uma ideologia, uma instituição, um ambiente, uma doença, sem que, com isso, perca sua capacidade de causar medo. Muitas obras têm agentes que em nada se parecem a monstros: um regime político como agente, ou a ciência, ou um hospital. Muitas das vezes, o agente assume formas metonímicas, nas quais, apesar de ser representado por um objeto ou ser, representa uma categoria maior. O filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, é um bom exemplo: o agente do medo não é a cidade subterrânea, ou o chefe da cidade superior, ou a androide: o agente é a própria modernidade, o medo de a que ponto chegaria o caos que a revolução industrial trouxe à sociedade.

Como nomeamos esse causador de agente, chamemos aquele com quem este se relaciona de **reagente**, visto que a emoção é, na verdade, uma reação a um estímulo. Para entender essa função, primeiro é preciso compreender a relação do leitor com a literatura de emoção. Aquela literatura que mexe com a razão, busca sempre de seu leitor uma postura ativa, que o faça ter uma postura diante do lido, que incorpore ao seu conhecimento aquilo que é lido. A literatura de emoção quer o contrário. Ela precisa anular a individualidade do leitor e para isso, envolve-o com a trama, dilui seu eu na história, fazendo-o parte dela. Esse é o poder empático da literatura de emoção, fazer com que o leitor partilhe do *pathos* proposto pelo agente.

Apesar de, muitas das vezes, esse sentimento se aproximar daquele sentido por um personagem, a relação fundamental do leitor-reagente é com o agente. Por isso, pode acontecer, por exemplo, que em dado momento um personagem esteja diante de uma situação diante da qual não teme, enquanto o leitor está temeroso por algo. É reagente todo aquele que sofre dos efeitos propostos pelo agente, seja ele ficcional – interno – ou real – externo. Muitas das vezes, o efeito desejado se dá na alternância do reagente entre o interno e o externo. Pode acontecer de, em uma narrativa, o leitor ser o alvo do agente, mas não o personagem, e assim, o leitor fica aflito, pois sabe que algo acontecerá em breve. Também pode acontecer o contrário, quando um personagem é o alvo do agente, e o leitor pode então experimentar emoções sádicas ou dramáticas.

Tendo em mente a elucidação do conceito de agente do medo como mecanismo interno gerador de uma emoção, e sua diferenciação do conceito

de monstro, assim como a noção de reagente interno e externo, é possível uma melhor caracterização e compreensão do medo urbano na literatura brasileira.

2.1. MEDO URBANO

O que chamo de “medo urbano”? Qualquer medo de um cidadão urbano? O medo de algo específico dentro da cidade? O medo da cidade em si? A última opção é a que mais se aproxima do sentido com o qual trabalho. A cidade nasceu como local para se proteger de algo que havia fora, um lar seguro contra bárbaros, animais selvagens, inimigos etc. Conforme as cidades foram crescendo, cada vez mais se tornavam locais tão ou mais perigosos quanto os que estavam além de suas muralhas. O medo urbano não é o medo de roubo, violência, acidentes, o medo do estado, das doenças, dos vícios, o medo urbano é o medo de tudo isso. A cidade não separa seus males, pelo contrário, os mistura, a tal ponto que é difícil encontrá-los separados.

Um cidadão sai de sua casa temendo ser assaltado, dirige temendo ser atingido, trabalha temendo seus chefes, estuda temendo a pobreza, dorme temendo que invadam sua casa. Vemos, cada vez mais, condomínios fechados, cercas elétricas, câmeras, seguranças, tudo para tentar, sem sucesso, deixar a população segura. Essa tensão da cidade é alimentada diariamente, pelo noticiário. É o medo do provável, o medo estatístico, de saber que, se há tantos males lá fora, é questão de tempo para que um nos atinja. Para encontrar no leitor um reagente ideal, basta lembrá-lo da existência do perigo, fazê-lo perceber seu estado de potencial alvo daquele mesmo mal. Quando Rubem Fonseca escreve “O Cobrador”, ele lembra a seus leitores que existem centenas de cobradores lá fora, esperando para levar o que creem lhes ser de direito. Para que o agente seja eficaz, não é necessário muito mais que um ambiente mal iluminado e pouco policiado, o leitor já esperará que o pior aconteça, sofrendo, por antecipação, com o suspense.

2.2. RIO EM TRANSIÇÃO

Apesar de já haver sinais de uma caracterização dos perigos da grande cidade antes da modernidade, o final do século XIX é especialmente pródigo em narrativas centradas na angústia e no temor gerados pelas metrópoles. Adelino Magalhães já retrata uma capital sombria e doente, Rocha Pombo revela alguns medos frutos da metrópole e João do Rio denuncia seus vícios e viciados.

Vejamos a descrição do Rio de Janeiro da virada do século XX, em um anúncio comum às companhias de viagem europeias da época: “Trânsito

direto para Buenos Aires, sem passar pelo Brasil e pelos perigosos focos de febre amarela da cidade do Rio de Janeiro” (*Nosso século*, 1980, p. 26). A cidade estava longe de ser o grande polo turístico internacional dos dias de hoje e, para viajantes, o ideal era passar longe dela. A febre amarela era só um dos problemas. O custo de vida na capital era altíssimo, fazendo com que a maioria dos cidadãos de baixa renda tivesse que optar entre as favelas – barracos improvisados em terrenos baldios, onde doentes, negros recém-alforriados, velhos e malandros tentavam sobreviver – ou cortiços, grandes barracões de madeira subdivididos em dezenas de pequenos quartos. Além da febre amarela, havia um surto de cólera e a proliferação dos ratos aumentava o número de casos da peste bubônica. A zona portuária era um local imundo, com restos de comida, dejetos e mendigos convivendo com os imigrantes e marinheiros que desembarcavam ali. Ao anoitecer, aqueles com mais dinheiro buscavam a luxúria dos clubes afrancesados, enquanto os demais recorriam às prostitutas mais baratas no porto. Os clubes de ópio chineses e os locais de jogos também eram muito frequentados (cf. Enciclopédia Nosso Século, 1980).

Para combater a caótica situação, Pereira Passos, prefeito do Rio, implantou um plano de remodelação e modernização da cidade, que ficou conhecido como “bota-abaixo”. Na mesma época, Oswaldo Cruz, diretor-geral da saúde pública, deu início a uma série de medidas para erradicar a febre amarela, entre elas a vacina obrigatória. A cidade, em menos de um ano, entrou em total caos. Entre revoltas populares, demolição de casas e cortiços, medidas repressoras, os cidadãos estavam pressionados entre dois grandes problemas: de um lado a violência urbana causada pela crescente quantidade de desabrigados e do outro um estado repressor remodelando toda a cidade.

O caos contrastava com as modernidades vindas da Europa. A burguesia da cidade experimentava a descoberta do fonógrafo, do telefone, da lâmpada incandescente. Essa tensão entre dois Rios sobrepostos acabou criando suas próprias deturpações, criadas, em grande parte, pelos conflitos nascentes do confronto entre a modernidade e o velho Rio. Essa é a cidade e esses são os seres que João do Rio apresenta em *Dentro da noite*.

3.1. DENTRO DA NOITE

O livro *Dentro da noite* é um rico material para entender como funcionava o medo urbano na época. Trata-se de um compêndio de depravações humanas, redigidas por um homem que conhecia bem a cidade. João do Rio, ou, ainda, Paulo Barreto, como era conhecido em sua profissão de jornalista, era

um repórter que se importava em entender sua cidade. Sua obra-prima sobre a cidade se deu em uma compilação de reportagens que publicou na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*. Nesta compilação, que posteriormente recebeu o nome de *A alma encantadora das ruas*, Paulo Barreto faz um percurso pelas áreas marginalizadas da cidade, pelas camadas subjacentes às belezas que lhe renderam o adjetivo “maravilhosa”. São drogados, mendigos, operários, traficantes e presidiários retratados em reportagens que ultrapassam os limites do jornalismo e se transformam em um relato palpável e impressionantemente atual.

Apesar de ser um conjunto de narrativas ficcionais, não é difícil notar a proximidade de *Dentro da noite* com os temas abordados por João do Rio em sua vida como repórter. Os contos são como recortes genéricos de verdades da rua, metonímias dos perigos urbanos que viveu e aos quais todos estavam sujeitos.

Assim como João do Rio viveu a pluralidade da escrita, transitando entre o jornalismo – o discurso do real – e a literatura – o discurso do ficcional –, também sua obra acabou tornando essa fronteira mais difusa. Até que ponto podemos pensar em suas obras como mera imaginação de um dândi inspirado? Será que seus contos não estão infiltrados por verdades que assombraram realmente os cariocas da virada do século XX?

Hoje é fácil perceber a presença desse medo relacionado aos perigos da cidade, seja nas obras de autores como Rubem Fonseca, seja em sucessos recentes do cinema nacional. Porém, para visualizar um panorama mais amplo dessa estética, pode valer a pena retroceder até os primórdios dessa tradição, ao velho Rio, antes de ser a Cidade Maravilhosa.

Para este trabalho escolhi dois contos da obra que revelam faces bem diferentes do que anda pela noite. De um lado, temos Rodolfo, um trabalhador, noivo, de boa família, que acaba se tornando um maníaco sádico, à busca de vítimas pela rua. Do outro, temos o requintado Barão de Belfort, um homem de poder, rico, frequentador de grandes clubes, porém dotado de um mal: só consegue ter emoções quando as vivencia através de outrem. Sendo assim, busca suas vítimas e as usa, corrompe e manipula, vampirizando suas vidas em busca de prazer. Não desejo aqui fazer uma análise profunda de ambos os textos, mas demonstrar como o agente do medo funciona nas duas obras.

3.2. ANÁLISE

Nos contos, podem-se identificar, claramente, duas figuras que, em primeira análise, seriam os causadores do medo na história. Na primeira temos Rodolfo, o depravado rapaz que furava suas vítimas com agulhas, e, na segunda,

o Barão de Belfort, um sedutor e corruptor cavalheiro que leva suas vítimas ao sofrimento para poder deleitar-se com a dor alheia. Mas será que são eles os agentes do medo na história? Será que é suficiente a presença e ação desses dois personagens para a que possamos caracterizar os dois contos como exemplos de literatura do medo no Brasil?

Os dois personagens não são os únicos agentes do medo nas narrativas. A eficiência da produção dessa emoção estética depende de todo um mecanismo narrativo. Rodolfo só pode ser agente do medo quando há, junto à presença de seu personagem, uma série de elementos que auxiliam a construção do momento em que o leitor terá sua razão parcialmente posta de lado, dando lugar ao medo estético. Como caracterizar esse agente então?

No conto “Dentro da noite”, o agente começa a ser desenvolvido na figura do próprio ambiente, um trem do subúrbio vazio e escuro. Vale ressaltar que, apesar de os personagens não reagirem a esse agente, é provável que os leitores possam já sentir a influência negativa do ambiente. Ser transportado para um vagão mal iluminado de um veículo antigo e descuidado, passando no silêncio da noite pelo vazio da escuridão, é uma experiência digna de causar uma sensação desagradável no leitor. O uso de um narrador-personagem que ouve uma conversa de dois estranhos funciona como uma forma de aproximar o leitor da cena, sem que, para isso, ele seja levado a estar junto de tais homens – ele é apenas mais um passageiro, escutando uma peculiar história no trem.

Na história contada pelo primeiro narrador do conto, o agente ainda está no nível de ambiente. Contudo, na narrativa de Rodolfo, o agente se revela na figura incorpórea do perverso desejo contra o qual o personagem luta. Na época em que o texto foi escrito, a ciência das psicopatologias dava ainda seus primeiros passos. Como é comum em áreas do conhecimento ainda pouco exploradas, havia um medo do desconhecido, da ação e do poder dessa força que tomava a consciência de um homem. Logo, a presença da psicose de Rodolfo no conto fortalece o agente, pois incorpora nele um medo bem presente na sociedade. A luta de um Rodolfo ainda saudável contra essa força desconhecida marca a primeira fase do agente na obra. Conforme, na narrativa do próprio Rodolfo, vai sendo revelada sua condição, as pausas que levam o leitor de volta ao trem tornam-se mais tensas, pois vão mostrando até que ponto poderia chegar o ser que ali estava.

Uma vez concluída a transformação do bom Rodolfo em um perverso predador urbano, a narrativa converge para sua atual situação. Agora, o medo não é tanto o temor de ser vítima de uma psicose quanto o de ser vítima de um psicopata – o medo do outro, daquele que pode ser qualquer um e escolher qualquer um como vítima, uma parte fundamental do medo urbano.

Em “Emoções”, o ambiente pouco contribui para a construção do agente do medo, que já começa a ser caracterizado pelo próprio barão. Através de suas ações, de seu jeito de ser, o leitor vai sendo apresentado a um homem frio, maquiavélico e sedutor, um cavalheiro elegante e educado, que cativa suas vítimas. Ele é a representação do corruptor urbano, daquela figura que não causa diretamente o mal, mais desvirtua os demais para que estes acabem em desgraça. Aliciadores, vendedores de drogas, chefes de crime organizado e políticos são exemplos de personagens que normalmente se encaixam nesse perfil.

Conforme a narrativa de Belfort se desenvolve, percebemos a integração de um novo elemento ao Agente, o vício. Apesar de hoje em dia, com as leis de proibição e a constante fiscalização, o fenômeno das casas de jogos ter minguado bastante, há algum tempo atrás essa era a causa do fim de muitas pessoas bem sucedidas. Os locais são sedutores, sempre bem decorados, com música, gente bonita, mostrando que o barão na verdade é um reflexo do próprio ambiente ao qual a vítima é levada. Lá, a constante aposta leva os jogadores a perderem tudo, até chegar ao ponto de vender a própria casa onde vivem. Mais um exemplo de um medo presente na sociedade da época sendo refletido explicitamente no conto, reforçando assim a figura do agente do medo. Nesse caso, a vítima não é reagente, como as vítimas de Rodolfo, visto que não tem ciência do mal ao qual foram expostas, mas o leitor, visto que, esse sim, conhece a índole do barão, o Agente, reagindo a ele e temendo por Praxedes.

O Agente do medo não corresponde, portanto, exclusivamente, ao personagem, mas a diversos elementos da trama, que se combinam e alternam para causar no leitor o efeito desejado – sejam eles corpóreos ou não, simbólicos ou não, e tenham como reagentes apenas o leitor, ou o leitor e personagens da obra.

CONCLUSÃO:

As obras de medo caracterizam-se por seus monstros horrendos, suas histórias insólitas, seus cenários sombrios e exóticos. Ou ao menos essa é a forma tradicional que esse tipo de literatura assumiu desde o romantismo gótico europeu. Esse trabalho tentou explicitar uma possível causa para a escassez de produtos nacionais relacionados ao medo: o fato de talvez estarmos procurando por características erradas. Quando achamos algo com essa cara, dizemos que é apenas plágio de algo de fora. O problema é que, quando caracterizamos essas obras, é justamente o plágio que estabelecemos como meta de procura. Agora, se em vez de fixar-nos à estética estrangeira, tentarmos entender como o medo aparece em nossa literatura, um mundo diferente se abre diante de nós.

Uma das mais presentes faces da nossa estética do medo é o urbano, e não é muito difícil entender o porquê. E justamente por esse medo urbano ser tão forte, os típicos monstros sobrenaturais são descartáveis, eles são menos intensos, visto que não duram mais do que o momento da ficção. Agora, no medo urbano, uma vez o livro é fechado, você lembra que aquilo é a representação da pura verdade que há do lado de fora, e isso cria um sentimento muito mais duradouro.

João do Rio foi um dos primeiros a dedicar um livro inteiro a esses casos peculiares, a essas alterações do equilíbrio civil, as quebras do esperado pela cordialidade cidadã. “Dentro da noite” e “Emoções” são apenas dois contos de um livro que tem, ainda, outras histórias igualmente incômodas, como “O bebê de tarlatana rosa” e “História de gente alegre”. Seja no começo do século XX, ou no XXI, a cidade continua sendo um inimigo sutil, que nos acolhe em seus braços até que chegue a hora de nos esmagar.

REFERÊNCIAS:

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

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros*; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANÇA, Julio. *As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira*. org. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba: ABRALIC, 2011.

KING, Stephen. *O iluminado*. Trad. Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Nosso século. Vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

UM CONVITE AO EXCESSO: MONSTRUOSIDADE E PERVERSÃO EM “O BAILE DO JUDEU”, DE INGLÊS DE SOUSA

Raphael da Silva CAMARA¹

RESUMO:

Este ensaio propõe uma nova leitura do conto “O Baile do Judeu”, de Inglês de Sousa, buscando descrevê-lo como um exemplo de literatura do medo no Brasil, demonstrando como a emoção do medo está inserida. Para isso, analisaremos a personagem monstruosa que se faz presente na narrativa, sob o prisma dos conceitos de monstruosidade desenvolvidos por Jeffrey Jerome Cohen.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura do Medo; Inglês de Sousa; O Baile do Judeu; Monstruosidade.

ABSTRACT:

This essay proposes a new reading of the short story “O Baile do Judeu”, of Inglês de Sousa, trying to describe it as an example of literature of fear in Brazil, demonstrating how the emotion of fear is inserted. For this, we will analyze the monstrous character that is present in the narrative, from the perspective of the concepts of monstrosity developed by Jeffrey Jerome Cohen.

KEYWORDS:

Literature of Fear; Inglês de Sousa; O Baile do Judeu; Monstrosity.

INTRODUÇÃO

Publicada em 1893, a obra “Contos Amazônicos”, do escritor paraense Inglês de Sousa, possui aspectos regionalistas, apresentando o modo de vida e o imaginário do povo amazonense. Geralmente colocada em segundo plano pela crítica literária, ela é constituída de diversas narrativas que são contadas como se fossem “causos” partilhados entre seus narradores, incorporando mitos e lendas amazônicas ao campo literário, mesclados a fatos históricos e a uma ampla descrição física e social da região.

¹ Graduando do curso de Letras (hab. em Português / Literaturas) da UERJ e bolsista voluntário de Iniciação Científica na pesquisa: “O medo como prazer estético; uma proposta de estudo das relações entre o Fantástico, o Horror e o Sublime na Literatura Brasileira”, sob a orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ).

“O Baile do Judeu”, sétimo conto da obra, é uma narrativa marcada pelo seu caráter sobrenatural, apresentando em sua composição uma personagem muito comum nas lendas amazônicas: o Boto. Sua aparição como um monstro que adverte e pune aqueles que praticam transgressões morais e que, ao mesmo tempo, provoca atração e repulsão, é assaz interessante. Não se trata, precisamente, da figura mítica presente no imaginário popular, pois seus atributos são mesclados a outras superstições e credences populares, o que contribui para tornar a narrativa densa e assustadora e abre possibilidades para uma leitura sob o viés do que chamamos de literatura do medo – termo que empregamos para designar as narrativas ficcionais que são nomeadas por termos variados, tais como “horror”, “gótico”, “*dark fantasy*”, “sobrenatural”, “terror”, entre outros, mas que manteriam, como elemento comum, uma reconhecida capacidade e/ou intenção de produzir a emoção do medo (físico ou psicológico) no leitor (cf. FRANÇA, 2011).

O presente trabalho propõe esta nova leitura, buscando caracterizá-la como um exemplo de literatura do medo especificamente brasileira. Para isso, torna-se necessário analisar e compreender a função da personagem monstruosa, como modo de desencadear o medo estético nessa narrativa, sob o prisma dos conceitos de monstruosidade desenvolvidos por Jeffrey Jerome Cohen.

A AMAZÔNIA MISTERIOSA

As obras ficcionais brasileiras do século XIX e do início do XX que buscavam causar medo em seus leitores, costumeiramente ambientavam-se em espaços rurais, sobretudo lugares ermos, pouco conhecidos pela população urbana. A descrição de terras exóticas, repletas de histórias fantásticas e mitos populares, era um chamariz para os leitores que se entregavam às narrativas em busca de emoção e aventura. De fato, diversas obras de autores como Bernardo Guimarães, Viriato Corrêa, Monteiro Lobato e do próprio Inglês de Sousa parecem confirmar essa ideia.

Podemos assim traçar um paralelo entre as narrativas góticas europeias do séc. XIX e as narrativas brasileiras, pelo menos no que tange ao ambiente: castelos suntuosos, escuros e gélidos, mosteiros e catedrais abandonadas dão lugar a paisagens sombrias e distantes, a vilas e florestas insólitas do território nacional, criando uma atmosfera propícia para suscitar a emoção do medo.

Talvez o ambiente que melhor se encaixe nesta descrição seja a Amazônia. Suas terras inexploradas, tribos exóticas, animais ferozes, enfermidades desconhecidas e obstáculos terríveis que a própria natureza proporciona são fonte de mistério e maravilhamento, abrindo um amplo leque de possibilidades

a serem exploradas pelos ficcionistas. De fato, boa parte dos seres fantásticos e mitos populares de nossa cultura parecem encontrar moradia exatamente nas regiões que abrangem a Amazônia, tornando-a local ideal para inúmeras narrativas que possuam o sobrenatural como tema.

Inglês de Sousa soube utilizar tais possibilidades com maestria. Amalgamando diferentes lendas e mitos regionais em “O Baile do Judeu”, o autor distanciou-se do estereótipo naturalista que recebera ao longo dos anos e adentrou o campo do sobrenatural. A natureza em sua obra ganha imenso destaque, não só como mero cenário para a irrupção de acontecimentos fantásticos, mas também como uma força insólita e arrebatadora que gera a emoção do medo, inculcando nas personagens – e no leitor – a ideia do sobrenatural.

É interessante salientar que o autor expõe não só a paisagem amazônica e os mitos e lendas que a envolvem, mas também descreve o modo de vida e os costumes da população da região, bem como seus conflitos sociais e culturais. A narrativa, contada como “causo” popular, e o uso de linguagem coloquial demonstram que a mesma também possui aspectos regionalistas, embora possua a temática sobrenatural como cerne.

Assim, o autor acaba por apresentar esta região exótica e hostil, impregnada de mistérios, conflitos, perigos, lendas e mitos (quase) palpáveis, causando verdadeiro fascínio e medo em seu leitor. O ambiente amazônico, portanto, mostra-se adequado para caracterizarmos o conto de Inglês de Sousa como um exemplo de literatura do medo. Mas, além do espaço narrativo, se faz necessário identificarmos e interpretarmos outro aspecto marcante da literatura do medo que esteja presente na narrativa de Inglês de Sousa – como, por exemplo, o monstro.

SOBRE MONSTRUOSIDADES E A LITERATURA DO MEDO

Monstros e seres sobrenaturais sempre fizeram parte do imaginário humano, uma vez que os diversos efeitos da natureza, imprevisíveis e desconhecidos pelo homem primitivo, possivelmente recebiam personificações fantásticas, através de narrativas orais: deuses e demônios furiosos, espectros, avatares e feras malignas eram os esclarecimentos dados para as adversas condições do ambiente e aos revezes enfrentados. O medo propagado por essas narrativas era um modo de alertar para os perigos que poderiam ser encontrados, e o que seria correto ou errado, seguro ou perigoso.

Ecos dessa época existem até hoje através dos mitos e lendas, e, de certo modo, os seres monstruosos e sobrenaturais que hoje existem no imaginário

de diversas culturas parecem cumprir um papel similar ao das criaturas míticas da antiguidade: alertar, punir, delimitar.

Jeffrey Jerome Cohen, em seu ensaio intitulado “A Cultura dos Monstros: Sete Teses” (COHEN, 2000, p. 25) afirma que seria possível ler culturas a partir dos monstros que elas geram. Segundo o ensaísta, todo monstro é a corporificação de um momento sócio-histórico e, por conseguinte, cultural, representando seus desejos, medos, anseios e fantasias. Ao recuperar sentidos através da etimologia da palavra – *monstrum* como o ser ou o objeto “que revela”, “que adverte” –, Cohen propõe que se entenda a criatura monstruosa como “um glifo em busca de um hierofante” (COHEN, 2000, p. 25). Como uma projeção, o monstro parece incorporar e demonstrar o porquê de sua existência.

Porém, por sua constituição enigmática, ele sempre escaparia das tentativas de aprisionar e estudar seu significado, bem como suas fraquezas. Sempre que seus segredos estariam para ser revelados, o monstro conseguiria fugir, retornando posteriormente sob uma “roupagem” parcialmente diferente, representando outra matriz intrincada de relações, momentos sociais e culturais. Assim, de nada adiantaria interpretar um monstro como um fenômeno transcultural e transtemporal, pois sua lógica é fragmentária e mutável.

Devido à sua composição intersticialmente híbrida, o monstro seria o arauto de uma crise de categorias, não se encaixando em qualquer estruturação sistemática e questionando os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana (o que o torna cognitivamente ameaçador, e, portanto, desencadeador de medo). Como violador de sistemas conceituais fechados, ele acaba por corporificar em seu cerne diversidades e comportamentos interditos (diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas, psicológicas e/ou sexuais), o que o tornaria um agente da ordem, advertindo contra os riscos de se aventurar além da normalidade, além do socialmente aceitável. Cruzar os limites policiados pelo monstro seria arriscar a se tornar uma vítima da criatura – ou talvez, a própria criatura.

Entretanto, por sua ligação com práticas e comportamentos proibidos, o monstro é capaz de causar medo e também, paradoxalmente, uma espécie de desejo, por evocar fortes fantasias que fogem do que é moralmente correto. Essa sedução exercida pelo monstro se enquadra perfeitamente no espaço delimitado da obra ficcional de medo, tornando-o elemento significativo para causar o prazer estético do medo. Ele nos desperta para os deleites do corpo, para os prazeres simples causados por amedrontar e ser amedrontado, e aceitamos o acordo porque sabemos que o monstro está num domínio seguro de expressão e ludicidade: a obra ficcional.

O que é absolutamente interessante no pensamento do ensaísta é a possibilidade de leitura do conto de Inglês de Sousa sob a perspectiva do tema da monstruosidade. Fazendo uso dos fragmentos epistemológicos de Cohen, podemos traçar caminhos de análise para compreender os sentidos da monstruosidade presente em “O Baile do Judeu”, nos ajudando a caracterizá-lo como uma narrativa pertencente à **literatura do medo**, bem como nos auxiliando a reconhecer que o uso ficcional dos mitos, lendas e costumes locais foi um dos aspectos que a mesma assumiu no Brasil.

Faremos nossa interpretação de modo sistemático, apresentando o conto resumidamente (inserindo algumas proposições) e posteriormente traçando um paralelo entre ele e os postulados de Jeffrey Jerome Cohen.

“O BAILE DO JUDEU”: UM CONVITE AO EXCESSO

Possuindo características de história popular, o conto trata de um baile dado pelo Judeu em sua casa, convidando as famílias mais importantes e abastadas das redondezas; não convidara apenas o juiz de direito, “por medo de se meter com a justiça” (SOUSA, 2004, p. 103), e nem qualquer pessoa que estivesse envolvida com o sacerdócio cristão, pela certeza de que estes “o mandariam pentear macacos” (SOUZA, 2004, p. 103). Nota-se que o narrador, apesar de onisciente, adota um tom de censura sobre o fato narrado, conduzindo o leitor a determinadas conjecturas:

Era de supor que ninguém acudisse ao convite do homem que havia pregado as bentas mãos e os pés de Nosso Senhor Jesus-Cristo numa cruz, mas, às oito horas da noite daquele famoso dia, a casa do Judeu, que fica na rua da frente, a umas dez braças, quando muito, da barranca do rio, já não podia conter o povo que lhe entrava pela porta adentro. (SOUZA, 2004, p. 103)

Até mesmo as pessoas mais humildes, embora não tivessem sido convidadas, amontoavam-se na frente da casa, movidas pela curiosidade. Já os convidados eram atraídos pela fartura oferecida pelo Judeu, adentrando alegremente no “covil” de um inimigo da Igreja. Além disso, os três músicos que acompanhavam as missas da Igreja aos domingos é que estavam animando o baile, utilizando os mesmos instrumentos com que tocavam nas cerimônias religiosas. Aceitaram o convite, segundo o narrador, simplesmente pelo “amor ao dinheiro” (SOUZA, 2004, p. 105).

Percebe-se que o narrador reprova a atitude do povo não só por ter aceitado o convite do Judeu, mas também pela gula desmedida, pela ostentação e por buscar o prazer gratuito, em detrimento das próprias convicções religiosas,

em uma demonstração de hipocrisia geral. A figura do Judeu é vista como, ligada ao mal absoluto, porque sua etnia foi responsável pela perversidade de crucificar Jesus. Tal crença, aliás, é comum ao longo da história ocidental, e sobrevive, de certo modo, até hoje. Por isso, todos aqueles que acabam por compactuar com ele seriam condescendentes em relação a esse ato diabólico, e, portanto, passíveis de advertência ou mesmo punição.

O narrador prenuncia que algo sinistro irá ocorrer, ao revelar, de imediato, o “castigo” recebido por dois dos músicos, um ano após a festividade: um morreu afogado e outro foi preso por quatro meses. E é enfático ao citar o terceiro músico: “o Penaforte que se acautele!” (SOUZA, 2004, p. 105). Isso acaba por criar uma expectativa no leitor, instigando-o a avançar em sua leitura para descobrir o que acontecerá.

Entre os convidados, destaca-se D. Mariquinhas, a “rainha do baile” (IBID. p. 106): mulher alta, gorda e encantadora, rosada como uma portuguesa, possuidora de olhos pretos e de um sorriso faceiro, que causavam transtorno em muita gente. Fora ao baile adornada por todo tipo de jóias e usando seu vestido de nobreza, azul-celeste. Ela tinha pouco tempo de casada com o coronel Bento de Arruda, homem rico, viúvo e sem filhos. Esse casamento havia deixado furioso um tal de Lulu Valente, rapaz brincalhão, que sempre cobiçara D. Mariquinhas. Ao que parece, não fora correspondido porque era pobre, filho de uma simples professora.

Há também a presença viva e atuante da natureza, que cria uma atmosfera insólita e adequada para a irrupção do mal, pois era um ano de cheias, e as águas do Amazonas haviam engolido a praia e subiam a ribanceira, inundando a rua e ameaçando “com um abismo de vinte pés de profundidade os incautos transeuntes que se aproximavam do barranco” (SOUZA, 2004, p. 104), próximo à casa do Judeu.

No auge da festa, às onze horas da noite, surge

(...) um sujeito baixo, feio, de casacão comprido e chapéu desabado, que não deixava ver o rosto, escondido também pela gola levantada do casaco. Foi direto a D. Mariquinhas, deu-lhe a mão, tirando-a para uma contradança que ia começar. (SOUZA, 2004, p. 107)

O sujeito maltrapilho acaba se tornando a atração do baile, causando risos e exclamações gerais por parte dos convidados, pois achavam que tudo não passava de uma troça, tamanho o atrevimento do desconhecido, ao tirar uma senhora de classe para dançar. Até mesmo o marido de dona Mariquinhas achava graça da situação, desconfiando que talvez o sujeito fosse Lulu Valente, “um bom moço, apesar de português” (SOUZA, 2004, p. 108). Dona Mariquinhas também exibia um largo sorriso quando a música começou.

O sujeito conduzia uma dança bizarra, com passos desordenados, saltos e trejeitos sinistros, além de “guinchos estúrdios” (SOUZA, 2004, p. 108) enquanto segurava a dama “nuns quase-abraços lascivos” (SOUZA, 2004, p. 107), demonstrando muito entusiasmo. No meio da dança, a própria dona Mariquinhas começava a desfalecer de cansaço, parando imediatamente de rir.

Os músicos, eletrizados com o caso insólito e com os aplausos dos circunstantes, tocavam com grande estardalhaço notas agudas, roucas e estridentes, dilacerando os ouvidos e os nervos dos ouvintes, parecendo estar sob uma espécie de encanto ou possessão. Novos espectadores chegavam e o povo se acotovelava para assistir o acontecimento, rindo cada vez mais e soltando ruidosas exclamações, enquanto dona Mariquinhas parecia já não experimentar qualquer alegria com aquela dança desenfreada, e soltava gemidos surdos, abafados pelos “grunhidos sinistramente burlescos” (SOUZA, 2004, p. 109), dados pelo sujeito de chapéu desabado.

Quando os músicos resolveram, após tocar seis vezes uma quadrilha, lançar mão da melodia varsoviana, os pares que ainda dançavam se retiraram do centro do salão para melhor apreciar o desconhecido, que estreitou a dama em seu peito côncavo e rompeu numa valsa vertiginosa, enquanto que a moça

(...) não sentiu mais o soalho sob os pés, milhares de luzes ofuscavam-lhe a vista, tudo rodava em torno dela; o seu rosto exprimia uma angústia suprema, em que alguns maliciosos sonharam ver um êxtase de amor. (SOUZA, 2004, p. 110)

É possível supor que Dona Mariquinhas sentia um prazer sexual com a dança, pois há uma sugestão de que a angústia sentida pela dama na verdade fosse um êxtase causado pelo ato carnal. Afinal, o sujeito praticou atos libidinosos durante sua performance, o que confirma essa conjectura. Vale ressaltar também que o ato não possui qualquer tom romântico ou amoroso, mas sim aspectos de uma cópula animalesca.

No meio da assombrosa valsa, o desconhecido acaba deixando seu chapéu cair, e o coronel percebeu, com horror, que o sujeito tinha a cabeça furada, revelando ser um Boto, “ou o demônio por ele” (SOUZA, 2004, p. 110), que possuía uma estranha e vaga semelhança com Lulu Valente. O monstro acaba arrastando Dona Mariquinhas pela porta afora, afastado pelo sinal da cruz feito por Bento de Arruda, e segue valsando até a ribanceira do rio, onde se atira com a desgraçada moça, mergulhando com ela nas águas. “Desde essa vez ninguém quis voltar aos bailes do judeu” (SOUZA, 2004, p. 110).

É bastante claro o tom moralista assumido pelo narrador: para este, houve uma lição aprendida pelo povo que compareceu ao baile, para que

nunca mais cometessem o erro de compactuar com um servo do mal, caindo em desregramentos ou em atos imorais. Aos músicos, coube um severo castigo pela heresia cometida.

Mas, dentre todos, Dona Mariquinhas foi a que recebeu a punição mais severa. Pagou com a morte por despertar a luxúria e a cobiça dos presentes, por ostentar sua riqueza e por negar o amor de Lulu Valente em nome de um status social. Nota-se, portanto, que a crítica social também se faz presente no conto.

DISSECANDO O CORPO MONSTRUOSO

A figura mítica do Boto sempre esteve no imaginário popular, embora o mito tenha sofrido alterações significativas ao longo dos séculos. Os cronistas portugueses que aqui aportavam na época da colonização tomaram conhecimento de narrativas indígenas sobre um monstro que, possivelmente, deu origem não só ao Boto, mas também a outros seres fantásticos da mitologia brasileira: o *Ipupiara* (também chamado “Homem Marinho”), criatura humanoide e de olhos encovados que saía das águas, assassinando barqueiros, pescadores e lavadeiras através de afogamento e alimentando-se de seus olhos, narizes, pontas dos dedos e genitálias.

Assim relata o Jesuíta Simão de Vasconcelos sobre o caso:

Dos homens-peixes e peixes-mulheres, vi grandes lapas junto ao mar cheias de ossadas dos mortos, e vi suas caveiras, que não tinham mais diferença de homem ou mulher, que um buraco no toutiço por onde dizem que respiravam. (CASCUDO, 2006, p. 152)

É provável que os próprios portugueses tenham modificado a lenda indígena, mesclando-a ao mito da sereia, às simbologias neoclássicas e posteriormente somando a estas algumas outras lendas. Associando o *Ipupiara* à figura do boto (por seu orifício na cabeça), que por sua vez era similar ao delfim luxuriante, representativo do nascimento de Vênus e seguidor da deusa, o mito assumiu uma conotação sexual. O golfinho, assim como o boto (seu parente fluvial), é o único animal capaz de fazer sexo por prazer. Na Grécia antiga ele era tomado como fetiche ictiofálico: sua cabeça lembrava a glândula humana, enquanto seu nado gracioso e corcoveante ao sabor das ondas era imagetivamente similar aos movimentos sexuais, atentando-se para seu focinho obscuro e eriçado que furava as ondas. (cf. CASCUDO, 2002, pág. 162 – 163)

Mas é praticamente impossível mapear as modificações sofridas pela lenda para além das reminiscências aqui colocadas. É somente por volta do século XIX que encontraremos narrativas populares apresentando a figura do boto

como a conhecemos atualmente, com todos os seus atributos de metamorfose, sensualidade e habilidade de conquista. No mito clássico, o Boto é capaz de se transformar em um homem atraente, surgindo de dentro das águas, geralmente em noites de lua cheia, com o propósito de seduzir misticamente as jovens para copular com elas. Como tem um furo na cabeça – marca que o torna reconhecido –, ele anda sempre de chapéu, o que protege a sua identidade fantástica.

Inglês de Sousa também modifica e dá novos aspectos ao mito do Boto em sua narrativa. Sua aparência grotesca, além da estranha performance, que inicialmente causam risos nos convidados para o baile, diferem completamente da figura mítica encontrada no imaginário popular, fugindo do estereótipo de encantamento e inserindo uma conotação bestial e profana (sem fugir do caráter lascivo que a lenda possui), associando a aparição da criatura aos desregramentos morais e ao demoníaco. Somente no final, quando sua identidade monstruosa é revelada, é que a comicidade da cena se transforma em horror.

A narrativa faz uma reviravolta surpreendente ao descobrirmos que Lulu Valente, um rapaz pobre, dado a brincadeiras e de nacionalidade portuguesa (personagem que inicialmente possui muito pouco destaque), é na verdade o monstro. Lulu Valente corporifica as minorias desvalorizadas naquela época e sociedade: portugueses e pessoas de poucos recursos financeiros, o que explica de modo plausível porque ele se caracteriza como ser monstruoso: ele é um corpo estranho que viola a igualdade estética e social da região, um possível usurpador de terras e riquezas brasileiras, uma criatura ligada a tudo que é ímpio, devendo ser excluído por sua pobreza e natureza adventícia.

Na época em que se passam os contos de Inglês de Sousa, no norte do país, era comum a discriminação e a violência contra os estrangeiros, principalmente portugueses e religiosos não-católicos, devido à revolta popular conhecida como Cabanagem, que lutava contra o descaso das autoridades e o isolamento do estado em relação ao resto do país. O patriotismo excessivo e a fé cega dos partidários desse movimento popular viam os estrangeiros ali imigrados (principalmente portugueses) como usurpadores e hereges, incitando verdadeiros massacres contra essas minorias (a Cabanagem é utilizada como temática principal em dois outros contos do livro “Contos Amazônicos”: “A Quadrilha de Jacó Patacho” e “O Rebelde”).

Nota-se que o Judeu também possui esse caráter de violador da normalidade: ele representa a diferença religiosa e cultural que, ao ser exagerada, torna-o monstruoso, maligno e arauto de tudo o que é demoníaco e pecaminoso. Embora seja um personagem secundário, ele é a peça-chave para a irrupção

do Boto. O comportamento luxurioso, a gulodice, as heresias, o esbanjamento e a desmedida estimulados pelo Judeu tornam o baile um momento perfeito para sua aparição.

Como monstro, o Boto cumpre seu papel de advertir e castigar todos aqueles que transgridem os valores éticos e morais. Violador, perversamente erótico e profano, ele apresenta aos convidados do baile os perigos de ultrapassar as fronteiras da normalidade, do que é moralmente aceitável. Ao arrebatá-la para si Dona Mariquinhas, ele apenas faz os presentes vivenciarem as fantasias sexuais reprimidas que tinham com a moça mais formosa da região, através de sua dança libidinosa e sua cópula bestial – até revelar sua face monstruosa e demoníaca, causando horror e repulsa em todos os circundantes e levando a dama (“merecidamente”) à morte por afogamento. Nós, ao contemplarmos cognitivamente todos esses acontecimentos, também somos arrebatados nesse jogo de atração e repulsão exercido pelo monstro, sentindo prazer estético. O problema é que isso demonstra que o monstro está próximo de nós – pelo menos, mais do que gostaríamos.

O conto, portanto, pode ser considerado um ótimo exemplo de literatura do medo, nos auxiliando a reconhecer o uso dos mitos e lendas locais como uma possível vertente que a mesma assumiu no Brasil.

REFERÊNCIAS:

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 3ª edição. São Paulo: Global, 2002.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros*; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FRANÇA, Julio. Prefácio a uma teoria do medo artístico na Literatura Brasileira. Disponível em: www.sobreomedo.wordpress.com. Acesso em: 2 de fevereiro de 2012.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. Edição preparada por Sylvania Perlingeiro Paixão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOTÃO DE ROSA, DE MURILO RUBIÃO: UMA LEITURA ALEGÓRICA

Renato MARTINS E SILVA¹

RESUMO:

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura alegórica a partir da interpretação do conto *Botão-de-Rosa*, de Murilo Rubião. A partir de algumas considerações acerca do que se discutiu sobre o fantástico durante as aulas lecionadas pelo professor Alcmeno Bastos na disciplina Estudos Interdisciplinares no primeiro semestre de 2011, propomos algumas notas acerca de algumas das discussões que cercaram a (in)definição do que é o fantástico na literatura. Em seguida, passaremos à análise do conto já referido e apresentaremos a possibilidade de leitura alegórica do mesmo referindo a crítica social e religiosa que ali se apresenta.

PALAVRAS-CHAVE

Fantástico, Botão-de-Rosa, Murilo Rubião.

O CONTO *BOTÃO-DE-ROSA*, DE MURILO RUBIÃO

Trata a narrativa do episódio vivido pela personagem principal, Botão-de-Rosa, que dá nome ao conto e que, arbitrariamente, é acusado por crimes pelos quais se sabe ser inocente. Entretanto, todo o esforço do seu advogado de defesa é em vão, pois o delegado e o juiz da cidade têm por certa a culpabilidade do acusado.

Tão absurda é a situação da acusação inicial de o prisioneiro ter engravidado todas as mulheres da cidade, que subitamente, após um telefonema recebido pelo delegado, a acusação é mudada com base na vontade do juiz da cidade e passar a ser a de traficante de heroína.

Questionado pelo advogado sobre a condução indevida que fazia do inquérito policial, o delegado demonstra, já no primeiro interrogatório, qual será o resultado da investigação:

– Que ingenuidade, amigo. Você está há pouco tempo entre nós e ignora que aqui só prevalece a vontade do Juiz, proprietário da maior parte das casas da cidade, inclusive dos prédios públicos, da companhia telefônica, do cinema, das duas farmácias, de cinco fazendas de gado, do matadouro e da empresa funerária. Se decidiu que esse palhaço cometeu outro delito, não nos cabe discutir e sim preparar as provas necessárias à sua condenação.²

1 Renato Martins e Silva (UFRJ); e-mail: martins_renato@ig.com.br
2 RUBIÃO, 2005, p.225.

O absurdo dá passos mais largos na narrativa e as leis que vigoram naquela cidade não são as mesmas conhecidas pelo defensor do réu e o processo civil também se rege por normas dele desconhecidas. O advogado se surpreende ao perceber que as leis contidas nos Códigos Legais diferem das que estudou na faculdade:

Leu até de madrugada. A cada página lida, se abismava com a preocupação do legislador em cercear a defesa dos transgressores das leis penais. Principalmente no capítulo dos entorpecentes, onde não se permitia apresentar determinados recursos, requer desdobração. A violação de seus artigos era considerada crime gravíssimo contra a sociedade e punível por tribunal popular. As penas variaram entre dez anos de reclusão, prisão perpétua ou morte.

José Inácio ficou boquiaberto: Pena de morte! Ela fora abolida cem anos atrás! Ou teria estudado em outros livros?³

A população se inflama de ira contra Botão-de-Rosa e seu advogado e em todas as oportunidades se empenha em linchá-lo. Depois de preso, os revoltosos alcançam seu intento e o réu é violentamente agredido momentos antes de seu julgamento e em momento nenhum se defende das acusações absurdas das quais é vítima, inclusive após ter sido supostamente denunciado por um de seus amigos da banda de guitarras através de um bilhete anônimo.

O advogado passa a temer ainda mais por sua própria segurança e, proferida a sentença de morte para o réu, opta por não recorrer temendo por sua vida. Por fim, resignado diante de tudo o que lhe foi infringido, Botão-de-Rosa é enforcado em praça pública: “Jogou longe a capa e, ofereceu o pescoço ao carrasco.”⁴

ANÁLISE DO CONTO:

O conjunto dos contos de Murilo Rubião encontra-se submerso em uma ambiência onde facilmente encontram-se manifestações do maravilhoso, do sobrenatural, do irreal, do inexplicável, do insólito, do estranho, representando em suas narrativas significativas desconexões com o que se tem como real.

Murilo Rubião associa elementos cotidianos a outros insólitos e é capaz de transportar o seu leitor a um universo paralelo que se rege por leis “sobrenaturais” (não-naturais), sem o levar a questionar a irrealidade contida em suas narrativas.

No conto *Botão-de-Rosa*, o caráter insólito da narrativa nasce do fato de o acusado ser vítima de uma sucessão de injustiças, de sofrer acusações que são inverossímeis e injustificadas, desconectadas de uma causalidade e desvinculadas de uma virtual concretude.

3 Ibidem, p. 228.

4 Ibidem, p.233.

A construção e a condução do texto de Murilo Rubião, por si só é insólita, pois pode-se observar que o autor constrói sua narrativa de forma que desde o início do conto não há uma ruptura abrupta da realidade, mas uma predominância do aspecto insólito que se instaura na narrativa e que não é objeto de questionamentos ou hesitação.

A princípio, o fato que inaugura a narrativa, por si só é inverossímil, introduzindo, desde as primeiras frases do conto, o leitor em uma ambiência de irrealidade: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado.”⁵ O absurdo da acusação Botão-de-Rosa por ter engravidado ao mesmo tempo todas as mulheres da cidade se confirma mais adiante na narrativa, pelas palavras do advogado de defesa: “Como poderia engravidar meninas de oito e matronas de oitenta anos?”⁶

Pode-se afirmar que neste conto de Murilo Rubião, assim como ocorre em outros, ao que pese o fato de se configurar uma situação de extremo absurdo, o desfecho do conto, além de não apresentar a relação de causalidade entre a injustiça sofrida por Botão-de-Rosa e a motivação que o levava àquela situação, também não nos permite inferir, a partir do texto, que causas poderiam ser estas e o porquê de tamanha injustiça instaurada na narrativa. A sensação que resta ao leitor ao final do conto é a de uma perplexidade diante dos fatos narrados.

O incômodo que as desventuras, injustiças e sofrimento de *Botão-de-Rosa* causam no leitor pode estar associado a uma possível mensagem de fundo religioso e social que o autor pretende transmitir (ou não) em sua narrativa.

Como ver-se-á a seguir, um dos aspectos recorrentes na obra de Murilo Rubião é a seleção meticulosa de epígrafes bíblicas que se associam aos contos que acompanham e a relação com a religiosidade que surge no conjunto de sua obra é mais aguda neste conto, sobretudo se o mesmo for submetido a uma leitura alegórica que associe sua personagem principal a figura de Cristo – o que também será apresentado mais adiante.

Alguns estudiosos de sua obra acreditam que Murilo Rubião apresenta uma certa desilusão com a religião, apesar de trazê-la de forma recorrente aos seus textos. Um dos resultados desta associação é o de que o autor não traz para seus contos o medo ou o horror, mas uma perplexidade diante de um efeito hiperbólico de fatos insólitos, mas que, em certa medida, estão presentes no mais ordinário cotidiano.

Murilo Rubião não apresenta rupturas bruscas que quebram a sequência narrativa ou o envolvimento do leitor em um contexto natural para que mais adiante seja desconstruído pelo irrompimento de um episódio insólito.

5 RUBIÃO, 2005, p. 223.

6 Ibidem, p. 231.

Suas narrativas já se iniciam no meio de uma ocorrência fantástica e o narrador guia o leitor sem, entretanto, buscar uma solução ao final. Os contos de Rubião raramente apresentam a característica do fantástico apontada por Todorov como necessária à sua existência que é a hesitação.

Em *Botão-de-Rosa*, não há mistério a ser investigado para que se descubra a culpa do acusado. Na verdade, o papel desempenhado pela polícia, e relatado pelo delegado, é o de produzir as provas necessárias à sua condenação.

O delegado afirma ainda que o juiz é quem determina os crimes que serão imputados aos acusados e esta afirmação, em nenhum momento, faz com que o advogado questione o porquê do modo de agir do magistrado.

Pode-se afirmar que há uma naturalização do insólito no conto *Botão-de-Rosa*. Tudo aquilo que é capaz de causar maior desconforto, estranhamento e repulsa nos leitores, não são pontos discutidos na narrativa. A personagem que parece ser a mais sensível é o advogado do acusado, mas que reserva grande parte de seus esforços para buscar re-estabelecer os códigos legais que são diferentes dos que ele conhecia.

A RELIGIOSIDADE EM *BOTÃO-DE-ROSA*:

Como já apontado anteriormente, as epígrafes bíblicas são uma marca registrada na obra de Murilo Rubião funcionando como um elemento introdutório à narrativa que virá em seguida. De certa forma, a seleção das epígrafes facilita o estabelecimento de relações dos contos a temas religiosos, possibilitando inúmeras leituras alegóricas.

Este conto de Murilo Rubião, apesar de não apresentar nenhum episódio sobrenatural, é capaz de causar estranhamento e um certo incômodo nos seus leitores. Tem-se a narrativa de uma situação na qual se vê a injustiça sofrida pela personagem central que se baseia em uma acusação que foge a qualquer racionalidade, pois Botão-de-rosa é acusado de engravidar todas as mulheres da cidade, desde as meninas até às senhoras idosas.

Botão-de-Rosa é um conto publicado pela primeira vez no livro *O Convidado*, em 1974, período em que a ideologia *hippie* estava bastante em voga e o *slogan* paz e amor era a ordem da década – e, como se pode observar na leitura do texto, é a postura adotada por Botão-de-Rosa que sequer se defende das acusações infundadas.

Neste contexto, há a possibilidade de apresentar uma leitura alegórica do conto associando-o ao movimento *hippie* no qual, Botão-de-Rosa, como o nome já indica a idiosincrasia presente na sua escolha, seria adepto deste

movimento, usando roupas características dos seus seguidores: “... escolheu para o dia o seu melhor traje: uma túnica branca bordada a ouro, e calças de um tecido azul com tachas prateadas”⁷.

É possível ainda destacarmos o *power flower* outro *slogan* do movimento *hippie* que pregava o pacifismo e o poder das flores – algumas colocadas nos canos das armas de soldados e que se manifesta na escolha do nome Botão-de-Rosa, figura claramente andrógina e pacifista.

Os cabelos e barba compridos e o fato de ser integrante de um conjunto de guitarras o qual encontraria no ‘Festival’ são outros elementos que ajudam a compor esta leitura alegórica.

Vale destacar que o conto está repleto de uma crítica ao sistema jurídico e legal brasileiro, tema sempre atual em nossa sociedade, no qual o que vale sobre qualquer lei é a vontade do juiz. A ditadura nacional se manifesta nas falsas acusações contra Botão-de-Rosa e a condução ilegal de um processo jurídico que se respaldam nas autoridades do vilarejo onde se desenrola a narrativa: O juiz é o mentor e o delegado o braço armado que executa a ação ilegal. E, por fim, a condenação à morte revela a prática que, apesar de abolida há cem anos, encontrava-se em pleno exercício no período ditatorial.

Uma outra possibilidade de leitura alegórica é associação da narrativa à vida de Jesus Cristo que é registrada nos quatro Evangelhos da Bíblia sagrada.

Desde o início, há uma pureza revelada que pode ser percebida na personagem principal, Botão-de-Rosa, que se apresenta com vestes brancas e é a vítima da injustiça praticada, não se defende assim como Cristo diante das acusações infundadas que lhes são imputadas, como se oferecesse a outra face.

A personagem central da narrativa e que dá nome ao conto é a representação do próprio Cristo e essa associação se dá desde a descrição inicial da personagem, Botão-de-Rosa é um homem de cabelos compridos e barba, usa uma túnica branca e agia mansamente como Cristo em sua vida e nas horas de agonia de seu julgamento e crucificação.

Outro aspecto revelador é a associação que se pode fazer entre os apóstolos de Cristo, inclusive pelos nomes semelhantes, e os amigos de Botão-de-Rosa, que eram os seus “companheiros do conjunto de guitarras – Molinete, Zelote, Judô, Pedro Taguatinga, Simonete, Bacamarte, André-Tripa-Miúda, Íon, Mataqueus, Pisca, Filipeto e Bartô”⁸. Note-se que são doze os seus companheiros assim como os doze apóstolos de Jesus, e, mais que isso, como os nomes se parecem com os nomes dos apóstolos listados por S. Mateus:

7 Ibidem, p. 223.

8 Ibidem, p. 223.

Ora, os nomes dos doze apóstolos são estes: primeiro, Simão, por sobrenome Pedro, e André, seu irmão; Tiago, filho de Zebedeu, e João, seu irmão; Filipe e Bartolomeu; Tomé e Mateus, o publicano; Tiago, filho de Alfeu, e Tadeu; Simão, o Zelote, e Judas Iscariotes, que foi quem o traiu⁹.

A narrativa de *Botão-de-Rosa* segue os passos da execução de Cristo descrita na Bíblia Sagrada. Temos a personagem central que é presa injustamente, sob acusações absurdas e levada a um julgamento no qual já se sabe, previamente qual será a sentença proferida. Apesar das tentativas de seu advogado, o réu não se defende e é agredido em diversas situações pela população enfurecida.

É de se destacar ainda que no julgamento de Botão-de-Rosa, a prova para a sua condenação é uma carta anônima, que analisada por peritos descobre-se que foi enviada por um de seus companheiros de banda, Judô, que traiu Botão-de-Rosa como Judas, de acordo com a narrativa bíblica, traiu Jesus.

Para concluir, pode-se destacar ainda a postura pacífica que Botão-de-Rosa assume perante todas as acusações absurdas que sofre, sobretudo no patíbulo à frente de seu carrasco, agindo de forma semelhante a Cristo diante da insensatez de seus acusadores e algozes.

De semelhante modo, Botão-de-Rosa e Cristo foram acusados injustamente, perseguidos, humilhados, ofendidos e agredidos pelos populares, entretanto, aceitaram sua condenação de forma resignada e submeteram-se à sentença capital a que foram condenados.

CONCLUSÃO:

Diferentemente de outras produções literárias sobre a qual não se tem muita informação sobre a intenção do autor do texto em criar determinado episódio, o conto Botão-de-Rosa não apresenta mistério em relação à possibilidade da leitura alegórica apresentada neste trabalho, pois o próprio autor já afirmou em entrevista que concedeu que tinha a intenção inicial de criar uma personagem central *hippie* e que logo em seguida percebeu ter criado uma representação do próprio Cristo.

É bem verdade que a intenção do autor não é de fato o que deve prevalecer para a interpretação que o leitor pode dar ao texto que lê e o domínio do autor sobre o seu texto termina no momento em que torna pública a sua produção. Entretanto, vale destacar que, neste caso, a representação que autor dá à vida do maior mártir religioso ocidental funciona ainda como instrumento

9 Bíblia Sagrada, livro de Mateus, Capítulo 10, versos 2 ao 4.

da crítica social que apresenta contra o regime autoritário brasileiro em vigor quando ocorreu a publicação do livro.

O tom de denúncia que perpassa o texto de Murilo Rubião é capaz de levar o seu leitor a uma necessária reflexão sobre o autoritarismo e o pacifismo como uma resposta possível à sua existência e a percepção da injustiça como um reflexo inevitável desse autoritarismo.

Desta forma, torna-se inevitável a sensação de extremo desconforto que o conto é capaz de causar em seu desfecho, que apesar de não ser inesperado ou surpreendente chama a atenção para as injustiças das quais tantos foram vítimas na história recente do nosso país e ainda são, mesmo em um Estado de teóricas democracia e igualdade.

REFERÊNCIAS:

BASTOS, Alcmeno. *Os irrealismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea*. (compêndio de referência do curso Estudos Interdisciplinares, Faculdade de Letras da UFRJ, 2011 - 56 págs).

BATALHA, M. C. *Fantástico como mise-en-scène da modernidade*. 1 vol. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2003.

CALVINO, Ítalo [Org.]. *Contos fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

LOVECRAFT, H.P. *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1945.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*, São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VAX, Louis. *L'art et le Littérature fantastiques*, PUF, Paris, 1960.

JOGOS DE ABISMOS E ESPELHOS: EM TORNO DE BORGES E ESCHER

Rodrigo da Costa ARAÚJO¹

RESUMO:

Este ensaio intertextual pretende refletir sobre o espaço visual de Maurits Cornelis Escher (1898-1972) e o espaço literário de Jorge Luis Borges (1899-1986) como construções em *mise en abyme*, como redes alegóricas que desnaturalizam os lugares regidos por estruturas determinantes ou fixas; como vivências discursivas, espaciais e temporais que subvertem estruturas lógicas. Tais reflexões terão como eixo e *corpus* o conto *A Biblioteca de Babel* (1941) e a obra *Côncavo e Convexo* (1955) com aproximações de conceitos desenvolvidos por Gerard Genette e Lucien Dällenbach. Considera-se que esses referenciais, providos da Literatura e de outras artes contribuem para a imbricação de percursos e problematização de outros modos de ler. Fabricadas de forma surpreendentes e inconcebíveis, uma vez que desarticulam o estabelecido, as obras em questão são questionadoras sobre a realidade através de seus próprios códigos e elementos.

PALAVRAS-CHAVE:

Espaço, Labirinto, *Mise en abyme*, Labirinto, Vertigem

“É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo”.

[BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. 1982, p 51].

PELO OLHAR ESTÉTICO E MÓVEL

Por extremamente visíveis, frequentemente fatos de linguagem ou pistas sígnicas se tornam invisíveis. Isso ocorre no cotidiano de qualquer leitor/observador ao acompanhar, ainda que vertiginosamente, detalhes ou combinações presentes no conto *A Biblioteca de Babel*, do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) e da litografia *Côncavo e Convexo*, do holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

¹ Rodrigo da Costa Araujo é Doutorando em Literatura Comparada pela UFF, Mestre em Ciência da Arte, também, pela UFF, professor de Teoria da Literatura, Literatura infantojuvenil e Arte Educação dos cursos de Letras e Pedagogia da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces e Leituras em Educação* lançadas recentemente pela Editora Opção. E-mail: rodricoara@uol.com.br; Para os Professores: Helena Maria Santos, Vera Lucia da Conceição e Joel Cardoso, com extremo carinho dos labirintos.

Labirínticas, essas obras, cada uma a sua maneira e código, interrogam uma rede espacial percorrida pelo olhar atônito ao mundo moderno dos detalhes, das saturações, das particularidades, como em um palimpsesto que esconde múltiplos signos, várias interpretações. O poder simbólico do espaço, inscrito e tomado em especular na metáfora do labirinto, nessas obras, demarca fronteiras e leituras plurais, cada qual a seu gesto e linguagem, na procura de uma percepção, de uma nova experiência da temporalidade. Elas, tomadas como texto semiológico favorecem a adoção de estratégias do olhar, de textos narrativos, que no jogo de representações, confrontam-se com o problema da interpretação, das durações perceptivas, e procuram, de certa maneira, equivalências visuais ou narrativas.

Tanto o espaço litográfico, como também o espaço da narrativa borgeana poderá, em sua forma, assumir o caráter não-definido da figuração. A estetização do olhar, o esconderijo dos detalhes,- o fato de que toda realidade possa, a qualquer instante, transformar-se em seu outro sem deixar de ser ela mesma,- todas essas experiências do olhar urbano vão encontrar, na metáfora do labirinto, certos contornos espaciais significativos, das passagens e das colagens -, uma forma para expressar-se, forma esta que dependerá muito mais de uma dinâmica dos signos do que de uma simples leitura dos detalhes.

A partir dessas constatações, o significante espaço é lido como metáfora e signo múltiplo, como elemento e permutações, repetições constituídas por infinitos pontos e ângulos em atitudes circulares. Nessa acepção de novos sentidos, o texto se torna um feixe semiótico em que se interatuam diversas linguagens. Com esse intuito, a construção espacial pode ser questionada em várias dimensões: ao pretender demonstrar certa unicidade, atrelada à consciência de tempo, ela mesma perde a dimensão das referências quando se estilhaça em signos ou em muitos fragmentos, na ficção ou na litografia.

De certa forma, ao pretender ser transparente, as duas obras não conseguem deixar de repor opacidade, pois se além ao que é factual e possível de ser submetido a um tratamento cronológico, deixando de lado tudo aquilo que não se adequa ao sentido da continuidade. Ao pretender totalizar a experiência do olhar, elas não fazem mais que captar em fragmentos e arranjá-los, criando simulacros de inteireza que se oferecem ao leitor.

O ESPAÇO & OS ARTIFÍCIOS DE *MISE EN ABYME*

Um dos recursos mais interessantes usados pelas artes contemporâneas para refletir sobre ela mesma é o emprego ou a técnica da *mise en abyme*, geralmente representada pela história dentro da história. Dällenbach propõe para

a *mise en abyme* é que o fragmento reflexivo deve espelhar “o conjunto do relato”, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz-nos ele que: “um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (DÄLLENBACH, 1977, p.62).

Esse recurso metalinguístico será apontado no conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges e na litografia *Côncavo e Convexo*, de Escher, pois ambos utilizam desse procedimento para desconstruir um pretensão realismo e tornar evidente o jogo de suas criações.

A noção de *mise en abyme*, segundo Lucien Dällenbach (1977), nos vem de André Gide que utiliza o procedimento recorrente em sua obra. Segundo esse estudioso, deve ser considerado *mise en abyme* todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém. Todo tipo de *mise en abyme* funciona como um reflexo, um espelhamento da obra que o inclui, porém, esse reflexo dado pelo fragmento incluído não tem sempre o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui. Tendo em vista as nuances de similitude, Dällenbach propõe agrupar as especularidades em três categorias:

a) *a reduplicação simples*: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples; (por similitude).

b) *reduplicação ao infinito*: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, que também tem um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente; (por mimetismo).

c) *a reduplicação paradoxal ou aporística*: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui. (por identidade).

Dällenbach chega, assim, a uma segunda definição do processo de especularidade, enriquecida pelas nuances da reflexibilidade:

“Recusando toda ideia de simplismo, esta tripla repartição clama em si mesma por uma definição “pluralista”, que nos arriscaremos a formular como segue: é *mise-en-abyme* todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal” (DÄLLENBACH, 1977, p.52)

O estudioso ressalta, ainda, que uma categoria remete à outra, não sendo possível uma separação absoluta entre elas: “em virtude de uma solidariedade de base, as três versões do *mise en abyme* não cessam de reenviar-se uma às outras, e é sem dispersar-se que sua unidade refrata em três direções (DÄLLENBACH, 1977, p.55)”. Essas três categorias em questão podem ser vistas tanto na produção poética de Jorge Luis Borges, recortada no conto *A Biblioteca de Babel*, como na litografia *Côncavo e Convexo*, de Escher.

OLHARES EM ABISMO

“Falar é incorrer em tautologias”.

[Jorge Luis Borges. In: *A Biblioteca de Babel*, 2001, p.99].

Na visualização ou efabulação do espaço, tanto no conto como na litografia, a repetição especular é um elemento gerador significativo de leitura. Ambos despertam semiologicamente a atenção aos detalhes da repetição e nos remetem à sutileza da subjetividade, que não se atam em determinações estanques, mas se levam pelos fluxos do devir que não cessam de invocar configurações.

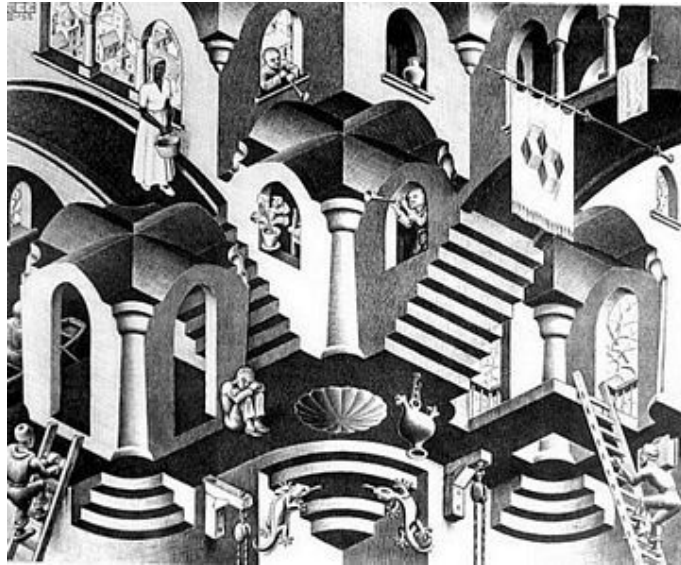


Figura 1

Côncavo e Convexo (1955), de Escher (1898-1972).

Se em *Côncavo e Convexo*, de Escher são perceptíveis as formas convergentes e divergentes revelando as diversas perspectivas, no conto, o próprio título como paratexto importante - *A Biblioteca de Babel* - reproduz também, vertiginosamente, esse discurso - encaminha e reforça esse olhar criando analogias que reenviam à construção do mito da torre (quanto ao aspecto físico) e, desdobra-se em alusões contemporâneas da virtualidade do espaço imaginário.

Com essas constantes retomadas, na composição da cidade de Escher, todos os lados espaciais são valorizados, bem como o meio. O entorno faz parte da composição, uma vez que implica uma conexão tensa entre percepção e ação, configurando, como, também fez o contista, um agenciamento, um acoplamento de raciocínio. Assim, Escher e Borges estabelecem relações de composição a partir de um paradigma ético-estético, já que criam estratégias de produção de conhecimento em que coexistem o ser, o tempo e o espaço, formados pelo mesmo processo e produzindo modos de subjetividade que não dizem respeito ao sujeito em si, e não pré-existem a ele como verdades universais.

Para entrarmos nas cidades de Escher, a postura de descoberta é importantíssima. Segundo Bruno Ernst, em *O mágico espelho de M.C. Escher* sua obra é embrionada e movida pela descoberta que o fascinava:

“Para um primeiro conhecimento, basta só conseguir que cada observador se convença de que a “compreensão” da obra está ligada ao prazer duma descoberta. Este prazer é o centro da própria inspiração de Escher - transmiti-lo foi objetivo e fim de sua arte” (ERNST, 1991, p.16).

Na ficção borgeana, e também na sua poética como um todo, isso não parece ser diferente, a paixão transcrita em seus narradores toma conta dos detalhes, da descrição e da montagem do discurso. Como em *A Biblioteca de Babel*, o leitor se contrai e retrai indo e vindo da ficção para o real, do espaço externo para o interno, sempre num entrelugar, na lâmina do espelho, no lugar de ganhos e perdas, da alucinação propiciada pelo narrador pós-moderno que faz o leitor perceber enganosamente que ele irá recuperar o perdido. Por isso mesmo faz confissões ao leitor: “Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” (BORGES, 2001, p.92).

Referindo-se aos jogos de espelhos na narrativa romanesca, Ruth Brandão confirma:

“Passando pelo limiar do espaço ficcional, opera-se um rito de passagem, que supõe travestimento, fingimento, num processo de ilusionismo que vai criar a primeira dimensão da ambiguidade entre realidade e ficção. Essa entidade flutuante pode movimentar-se nos vários planos da narrativa, fazendo ecoar essas vozes ficcionais ou vozes nem sempre reconhecidas como tais” (BRANDÃO, 1995, p.39).

Além desse processo ilusionista, este conto, também, comprova que a travessia literária borgiana é tradutora do que diz o autor do livro *Le plaisir du texte*: “o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega ao gozo pela coabitação das linguagens, que trabalham *lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1973, p.10). Vertiginosos e demiurgos, Borges e Escher fazem da oscilação o tom irônico do jogo de esconde-esconde em que os circuitos se desencontram, sujeito da escritura e sujeito da leitura sempre assumem canais diversos. Propositais, esses recursos de perversão e prazer do escritor e do artista descontrolam os mecanismos e os condicionamentos de leitura e visão, trapaceando o leitor fascinado com vários mecanismos e jogos visuais.

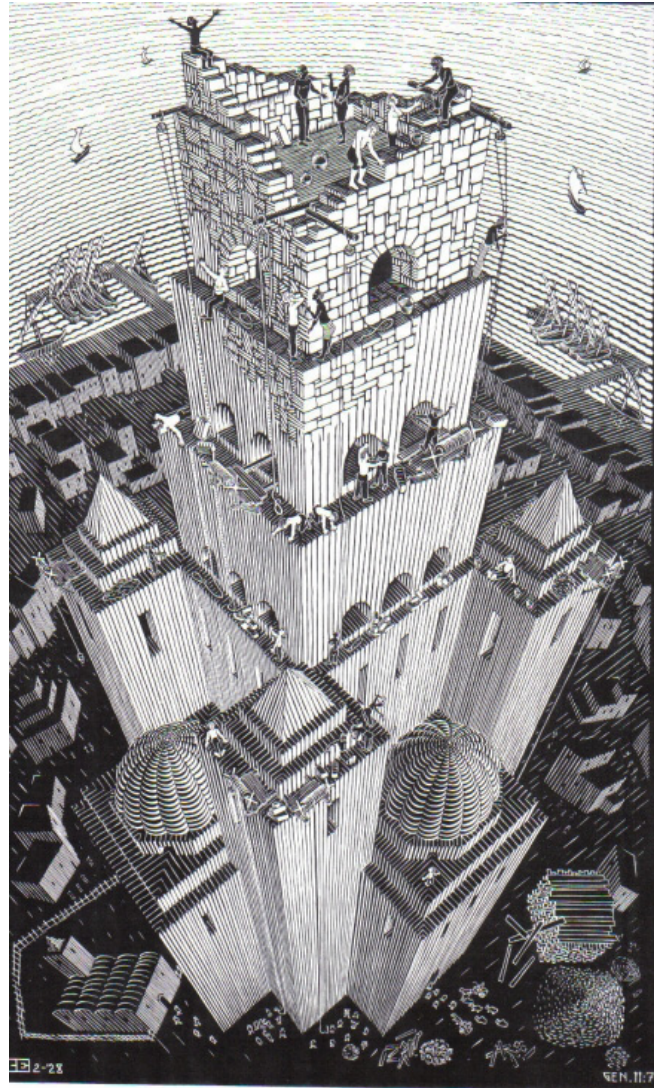


Figura 2
Torre de Babel (1928), xilogravura, Escher

Para uma sensibilidade poética de um encontro com Jorge Luis Borges, *Torre de Babel*, de Escher representa um deslocamento para uma outra ordem delirante: aquela em que a razão penetra o olhar e o faz buscar os caminhos da consciência crítica, aproximando do território da ciência. A imaginação de Escher busca, num primeiro lance do olhar, a racionalidade científica e envolve-se com essa lógica sem abandonar as estratégias imaginárias que aparecem nesse contato. Com Escher, retoma-se, delicadamente, a experiência que Gaston Bachelard definiu como “a poética do espaço”: aqui o espaço deixa de ser apenas uma expressão de geometria linear newtoniana, para desdobrar-se ou segmentar-se em particularizações. O espaço bachelardiano tem a ver com o perpectivismo da paisagem, abandonando o seu caráter *continuum*, a sua caracterização panorâmica.

Torre de Babel, de Escher tematiza a metamorfose, a mudança e movimentação da forma. Através dela, o espaço se expande pela sucessão de formas adjacentes e repetidas em círculos sobre si mesmas. Nos seus desenhos, o movimento é especular: a imagem se reproduz como um reflexo, mas também se desdobra para além de seus próprios limites, o espaço surge entre duas formas ou sucede ser essas formas, ou outras quaisquer. O espaço se decompõe, sucessivamente, em desdobramentos homogêneos, que se repetem *ad infinitum* e em todas as direções, ou então percorrem um movimento elíptico, torcido, tal qual na representação da fita de Moebius. Essa é uma topologicamente perfeita: nela a representação do infinito se desdobra “infinitamente” quer na forma de nós, quer nas figuras uniformes e adjacentes que se desenham através de uma única face. De qualquer ângulo que se olhe, o infinito, ou esse jogo visualmente aparente, só poder pensado (representado) de uma forma finita. A torre central traça as linhas que vão redundar em outras torres, que por sua vez repete essa mesma intenção e movimento, descrevendo o infinito do desenho, do mito, do discurso, o infinito de toda representação.

Aproximando-se das metáforas de Borges, *Torre de Babel*, de Escher retorna a si mesma, obrigando-nos a ver aí, na obra, não o corpo-essência da arte, mas o jogo onde, inelutavelmente, está um daqueles fragmentos do discurso. Nesse jogo de perspectiva, o leitor toma a obra como uma geografia e sobre ela traça linhas racionais ou lúdicas que irão formar a paisagem de sua fruição. *Torre de Babel*, de Escher sugere para o leitor essa lógica discursiva do mito bíblico e certa magia criativa. Os olhos do leitor mergulham tão profundamente na materialidade dos espaços e efeitos, que a construção parece romper a grande aparência do desenho para tornar-se movimento. No entanto, o desenho em preto e branco é a evidência de que os olhos tendem a abismar-se no jogo das aparências, a encantar-se com as imagens e repetições na arquitetura.

Explorando, criativamente, formas visuais e texturas, Escher, também, em *Côncavo e Convexo* traça em pontes que se convergem e divergem simultaneamente, detalhes que se encaixam ou se entremeiam. Jorge Luis Borges, por sua vez, tenta ir mais longe explorando a própria obsessão do narrador-filósofo pelo universo-biblioteca. O leitor, pela voz do narrador experiente e reflexivo, visualiza as cenas e faz dessas descrições, além de sua imaginação, seu passeio em espiral. Isso pode ser percebido quando ele diz, mapeando o espaço dos acontecimentos:

“Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. No vestibulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é

infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito..." (BORGES, 2001, p.92).

Juntos, na literatura e na arte, em leituras semiológicas de espaços construídos ou imaginados, escritor e pintor reforçam a marca da confusão babélica causada pelo inesperado, desconhecido ou desencontros linguísticos e visuais. Os dois, com seus espaços que escondem outros espaços, transmitem um clima tenso, pesado de seriedade ou formas significantes, misturados com signos que se desdobram em abismos. No conto, o espaço explorado ou percorrido pelo narrador sugere o silêncio e o perfil sagrado da leitura individual e silenciosa, na litografia, por outro lado, essa ideia traduz-se no centro da tela onde tudo converge para a fonte.

O texto imagético de Escher explora no olho contemporâneo, detalhista e girante, na infinitude das formas e combinações, certo ar misterioso instaurado nos lagartos que fazem a moldura da tela, enquanto que Borges verbaliza, através do discurso narrativo, as características do livro enquanto forma significativa que não se repete visualmente do mesmo jeito. Na litografia do holandês, quando se ultrapassa o centro, instaura-se a sensação de cair num poço sem fundo, pois tudo é direcionado e revertido de dentro para fora. A parte superior torna-se parte inferior, a frente transforma-se em seu reverso. As pessoas, os lagartos e os vasos de flores contestam essa inversão. Mas provocando vertigens, Escher através da bandeira, no canto superior direito, traz um símbolo que resume o conteúdo da composição. Espécie de mapa visual, a bandeira funciona como recurso metalinguístico da criação para o espectador mais atento. Na leitura de Bruno Ernest, na faixa do lado direito da litografia, vemos tudo de baixo, a arquitetura espacial é côncava e a vista, sempre girante com os efeitos da tela, eleva-se a um zínite aparente. Na faixa média a interpretação é ambivanlente, apenas os lagartos, os vasos de flores e as pessoas podem assumir uma interpretação previamente definida.

Nesse sentido, ambos - tela e texto - convergem o pensamento do leitor para o deslocamento, porque são formados por representações arquitetônicas elaboradas sugerindo encaminhá-lo para alguma indagação ou resposta. Hipoteticamente essa resposta poderia ser encontrada na própria *Biblioteca de Babel* ou num mundo impossível e surreal criado visualmente por Escher - autor de mundos paradoxais, espaços fabricados em construções ou em côncavo e convexo ao mesmo tempo. Eles, nesse sentido, representam o discurso do espaço que questiona certezas transformando-as em dúvida, espaços físicos que não admitem ser totalmente interpretados. Com essa premissa, escritor e

artista plástico, apesar de utilizarem linguagens diferentes, concebem a leitura como gesto subversivo e não como digressão deslucada, porque obviamente os espaços impõem certos limites, mas transgridem esses paradigmas como criação particular de fruição.

No entanto, nesse jogo especular e nos intertúscios entre os significantes textuais e visuais, experimenta-se um recuo infinito do significado, como também fez e teorizou o semiólogo francês Roland Barthes. As imagens de Escher exigem, como recria Borges, uma certa impertinência do espectador, porque são um elogio ao mistério e preferem nele situar-se. O estranhamento surge na combinação inusitada de elementos diversos. As representações do artista plástico possibilitam, como as do escritor argentino, a reflexão sobre a impertinência da leitura porque destituem os signos de seus invólucros confortáveis, descobrindo semelhanças não experimentadas, evocando enigmas sem mostrá-los. Tanto a litografia, como o conto podem ser tratados como o texto de gozo barthesiano, que não demonstra, apenas sugere, instiga. Escher constroi a imagem para suscitar o que ela encobre, enquanto Borges desenha labirintos difíceis sem se deixarem percorrer - são sempre complexos, incompletos, infinitos, vertiginosos.

Labirínticos e fantasiosos, os espaços deslocam e extrapolam do próprio discurso que delinea alguma marcação, limite ou referência espacial. Eles instigam o olhar que vai de cima para baixo ou de baixo para cima numa tentativa de mapear os limites, possibilidades de leitura, decifração semiótica que ordene o incompreensível e que, no entanto, se frustra, na medida em que sua geometria é a do infinito abismal. Em Borges, não há como desenhar o formato da biblioteca e seus exágonos sem fim, dos livros, das páginas que se alongam nos pés de página. A planta baixa se desfaz por pura impossibilidade de deter a biblioteca, limitando a proliferação dos textos, das traduções, das correções, dos catálogos. “A biblioteca é tão imensa, que toda redução de origem humana resulta infinitesimal” (BORGES, 2001, p.97). Os corredores, nesse contexto, se multiplicam, se auto-reproduzem, o caos não consegue se transformar em cosmos, na desordem da multiplicidade que é paradoxalmente nostalgia de unicidade.

Percebendo ou não esse caos ou detalhes, ambos (contista, leitor, artista) em suas criações confirmam que desenhar ou escrever o espaço é tarefa angustiante, porque nunca termina, e paradoxalmente compensadora, porque infinitos. Escher em seu desenho expõe de tal modo os paradoxos de auto-referência da linguagem, vale dizer, da formação do pensamento e processo da obra. Feito oráculos, Borges com o narrador e Escher com o abismo visual, implicam olhar o próprio olhar.

No holandês, isso é sugerido no título da obra que representa simbolicamente a outra face, o verso e o reverso do ser e da vida, o vazio da existência. Como em Borges, a repetição também é um elemento gerador nessa litografia: ela reproduz o semelhante. Ambos, através do espaço, matizam a existência e para tal, uma pressupõe a outra, produzida pela sua ausência. Com essa leitura, tudo confirma que o outro só existe na ausência, ou seja, para que o outro tenha existência é necessário o intervalo entre os corpos, a existência do não lugar habitado. Pode-se mesmo dizer que, os dois, pela ficção e pelo desenho, manipulam o espaço através de vários dualismos - esses jogos se armam e lançam em ilusões fractais: movemo-nos em espaços sem determinação *a priori*, tal como a protagonista *Alice no País das Maravilhas*. Para compreender esses efeitos na obra, tanto de um, como de outro, é imprescindível um olhar sem conotação moral sobre a vida e disposto a aceitar os riscos dos devaneios, um olhar plástico e sensível, que suspeita a própria ação de olhar.

Ambos, em configurações plásticas do espaço, através de inúmeras perspectivas, repetições, paradoxos, divisões, superfíceis e metamorfoses registram a vida pulsante em transformação. Vida esta conduzida pela paixão, como é possível constatar no fragmento abaixo de Escher e, que, também poderá ser estendido ao fazer artístico de Borges:

“Enquanto estou ocupado com alguma coisa, penso que estou a fazer a coisa mais linda do mundo. Quando tenho êxito nalguma coisa, então à noite, sento-me em frente dela enamorado. E essa paixão é maior do que qualquer paixão por pessoa. No dia seguinte, os olhos abrem-se de novo” (ERNST, 1991, p.18).

O LEITOR ABISMADO E EM ABISMO

“Porque se tem de meter sempre o nariz na triste realidade? Porque se não pode brincar? Por vezes tenho a impressão: Pode ser assim? É de fato o meu trabalho suficientemente sério?” [ESCHER, 1991, p.18]

A construção da narrativa visual, como também da literária se reflete especularmente no leitor/espectador que se vê enredado num movimento circular que não o permite definir no ato da leitura se as lembranças que se organizam pela memória do narrador-personagem tornam possível o relato literário ou se, pelo contrário, é a simulação das reminiscências que cria o artifício para a história dentro da própria história. Se a dúvida assalta o leitor, este não é ingênuo a ponto de pensar que o que lê/vê pretende ser um simples registro de experiências, já que a escrita/imagem firma-se sobre uma forma sofisticada de revisitação da

antiga tradição de cumplicidade com o leitor e que essa nova versão pode, no entanto, enganá-lo.

Se o deslocamento e a desconfiança tomam conta da leitura, é pelo fato de que o estilhaçamento do narrador-personagem e da imagem invertida abrirem caminho para a indecidibilidade labiríntica realçando a desconexão quanto ao destino das personagens e reforçando certo caráter de inconfiabilidade.

Esse aparente descompromisso faz perder o rumo do olhar ou da narrativa que é trabalhado à maneira de um processo metalinguístico, espocando em pequenas dramatizações testadas na própria “trama” textual/visual. Tal como o mito babélico, o qual se multiplica buscando outras saídas, a narrativa e a imagem vão se rearrumando, se compondo, não necessariamente para formar um sentido, uma vez que a imagem da concetricidade suscita simultaneamente uma expansão e um esgarçamento de uma delimitação precisa, mas para verificar possibilidades. Nesse contexto, a simulação parece colar-se à *performance* da escritura e chocar o leitor pela contradição da cena retratada, no tema e no cenário.

O olhar passa a ser tomado por uma função-câmera que espreita dissimuladamente um mundo que se assemelha a um quebra-cabeças sem molde, assaltando o sujeito e tornando as coisas intangíveis para ele na medida em que são aceleradas em zoom, envoltas por uma película que as distancia. A imaginação preenche o vácuo deixado pela indefinição dos contornos e apaga o limite seguro entre o real e o inventado, possibilitando a emergência da pura simulação e encanto.

Em *A Biblioteca de Babel*, além do processo criativo de *mise en abyme* espacial, é bastante rica a relação da obra em si com a própria teoria e crítica borgiana. Sua poética é um espaço em que se imbricam ensaios e ficções, onde podemos encontrar os elementos essenciais ou metanarrativos para uma profunda reflexão sobre os caminhos da arte contemporânea. Outro conto de *Ficções* do mestre dos labirintos que tematiza esse viés narrativo-ensaístico e o papel do leitor é *Exame da obra de Herbert Quain*. Neste conto, sob o pretexto de analisar a obra de um escritor imaginário, Borges exacerba sua concepção de que o leitor deve ser um co-participante da escritura. No entanto, ao desenvolver sua detalhada análise das fictícias obras de Herbert Quain, ele vai propondo ao leitor pequenos e fascinantes resumos de argumentos e estruturas narrativas para que o próprio leitor se aproprie e dê seguimento às histórias como ele, Borges, fez com vários argumentos emprestados de diferentes autores. Ao final do conto, o narrador insinua aquela que pode ser uma descrição do próprio relato, refletindo-a em um suposto livro de contos redatado por Herbert Quain: “Para

esses “imperfeitos escritores”, cujo nome é legião. Quain redigiu oito narrativas do livro *Statements*. Cada uma delas prefigura ou promete um bom argumento, voluntariamente frustrado pelo autor. Uma - não a melhor - insinua dois argumentos. O leitor, distraído pela vaidade, acredita tê-las inventado” (BORGES, 2001, p.89).

O leitor, neste conto, passa a ser, - como, também, as duas obras apontadas -, um sujeito plural, uma pluralidade de códigos. Ler e ver, como também escrever e desenhar, aproximam-se, nesse raciocínio, com uma produtividade intelectual. Como o conto e a litografia, esse leitor espelhado na obra, assemelha-se com um “texto várias vezes codificado”, o que garante sua abertura para diferentes leituras.

Aproximando-se do jogo babélico do conto *A Biblioteca de Babel* e da arquitetura arrojada e insólita de Escher, *O jardim de veredas que se bifurcam* é outra trama labiríntica que se entrega à decifração e faz nascer enigmas que necessitam de vários esforços de encaixe a fim de que, ajustadas algumas peças, se possa decifrá-los em perda irrecuperável. Assemelhando-se da estrutura do romance policial, esse conto re-elabora álibis e oferece pistas falsas que perturbam mais do que esclarecem o final previsível no gênero: prisão do assassino, harmonia restabelecida na sociedade. Se bem que o assassino do conto tenha sido preso e condenado à forca, os periódicos que noticiam o evento propõem também à Inglaterra “o enigma de que o sábio sinólogo Stephen Albert morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun” (BORGES, 2001, p.114). O que corresponde na novela policial ao fim da história é aqui o começo da nova história, também policial, se se quiser tomar esta bifurcação.

Se se quiser, ainda, enveredar por outra bifurcação, a estrutura literária do conto, por exemplo, caminhar-se-á nela como se peregrinou pela pista policial. Quanto ao enredo, ela transporta o labirinto, outro(s) jardim(ns): o lugar de origem do chinês, o passado comum a sua gente, o projeto literário-labiríntico de Ts’ui Pên. Nele, também, premeditadamente, há um deslocamento e flutuação de significados para o jardim.

Como o narrador do conto que elogia a biblioteca, a voz narrativa em *O jardim de veredas que se bifurcam* é bastante irônica. Além de estabelecer um hiato entre a palavra e o sentido na forma como toma o discurso, as trilhas que o relato oferece para se chegar a um jardim levam a lugar nenhum, ou a vários. Tais leituras vêm à mente a partir da posição desse narrador externo que a tudo ironiza, questiona e que prefere, acima de tudo, os livros às pessoas e à realidade. Ficção e realidade, no entanto, se interpenetram na trama. História e história se superpõem. A superposição, no texto, não é bloqueada, os seus

componentes é que se deslocam, escorregam, bifurcam, nada cobre o hiato entre um e outro, somente a ironia fina do escritor/leitor.

Como peças de xadrez, cores e texturas de Escher, *O jardim de veredas que se bifurcam* cria uma gama aberta de interpretações. Qualquer sentido, por isso, precisa ser construído, através da montagem das peças do texto: o jogo de xadrez, a novela policial, as procuras e o labirinto. E, é justamente por isso que Davi Arrigucci Jr no prefácio do livro *Ficções* afirma a respeito de Borges: “É essa a forma que toma o pensamento feito arte. Em Borges, é como se tudo se tivesse desgarrado de todo contexto histórico, para existir em absoluta autonomia com relação à realidade, sempre avessa, na sua opinião, a toda espécie de transcrição artística” (2001, p.26).

Outro conto especular é *O livro de areia*, pertencente ao livro homônimo do escritor argentino. Nesta trama, Borges retoma fragmentos desenvolvidos em contos anteriores. Em particular, o conto parecer ser, em muitos aspectos, uma reescritura d’*A Biblioteca de Babel*, e, de certa forma, postula a existência de um livro infinito, isto é, um volume que se desdobra em um número ilimitado de página e que como as partículas da areia, carece de princípio e de fim. “Disse-me que seu livro se chamava *O livro de areia*, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (BORGES, 2009, p.102). Se naquele Borges descrevia, de forma insólita, a biblioteca infinita, povoada por muitos livros que continham infinitas vezes todos os textos possíveis, neste essa fantasia se expressa em um único livro.

Trata-se de uma narrativa condensada, o ambiente resulta na eliminação de apresentações, retratos, descrições; exhibe-se, esteticamente, o encontro do personagem com o livro e a leitura. O narrador-personagem compra um livro, o qual o deixa perplexo pelo caráter fantástico de nunca se repetirem as páginas, porque essas são infinitas. O efeito que se produz no protagonista é o mesmo que se produz em quem ler a trama: *a mise en abyme*, nesse caso, reforça pelo tom fantástico, a beleza da leitura, a infinitude da literatura, a mistura infinita do livro com o mundo e descobertas. Isso fica mais evidente ao citar as *Mil e uma Noites* e retomar o mito de Sherazade como resgate do poder da narrativa para o ser humano desde os tempos imemoriais, além de desdobrar a metalinguagem infinita de que todo escritor é a soma de todos os escritores que o precederam. De qualquer maneira, ao falar da construção especular de Borges, Eneida Maria de Souza, em *Borges, autor das Mil e uma noites* afirma que: “nessa superfície textual, tênue e escorregadia, em que convivem autores, personagens, citações, reflexos e reflexos da escrita alheia, torna-se impossível considerar a escrita borgeana como texto singular, ícone do autor e marca registrada de seu traço individual” (SOUZA, 2001, p.406).

O livro de areia, nesse sentido, pode ser lido como espécie de metáfora da literatura, um conjunto de analogias que traz algum jogo/pacto estético; a postura do leitor diante do livro, tal qual um ritual literário. Ou mesmo o livro como metáfora do universo labiríntico da literatura, perfilado pela sutileza narcísica da metalinguagem, isto é, numa poética voltada para si mesma, de um escultor da palavra refletindo-se num espelho mágico como um caleidoscópio.

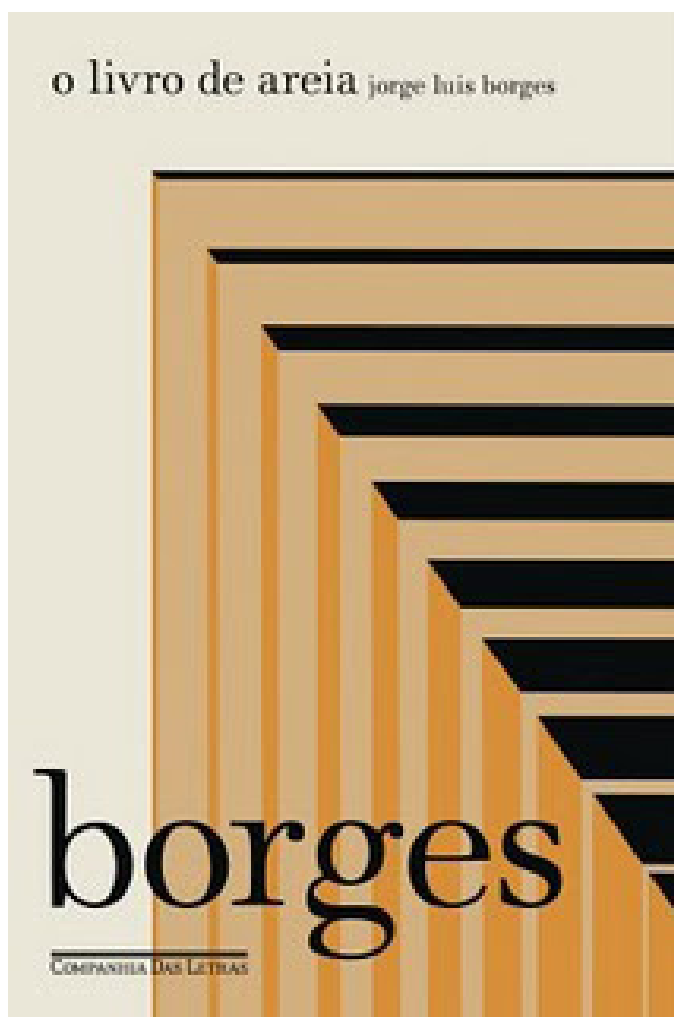


Figura 3
Capa d'*O livro de areia*, de Jorge Luis Borges
Companhia das Letras/2009

A própria capa do livro, além de conter o significante “livro” no título, apresenta uma ilustração do artista concreto Antônio Maluf, cujo fragmento faz alusão ao estudo para cartaz da I Bienal de São Paulo, em 1951. Feito o espaço da biblioteca borgiana e o traçado da arquitetura de Escher, essa peça, utilizada como paratexto da obra, é constituída por linhas verticais e horizontais em duas cores, que dão sensação de profundidade e transparecem ao rigor de sua construção.

Acompanhando as leituras do espaço em Borges e Escher, o geometrismo rigoroso da figura de Maluf propõe o jogo perceptivo, exercícios ópticos e significativos em si mesmos; explora elementos discretos organizados em função de uma combinatória. A cor funciona como elemento divisor do espaço, parte da dinâmica e da experiência cinética abstrata com a composição e o movimento. Desdobramento infinito e repetições conjugados, tanto da capa de Maluf, como do conto de Borges, processam o adentramento vertiginoso que instaura a virtualidade significativa que entendemos por abismo.

Enquanto se desdobram, os fragmentos retornam ao discurso e, aí retornando, mais e mais de desdobram e se adentram. Os contos de Borges e as telas entendidas como narrativas (de Escher e Velásquez) giram em torno de seu próprio eixo, cumulando-se de séries significantes entrecruzadas; fios que trançam o tecido de insuspeitada polissemia e jogo visual, o que, em última instância, caracteriza a eficácia da construção em abismo.

AS POTÊNCIAS DO FALSO

“Escher mostra-nos como uma imagem pode ser simultaneamente côncava e convexa; que as suas figuras podem andar no mesmo momento e no mesmo lugar, tanto escadas acima como escadas abaixo. [...] Ele é construtor de mundos impossíveis” [ERNST, 1991, p.16].

Espelho partido, trincado, estilhaçado, fragmentado, difuso... estas poderão ser metáforas atribuídas às duas obras em questão. Novamente nesse novelo especular, o que está em jogo é a representação, indagação antiga que perpassa a crítica literária e as artes em geral, e mais do que nunca, a construção das artes contemporâneas, dadas as múltiplas implicações que isso pode acarretar.

A potência do falso é atualizada porque, ambos se perenizam pelo próprio poder de imitar, de corrigir, de se reagruparem, pois se afastam da origem, do centro. Discurso literário e visão, nesse caso, instigam espaços suspeitos, até porque os leitores sabem que é preciso superá-los, livrar-se de sua doçura ou inocência, de valores estabelecidos pelos signos, para então aceitarem os desafios da vertigem.

Os recursos retóricos explorados nas duas obras estabelecem a multiplicação proposital de erros e enganos, até porque assumem do mito babélico, o fascínio da palavra e da imagem, o jogo das várias linguagens dos labirintos, suas armadilhas e sua complexa estrutura. Os leitores de Borges e de Escher, assim, acabam se instalando em sua Biblioteca e cidade que não se deixam ler, porque são sempre mediadas por decifradores, investigadores atentos e detalhistas ou vasculhadores de signos. Mas mesmo assim eles entendem

que são, espelhamente invertidos, propriedades, atributos desses lugares que se caracterizam por sua não-domesticidade e sua ilegibilidade.

Tudo parece pactuar, com o leitor e com o olho, que os códigos do espaço rearruma-se de planos e tramas, nos quais qualquer ponto pode conectar com outro, configurando-se uma rede falsa e promíscua que se alastra, sem ponto fixo, centro ou origem. E, por isso mesmo, essas retóricas são constituídas por princípios de dispersão, não buscam unicidade, nem no sujeito, nem no objeto, mas percorrem os movimentos incessantes dos fluxos das redes configurados pelos agenciamentos entre sujeitos-objetos-lugares.

Escritas ou visuais, a representação desses espaços não visa a negar a existência do centro como figurador da unidade, mas auxilia a pensar o centro incluso em um espaço composto por diversos centros ressonantes e ordenados de forma descontínua. A cidade de Escher e a Biblioteca de Borges instigam à visualização estética de espaços especulares, moventes em saltos desmontáveis e conectáveis. Esse jogo visual permite certa abertura ao infinito e às estruturas fractais, bem como ao descentramento tanto do lugar, quanto do sujeito observador que se dimensiona em vários perspectivismos.

Metalinguísticos, pintor e escritor exigem a lógica que implica a coexistência do diferente e acesso ao *intermezzo*, ao “entre” as formas e signos, ao gosto barthesiano pelo obtuso.

RETOMADAS BARROCAS

Além das reflexões em esfera, são possíveis perceber também, nesses textos, marcas estilísticas do Barroco. O jogo de paradoxos, antíteses, formas, luzes e rebuscamentos do discurso remetem semanticamente à lógica dos opostos que se encontram e se confundem nessa estética. A metáfora do espelho ou espelhamento das formas revela o mundo das aparências reforçado no barroco, instaurando multiplicações sem cessar. Nas vertigens, próprias dessa arte - e também possíveis em Borges e Escher -, multiplica aquele que se projeta ou é projetado no espelho, assume ser, incontestavelmente, imagem de outras imagens.

Se tomarmos o espelho como referência e o intertexto barroco como pano de fundo para essas indagações, surgem outras perguntas instigantes: qual é a lei desse círculo que não tem centro? Qual a origem desse caos, desse mundo estilhaçado em tanta mesmice? Não há como deixar de pensar essas obras quando vemos Gerard Genette caracterizar a poética barroca como um mundo de simetrias e inversões, um universo no qual está sempre presente o jogo de reflexos entre a vigília e o sonho, o detalhe e a dispersão, o real e o

imaginário, o juízo e a loucura. Em uma de suas acepções, o barroco se constitui pela quebra da centralidade da cultura européia resultante da descoberta do Novo Mundo, pela colocação do ser diante do abismo. E as duas obras aqui focadas não fariam esse mesmo processo e reflexão, instaurando o mundo cósmico e o mundo metafísico? Cósmico, porque presente na relação do ser com o mundo e com os outros, e metafísico, por outro lado, a partir da ideia de que o abismo cósmico passa a ser um reflexo do abismo interior do ser.

A Estética Barroca, como movimento de massas, aparece-nos, em geral, como impulso ascendente, contrastando, no entanto, com a sensação de ser arrastado para baixo, segundo Helmut Hatzfeld em *Estudos sobre o Barroco* (1988). Seu centro nervoso está, segundo suas ideias, num desejo ardente de infinito, na sensação de alguma espécie de intoxicação pelo desejo de perder-se nos abismos da eternidade. Além de elevar-se para uma espiritualização, o Barroco introduz, como também percebemos em Borges e Escher, “o contraste entre a tentativa e a realização; entre o alto e o baixo, entre o interior e o externo, com todas as variantes possíveis no espaço e no tempo” (HATZFELD, 1988, p.15).



Figura 4
Las Meninas (1656), de Diego Velázquez

Dialogando com os deslocamentos sobre as representações do espaço em Borges e Escher, a tela *Las Meninas*, de Velázquez propicia a fruição e a

problematização de todos os “lugares comuns” na pintura. Os truques, nesta tela barroca, fazem do olhar e do imaginário da obra a própria encenação pictural. As “meninas” olham a sessão de pose dos reis de Espanha para um retrato (que não aparece) e, diante do qual, está o artista em plena ação de pintar, ou seja, ele também olha os reis e fixa suas imagens numa tela. O quadro surpreende os olhares de um público que não está sendo retratado, mas que observa criticamente uma cena. E desta cena sabe-se longinquamente, por um espelho perdido ao fundo da tela ou do ateliê. A obra captura o momento de uma outra obra, que é apenas imaginada.

A magia é surpreendida pelo olhar, que neste espaço é obrigado a desviar-se do lugar narcísico da obra, para enfrentar os olhares da obra sobre si mesmo (olhar olhado). A luz solar vinda através da janela lateral reproduz na dimensão do quadro uma outra janela pintada. O espelho, estrategicamente colocado na sala, reproduz na dimensão real, a profundidade que é proposta no espaço pictórico. De qualquer ângulo ou parâmetro de leitura, fica sempre a sensação de que a cena que inspirou aquele momento retorna como reflexo se repetindo. Na leitura de Rosângela Araújo, “a obra desloca o seu fruidor para a cena originária, que não é bem ela mesma em sua materialidade, mas os olhos que vão sugeri-la”. (ARAUJO, 1985, p.93).

O olhar que olha as meninas não vê a obra: é tragado para o interior de um espaço e de um tempo que continuam ali instalados bem no meio do presente. Em outras palavras, aquilo que chamamos de obra, continua querendo existir, forçando um renascimento a cada fruidor. Velásquez, - outro mágico ilusionista-, estrategicamente, usa as meninas para montar sua encenação: os protagonistas não estão onde deveriam estar (no primeiro plano), simplesmente porque o artista os colocou à frente do primeiro plano, ou seja, os tirou da cena enquadrada, mas eles continuam ali, participando virtualmente no reflexo do espelho ao fundo e imaginariamente transportados para o fruidor. O olhar percebe por desvio e o artista, ao usar a mesma estratégia do desvio, ilude o olhar - produz simulacros aonde o olhar vem perder-se.

Enfim, para ler Borges, Escher ou Velásquez é preciso buscar desvios, fugir à pregnância destas figuras em direção aos lugares mais sombrios, para perceber os jogos de imagens, de deslocamentos conceituais e espaciais que eles realizam. Nesse caso, a dimensão crítica (autocrítica) de Borges e Escher consiste, em grande parte, em construir ordenadamente a imagem da desordem proposta pelo Barroco. Eles de certa forma, retomam desse estilo o ponto de vista pictórico com perspectiva e profundidade, que submete a multiplicidade

de seus elementos à uma ideia central, extrapolando seus limites da visão com uma relativa obscuridade que mais esconde do que revela, produzindo, assim, ambiguidades e sugestões.

(IN)CONCLUSÕES: ARMADILHAS DO TEXTO E DA IMAGEM

“Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios de infinito” [BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1993, p.194].

A arquitetura em *mise en abyme*, isto é, colocando uma imagem dentro da outra sucessivamente, vai destruindo o “efeito do real”, até que a realidade desaparece: o olhar do narrador-protagonista, centrado na procura e na investigação, capta uma imagem, que capta um olhar sobre a cidade, os livros que lê, seus modelos, memória e fragmentos de espaços, principalmente. E estes, terão sido reais ou imagens da imaginação? Olhando todos esses olhares, o olhar do autor, que aponta a direção exata para o olhar do leitor, que olhar seguir? Jogo de olhares? Jogo de espelhos? O mesmo pode-se dizer de Escher e Velásquez?

Na tentativa de dizer esse discurso, representar o indizível ou o irrepresentável condena-se o artista a outra atividade paradoxal: procurar destruir, pela própria crítica, ou através da própria obra, a linguagem. No caso desse recorte, tanto Jorge Luis Borges como Escher produzem uma atividade auto-reflexiva de suas próprias criações artísticas. Dito de outra forma, ambos problematizam a forma e criam mecanismos para o leitor/espectador interpretá-la.

Em *A Biblioteca de Babel* e em *Côncavo e Convexo* vale dizer que elas implicam um movimento de crítica e autocrítica. As duas são, ao mesmo tempo, um ato comunicativo especial que se realiza totalmente através de seus códigos, isto é, não existem nelas outros meios comunicativos além daqueles dados por elas. Com esse olhar, a relação inevitável da intertextualidade presente nessa produção, é também, e antes de tudo, uma relação crítica, certo passo a passo para o leitor seguir e interpretar, ou mesmo, criar mecanismos linguísticos para algum entendimento.

Essas obras enfocam o papel fundamental da imagem artística, em função disto se completam com a narrativa: elas chamam à visão como fator fundamental na percepção humana. Essa escolha recai na verdade sobre o caráter do cenário; uma organização capaz de dar sucessões de impressões, sugerindo análises significativas, colhendo e trazendo instrumentos que dão forma e montam os diversos ambientes. Essa trajetória definida entre áreas espaciais serve para dar continuidade e articular o discurso, fornecendo aspectos da vida;

simples relacionamentos de objetos; gestos que ativam uma outra atenção e estão presentes num contexto mais amplo, pois, têm de ser comparados com os seus meios circundantes.

Inacabadas, essas obras desempenham uma complementação em *mise en abyme* - espécies mesmo do que elas traduzem, de retomadas diversas, novas leituras, relações, infinitos abismos, até o infinito como quis e relatou o narrador do conto crítico e autocrítico de Borges.

Um pouco, que se mapeou e percorreu, vertiginosamente, nesse ensaio, por si só metalinguístico, é isso. Um cruzamento do texto e do olhar, da narrativa pós-moderna e da imagem, o ver e o escrever, a literatura e a imagem, sempre que possíveis mergulhados semiologicamente no processo da *mise en abyme*, sujeito e objeto dentro do mesmo espaço: o da linguagem espelhada, fragmentada, e, essencialmente, transgressora.

REFERÊNCIAS:

- ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficcion*. Buenos Aires. Quadrata. 2005.
- ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de Espelhos. Borges e a Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro. J. Olympio. 1982.
- ARAUJO, ROSÂNGELA N. de. *Roteiro trágico de um herói*. Rio de Janeiro. Achiamé.1985.
- ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Para ler "O Prazer do Texto", de Roland Barthes*. Niterói - RJ. Revista Querubim. UFF. Ano 06. nº 12.2010. pp. 82-136.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Borges ou o conto filosófico*. Prefácio. In: *Ficções*. São Paulo. Globo. 2001. [pp. 9-26].
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo. Martins Fontes. 1993.
- BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. 1982.
- _____. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques* III. Paris. Seuil. 1982.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil.1973.
- _____. *S/Z*. Paris. Seuil.1970.
- _____. *L'effet de réel*. In: *Littérature et réalité*. Paris. Seuil. 1982. pp. 81-90.
- BRANCO, L.C. e BRANDÃO, R.S. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo. Annablume. 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *A Biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. São Paulo. Globo. 2001. [pp. 91-100].
- _____. *O Jardim de veredas que se bifurcam*. In: *Ficções*. São Paulo. Globo. 2001. [pp. 101-114].

- _____. *O livro de areia*. São Paulo. Companhia das Letras. 2009.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *Na Ponta do Novelo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo. Ática. 1983.
- CHALHUB, Samira. *Poética do erótico*. São Paulo. Escuta. 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1998.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise em abyme*. Paris. Seuil. 1977.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo. Ática. 1994.
- ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M.C. Escher*. Colônia - Alemanha. Editora Taschen. 1991.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A Estratégia dos signos*. São Paulo. Perspectiva. 1981.
- FONSECA, Cristina. *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro. Tecnoprint. 1987.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo. Perspectiva. 1972.
- _____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Seuil. 1982.
- GOMES JR, Guilherme Simões. *Borges: disfarce de autor*. São Paulo. Educ. 1991.
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria. Ed. UFSM. 1996.
- HATZFELD, Helmut Anthony. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo. Perspectiva. 1988.
- LOTMAN, Youri. *La Structure du texte artistique*. Paris. Gallimard. 1973.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo. Brasiliense. 1984.
- MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da Leitura*. São Paulo. Perspectiva. 1980.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Borges, autor das Mil e uma noites*. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo. UNESP. 2001. pp.405-412.

SIMPÓSIOS

**A MULHER NA LITERATURA JAPONESA OS
MISTÉRIOS FEMININOS NAS NARRATIVAS NIPÔNICAS**

Coordenação:
Satomi Takano Kitahara

O INSÓLITO FEMININO EM JUNICHIROU TANIZAKI

Bruno SOARES¹

RESUMO:

Reconhecidamente um dos maiores expoentes da literatura japonesa do século XX, Tanizaki usufruiu amplamente de conceitos estéticos centrados na figura da mulher, atrelados à perversão do corpo, da sexualidade e dos valores familiares. Na figura materna e incestuosa de *Yume no ukihashi*, o autor convida – ou desafia – seu leitor a um jogo de confrontos morais e éticos, visando a uma colocação da estética de sua obra literária em um entre-lugar para oposições extremistas: prazer e repulsa, perversão e sublimação. Ainda que desconfortante para alguns, seu texto apresenta elementos de profunda reflexão sobre o comportamento humano, facetas profundas do inconsciente que, submergidas à consciência, provocam em suas narrativas um movimento antitético de atração ao repulsivo: as protagonistas são vitimadas e agraciadas por seus dilemas pessoais.

Os temas polêmicos da perversão da moral sugerem o que se espera do fantástico como função social na literatura de fins do século XIX e início do século XX, que compreende o surgimento das vanguardas heroicas e o Modernismo: os desvios de cunho sexual, psicóticos, violentos ou grotescos eram discutidos de forma pouco específica pelo senso comum da sociedade à época, momento em que os centros urbanos cresciam rapidamente e a melhoria das condições de vida não acompanhavam o mesmo ritmo necessário. Coube à literatura fantástica, valendo-se das situações insólitas, trazer a debate, estes temas conflitantes e pô-los em discussão de forma mais aceitável para o tradicional senso comum. Foi uma função literária involuntária, em que a obra literária, pelo viés da ficção, tornou-se um denunciador dos casos omissos, que a moral não permitia que fossem discutidos abertamente, como disserta Todorov: “Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.” (TODOROV: 2004; 167)

Decorre que a modernidade instaurou junto à industrialização e evolução nos meios tecnológicos, o início dos primeiros casos de criminalidade dos grandes centros urbanos- assaltos à mão armada, estupros – e a evidenciação

¹ Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

de outras mazelas: preconceito de cunho sexual e religioso, xenofobia, destrato aos mentalmente debilitados, alcoolismo, vícios diversos e perversões sexuais como pedofilia e incesto. Tais conflitos foram explorados por autores de gêneros como o policial e o fantástico, nascidos neste contexto, que tornaram claras as situações incomuns do bem-estar social urbanizado. Não obstante, o fantástico fora além: o mal-estar diante do avanço tecnológico acelerado provocou o questionamento sobre o binômio real –realidade, criação e criatura, legando ao homem do período, um posicionamento inequívoco de dúvida ante ao que se conhece do mundo empírico e demais (im)possibilidades da existência.

Esta sensação de não-lugar fora ainda mais acentuada pela aceitação de que nem a religião, nem a ciência dariam conta dos porquês fundamentais do ser - quem sou? , de onde vim? , para onde vou? – e neste estado alienante do homem europeu, deparamo-nos com um Japão cuja abertura dos portos ao Moderno, advindo da Europa, trouxe consigo ferrovias, tecnologias, saneamento básico, estudos das diversas áreas de saber, estéticas artísticas e, inevitavelmente, o contrapeso da alienação do ser ante as mudanças bruscas de comportamento e entendimento científico-filosófico do mundo.

E é neste ponto que a literatura, como expressão artística, age sob um ponto de vanguarda e crítica social: por mais que a glória nipônica reverberasse neste período pós Meiji, aos autores modernistas japoneses, com destaque a Natsume Souseki e Junichiro Tanizaki, coube a produção literária que denunciava o outro lado desta modernização. Se de um ponto de vista, o crescimento econômico era estupendo, a ruptura com os costumes do passado era sufocante. Pela pesquisadora Susan Napier, da Universidade do Texas em Austin, a obra fantástica *Yume no jyuuya*, de Souseki inaugurou a literatura fantástica japonesa moderna, ao tratar de um mundo onírico que: “Freud e Jung certamente teriam reconhecido em termos de sua representação sufocante de ânsias modernas como crises de identidade e culpa expressada por imagens arquetípicas.” (NAPIER,1996: 2) , mas é o que a pesquisadora afirma logo adiante sobre o autor que nos interessa como fonte de comparação aos estudos ocidentais à cerca do fantástico e a fenomenologia insólita na literatura japonesa: “Nesta habilidade de ser universalmente aceito e ainda culturalmente específico, compartilha-se alguns dos aspectos de outra, mais famosa, não-ocidental versão do fantástico, o realismo maravilhoso da América Latina.” (Idem)

Logo, pelos comentários, percebe-se que há uma dialética quanto ao que se entende por fantástico, fantasia e realismo maravilhoso, que compreenderiam facetas de um mesmo campo conceitual de categorias interligadas por um elemento

comum: a fenomenologia insólita, e a sua ocorrência na literatura japonesa.

Por Todorov, o fantástico é pautado na hesitação da personagem e do leitor ante ao acontecimento insólito da narrativa, o que é explicável pelo sistema empírico decai a narrativa para o gênero do estranho e quando ela é aceite, sem mais dúvidas, temos o maravilhoso. Ainda assim, é a aceitação, negativa ou permanência da dúvida, instaurada pelo insólito, que determina o gênero. Este último, por García, entendemos como

“Em um cenário reconhecível como normal, em meio a acontecimentos possíveis no cotidiano de seres da realidade, em um mundo harmônico com as expectativas física, ôptica e empírica, irrompe o insólito, o que não era esperado acontecer, conforme a lógica consensual de dada “realidade”.(GARCIA: 2011- pag.5)

Resta nos dar conta do binômio fantástico e fantasia. O primeiro, pautado na hesitação todoroviana, possui regras estritas de definição, o segundo, é mais abrangente, defende um conceito abstrato de que se vale o imaginário consensual, como um universal do consensual literário, denominado de modo, que, por Filipe Furtado:

“[...] abrange[...] pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*.” (FURTADO:2010)

Dentro desse conceito modal, o fantástico e seus gêneros vizinhos – maravilhoso e estranho – compartilham um ponto comum ao que em lato sensu denomina-se por fantasia, em uma abrangência que, aquém do seu trato extraliterário, compreendem o insólito como elemento formador comum. O Realismo Maravilhoso, também como uma subcategoria desta forma modal, apresenta uma posição em que a verossimilhança é pautada em critérios extra textuais, como a cultura de um determinado povo. No ensejo de uma ocorrência insólita, a personagem não questiona ou confronta-a, sequer rejeita a realidade empírica inerente à verossimilhança interna do texto, ao contrário, assume ambas as ocorrências como certas e comunga-as em uma existência que tenda à perfeição.

Tal qual o caso da América Latina, o Realismo Maravilhoso do Japão expressa a trágica história deste país criando uma paridade na literatura, em conformidade ao que acontecia, conforme já descrito anteriormente na economia e demais áreas de saber humano, com o moderno advindo da Europa: “[...] Souseki e outros autores de fantasia japonesa, criaram obras que apelavam a leitores não-japoneses, ao mesmo tempo que usavam elementos japoneses

específicos para retratar preocupações particulares do Japão moderno.” (NAIPIER;1996:2) com esta proposta, autores como Souseki e Tanizaki, lidavam com o lado oculto do sucesso do período pós-Meiji: isolacionismo do indivíduo e uma aparente crise de identidade permanente, ante os conceitos e choques culturais advindos do Ocidente.

Neste parecer, é razoável que Tanizaki seja uma paridade ao viés decadentista que se lhe abateu na literatura europeia, de mesma forma que num Japão incomodado com a invasão cultural do Ocidente. A figura da mulher é, então, uma das maiores estratégias narrativas que o autor recorre para a construção da dialética entre o passado tradicional, mítico, idílico, onírico, em oposição à degeneração da moral, perversão dos valores íntimos e da sexualidade fetichista, repleta de parafilias.

O receio de ruptura com o passado é uma constante já no título da obra – *Yume no ukiohashi* é também o título da parte final do clássico da literatura japonesa, *Genji monogatari*, denunciando um recurso constante da narrativa em que o saudosismo de um passado pueril perdido é rememorado, de forma recorrente, através do contraste que a intertextualidade da forma poética mescla-se à prosa em situações de confissão da protagonista melancólica, em uma metáfora da mãe perdida na infância, com o sentimento de tradição glorioso perdido. “Este poema foi escrito por minha mãe. Mas eu tive duas mães- a segunda foi minha madrasta – e apesar de eu estar inclinado a pensar que minha verdadeira mãe escreveu-o, eu não posso ter certeza.” (TANIZAKI:1963- pág43)

O apelo à natureza é outro constante da narrativa, que se atém a elucidar com detalhismo os pontos naturais e urbanos dos espaços narrativos, bem como do passar das estações e dos festivais regionais, demarcam o tempo cronológico do envelhecimento de Tadasu – o protagonista - e seu amadurecimento.

“É claro que o nosso pequeno riacho não é mais especialmente puro e límpido, mas até minha infância ele era claro como o poema de Chomei consegue sugerir. Lembro que no meio de Junho, durante a cerimônia de purificação, pessoas se banhavam em suas águas rasas.” (TANIZAKI:1963-pág.42)

Essas leituras impressionistas, frequentes do início ao fim do texto, ressaltam a importante relação do espaço na narrativa. Todo o enlace principal decorre sempre na casa que seu pai criou, com um jardim perfeito, bambuzais, servos para cuidar do lar e uma enfermeira particular, Okane, que fomenta a situação conflituosa para a instauração de conflito entre o mundo idílico e insólito, que é sutilmente imposto a Tadasu por seu pai, versus a acepção da realidade empírica, por meio da revelação do que está oculto. A longa dissertação sobre

poética clássica que Tadasu relata ao início do conto, também corroboram que sua instrução é de notória qualidade elevada, o que, mais adiante no enredo, colabora para que as evidentes comparações com o drama de *Genji* – sua paixão incestuosa pela madrasta – seja comum e cause a mesma problemática no conto de Tanizaki.

Observamos o pai como agente convidativo ao plano do inaudito, insólito e incomum ao avisar-lhe que se casará com a estranha senhorita que tem visitado sua residência com certa frequência e que Tadasu percebia nela uma semelhança profunda com sua falecida mãe:

“Há mais uma coisa que eu gostaria que você lembrasse. Quando ela vier você não deve pensar nela como sua segunda mãe. Pense que sua mãe tenha ficado fora por algum tempo e então tenha voltado para casa. Mesmo se eu não houvesse dito isto, você prontamente perceberá as coisas deste jeito. Suas duas mães se tornarão uma só, sem distinções entre elas. O nome de sua primeira mãe era Chinu e o nome da sua nova mãe será Chinu também. E em tudo o que ela disser e fizer, sua nova mãe tomará a postura igual a primeira mãe fazia.”(TANIZAKI: 1963-pág50)

Estas ressalvas condizem com dois temas recorrentes do fantástico: a figura do olhar, nos temas do *eu* de Todorov, em que a distorção do que a personagem percebe põe em xeque a veracidade dos fatos, o que no caso de *Yume no ukihashi* tem sua justificativa no fato de todo o enredo decorrer de um narrador autodiegético, que participa dos fatos narrados, sem a interferência de outras personagens que lhe corroborem os nós narrativos que não unicamente por sua visão particular seriam insuficientes à verossimilhança interna do texto. Podemos intuir que Tadasu deseja a ilusão, perceber o mundo em torno de seu passado como próximo de sua primeira mãe.

O outro tema comum é a presença do duplo como ambivalência do amor materno. À primeira Chinu, o enredo legou o amor puro e a ação genuína de doar-se à amamentação de Tadasu, opostamente ao que a segunda Chinu, numa clara referência de perversão do complexo de Édipo, indu-lo ao ato incestuoso por pelo menos duas vezes, conhecidamente no enredo. Assumir a concepção de ser a mãe de Tadasu é o mistério maior que perpassa o enredo. A figura feminina engendra neste ponto a crítica de Tanizaki ao moderno em detrimento do tradicional: a pureza do antigo, na figura da mãe, é corrompida pela reescritura do tempo e da mudança com a madrasta. Uma é a tradicional perfeição endeusada pelas atitudes comedidas, carinhosas, demonstração de paciência, servidão voluntária e consciente do indivíduo ao status quo e a outra, dada a preferência comum de Tanizaki pelo uso do sarcasmo e ironia,

caricaturalmente mimetiza os mesmos valores, de forma artificial, motivada por valores que o texto não permite inferir com exatidão. As comparações com *Genjimonogatari*, neste ponto, tornam-se mais claras do que o crível: um deleite pervertido no amor do menino pela madrasta. Tadasu é o duplo de Genji na busca pelo desejo de sua madrasta.

É então que a forma de Okane, também uma figura feminina de autoridade, já que é sabido o respeito que a cultura japonesa presta aos mais idosos, participa do enredo como forma ativa de reinstalação do real. Ao adverti-lo duas vezes sobre a verdadeira história de Tsuneko, a segunda Chinu², e os planos reais do pai, Okane figura junto à Tsuneko um conflito de identidades que Tadasu deve, em seu próprio julgamento, ceder: aceitar o mundo torpe, criado pelo pai e reiterado por sua segunda mãe, ainda que se valendo de tendências incestuosas, ou reinterpretar os fatos pelo viés realista de que Tsuneko era apenas uma mulher falida, sem propósito e que aceitara o casamento, com as condições impostas pelo pai?

No interlace deste conflito, Tanizaki metaforicamente expõe o dilema do homem japonês ante à ruptura cultural em que a tradição do passado, gloriosa e pueril, atém-se às memórias infantis da amamentação de sua primeira mãe, do recitar de seus poemas, do tocar do koto e do cuidar dos jardins, em detrimento ao moderno que mimetizando o passado, rechaça-o de forma pervertida, quando já adolescente, quiçá adulto, Tadasu é convidado pela segunda mãe a ser amamentado, ciente de que o leite que escorre dos seus seios é fruto de um filho abandonado à adoção e que a conotação sexual decorre com uma suspeita de que o próprio pai induzira.

Por fim, a figura feminina da obra de Tanizaki pressiona-nos à questão: pode a glória japonesa suportar a verdade que é sujeitar-se aos costumes rúdicos advindos do ocidente, ainda que o crescimento da nação seja louvável, ou deve-se deixar a tradição em estado suspense, abarcando de vez o novo, o moderno olhar do mundo?

REFERÊNCIAS:

ECO, U. Leitura do texto literário. Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários. Lisboa: Editorial Proença, 1985.

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

² Para entendermos melhor, é preciso frisar que Tsuneko, o nome real da madrasta Chinu, escolheu sem resignação mudar seu nome, para atender aos desejos do pai de Tadasu. Esta subordinação alude ao dever da Gueisha em agradar seu cliente, mas há, concomitantemente, a ironia de que se vale o autor em questionar se foi um ato de honra ao serviço ou simplesmente o ato de uma mulher falida e solitária.

FURTADO, Filipe. “Fantástico – Modo” in: E-Dicionário de Termos Literários, coord. De Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 20/04/2011

TANIZAKI, Junichirou. “Seven japanese tales”. Nova Iorque: Knopf, 1963

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica: teoria da literatura. Debates. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A RAPOSA COMO REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS NARRATIVAS MITOLÓGICAS JAPONESAS

Débora RADETIC¹

RESUMO:

O Xintoísmo, religião nativa japonesa, caracteriza-se pelo culto à natureza, politeísmo e animismo. Acredita-se que há *kamis* (deuses) em praticamente tudo, pessoas e deuses se intercambiam no mundo natural e podem conviver harmoniosamente. O exemplo que nos interessa sobre a convivência deuses/humanos e é o objeto deste trabalho, é o deus das colheitas e riqueza, Inari, que usa raposas como mensageiras junto ao mundo dos humanos. Durante muito tempo acreditou-se que as raposas eram o próprio deus e, como animais recorrentemente cercados de mistério no folclore japonês, essas são representadas de forma ambivalente: tanto como aquela que traz bons presságios como emissárias de Inari, ou como aquela que pode trazer problemas e arquitetar armadilhas para enganar os humanos. O papel de anti-heroína pode ir desde uma simples traquinagem (*kitsune tokoya*) a uma maldição (*Tamamo-no-Mae*). Essas raposas dotadas de poderes mágicos podem se transformar naquilo que quiserem e, quando assumem a figura de um mortal, tendenciosamente aparecem nas histórias como mulheres. A partir desse elemento mitológico que chama o insólito para o interior dessas narrativas, pretende-se aplicar um estudo semiótico a partir da análise proposta por Greimas segundo a qual o sentido é uma presença concreta e, no entanto, fantasmática. Para tentar nos aproximar desse sentido temos a intenção de utilizar seu retângulo semiótico que propõe uma interpretação macroestrutural da trama narrativa.

1.A ORIGEM DA KITSUNE

Não é difícil, quando se fala da imagem da raposa na Ásia, perceber que em grande maioria é acreditado que essa lenda nasceu no Japão. Mas a grande verdade é que, da mesma forma que o chá, técnicas marciais, tipos de instrumentos musicais, o Budismo, etc foram adquiridos através do contato japonês com a China, Índia e a Coreia antes do século X, o mesmo aconteceu com as lendas sobre raposas.

No entanto, mais que as outras importações, a idéia que circunda a raposa sofreu mudanças marcantes o bastante para, com o tempo, se tornar

¹ Aluna de graduação, UERJ

uma auto-expressão do povo nipônico (NOZAKI, 1961, p. viii). Mudanças estas que duraram séculos até alcançar a imagem hoje conhecida.

Até os séculos X e XI, quando a poesia ainda florescia no território japonês, a kitsune (raposa) ainda carregava traços da sua origem coreana e chinesa, sendo assim, era tratada com estranheza e sem afeição na literatura. Nesse período ela era associada com aparições ou seres fantasmagóricos.

A imagem da kitsune mudou através do contato com a superstição do povo. Nessa época a superstição era uma forma de se proteger inclusive dos líderes abusivos, os homens que viam o poder como religião, utilizando os dois como forma suprema de controle do povo. Os Daimyos decidiam quais deuses que seriam cultuados e qual vertente religiosa (xintoísmo, budismo ou até o cristianismo mais tarde) seria seguida por todo o feudo. Somente na Era Edo, com Iyeyasu Tokugawa, poder e religião se tornaram conceitos separados. E então o primeiro passo para a imagem atual foi dado.

Por fim, atualmente, a kitsune é vista como um reflexo do caráter nacional. Segundo Kiyoshi Nozaki ela é misteriosa, alegre, romântica, otimista, engraçada, bela e com um toque da bondade humana.

1.1.O XINTOÍSMO E INARI

Para entender a relação da kitsune com a superstição é necessário fazer uma visita ao Xintoísmo, religião nativa do Japão. Politeísta, embora a palavra *kami* seja mais referente a essência do que deuses, cultua a natureza, os kamis são parte ou voltados para a natureza, e animista, isto é, todos os elementos são passíveis de sentimentos, emoções, desejos, vontades e até inteligência.

Dentro do largo leque de kamis xintoístas existe Inari, a deusa da fertilidade, riqueza, arroz, raposas, etc. Embora não seja intuitivo a primeira vista, fertilidade, arroz, riqueza e rapozas são diretamente conectados na história nipônica. No Japão não unificado conseguir uma boa colheita era tão difícil, que a quantidade de arroz produzido dizia se uma vila era rica ou não, e com o tempo o próprio cereal passou a ser forma de pagamento para serviços prestados e impostos (dicotomia arroz-riqueza).

Por Inari ter sido introduzida como deusa da fertilidade, já era esperado que fosse relacionada às colheitas, mas sua relação com as raposas aconteceu dado o fato das raposas comerem os pardais que ameaçavam a plantação (dicotomia fertilidade-raposa). Por esse motivo com o tempo os nativos começaram a associar as raposas como enviadas de Inari para proteger as plantações, as riquezas, das vilas.

Acredita-se que o culto a Inari começou no século V, mas só se popularizou no Japão na Era Edo e por volta do séc.XVI já havia se tornado a matrona de ferreiros e protetora dos guerreiros. Inari também é representada na figura de um homem ou de forma andrógina e tornou-se um kami tão prestigiado ao longo dos séculos que atualmente um terço de todos templos com sacerdotes residentes no território japonês são templos de Inari.

1.2.O MITO DA KITSUNE

Como foi mencionado, existe muita superstição em torno da kitsune e por isso é possível identificar vários mitos diferentes sobre a mesma. Existe inclusive o mito do casamento de kitsunes que só pode acontecer em dias de sol e chuva e nenhuma testemunha humana é permitida.

Na maioria desses mitos a kitsune é vista como uma youkai, um espectro, e por isso seria dotada de poderes muitas vezes extraordinários como a metamorfose, vida eterna, comunicação através de sonhos, *kitsunebi* (literalmente fogo de raposa), capacidade de voo e de criar ilusões, invisibilidade e inteligência fora do comum.

Com tantos poderes, em algumas lendas elas aparecem como vilãs, e assim, a imagem da kitsune passou a ser ambígua, podendo tanto trazer bons presságios, no caso das raposas de Inari, ou desastres.

1.3.A IMAGEM FEMININA

Independente da kitsune poder ser de ambos os gêneros, é comum nos contos a aparição em forma de mulher para enfeitiçar, por assim dizer, os homens. Por ser dotada de poderes, essas mulheres tendem a ser anormalmente bonitas, misteriosas e perigosas. Por causa dessa imagem construída ao longo dos séculos, mesmo nos dias atuais existe o estereótipo da raposa pra mulheres bonitas e inteligentes.

Kitsune é um animal supostamente misteriosa, fascinante e marota. É acreditado que ela seja grata a toda bondade feita a ela, como visto em diversos contos, e também afetuosa como revelado em alguns dramas. Ela é venerada como um deus por causa de seus poderes sobrenaturais e é dotada com a sutil arte da metamorfose, também é capaz de enfeitiçar homens na forma de uma garota bonita. (NOZAKI, 1961, p. vii)

2.OBJETIVO

Raposas dotadas de poderes mágicos podem se transformar naquilo que quiserem e, quando assumem a figura de um mortal, tendenciosamente aparecem nas estórias como mulheres. A partir desse elemento mitológico que chama o insólito para o interior dessas narrativas, pretende-se aplicar um estudo semiótico a partir da análise proposta por Greimas.

3.METODOLOGIA

Aplicar a a teoria greimasiana no estudos dos contos selecionados. Para tal serão avaliadas as funções das personagens dentro do quadro actancial, também conhecido como retângulo de Greimas.

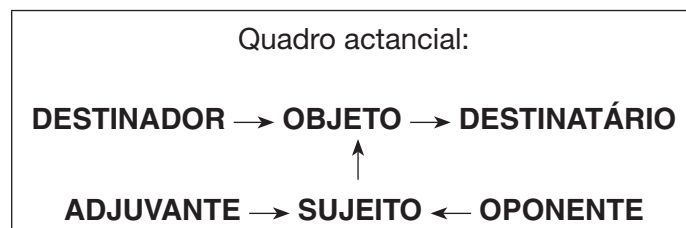
3.1 UM BREVE OLHAR SOBRE GREIMAS

Para A. J. Greimas, o sentido é uma presença concreta e ainda assim não tangível, isto é, para o autor existem níveis do discurso a serem transpassados (SOBRAL, 2009, p. 68). Estes níveis seriam: o nível profundo das estruturas narrativas, o nível de superfície das estruturas narrativas, e o nível das estruturas discursivas.

A semântica greimasiana é estruturalista, e é a essa luz que deve ser entendido o seu programa de descobrir a gramática da narrativa subjacente, o projecto de encontrar, para além das manifestações superficiais da narratividade, uma semântica e uma gramática fundamentais. (Greimas, 1987, apud SERRA e FERREIRA, 2008, p.58)

3.2 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA

A vertente teórica que será utilizada neste trabalho é a do quadro actancial, voltado para a interpretação macroestrutural da trama narrativa, segundo Greimas: o personagem principal (sujeito) é impulsionado por um tema (destinador) enquanto deseja alcançar um determinado objetivo (objeto), ao longo da trama recebe auxílio de algo/alguém (adjuvante) e é atrapalhado por algo/alguém (oponente). Uma vez conquistado o objeto, este é entregue ao destinatário, receptor do valor conquistado pelo sujeito.



4. ANÁLISE DOS CONTOS

4.1. DEFINIÇÃO DE CONTO

Um conto apresenta uma estrutura fixa com um desenvolvimento linear de eventos: a situação inicial, o surgimento de um conflito, o clímax, a solução do conflito. O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens com suas ambições e desejos contraditórios. (Moisés, 1990, p.20, apud CORRÊA, 2006, p. 22)

4.2. RESUMO DOS CONTOS SELECIONADOS

Para os não familiarizados com os contos a serem discutidos apresentaremos a seguir um resumo de cada um para que a sequência de eventos e papel das personagens possa ser devidamente compreendido.

4.2.1. TAMAMO-NO-MAE

Tamamo-no-mae era uma cortesã que servia o Imperador Konoe. Era considerada a mulher mais bonita e inteligente do Japão. Apesar de aparentar apenas vinte anos. Suas roupas nunca ficavam sujas ou amarrotadas e diziam que ela sempre exalava um uam perfume bom. E graças as suas qualidades o Imperador se apaixonou por Tamamo-no-mae.

Após um tempo cortejndo a moça, o Imperador Konoe subitamente foi consumido por uma doença misteriosa. Ele visitou muitos sacerdotes e videntes, mas nenhum conseguia achar a resposta. Finalmente, Abe no Yasuchika, um astrologo, disse o Imperador que Tamamo-no-mae era a causa de doença e explicou que ela era na verdade uma kitsune de nove caudas (kyuubi no kitsune) com a intenção de tomar-lhe o trono. Tamamo-no-mae assumiu sua verdadeira forma e fugiu. O Imperador ordenou dois dos melhores guerreiros da época, Kazusa-no-suke and Miura-no-suke, que matassem a kitsune.

Depois de fugir dos caçadores por um tempo Tamamo-no-mae apareceu no sonho de Miura-no-suke, novamente na forma de uma mulher, e disse que no dia seguinte ela seria morta pelo próprio Miura-no-suke. Independente ds súplicas da kitsune, o rapaz prometeu que a mataria, e assim aconteceu.

4.2.2.KITSUNE TOKOYA

Há muito tempo, perto de uma cidade japonesas, vivia uma família de raposas. Elas eram famosas por sua espertesa e por ninguém conseguir escapar de suas armadilhas. Uma delas ganhou apelido de kitsune tokoya, literalmente raposa barbeira, por se disfarçar de barbeiro e raspar a cabeça de todos os homens da cidade.

Certo dia a cidade se reuniu para decidir dar um fim a essa situação. Penteados estavam na moda, não era justo que só os homens daquela cidade não pudessem andar de cabeça erguida. Todos concordavam que a raposa tinha que parar, mas nenhum sabia como fazer. Então descobriram que Saizoemon, um samurai convencido, ainda mantinha o cabelo comprido. Saizoemon aceitou se livrar da raposa, mas não antes de dizer que todos os moradores da cidade eram tolos e por isso tinham caído tão facilmente no golpe.

Empunhado de sua lança o samurai entrou no bosque a caça da kitsune. Não muito tempo depois uma bela moça de olhos maliciosos o complimentou. Saizoemon não pensou duas vezes em atacar a mulher, e certo ele estava, pois no susto a kitsune deixou sua cauda aparecer. Apavorada, ela fugiu da cena e Saizoemon se tornou ainda mais convencido.

Andando pelo bosque, o samurai viu outra mulher descansando, e logo se convenceu de que seria outra raposa. Ele a seguiu e viu quando ela fez um boneco de capim. A mulher ergueu o boneco e soprou com força, tornando-o num bebê humano.

Com o bebê no colo, a mulher entrou na casa de um lenhador e foi muito bem recebida por uma velhinha. Saizoemon decidiu agir naquele momento e atacou a mulher, colocando a lança em seu pescoço. A velhinha ficou desesperada, a mulher, segundo ela, era sua nora e não era uma raposa.

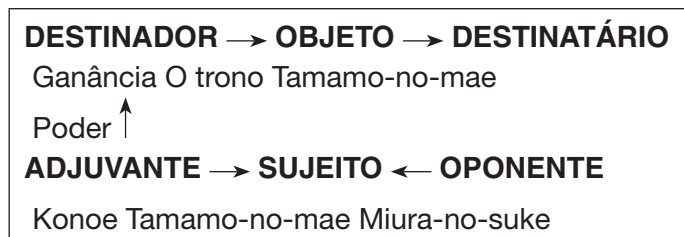
Fazendo fumaça com um monte de folhas de cedro par revelar a raposa. A única coisa que acontecia era a tosse constante da mulher, até que ela parou do tossir e ficou inerte. Saizoemon entrou em pânico e tou reanimar a moça, mas foi sem resultados.

Naquele momento um monge passava pelo lugar e viu o acontecido disse para o samurai rezar muito pela alma da pobre mulher e que talvez fosse melhor ele se tornar um monge e raspar a cabeça. Se considerando indigno de ser um samurai, Saizoemon pediu que o sacerdote raspasse sua cabeça e o ordenasse monge. Assim que sua cabeça foi raspada, o monge e todos os outros sumiram como num passe de mágica.

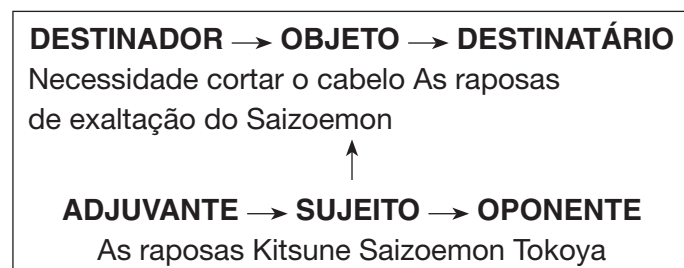
Por causa desse episódio, Saizoemon se tornou uma pessoa mais humilde.

4.3.O PAPEL DA RAPOSA NOS CONTOS

Sendo Tamamo-no-mae a personagem principal do conto, podemos dizer que ela (sujeito) deseja alcançar o trono (objeto) enquanto movida por ganância (destinador) para benefício próprio (destinatário). Durante sua jornada Tamamo-no-mae se deparou com Konoé (adjuvante) que por ter cedido aos seus encantos se tornou uma forma de alcançar o objeto desejado (trono) e com Miura-no-suke, guerreiro que acaba com suas ambições (oponente). Então para o primeiro conto, nós temos o seguinte quadro:



Analisando o segundo conto, Kitsune Tokoya, se encarmos como objetivo cortar o cabelo de todos os homens da cidade, neste caso somente Saizoemon tendo escapado, perceberemos que cortar o cabelo de Saizoemon é a meta (objeto) desejado pela Kitsune Tokoya (sujeito), impulsionada pela necessidade de exaltação (destinador) onde a parte beneficiada seria a família de raposas (destinatário) e não somente a principal. Sendo assim, o sujeito é ajudado pela família de raposas (adjuvante) e ameaçado por Saizoemon (oponente). A seguir o quadro final:



Em ambos os casos, as kitsunes se transformaram em figuras femininas de grande beleza, com o intuito de cativar o adjuvante ou o oponente, e assim se aproximar de conquistar seus objetivos. Mais tarde, transformam-se novamente, desta vez para sensibilizar o oponente após uma situação de risco de vida.

5.CONCLUSÃO

Enquanto na posição de sujeito da análise as raposas de ambos os contos também ocuparam a posição de destinatário, pois suas ações desprovidas de altruísmo visam o próprio deleite podendo, ocasionalmente, beneficiar outros

além das mesmas (ex: Kitsune Tokoya).

Nos dois contos assumiram a forma de mulheres belas para assim se aproveitar do esteriótipo feminino de fragilidade e da susceptibilidade masculina frente à beleza. Deste modo, prosseguem pela estória tecendo sua trama, manipulando opiniões e evitando confrontos diretos ou mais agressivos, caracteristicamente masculinos.

Finalmente, deve-se notar que existe uma motivação maior para as kitsunes escolherem aparecer como mulheres ainda que seu gênero possa não ser o mesmo. Ao evitar os riscos inerentes ao homem na sociedade da época podem se esgueirar por diversos caminhos em busca de seus objetivos.

REFERÊNCIAS:

NOZAKI, Kiyoshi. *Kitsuné Japan's Fox of Mystery, Romance, & Humor*. 1ª Edição. Kyoto: The Hokuseido Press, 1961.

SOBRAL, Adail. Considerações epistemológicas sobre a semiótica greimasiana. Junho de 2009. *Estudos Semióticos*, Vol. 5, nº 1, p. 63-74.

SERRA, Paulo; FERREIRA, Ivone. *Retorica e mediatização - da escrita à internet*. Covilhã: LabCom, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semantica Estrutural*. Madrid: Ed. Gredos, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação liteária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CORRÊA, Adâni. *O ogro que virou príncipe: uma análise dos intertextos presentes em Shrek*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras - Faculdade de Letras, PUC-RS, 2006.

AS DIVINDADES FEMININAS DO *KOJIKI*: OS CASOS DE IZANAMI E AMATERASU

Elisa Figueira de SOUZA CORRÊA¹

RESUMO:

Este trabalho analisa o contexto de escrita, de difusão e a importância política e cultural da obra **Kojiki**. Em especial, trata de algumas situações marcantes para a delimitação das personagens Izanami e Amaterasu e para a compreensão de seu relacionamento e posicionamento frente a outros personagens. Para tal faz-se a observação de alguns dos episódios mais importantes do primeiro volume da obra: a criação do mundo, a morte de Izanami, o nascimento de Amaterasu e sua briga com o irmão, Susanoo.

PALAVRAS-CHAVE:

Kojiki, Izanami, Amaterasu

Em 28 de janeiro deste ano de 2012, comemorou-se 1.300 anos da compilação do *Kojiki*, ou *Relatos de fatos do passado*, conforme sua tradução para a língua portuguesa de Luís Fábio Mietto (1996). Sendo o mais antigo texto japonês ainda existente, o valor do *Kojiki* para os estudiosos de hoje dificilmente pode ser medido por palavras que não as contidas no próprio texto. Cada ideograma, cada canção, cada nota do compilador nos remetem ao distante e maravilhoso mundo dos deuses nipônicos dos tempos primitivos.

De fato, é dessa origem mítica da terra e dos deuses de que parte o *Kojiki*, sendo, segundo a classificação de Todorov (apud LODGE, 2011, p. 218) para as histórias sobrenaturais, uma obra que encaixa na categoria do *maravilhoso*, ou seja, nas narrativas contidas no *Kojiki* nenhuma explicação dos fenômenos sobrenaturais é possível.

INTRODUÇÃO À OBRA

O *Kojiki* abre com um prefácio de seu compilador Ôno-assomi-Yasumaro (?-723), no qual este explica as condições de seu próprio trabalho. Por este prefácio, sabe-se que foi em 711, que a imperadora Gemmei (660-721)

¹ Mestre em Letras pela PUC-Rio, doutoranda em Estudos da Linguagem na PUC-Rio e bolsista do CNPq. Este trabalho integra a atual pesquisa para a tese sobre as traduções do *Kojiki*.

encomendou a Yasumaro a elaboração de um compêndio de História do Japão, incluindo os registros genealógicos das famílias nobres locais.

Nesta época, o arquipélago encontrava-se num momento histórico complicado. De um lado, as relações político-econômicas com a China estreitavam-se cada vez mais e, em várias áreas (estrutura administrativa, arte, arquitetura etc.), sua influência crescia continuamente. De outro lado, as guerras feudais entre os diversos clãs se acirravam e a própria família imperial procurava se reafirmar no comando de uma “nação unificada” (cf. BROWN, 2005; BROWN, 2006, MIETTO, 1996).

Essas disputas de poder já se arrastavam há tempos, tanto que a primeira encomenda de uma compilação assim deu-se justamente quando o imperador Temmu (631-686) percebeu que nos registros e nas obras históricas e genealógicas então existentes havia vários “erros” e desejou, portanto, que fosse feita uma revisão, correção e unificação de tão importantes dados.

Na verdade, os historiadores concordam hoje que o que Temmu realmente queria era fortalecer o governo insular, uma vez que o Japão encontrava-se dividido em vários feudos bastante independentes do poder imperial. A família imperial japonesa não era diferente e lutava não só por uma maior concentração de poder em suas mãos, como também, indo ainda mais longe, pela centralização administrativa das ilhas sob sua égide – seguindo o modelo político-administrativo chinês.

Começaram então nos seiscentos, sob ordem de Temmu, os trabalhos de pesquisa e coleta de tradições orais japonesas e registros familiares para constituição do *Kojiki* a partir de outras obras (hoje perdidas). As duas fontes principais, mencionadas no prefácio de Yasumaro, são o *Teiki* (帝紀) e o *Kuji* (旧辞). Brown (2005) faz reparar na importância depreendida da grafia do nome dessas obras *vis-à-vis* os interesses imperiais. Seus nomes são por ele explicados assim: *Teiki* são “written records that showed, above all, how every single Emperor and Empress of Japan was descended directly from the Great Goddess Amaterasu”; e *Kuji* é “the origin of Japan’s Imperial descent line, in heaven, with the birth of the Great Goddess”.

Essa pesquisa ficou, nessa primeira investidura, a cargo do sábio Hieda no Are, mas os trabalhos foram logo interrompidos, fosse por guerras ou pela morte do imperador. Dois reinados depois, em 711, recomeça o projeto, dessa vez a cargo de Yasumaro, a quem coube redigir as histórias memorizadas por Are, já idoso. Possivelmente por isso, segundo afirma no prefácio à obra, Yasumaro pôde concluir em apenas quatro meses o trabalho. Também por isso, muitos estudiosos questionam qual teria sido seu papel na confecção do texto

– mero redator, copista ou escritor? – e, por muito tempo, duvidaram até de sua real existência, embora esta hoje já seja definitivamente comprovada – seu túmulo foi descoberto em 1979 (cf. Ō NO YASUMARO, 1979).

Quanto à sua estrutura e conteúdo, o *Kojiki* divide-se em três volumes e trata tanto de matéria mitológica quanto histórica, mantendo sempre a ordem cronológica. O primeiro volume contém a cosmogonia conforme as lendas xintoístas, começando pela narrativa da história do início do mundo, do surgimento dos deuses e também do nascimento do arquipélago nipônico, pois as próprias ilhas eram filhas dos deuses.

Nos dois volumes seguintes, parte-se para as narrativas das vidas e feitos de cada imperador japonês e eventos relevantes ocorridos na época, desde o primeiro até o trigésimo terceiro, i.e., dez monarcas antes do tempo em que foi compilado.

Por mais que esses trinta e três monarcas sejam, ainda hoje, arrolados na lista oficial de sucessões do trono do Japão, boa parte deles (em especial os presentes no segundo volume) é considerada como lendária: descendentes dos deuses, representam mais o modelo de guerreiro e/ou imperador ideal para as gerações futuras, leitoras do *Kojiki*, do que uma descrição acurada das eras passadas.

Sendo assim, o conjunto é um curioso mosaico: conforme destaca Donald Philippi (KOJIKI, 1989, p. 3), encontram-se nessa obra mitos, lendas, narrativas históricas e pseudo-históricas², canções (estas, por sua vez, os mais antigos e acurados registros de japonês arcaico hoje existentes), episódios anedóticos, etimologias populares e genealogias.

Balizada pela genealogia traçada no *Kojiki*, então, a casa imperial japonesa se erguia como descendente direta da deusa-Sol Amaterasu e com isso, logicamente, elevava e fundamentava seu direito de supremacia sobre quaisquer outros pretendentes ao trono. Aliás, a crença na origem divina da família imperial sustentou-se, de fato, até o fim da II Guerra Mundial, quando punições de guerra e uma nova constituição foram impostas ao Japão – o que não deixa de reafirmar o quão importante é essa obra para a História japonesa.

O *Kojiki* é um livro que cumpre, desse modo, uma importante função política na História do Japão, a saber, legitimar o poder, mas também desempenha um importante papel social, pois foi considerado por séculos como um guia para o povo japonês em termos históricos, filosóficos e ideológicos. Inclusive,

when modern Japanese scholars selected texts for inclusion in Iwanami's famous compendia, the *Kojiki* was made Volume 1 in the series entitled *Nihon Shisōtaikei* (日本思想体系).³ [...] The *Kojiki* was

² Isto é, narrativas ali tidas como factuais, mas que hoje se sabem fictícias ou cujos dados estão de alguma forma historicamente errados.

³ O título dessa obra poderia ser traduzido como “esboço da ideologia japonesa”. Trata-se de uma coleção com 67 volumes, publicada entre 1970 e 1982.

thereby classified as “Japanese thought”, along with the writings of [...] distinguished religious figures. (BROWN, 2005).

Brown (2005) também demonstra como o *Kojiki*, sendo tratado como espécie de “bíblia japonesa”, foi utilizado como base da religião nacional (xintoísmo), patrocinada pelo imperador em seu projeto de remodelação administrativa:

the Council of Kami⁴ Affairs (Jingikan 神祇官) was placed beside the Council of State, right under the emperor, and given the responsibility for organizing, developing, and administering Great Goddess shrines, rituals, offerings, priests, and patronage. (BROWN, 2005).

Esse foi, provavelmente, um dos motivos pelo qual o *Kojiki* foi por algum tempo preterido enquanto literatura e referência historiográfica a outras obras, como o *Nihon Shoki*, o qual, apesar de também ter contado com a colaboração de Yasumaro e de ter fontes e conteúdo em comum com o *Kojiki*, se atém mais aos fatos históricos e menos aos mitológicos.

A despeito disso, Philippi (KOJIKI, 1989, p. 15) e outros estudiosos da obra são categóricos em afirmar o valor literário do *Kojiki*:

The pseudo-historical legends and tales of the Second and Third Books are full of lyriism and captivating naïveté. Some chapters are so well delineated that they are, in fact, the first Japanese short stories. We must read many of these episodes not as factual accounts of real historical personages, but as idealized episodes in the lives of the heroes whom the nobility appreciated and emulated as models of the sublime and desirable in human life.

A essas palavras poderíamos também somar as de Basil Chamberlain (KO-JI-KI, 1919, p. i), quando afirma: “it is the most important [monument] because it has preserved for us more faithfully than any other book the mythology, the manners, the language, and the traditional history of Ancient Japan”. O estudioso inglês ressalta ainda o fato de ser uma das poucas obras da época em que a influência estilística e ideológica chinesa ainda é diminuta. Esse fato, para Mietto (1996, p. 319) pode inclusive ser uma das próprias causa de compilação do *Kojiki*: “esta obra pode ser vista como uma resposta interna das tradições japonesas em confronto com o universo cultural continental, cuja presença se tornava cada vez mais forte”. Mietto continua, ressaltando o valor do *Kojiki* no tocante aos estudos acerca do universo simbólico e cultural japonês da antiguidade, assim como aspetos da política, funções sociais etc.

Depois de vários séculos de esquecimento, o *Kojiki* volta ser objeto privilegiado de estudo a partir do século XVIII. Dentre os que se debruçaram sobre ele, merece destaque o trabalho pioneiro de Motoori Norinaga. Ele publicou

⁴ A palavra *kami* significa divindade(s) ou, como neste caso, algo relativo a ela(s). Seria então o “conselho de assuntos divinos”.

uma edição comentada em 44 volumes, entre 1789-1822, sendo quinze volumes dedicados ao primeiro tomo; dezessete ao segundo; e dez ao terceiro. Ardente nacionalista, Norinaga exaltou a obra e propôs alterações – por exemplo, queria que os nomes dos imperadores e o da própria obra fossem lidos apenas na forma japonesa (*kun'yomi*), ou seja, em vez de *Kojiki*, dever-se-ia ler “*furokotobumi*”.

Sem diminuir o valor de suas anotações porém, pode-se dizer que o grande mérito de Norinaga foi o de trazer de volta a luz o *Kojiki*. Após ele, muitos outros vêm se dedicando a esta obra e diversas traduções foram feitas também para outras línguas, como inglês, francês, português e espanhol. O *Kojiki* ganhou ainda, no próprio Japão, adaptações para o japonês moderno e versões em mangá, além de ter sido base para obras de outras mídias (e.g. animês e músicas).

AS DIVINDADES CELESTIAIS

Os primeiros cinco deuses mencionados no *Kojiki*, ainda nos primórdios, na verdade não participam da narrativa. Eles são descritos como inuptos (一人神) e irrevelados, ou seja, nada se sabe sobre eles.

Após esse primeiro momento, contudo, começa a era dos deuses conforme narrada no primeiro tomo. Há aí sete gerações de deuses sucessivas: dois inuptos e cinco casais, dos quais o mais jovem é o casal de deuses Izanagi e Izanami.

A esse casal é incumbida a tarefa de uma nova ordem de criação pelas gerações mais velhas: “solidificai e terminai as terras ainda flutuantes” (MIETTO, 1996, p. 91). Dessa forma, eles descem dos Céus para a massa de água e criam a primeira ilha, *Onokoroshima*, para a qual vão. Ao descerem constroem um palácio e temos a primeira cerimônia de casamento em torno do “ pilar celeste”, erigido em nome dos deuses.

No entanto, também é nesse momento que ocorre o surgimento de um primeiro problema: a cerimônia falha, pois, considerando a fórmula ritual a ser proferida, a deusa Izanami fala sua parte antes do deus Izanagi. Como resultado, todos os filhos gerados dali para diante nascem imperfeitos e são rejeitados.

Sem compreender o porquê, Izanami e Izanagi voltam para os Céus para consultar os outros deuses. É interessante notar aqui que também os demais deuses não têm a resposta. Embora Izanagi tenha, instintivamente, recriminado Izanami por “falar primeiro”, nem ele nem as demais seis gerações de deuses reconhecem imediatamente o erro nem apontam o caminho para corrigi-lo, tendo sido necessário um ritual divinatório.

Também é interessante que – diferente da mitologia judaico-cristã na qual a mulher se torna culpada de um erro irreparável – a solução dada pela sabedoria celeste seja tão simplesmente a refeitura da cerimônia de acasalamento inicial. Dessa vez, contudo, Izanagi fala primeiro e tudo corre bem, com a prole seguinte sendo digna.

Desse segundo casamento de Izanami e Izanagi nascem quatorze ilhas e 35 deuses. Um fato interessante a respeito dos deuses é que muitos surgem como “pares”, isto é, como se fossem casais de gêmeos e contraparte um do outro, como os próprios Izanami e Izanagi e as quatro gerações de deuses que os antecedeu.

Assim, ainda dentro das sete gerações de deuses, a partir de terceira, todos os demais deuses surgem como casais: Uhijini e Suhijini (deuses do barro); Tsunogu’i e Ikugu’i (deuses da cepas); Ôtonoji e Ôtonobe (deuses das genitálias); Omodaru e Ayakashikone (deus da plenitude e deusa do respeito); Izanagi e Izanami (deuses que convidam) – e esse fato também se repete várias vezes com filhos destes últimos, como se vê, por exemplo, no caso de Iwatsuchibiko e Iwasuhime (deuses da terra e das rochas); e Hayaakitsuhiko e Hayaakitsuhime (deuses das águas das baías)⁵.

Esse fato pode ter relação com o que a antropóloga Jane Bachnik (apud SOUZA CORRÊA, 2011, p. 27) afirmou em relação à estruturação das famílias japonesas enquanto “clãs” ou “casas”. Para ela, a posição de maior poder dentro de uma casa é sempre ocupada por um *casal*. Em outras palavras,

a principal diferença estrutural entre a família japonesa e a europeia estaria na necessidade de, naquela, haver também uma “mater-família”. Ou seja, embora a posição de *pai* seja hierarquicamente superior dentro da casa e da sociedade como um todo, ela necessariamente conta com um contraponto feminino na forma da *mãe* da família. (SOUZA CORRÊA, 2011, p. 27).

A MORTE DE IZANAMI-NO-MIKOTO

Um dos episódios mais preciosos do primeiro tomo do *Kojiki* é a morte de Izanami, pois nele podemos observar registros de hábitos e tabus com relação à morte: interdições, funeral, alimentos relacionados com a ocasião e purificação do corpo após lidar com mortos.

Segundo o livro, quando Izanami dá a luz a Hinokagatsuchi (deus do fogo) é fatalmente queimada, ficando doente e, por fim, perecendo – ou melhor, indo se “esconder” em Yomi, o reino dos mortos. Da enfermidade de Izanami,

⁵ A explicação do etos da divindade que se faz aqui é extremamente simplificada e figura a título de uma compreensão básica do leitor. Para mais detalhes, é preciso analisar os ideogramas componentes dos nomes, conforme se vê em Mietto (1995, p. 71 ss.; 1996, p. 90 ss.).

isto é, de seu vômito, fezes etc. nascem deuses e, após sua passagem, Izanagi cria ainda alguns outros ao matar o matricida Hinokagatsuchi e vingar a esposa.

Na verdade, desse episódio em diante, o nascimento de outros deuses não é mais a partir das relações entre dois deuses, isto é, os novos não são mais propriamente *gerados*, surgindo simplesmente das ações e vontades de um só deus que os antecede. É assim que se dará, por exemplo, o nascimento da própria Amaterasu, deusa do Sol, nascida do olho esquerdo de Izanagi tempos depois e de muitos mais.

Mas a morte de Izanami não é um episódio que Izanagi supere facilmente. Ele não demora a sentir falta da esposa e decide procurá-la. A descida de Izanagi ao Yomi é um marco tanto na história do *Kojiki* quanto, provavelmente, segundo antropólogos e arqueólogos, de um momento de transição dentro da cultura japonesa.

Em sua descida, Izanagi reencontra Izanami e pede a ela que volte com ele para o mundo dos vivos. Ela avisa que, já tendo comido das iguarias de Yomi, não pode retornar tão facilmente e pede que ele espere enquanto ela fala com os reis dali, sem, contudo, observá-la. Impaciente, Izanagi não consegue esperar e vê o corpo putrefato da esposa – isto é, sendo carcomido pelos oito deuses-vermes do trovão.

Percebe-se, então, nesse episódio tanto referências a tabus contra a observação dos mortos (os quais pareciam prevalecer ainda na época de escritura deste e de outros livros antigos do Japão. No *Nihonshoki*, por exemplo, há nota sobre esse assunto), quanto à ligação entre alimentação e pertencimento a um local. Nesse tocante, é interessante comparar essa lenda à grega de Orfeu e Eurídice, a qual também não pode deixar o Hades por já ter comido dos frutos de lá – e, mais ainda, a qual também não consegue voltar à vida pela impaciência de seu amado.

Mas, diferente de Eurídice, Izanami não é vítima. Sendo avistada por seu marido em tal estado vergonhoso, a deusa se enraivece e ordena a deidades locais que sigam em seu encalço, convocando um exército de 1.500 soldados. Como Izanagi conseguisse escapar e bloquear definitivamente a passagem entre o mundo visível (i.e. dos vivos) e invisível (i.e. das almas dos mortos), Izanami o amaldiçoa, avisando que matará mil pessoas por dia. Izanagi então responde que, sendo assim, dará a vida a 1.500 crianças por dia.

Os estudiosos da Antiguidade acreditam, então, que esse episódio marca um período de transição na religião japonesa que pôde ser observado também em outras religiões antigas do mundo: a transição do culto de uma Grande Deusa, ou Grande Mãe, ou seja, um período em que a principal divindade era

feminina e ligada à fertilidade, para um período em que a principal divindade é masculina e empunha um símbolo fálico, como a espada. De fato, Izanagi vinga a morte da esposa com uma espada da qual nascem os seus primeiros filhos (em um processo assexuado), chamados “os oito deuses da espada”.

Fortalecendo essa interpretação, pode-se notar também que os deuses nascidos das queimaduras e enfermidade de Izanami eram todos ligados à agricultura, ou, como diz Mietto (1996, p. 98, n. 165), deuses da força agrícola, cuja função é aumentar a fertilidade. São eles: o casal de deuses das argilas e dos fertilizantes, a deusa das primeiras águas (i.e. da irrigação dos campos), o jovem deus da força criadora e a deusa dos alimentos abundantes.

Diversos estudiosos, notam também por isso que a morte de Izanami precisa ser interpretada mais do que como uma divisão derradeira entre o mundo dos mortos e dos vivos, marcada pela fuga de Izanagi do Yomi, como uma reafirmação do infinito ciclo da terra: a morte que traz vida. Da morte de Izanami diversos deuses nasceram, fossem os da agricultura acima mencionados, como todos os demais, nascidos de Izanagi a partir daí – isto é, a nova geração de deuses, criados por geração indireta e assexuada –, pois o divórcio dos dois deu a Izanagi também uma nova vontade criadora, determinado que estava a não deixar o mundo perecer. Assim, Eliade (apud MIETTO, 1996, p. 102, n. 196) afirma que “a morte, neste caso, surge como um estágio criativo a partir da imolação da deusa que faz com que [...] a *vida concentrada numa pessoa transborde dessa pessoa e se manifeste à escala cósmica ou coletiva*” (grifos do original).

É interessante notar ainda, com Van Binsbergen (2009, p. 64), como diversas divindades inicialmente tidas como Grande Mãe ou deusas ligadas à terra e à fertilidade são demovidas, após reestruturações em seu panteão, a deidades ligadas à morte e ao mundo dos mortos. Assim, como Izanami se torna então uma deusa do *submundo*, do mundo dos mortos, Perséfone – filha de Ceres, a deusa da terra – é a rainha do Hades.

A morte de Izanami e sua separação de Izanagi, além de provocar uma reestruturação do poder e dos etos dentro da estrutura sagrada do panteão japonês, também tem importância dentro do desenho da própria visão de mundo, pois para Van Binsbergen (2009, p. 63) são esse dois deuses que definem o desenho deste ao separar vida e morte. Dessa forma, Mietto (1994, p. 51), nota que, a partir da morte de Izanami, a geração de deuses passa a ser realizada através de rituais mágicos, e não mais como transformação direta a partir da morte.

A DEUSA DO SOL

Retornando do Yomi, Izanagi precisa se purificar do contato com a morte. Ele vai, então, para um rio se lavar, e dali nascem diversos deuses dentre os quais três deuses são de suma importância: de seu olho esquerdo, Amaterasu; de seu olho direito, Tsukuyomi; e de seu nariz Takehaya-Susanoo.

O nascimento desses três deuses também marca uma mudança crucial dentro do panteão dos deuses nipônicos, pois é quando se dá uma nova reestruturação de poder, pois Izanagi decide passar para eles, seus últimos e mais nobres filhos, o governo do mundo. Assim, dá a Susanoo o governo dos mares, a Tsukuyomi, o do país da noite e a Amaterasu, o governo dos Céus, de modo que ela se torna a deidade de maior poder, sendo sempre chamada de “grande deusa Amaterasu”.

Essa passagem de poder é constatada pelo fato de Izanagi dar a Amaterasu seu colar de contas, pois o vocábulo “conta” (*tama*) é homófono a “alma”, de modo que diversos autores acreditem que tal passagem simboliza uma transferência do poder espiritual de Izanagi para sua filha (cf. MIETTO, 1996, p. 109, n. 255). Além disso, esse colar é um dos três tesouros da realeza no Japão, reafirmando a conexão entre a família imperial e Amaterasu.

Como senhora dos Céus, Amaterasu é retratada tanto como uma boa e ordeira governante, cumprindo o papel que lhe foi delegado (diferentemente de seu irmão Susanoo), como uma guerreira. Quando Susanoo decide visitá-la, ela desconfia de suas intenções e prepara-se para a defender seu reino:

E assim desfez imediatamente seu penteado, os cacheou [prendeus em *mizura* i.e. um penteado masculino] [...]; em suas costas colocou uma aljava com mil flechas e, em seu peito, uma aljava com quinhentas flechas; e ainda amarrou um poderoso *takatomo* <em sua mão esquerda> e agitou a extremidade superior de seu arco. (MIETTO, 1996, p. 111).

Ao longo da narrativa, há por mais de uma vez conflitos entre Amaterasu e Susanoo, o que fez com que diversos estudiosos identificassem esses deuses como provenientes de tradições diferentes, isto é, países originalmente diferentes que, com os séculos, vieram a se tornar o Japão de hoje. Assim, Susanoo é associado com o antigo país de Izumo, um reino muito poderoso na Antiguidade que, eventualmente, foi absorvido pelo de reino de Yamato (origem do atual Japão).

De fato, eventualmente, Amaterasu e Susanoo resolvem relegar o governo do Japão aos filhos, sendo que Izumo está nas mãos dos filhos deste. Ela, então, manda três embaixadores para persuadir o rei de Izumo a se render

a seus descendentes – o que se torna verdade quando da vez de Ninigi. Ele se casa com uma filha de Susano e resolve a contenda de uma vez por todas.

Vários contos são narrados sobre Ninigi, seus filhos e, de fato, um dos netos dessa deidade é Kamu-Yamato-Ihare-Biko, depois conhecido como Jinmu Tenno, o primeiro imperador japonês. A partir daqui, então, Izumo volta a crescer em importância no *Kojiki*, agora como parte incontestável dos domínios da grande deusa – e, como mencionado, de acordo com os interesses genealógicos dos imperadores japoneses em 712.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, se para historiadores o *Kojiki* só pode ser considerado como relato factual a partir dos imperadores de 400 d.C. em diante, seu valor como fonte de conhecimento do universo cultural e ideológico do Antigo Japão não é contestável. As ideias e hábitos apreendidos das narrativas acerca de Izanami e Amaterasu são exemplo de como essas duas deusas ainda têm forte influência na literatura e no pensamento do japonês moderno e, de fato, suas figuras e nomes continuam presentes no folclore daquela nação – seja nos templos e ruínas do passado, seja nos cofres dos tesouros imperiais, seja nos desenhos animados e quadrinhos consumidos pela juventude.

REFERÊNCIAS:

BROWN, Delmer. *Kojiki*. 6 abr. 2005. Disponível em <<http://sunsite.berkeley.edu/JHTI/Kojiki.html>>. Acesso em: 29 set. 2010.

_____. *Nihon Shoki*. 22 ago 2006. Disponível em <<http://sunsite.berkeley.edu/JHTI/Nihon%20shoki.html>>. Acesso em: 29 set. 2010.

KOJIKI. Translated with an introduction and notes by Donald L. Philippi. 5th paperback printing. Tokyo: University of Tokyo Press, 1989 [1968]. ISBN 0-86008-320-9

KO-JI-KI: or the records of ancient matters. Translated by Basil Hall Chamberlain. Read before the Asiatic Society of Japan April 12th, May 10th, and June 21st, 1882. Reprinted in 1919. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/shi/kj/>>. Acessado em: 29 set. 2010.

LODGE, David. O estranho. In: _____. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MIETTO, Luís Fábio M. Rogado. Estudo contrastivo da imagem da morte através da leitura das narrativas históricas gregas e japonesas. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 14, p. 43-62, 1994.

_____. Estudos preliminares acerca do processo de elaboração da obra *Kojiki*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 13, p. 99-110, 1995.

_____. *Kojiki* ou “relatos de fatos antigos do passado”: apresentação com notas analíticas da mais antiga crônica histórica japonesa do século VIII. 1996. 335 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1996.

Ō NO YASUMARO. Monumenta Nipponica, v. 34, n. 2, summer 1979, p. 257.

SOUZA CORRÊA, Elisa. Formas de tratamento de parentesco: uma comparação... Dissertação (Mestrado em Letras). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2011.

VAN BINSBERGEN, Wim. Izanami giving birth to Kagutsuchi/Fire. Paper presented at the 3. Annual Meeting of the International Association for Comparative Mythology, Tokyo, Japan, 23-24 May 2009.

A FIGURA DA MULHER NO CONTO *JIGOKUHEN*: UMA ANÁLISE DE AKUTAGAWA RYONUSUKE

Flavio de Nazareth FIGUEIRA¹

RESUMO:

Akutagawa Ryūnosuke (1892 – 1927) é reconhecido como um dos grandes nomes da literatura japonesa moderna. Sua obra literária, composta basicamente de contos, foi produzida, em sua maioria, durante a era Taishō (1912-1926), período pré-guerra, em que ocorreram grandes mudanças na sociedade japonesa como resultado da modernização e do embate entre a tradição e as influências das tendências ocidentais. Neste trabalho, pretende-se analisar na obra *Jigokuhen* de Akutagawa como, por meio de estratégias narrativas, o elemento insólito foi construído. Elemento esse que fora muito recorrente entre seus contemporâneos como forma de escapismo e resistência à realidade social de sua época. Tomando como base o embate principal entre as personagens do Senhor de Horikawa e o pintor Yoshihide, pretende-se avaliar como a figura da mulher aparece de forma passiva, porém como um dos objetos chave para a sua conclusão. Procura-se delinear, também, como se manifesta na narrativa o ideal de mulher como “Oásis” para tradição, recurso muito presente na literatura da época, ao lado do ideal de mulher como “vingadora”. Por fim, analisar-se-á um aspecto muito recorrente nas obras de Akutagawa: o questionamento sobre uma verdade absoluta e conclusiva. Por meio de uma pequena comparação com seu conto *Yabu no naka*, pretende-se entender de que maneira o autor desenvolve em *Jigokuhen* um processo similar para gerar hesitação e dúvida quanto aos episódios da narrativa e seus motivos, pensando na relação direta que isso desencadeia no elemento insólito.

PALAVRAS-CHAVE:

Jigokuhen, Akutagawa Ryonusuke, Literatura fantástica japonesa

No conto *Jigokuhen* de Akutagawa Ryonusuke, pode se distinguir quatro personagens fundamentais à construção da história. O lorde de Horikawa, o Pintor Yoshide, a filha do pintor e, por fim, o próprio narrador. As três primeiras personagens aparecem no eixo principal da problemática do conto, enquanto o narrador aparece como uma personagem de segundo plano, porém sendo uma peça chave na construção da ambiguidade, que é o elemento fundamental do conto.

¹ Graduando do Curso de Letras português/japonês da UERJ

A história começa com a apresentação da personagem do lorde de Horikawa. A sua personagem é descrita como um homem extraordinário, que sempre estava surpreendendo as pessoas a seu redor e não fazia nada que se adequasse ao senso comum. É interessante notar que é possível identificar, desde o início, alguns elementos inerentes à construção do insólito na narrativa.

Por meio de termos como “噂に聞きますと” (“uwasa ni kikimasuto”-ouvindo rumores), percebe-se na construção do discurso do narrador que existem muitos boatos a cerca do lorde de Horikawa, alguns deles de conteúdo diretamente fantástico, como, por exemplo, o boato de que no dia anterior ao seu nascimento a figura de uma divindade teria aparecido para sua mãe. Por fim, entre todos esses boatos, há a afirmação pelo narrador de que nenhuma das histórias sobre o lorde de Horikawa é tão surpreendente quanto a da criação de Jigokuhen, um dos tesouros mais valiosos do palácio.

Nesse momento da narrativa, começam a ser descritas as personagens de Yoshihide e sua filha. Yoshihide é descrito como um homem de aparência bestial e de caráter e hábitos questionáveis. Detestado por todos que o conheciam, era reconhecido apenas por suas pinturas, que de forma perturbadora chamavam a atenção de qualquer um que as visse. É importante ressaltar o fato de que, na atitude discursiva do narrador, aparecem novamente termos como “ ” (“uwasa”- rumores, boatos), indicando vários rumores sobre a relação da arte de Yoshihide com artes das trevas, sugerindo novamente a presença do elemento fantástico na narrativa.

A filha de Yoshihide aparece como uma pessoa contrastantemente diferente de seu pai. Ela é descrita como uma moça de aproximadamente quinze anos de idade, muito bela, inteligente, gentil e, além de tudo, muito considerada por todos. Era também a única pessoa que de fato gostava de Yoshihide. Não se pode dizer que o afeto da menina por seu pai era unívoco, pois a única pessoa de quem seu pai gostava era ela. Porém, como marcado pelo narrador, esse amor era muito questionável, pois, apesar de o pai comprar presentes caros para sua filha, ele nutria um sentimento de posse sobre a moça, de maneira que nunca a tinha procurado um bom marido, muito pelo contrário, fazia de tudo para que ela não se aproximasse de mais ninguém.

Pode-se entender o ciúme que o pintor nutria por sua filha como um dos elementos propulsores para o acontecimento principal do conto, a criação do Jigokuhen. Aparentemente desgostoso do pintor, que havia várias vezes tentado fazer com que a moça parasse de trabalhar no palácio, o senhor de Horikawa requisitou uma nova pintura a Yoshihide, uma pintura do inferno.

Durante a criação desse quadro, Yoshihide esqueceu completamente de tudo que estava a sua volta, inclusive de sua filha e não percebeu que ela a cada dia aparentava estar mais triste e abatida. Junto com isso, alguns rumores sobre atitudes suspeitas do lorde de Horikawa em relação à moça também passaram a surgir.

Depois de algum tempo, Yoshihide se deparou com um ponto da pintura do qual não conseguia ultrapassar. Após muita frustração, procurou o Lorde de Horikawa, que o recebeu em uma audiência. O pintor afirmou que não conseguia terminar o quadro, pois não era capaz de reproduzir a imagem de uma bela dama vestida em quimonos queimando em uma carruagem de luxo. Para isso, ele requisitou ao Lorde que queimasse uma carruagem. Estranhamente, o Lorde de Horikawa reagiu com uma espécie de alegria ao pedido do pintor e, com uma aparência maliciosa, afirmou que queimaria para o pintor a carruagem.

Dois, três dias após esse pedido, o Lorde de Horikawa conduziu o pintor a uma casa abandonada, que possuía também vários boatos sobre ocorrências sobrenaturais. Nesse local, ele colocou uma carruagem coberta por vários panos. Quando estava prestes a ordenar que seus samurais atuassem fogo na carruagem, os panos foram retirados e a figura de uma mulher acorrentada apareceu presa em seu interior. A mulher era simplesmente a filha do pintor. Sem reação, o pintor assistiu à cena de sua filha sendo queimada viva e, para a surpresa do narrador, ele apresentou uma feição sublime diante da cena, exatamente a que ele procurava para completar sua pintura.

Após um mês, Yoshihide retornou ao palácio trazendo consigo sua pintura finalizada. Todos ficaram chocados com a veracidade que a pintura emanava e ninguém conseguiu fazer qualquer comentário sobre o pintor. Por fim, Yoshihide se enforcou em seu atelier. O conto termina sem nenhuma explicação clara sobre os motivos do Lorde de Horikawa ter ordenado que queimassem viva a filha do pintor. Apesar disso, algumas possíveis hipóteses podem ser levantadas para se tentar entender o que aconteceu. Primeiramente, entretanto, fazem-se necessárias algumas reflexões sobre a narrativa.

Um aspecto importante a se falar é o tempo no qual a narrativa se passa. Esse tempo, embora não claramente definido, pode ser compreendido como passado em um Japão tradicional. Lembrando que Akutagawa Ryonusuke(1892- 1927) escreveu esse conto em 1918, na era Taishou, período de forte modernização e influência ocidental, nos deparamos já com uma das marcas da literatura fantástica japonesa desse período: o retorno ao passado. Como Susan J. Napier aponta em seu livro, *The fantastic in modern japanese literature*, a literatura fantástica

no período pré-guerra recorreu muitas vezes a esse recurso, de duas maneiras: a primeira, identificável em escritores como Natsume Soseki, seria como uma forma de nostalgia de um passado puro e rico, que cada vez mais era impossível de se encontrar na modernidade. A segunda seria o uso do passado como uma forma de escapismo da realidade dura e complexa do Japão do final do século XIX. No caso, *Jigokuhen* estaria mais próximo da segunda possibilidade de uso do passado.

Esse tipo de escapismo da realidade muitas vezes acaba sendo configurado na figura que se construía da mulher na literatura fantástica japonesa, gerando o que J. Napier denomina de mulher “vingadora” e mulher “oásis”. A primeira se configura como a mulher diretamente ligada ao fantasmagórico, retomando o uso de arquétipos como o das bruxas. Geralmente eram mulheres com uma grande força ativa e que utilizavam seus poderes para agredirem e/ou se vingarem dos homens. Já a segunda aparece como um porto seguro para os homens abatidos. Seria a figura da mulher doce e reconfortante. É importante lembrar que tanto no caso da mulher “vingadora”, quanto no caso da mulher “oásis”, as tradições nipônicas geralmente aparecem encapsuladas em suas figuras. Ou seja, podem ser consideradas como o resultado de medos e ansiedades da modernidade.

Em *Jigokuhen*, a personagem da filha do pintor estaria claramente mais próxima da construção da mulher como “oásis”. Sua descrição é a definição arquetípica da donzela japonesa: Jovem, bela, gentil, apaziguadora. Esses aspectos tradicionais são valorizados durante o conto, como por exemplo, na passagem: “孝行な奴ぢや。褒めてとらすぞ。”² (AKUTAGAWA, 1995, c.3). É importante lembrar que um dos boatos sobre o interesse do lorde de Horikawa na filha do pintor surge dessa ocasião, em que ele a presenteia com um quimono por ser filial. Em relação à atividade e à passividade, pode-se dizer que a mulher em *Jigokuhen* é retratada de forma passiva. Isso é refletido no próprio discurso do narrador, que na obra original basicamente só se refere à moça como “a filha de Yoshihide”, além de em praticamente nenhum momento da narrativa a descrever por tomar uma atitude ativa.

Apesar de sua passividade e pouca ênfase na narrativa, pode-se afirmar que a filha do pintor se posiciona no lugar central da disputa que ocorre na trama, o que nos leva as possíveis explicações para os acontecimentos do conto. Uma dessas possíveis explicações é baseada exatamente na relação do senhor de Horikawa com a moça. Por meio de uma série de cuidados na construção do discurso do narrador, é possível distinguir a existência de uma

² “*koukou na yakko ja. Hometetorasuzo*” - Você é uma menina filial. Eu a congratulo. “tradução livre do autor”

crença pelos moradores da região na possibilidade de o Lorde de Horikawa ter-se apaixonado pela filha de Yoshihide e, por não ter sido correspondido, ter-se vingado dela e do pai. O discurso do narrador desde o início do conto é marcado por um embate entre a sua opinião e os boatos existentes. Todas as vezes em que o narrador dá sua opinião sobre algum fato, ele ao mesmo tempo confirma que existem boatos que são divergentes do que ele acredita. Ou seja, para cada negação que o narrador faz, ele confirma a possibilidade de que possa ter acontecido outro motivo.

Akutagawa, dessa forma, consegue de maneira sutil construir um dos elementos que, de acordo com Todorov, é fundamental a criação da literatura fantástica: a hesitação. A legitimidade da narração é colocada em jogo, pois o leitor não tem mais como confirmar se o que é narrado realmente aconteceu de acordo com o que o narrador acredita, ou de acordo com os boatos existentes. Dois episódios do conto são extremos no uso dessa estratégia. O primeiro ocorre no capítulo 13, quando o narrador, nesse momento mudando seu foco da terceira para a primeira pessoa, anda de noite pelo castelo e se deparando com um barulho estranho em um dos quartos vai investigar. O segundo ocorre no último capítulo, quando ele conta sua opinião sobre a circunstância da criação do Jigokuhen.

No primeiro episódio, o narrador se depara com a filha de Yoshihide que tinha fugido de um aparente violentamento. Nesse momento, o primeiro pensamento que passa na cabeça do narrador é a beleza da moça. Até aquele momento ela jamais lhe parecera mais do que a simples filha do pintor, porém naquela situação pela primeira vez a via como uma bela e sensual mulher. Esse primeiro aspecto já entra em contradição direta com os primeiros comentários do narrador, ao dizer que o lorde de Horikawa jamais se apaixonaria pela simples filha do pintor, pois ele mesmo, nesse momento, não foi capaz de negar a sensualidade da moça. O segundo aspecto importante que pode ser retirado desse episódio é a afirmação que o narrador faz sobre ele mesmo. Quando ele indaga à filha do pintor quem tentara fazer aquilo com ela, não obtém resposta da moça em choque. E afirma que para ele, ao menos que as coisas estejam muito claras, tudo é difícil de entender e perceber. Ou seja, com esse comentário ele desvaloriza consideravelmente a validade de seus julgamentos feitos até então.

O segundo episódio é o momento em que o narrador tem reflexões sobre os motivos das ações do lorde de Horikawa. Comentando sobre os boatos de que o lorde tinha feito aquilo para se vingar da filha do pintor, ele afirma que em hipótese alguma poderia ter sido esse o motivo. Diz então que o verdadeiro motivo do lorde de Horikawa foi ensinar uma lição ao pintor Yoshihide, que até

então colocava sua arte acima de tudo e de todos. O narrador afirma isso com certeza e a sua justificativa é o elemento chave nesse episódio. Simplesmente ele diz que ouviu isso da própria boca do lorde de Horikawa. Com isso, Akutagawa consegue que o leitor novamente desvalorize a opinião do narrador, pois passa a sensação de que o narrador acreditaria em qualquer coisa que o lorde de Horikawa falasse, independentemente de parecer verdade ou mentira.

Além da possibilidade de uma paixão frustrada, existem pelo menos outras duas para justificar os atos do lorde de Horikawa. A primeira seria realmente acreditar na opinião do narrador de que em momento algum o lorde de Horikawa se apaixonou pela filha do pintor e que ele realmente queimou a carruagem com a moça somente para punir seu pai por sua impertinência e arrogância. A princípio essa possibilidade parece ser a mais improvável, graças ao discurso contraditório do próprio narrador. Porém, como a narrativa é conduzida por esse narrador que viveu de fato a história contada, torna-se difícil anular completamente essa hipótese.

A última possibilidade apresentada neste trabalho pode ser considerada como a mais importante na criação do elemento insólito na narrativa. Há a possibilidade também de se acreditar que, de alguma forma, algum elemento sobrenatural agiu sobre o lorde e o pintor desencadeando todo o desenrolar dos acontecimentos. Para isso é importante chamar atenção para alguns momentos da narrativa em especial. O primeiro momento aparece no capítulo 4. Quando o narrador descreve a personagem de Yoshihide, ele demonstra uma atitude do pintor que remete a “húbris”, a arrogância do herói trágico. Ao ser criticado por ter colocado em suas pinturas de deuses os rostos de prostitutas e bandidos, Yoshihide responde friamente: “良秀の描 (か) いた神仏が、その良秀に冥罰 (みやうばつ) を当てられるとは、異な事を聞くものぢや”³ (AKUTAGAWA, 1995, c.4). Nesse momento fica claro que Yoshihide ultrapassou o que seria o “métron”, o limite do aceitável, ao desmerecer até mesmo os deuses em comparação a sua arte.

Essa atitude incontida de Yoshihide fez até mesmo com que seus discípulos o abandonassem com medo de serem amaldiçoados pelos deuses. Dessa forma, o elemento insólito se mantém durante a narrativa e, talvez, adquira seu auge após o pedido do lorde de Horikawa para que Yoshihide fizesse o Jigokuhen. Durante a composição do quadro, o narrador comenta que existiam boatos sobre Yoshihide estar possuído por um espírito. Esse boato se torna muito forte, quando o narrador conta uma história que ele ouviu de um dos discípulos do pintor. De acordo com esse discípulo, o pintor durante o sono falou com uma voz alterada um diálogo que aparentemente estava acontecendo em seus sonhos:

³ “yoshihide no egaita jinbutsu ga, sono yoshihide ni miyaubatsu wo aterareruto ha ina na koto wo kikumonoja”
- Seria algo estranho se os deuses do desenho de Yoshihide acertassem uma punição divina em Yoshihide. “tradução livre do autor”

(...)なに、己に來いと云ふのだな。——どこへ——どこへ來いと？ 奈落へ來い。炎熱地獄へ來い。——誰だ。さう云ふ貴様は。——貴様は誰だ——誰だと思つたら (...)誰だと思つたら——うん、貴様だな。己も貴様だらうと思つてみた。なに、迎へに來たと？ だから來い。奈落へ來い。奈落には——奈落には己の娘が待つてゐる。⁴

(AKUTAGAWA, 1995, c.6)

O sonho de Yoshihide poderia ser considerado um simples pesadelo por causa de seu excesso de trabalho na produção do quadro, porém também não se pode negar o caráter premonitório que o sonho apresenta. A sua filha já aparece em seu sonho como fazendo parte do inferno. Novamente a imagem da mulher aparece de forma passiva, porém fundamental para o desfecho das questões da narrativa. A única pessoa que Yoshihide amava era sua filha, ele a colocava a frente até dos deuses, isso fica claro, quando no início da narrativa o narrador chama a atenção para a atitude do pintor em comprar coisas muito caras para sua filha apesar de nunca ter doado nada para os templos. A moça era o oásis de Yoshihide. O lugar onde Yoshihide conseguia ser menos pintor e mais homem. Exatamente por isso, a maior punição que ele poderia receber seria perder sua filha.

Porém, Yoshihide não foi o único que pareceu estar afetado por alguma força sobrenatural. O lorde de Horikawa também aparentou mudanças em suas atitudes e isso aparece mais fortemente após o momento em que o fogo toma conta da carruagem com a moça. De acordo com o narrador, a feição do lorde de Horikawa muda, ele se torna pálido, aperta seu quimono com força, claramente assustado com o que tinha feito. No dia de entrega do quadro, o lorde não conseguiu fazer mais nada a não ser congratular o pintor. Fica clara uma mudança drástica na atitude do senhor de Horikawa, que por fim acaba gerando uma sensação de arrependimento por parte dele.

O conto termina gerando pelo menos três possibilidades para se explicar o que aconteceu na história. Chega-se então a um ponto em que se torna impossível afirmar com certeza qual foi realmente a verdade por trás dos incidentes narrados. E é exatamente nessa ambiguidade que se apresenta uma das técnicas narrativas mais marcantes em Akutagawa, a representação da incapacidade humana de discernir com clareza uma verdade absoluta, isso, se uma única verdade existisse realmente.

⁴ “onore ni koi to unfuno dana... dokohe dokohe koito? naraku he koi. ennetsujigoku he koi .dare da. Sau unfu kisama ha. kisama ha dare da..dare da to omottara.” - o que? Está me pedindo para ir, não?... Para onde... Ir para onde? Ir para o inferno. Para as chamas do inferno... Que?! Quem me chama?... Se eu soubesse quem.
“dare da to omottara... um kisama da na. onore mo kisama darau to omotteita. nani, mukae he ni kitato? dakara koi. naraku he koi. naraku ni ha... naraku ni ha onore no musume ga matteiru.” - Se eu soubesse quem... Ah, é você, não é?... Pensei que fosse. O que, veio me buscar? Então eu vou. Vou para o inferno. No inferno minha filha me espera.
“tradução livre do autor”

Um de seus contos mais famosos ficou extremamente reconhecido exatamente por esse procedimento. *Yabu no Naka*, que no ocidente ficou mais conhecido por sua adaptação cinematográfica de Akira Kurosawa denominada *Rashoumon*, conta a história do assassinato de um samurai que é recontada por várias aparentes testemunhas do crime. A cada relato, as circunstâncias do assassinato mudam consideravelmente, até um ponto em que um relato entra em contradição com outro e não é mais possível ao leitor identificar qual relato é o verdadeiro, nem se um deles é verdadeiro de fato. Por fim o conto se encerra e, assim como em *Jigokuhen*, restam dúvidas e hesitações sobre os acontecimentos narrados.

Essa técnica adotada por Akutagawa se adéqua muito bem ao pressuposto fundamental ao gênero fantástico de acordo com Todorov, a hesitação. Para o teórico, o fantástico se localiza exatamente no território da dúvida, no momento em que leitor e/ou personagem hesitam em relação ao que acontece na narrativa. Akutagawa, com sua técnica, consegue projetar essa hesitação para além da matéria narrada. O leitor mantém a dúvida mesmo após a leitura e, mesmo que escolhesse uma conclusão para a história, seria somente uma escolha, pois a história em si não fecha suas possibilidades.

Por fim, percebe-se que em *Jigokuhen*, Akutagawa mais uma vez faz uso de sua estratégia narrativa marcante e, por meio desta e de outros elementos comuns à literatura japonesa de seu período, como a volta ao passado e a figura da mulher como “oásis”, configura sua obra no terreno da literatura fantástica. Em *Jigokuhen*, não se é possível distinguir o fato e o boato, a verdade e a mentira. No final, independentemente de qual verdade se decida escolher, um fato não muda. A mulher, que era o elemento encapsulador das tradições e dos arquétipos da cultura nipônica termina sempre tendo que ser incinerada para a realização do conto. Akutagawa demonstra então o último aspecto comum aos escritores de seu período, a incerteza e o medo resultantes de uma sociedade em plena e constante modificação para a modernidade.

REFERÊNCIAS:

NAPIER, Susan J. *The Fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity*. London: Routledge, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007

AKUTAGAWA, Ryonusuke. 芥川龍之介全集 第一卷. Tóquio: Iwanami Shoten. Versão digitalizada disponível em:

< http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/60_15129.html >

AS MULHERES NOS CONTOS DE HARUKI MURAKAMI: UM OLHAR INSÓLITO SOBRE A FIGURA FEMININA CONTEMPORÂNEA.

Janete da Silva OLIVEIRA¹

RESUMO:

O escritor Haruki Murakami é apontado por alguns críticos ocidentais como o sucessor de Kafka pela sua maneira intrigante, inteligente e pouco habitual de abordar a contemporaneidade. Conhecido por seus romances longos como *Minha querida Sputnik* (Objetiva, 2003) ou *Norwegian Wood* (Objetiva, 2007), Murakami em suas coletâneas (inéditas no Brasil) de contos *The Elephant Vanishes* (*Zou no Shoumetsu*/A extinção dos elefantes, 1981 a 92) e *Blind Willow, Sleeping Woman* (*Mekura Yanagi to Nemuru Onna*/O salgueiro cego e a mulher adormecida, 2000) nos apresentam várias narrativas na qual as mulheres participam da viagem surreal do autor. Segundo o próprio Murakami “Talvez eu tenha a habilidade de discernir algum tipo insanidade entre as mulheres. Por quê? Eu não sei. Fora isso, as mulheres servem como mediums (shamãs) nas minhas histórias. Elas nos guiam para as coisas de sonho ou do outro mundo. Talvez isso corresponda a algo dentro da minha própria psique.”. As histórias dessas coletâneas exibem a habilidade do autor em transformar uma completa cadeia de experiências humanas em um mundo de sonhos reveladores da sua visão ácida da contemporaneidade. A proposta deste artigo é analisar a representação da mulher nessas curtas passagens e tentar tornar mais clara qual a visão do autor sobre a figura feminina na sociedade japonesa contemporânea.

PALAVRAS-CHAVES:

insólito, Mulher, Literatura japonesa

Haruki Murakami tem sido mundialmente aclamado como um dos senão o mais importante escritor japonês da contemporaneidade. Seus livros tem tradução para cerca de 40 idiomas e coleciona fãs pelo mundo ocidental e oriental. Nas listas da *TOHAN*, empresa criada em 1949 unindo editoras e livrarias para contabilizar as vendas de publicações, os livros de Murakami são *best-sellers*. Os dois primeiros livros da sua trilogia 1Q84 tiveram a primeira edição esgotada antes mesmo de ter chegado às livrarias japonesas chegando

¹ Professora assistente do Setor de Japonês da Uerj

a impressionante marca de dois milhões de exemplares vendidos. O terceiro volume foi *best-seller* de 2010 e os dois primeiros em 2009.

Uma das marcas da literatura de Murakami são os elementos insólitos de suas narrativas, com exceção da obra *Norwegian Wood* que o próprio autor alega ser a sua única obra realista. Este artigo não tem a pretensão de desvendar os segredos desse escritor, mas sim explorar a figura insólita da mulher, tema principal do simpósio, em um tipo de texto de Murakami que ainda não tem tradução para o português e não têm tanta publicidade quanto seus romances: os contos.

A partir das declarações do próprio autor sobre como a figura da mulher aparece em suas narrativas, pretendemos analisá-la privilegiando seu elemento insólito em alguns contos selecionados nas duas coletâneas disponíveis em inglês e japonês. Pretende-se também inferir o que essa visão insólita deixa antever da relação entre homem e mulher na sociedade japonesa.

O AUTOR E SUAS INTERPRETAÇÕES

Haruki Murakami nasceu em Quioto no Japão em janeiro de 1949 mas cresceu em Kobe e graduou-se na Universidade de Waseda (Tóquio) em 1973. Depois da faculdade manteve um bar de Jazz por sete anos. Segundo Jay Rubin esse relacionamento íntimo de Murakami com a música influenciou consideravelmente o sua forma de narrar. (RUBIN, 2005)

Tanto isso é verdade que seu primeiro romance intitula-se “Ouça a canção do vento” (風の歌を聴け-*Kaze no uta o kike*, 1979). Essa obra rendeu-lhe o prêmio *Gunzou* de literatura e com “Caçando Carneiros” (羊をめぐる冒険 - *Hitsuji o meguru bouken* - 1982) ele ganhou o prêmio *Noma* para novos escritores. Esses dois formam junto com *Pinball*, a chamada “Trilogia do Rato”. Ele também é autor de 世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド (*Sekai no owari to Haado Boiru Wandaarando* - 1985), *Norwegian Wood/ノルウェイの森* (*Noruwei no Mori* - 1987) o qual lhe deu popularidade mundial, ダンス, ダンス, ダンス (*Dance Dance Dance* -1988), 国境の南、太陽の西 (*Kokkyou no minami, taiyo no nishi* -1992).

Em 1991 Murakami passou 4 anos com sua esposa nos EUA, onde deu aulas em Princeton e escreveu ねじまき鳥クロニクル/*The Wind-up Bird Chronicle*(1994). Esse livro ganhou o prêmio Literário Yomiuri que anteriormente tinha sido recebido por autores como Yukio Mishima, Kenzaburo Oe e Kobo Abe, grandes nomes da literatura japonesa, sendo Kenzaburo Oe laureado com um Nobel de Literatura em 1994. Depois do Grande Terremoto *Hanshin* ou terremoto de Kobe (onde Murakami passou uma boa parte da sua vida) e do ataque com gás no metrô de Tóquio em 1995, Murakami retornou ao Japão, residindo lá desde então.

Após o sucesso de *Norwegian Wood*, Murakami passou a ser lido nos quatro cantos do globo e passou a ser talvez o escritor japonês mais conhecido no mundo. Segundo Fujii Shouzou (SHIBATA, 2005), o *boom* Murakami se espalha por toda a Ásia e coincide com um desenvolvimento das nações da região após um período de lutas pela redemocratização.

中国語圏では一九八十年代末以来、村上ブームが巻き起こり「非常村上」という流行語さえ生まれました。台湾を起点に香港-上海-北京と十年か時計回りで展開し、シンガポールにも伝わった村上ブームは、各地における高度経済成長と深い関わりがあります。新たに登場した若い中産階級が、経済成長の踊り場に差しかかると自らが棄ててきた過去をじっくりと回想し始めるのです。

六十年代日本に続いて八十年代から九十年代にかけて高度経済成長を体験した東アジアでは、台湾・韓国の青年たちが八十年代末の民主化達成後に虚脱感に陥り、香港や北京・上海の学生たちはあの悲惨な一九八九年六月四日「血の日曜日」事件で中国民主化の展望を失って深い挫折を味わい、村上文学に共感を抱いたのです。そのいっぽうで村上作品は、若者が経済成長にともない急速に普及した都市文化（バー、単身者マンション、旅行など）を享受するさいのマニュアルとなっています。（SHIBATA, 2009, p. 4)²

Miyawaki(2010, p.3-4) tenta explicar esse sentimento de identificação com os temas de cunho profundamente humanísticos que tomam conta dos leitores quando se deparam com a literatura de Murakami. Analisa que o autor consegue equilibrar sentimentos de solidão, obscuridade e incompreensão que acabam por neutralizar a opressividade e dificuldade dos temas abordados em seus livros. Essa característica é o que faria a busca por novos títulos do escritor.

Assim também a literatura de Murakami acaba por ter sua influência nos Estados Unidos e arrebatada intelectuais como o professor de literatura japonesa da Universidade de Harvard, Jay Rubin, um fã declarado do autor e tradutor de várias de suas obras para o inglês, inclusive a coletânea de contos que analisaremos neste artigo. Sobre essa fama globalizada de Murakami, um escritor japonês, ou seja oriundo um país com uma cultura dada como tão “diferente” em termos de construções culturais e sociais, ele diz:

In contrast, Murakami has been called the first writer completely at home with the elements of American popular culture that

2 Nos países de língua chinesa desde a final dos anos 80, teve o início o *boom Murakami* e nasceu a palavra da moda “Muito Murakami”. Tendo Taiwan como ponto de partida, depois Hong Kong, depois Shangai e depois Pequim e expandindo-se no sentido horário por 10 anos, o boom Murakami também transmitido para Singapura, tem profunda relação com o elevado crescimento econômico que ocorre em cada uma das regiões. O aparecimento de uma nova classe média jovem, que por si próprios chegam nesse lugar de desenvolvimento econômico começa a lembrar de um passado deliberadamente jogado fora.

Seguindo o Japão dos anos 60, no leste asiático que experimentou um elevado crescimento econômico dos anos 80 até os 90, a juventude de Taiwan e Coreia do Sul depois de atingir a democratização no fim dos anos 90, cai em letargia. Os estudantes de Hong Kong, Shangai e Pequim provaram de uma profunda frustração, perdendo a perspectiva de democratização na China no trágico incidente de 4 de junho de 1989, o “Domingo Sangrento” e abraçaram a simpatia pela literatura de Murakami. Nesse sentido, os jovens aceitaram bem as obras de Murakami como um manual da cultura urbana (bar, apartamentos individuais, viagens etc) difundida rapidamente devida ao crescimento econômico. (tradução livre da autora)

permeate present-day Japan. He has also been seen as the first genuinely “post-post-war writer”, the first to cast off the “dank, heavy atmosphere” of the post-war period and to capture in literature the new Americanized mood of lightness. When readers of his generation found him quoting Beach Boys lyrics, they bonded with him instantly: he was writing about their world, not something exotic or foreign. If Murakami’s copious pop references represent anything, it is his entire generation’s rejection of their parent’s culture.(RUBIN, , p. 17)³

No entanto, o autor não escreveu só romances, mas também contos. Para Murakami, os romances são um desafio e os contos/histórias curtas, uma alegria. São processos completamente diferentes. Escrever romances é como plantar florestas e contos, um jardim. No entanto, alguns contos se tornaram protótipos de seus romances como *The Wind-up Chronicle* baseado no conto *Nejimakidori to kaiyobi no onna tachi/The wind-up bird and tuesday’s women* da coletânea *Zou no Shoumetsu/The Elephant Vanishes* e *Hotaru/Firefly* e *Hito-kui neko/Man eating cats* da coletânea *Mekura Yanagi to nemuru onna/Blind Willow* , *sleeping woman* foram incorporadas em romances como *Noruwei no Mori/Norwegian Wood* e *Sputnik no koibito /Sputnik Sweetheart*.

AS COLETÂNEAS E OS CONTOS ESCOLHIDOS

O autor possui duas coletâneas de contos sendo que *Blind Willow, Sleeping Woman*(a segunda) foi originalmente, segundo o próprio em nota explicativa na edição japonesa, escritas visando o público ocidental. Primeiramente foi publicada 像の消滅 /*Zou no Shoumetsu (The Elephant Vanishes)* em 1993 com contos escritos entre 1980 e 1991 e em seguida temos めくら柳と眠る女/*Mekura Yanagi to Nemuru Onna (Blind Willow, Sleeping Woman)* publicada em 2007, com contos de 1992 a 2006. As edições em japonês datam de 2005 e 2009 respectivamente.

O critério de escolha dos contos foi o de que a mulher tivesse um papel central no conto e atuasse como catalisador das ações da trama, mesmo não sendo protagonista da mesma. De acordo com esses critérios, optamos pelos seguintes: *Nejimakidori to kaiyobi no onna tachi/The wind-up bird and tuesday’s*

³ Nos países de língua chinesa desde a final dos anos 80, teve o início o *boom Murakami* e nasceu a palavra da moda “Muito Murakami”. Tendo Taiwan como ponto de partida, depois Hong Kong, depois Shangai e depois Pequim e expandindo-se no sentido horário por 10 anos, o boom Murakami também transmitido para Singapura, tem profunda relação com o elevado crescimento econômico que ocorre em cada uma das regiões. O aparecimento de uma nova classe média jovem, que por si próprios chegam nesse lugar de desenvolvimento econômico começa a lembrar de um passado deliberadamente jogado fora.

Seguindo o Japão dos anos 60, no leste asiático que experimentou um elevado crescimento econômico dos anos 80 até os 90, a juventude de Taiwan e Coreia do Sul depois de atingir a democratização no fim dos anos 90, cai em letargia. Os estudantes de Hong Kong, Shangai e Pequim provaram de uma profunda frustração, perdendo a perspectiva de democratização na China no trágico incidente de 4 de junho de 1989, o “Domingo Sangrento” e abraçaram a simpatia pela literatura de Murakami. Nesse sentido, os jovens aceitaram bem as obras de Murakami como um manual da cultura urbana(bar, apartamentos individuais, viagens etc) difundida rapidamente devida ao crescimento econômico. (tradução livre da autora)

women (ねじまき鳥と火曜日の女たち); *Shigatsu no aru hareta asani 100 paasento no onna no ko ni deau koto ni tsuite/On seeing the 100% perfect girl one perfect april morning* (四月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて); *Midori iro no kemono/The little green monster* (緑色の獣), todos da coletânea *Zou no Shoumetsu/The Elephant Vanishes*(像の消滅); *Mekura yanagi to nemuru onna/Blind willow, sleeping woman* (めくらやなぎ、と眠る女); *Tony Takitani* (トニー滝谷) da coletânea *Mekura yanagi to nemuru onna/Blind willow, sleeping woman* (めくらやなぎ、と眠る女)

O INSÓLITO E OS SONHOS

A literatura japonesa por si só caracteriza-se por um embate intermitente entre real e do imaginário. Isso porque o âmago das suas narrativas sempre esteve permeado por esse mundo imaterial que os japoneses acreditam existir governando o seu cotidiano. Resquício da tradição shinto-animista que permeou todo o início das narrativas nipônicas como o *Kojiki* etc, o elemento invisível e irreal que de uma certa forma manipula a ação pode ser detectado em várias obras.

Tomando uma referência de análise da narrativa ocidental, temos o conceito de fantástico cunhado por Todorov:

Somos assim conduzidos ao âmago do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação e nesse caso a leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. (...) O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2011, p. 148)

Logo, o elemento fantástico tem como característica criar uma dúvida sobre a realidade-irrealidade das situações. Nessa categoria, o sonho é perfeitamente enquadrável, uma vez que tanto pode ser um cenário totalmente fantasioso sem base no que chamamos realidade, bem como pode ser totalmente baseado nas nossas vidas e experiências diárias de tal forma que não temos como distinguir o sonho da realidade. Segundo o dicionário Aurélio, algumas definições de sonho seriam: 1. Sequência de fenômenos psíquicos (imagens, representações, atos, ideias, etc.) que involuntariamente ocorrem durante o sono; 2. Objeto do sonho (1) aquilo com que se sonha; 3. Sequência de pensamentos,

de ideias vagas, mais ou menos incoerentes, às quais o espírito se entrega em estado de vigília, geralmente para fugir à realidade, devaneio, fantasia; 4. Desejo veemente; aspiração.

Sendo assim, o sonho seria uma fuga da realidade através de pensamentos, ideias ou imagens que ocorreriam durante o estado de suspensão da consciência que é o momento do sono, mas também pode significar desejos e aspirações. Essa significação está em perfeita consonância com as narrativas que classificamos como insólitas e das quais o fantástico faz parte.

O insólito representar-se-ia por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas.

Nessa perspectiva, o insólito é uma idéia que vai além dos conceitos de realidade, verdade e até de gênero literário, pois sua presença na narrativa implica efeitos diversos, dependendo da época. (BATISTA, 2007, p.46)

Tomando essa apresentação dada por Batista, retomamos a obra de Murakami que define suas narrativas exatamente como uma criação onírica construídas com elementos da vida e experiência cotidiana. “Writing a story is like playing out your dreams while you are awake. It’s not about being inspired by your dreams, but about consciously manipulating the unconscious and creating your own dream.” (Disponível em: <http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php>. Acesso em 14/02/1012)⁴. Ou seja, Murakami é um autor que trabalha exatamente com a manipulação entre consciente e inconsciente/real e irreal. Essa manipulação desemboca nas narrativas fantásticas, criando um efeito de dúvida e hesitação no leitor sobre se o fato realmente pode ter acontecido ou de não ter passado de um simples sonho do personagem ou um delírio onírico do narrador.

É com esse olhar que se pretende analisar os contos mencionados anteriormente e perceber como a figura da mulher é representada nessas narrativas e o que poderia significar em termos da sociedade japonesa contemporânea em termos de incertezas, medos e dúvidas.

Apresentaremos a seguir trechos que consideramos elucidativos dos pontos que mencionamos e representativos da visão da mulher segundo Murakami a qual pretendemos apresentar posteriormente.

⁴ Em contraste, Murakami tem sido chamado de primeiro autor completamente em casa com os elementos da cultura popular americana que permeiam o Japão dos dias atuais. Ele também tem sido visto como o primeiro genuinamente “escritor do pós-pós-guerra”, o primeiro a abandonar a “abafada, pesada atmosfera” do período pós-guerra e capturar na literatura a nova disposição de leveza americanizada. Quando leitores de sua geração o encontraram citando letras dos Beach Boys, eles se ligaram a ele instantaneamente: ele estava escrevendo sobre o mundo deles, não algo exótico ou estrangeiro. Se as abundantes referências pop de Murakami representam alguma coisa, é a rejeição de sua geração inteira pela cultura dos seus pais. (tradução livre da autora)

AMOR, MULHER E LITERATURA JAPONESA: ANÁLISE DOS CONTOS ATRAVÉS DE EXCERTOS

Apresentaremos a partir de agora alguns trechos dos contos selecionados com aparição significativa da figura feminina nas obras de Haruki Murakami. Segundo o próprio admite em uma entrevista ao seu editor americano em uma entrevista no ano de 2001:

I may have the ability to discern a sort of insanity within women. Why? I don't know. Aside from that, women serve as mediums(shamans) in my stories. They guide us to dreamlike things, or to the other world. Perhaps this corresponds to something within my own psyche. Disponível em: <http://www.randomhouse.com/features/murakami/site.php>. Acesso em 14/02/1012

Ou seja, para o autor a figura feminina nas suas narrativas seria o elemento catalisador de uma ação insólita, aquele agente que faz a passagem do mundo real para o mundo do sonho, da realidade para a irrealidade. Os excertos apresentados a seguir tentam ilustrar essa característica. Os trechos já estão traduzidos da versão em inglês dos contos (tradução livre da autora).

MEKURA YANAGI TO NEMURU ONNA / BLIND WILLOW, SLEEPING WOMAN (めくらやなぎと、眠る女)

Todo o tipo de sons e vozes misturaram-se como uma fumaça envelopando a sala. Eu retornei uma vez mais ao reino da memória. E aquela pequena caneta que ela tinha no bolso do peito.Agora eu lembro - ela usou aquela caneta para escrever alguma coisa no papel do guardanapo.

Ela estava desenhando uma figura. O guardanapo era muito macio e a ponta da caneta continuamente ficava presa. Mas ela conseguiu desenhar uma montanha. E uma pequena casa no topo da montanha. A mulher estava adormecida na casa. A casa estava cercada por fileira de salgueiros cegos que a puseram para dormir. Que diabos é um salgueiro cego? -Existe um tipo de árvore assim. - Eu nunca ouvi falar - É porque fui eu que a criei. Ela disse sorrindo. Salgueiros cegos tem muito pólen e minúsculas moscas cobertas com ele rastejaram para dentro do ouvido dela e a puseram para dormir. p. 14-15

TONY TAKITANI (トニー滝谷)

Mas, um dia , sem o menor aviso, Tony Takitani se apaixonou. Aconteceu de forma incrivelmente abrupta.

(...)

No momento em que ele a viu, seu peito apertou e ele mal podia respirar. Nem mesmo ele poderia dizer que tinha sido ela que o tinha atingido com tanta força.

p.234

Em frente a um pedaço de tecido ela parecia incapaz de reprimir-se. Em um instante, um estranho tomava conta dela e até mesmo sua voz mudaria. A primeira vez que ele viu isso acontecer, Tony Takitani pensou que ela subitamente tinha ficado doente. p.238

NEJIMAKIDORI TO KAIYOBI NO ONNA TACHI/THE WIND-UP BIRD AND TUESDAY'S WOMEN (ねじまき鳥と火曜日の女たち)

Ponto cego, eh? Bem, talvez a mulher realmente tenha um ponto. É como se houvesse na minha cabeça, no meu corpo, na minha própria existência, algum elemento subterrâneo há muito tempo perdido que vinha desviando minha vida um pouco para fora. p.14

Aqui vamos nós de novo, novamente - eu acho. Será que vai ser o dia todo mulheres iniciando conversas comigo? p. 20

A garota põe seu dedo no meu pulso uma vez mais e dessa vez desenha um padrão. Um estranho diagrama de configuração indeterminada. Enquanto ela diagrama meu pulso, como em uníssonos eu sinto completamente outras variedades de escuridão infiltrando-se em mim. Eu devo estar caindo no sono, eu acho. Não que esteja particularmente sonolento, mas algo me diz que eu não posso segurar o inevitável. Sinto meu corpo não aparentemente pesado na curva macia da lona da cadeira de praia.

Eu acordei e me encontrei sozinho. A garota aninhada na cadeira ao meu lado tinha sumido. p.30

SHIGATSU NO ARU HARETA ASANI 100 PAASENTO NO ONNA NO KO NI DEAU KOTO NI TSUITE/ON SEEING THE 100% PERFECT GIRL ONE PERFECT APRIL MORNING (四月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて)

Mas ainda sim, eu sabia a cerca de 50 metros de distância: ela é a garota 100% perfeita para mim. Do momento em que eu a vi, houve um estrondo em meu peito e minha boca ficou seca como um deserto. p. 68.

Talvez a simples verdade funcionasse. 'Bom dia, Você é a garota 100% perfeita para mim'. Não, ela não acreditaria. Ou mesmo se acreditasse, ela poderia não querer falar comigo. 'Desculpe', ela diria, 'eu posso ser a garota 100% perfeita para você, mas você não é garoto 100% perfeito para mim'. Isso poderia acontecer. E se eu me encontrasse nessa situação, eu provavelmente ficaria em pedaços. Eu nunca me recuperaria do choque. p.70

MIDORI IRO NO KEMONO/THE LITTLE GREEN MONSTER (緑色の獣)

Um olhar de tristeza veio da face do monstro assim que eu pensei isso, e suas escamas(scales) tomaram uma tonalidade purpura, como se expressando o que ele sentia. Se corpo inteiro pareceu se encolher um pouco também. Eu dobrei meus braços para observar essas mudanças ocorrendo. Talvez algo como isso ocorreria toda vez que seus sentimentos se alterassem. E talvez sua aparência exterior terrível mascarasse um coração que era suave e vulnerável como um marshmallow novo. Se é assim, eu posso ganhar.

Todos os trechos apresentados acima apresentam a mulher como um elemento de descontrolo das tramas ou como perpetradora de uma realidade não-desejada, um perturbadora da ordem das coisas, uma fuga ou confronto com um cenário desagradável, algo que foge ao controle dos personagens masculinos centrais dos contos. O elemento feminino apresenta-se então como um elemento insólito na medida em que traz uma ressignificação do cotidiano dos personagens ou dos seus desejos e crenças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a pesquisadora Rieiko Matsuura, a maioria dos japoneses, nunca experimentou uma verdadeira relação amorosa e por isso busca os sentimentos que não experimentam na realidade quotidiana na literatura. Segundo Matsuura, existe o embate entre o que ela chama de “quase-amor”(jun-ren'ai) e o amor (ren'ai).

当代の若者に限らず、もともと人は滅多に恋愛などしないものである。万葉集の昔から誰もが恋愛のイメージは抱いているけれども、生涯に一度恋愛ができれば幸運であって、たいいてい人は「準恋愛」の相手を伴侶とし本格的な恋愛は経験しないまま一生を過ごす。

なぜなら、恋愛は一種の変態性愛だからである。生殖を目的としないし、パラノイックであるし、観念フェティシズムの気味もある。醒めれば治るとは言えないバイオリズムも狂う。常識もなくす。恋をしたいと望んでも誰でもできるわけではなのも、変態の素質がなければ変態性愛に溺れることはできないためである。一方の「準恋愛」は、日常生活に支障なく溶け込む健全な営みだ。(MATSUURA, 2003, p. 381)⁵

Este artigo pretendeu indicar alguns dos aspectos insólitos não só dos romances, mas também dos contos de Haruki Murakami, bem como a figura feminina aparece como um elemento de desestruturamento das tramas porque inconscientemente para o homem japonês contemporâneo, a mulher e os sentimentos afetivos despertados por ela são um elemento de descontrolo da normalidade psíquica e, por isso, segundo a pesquisadora Rieiko Matsuura apela-se para um arremedo de relação afetiva, o quase-amor/jun-ren'ai.

⁵ Escrever uma história é como exaurir seus sonhos enquanto está acordado. Não é sobre ser inspirado pelos seus sonhos, mas sobre manipular conscientemente o inconsciente e criar seu próprio sonho. (tradução livre da autora)

REFERÊNCIAS:

BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: Garcia, Flávio (org) A banalização do insólito: questões de gênero literário. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

MATSUURA, Rieiko. Tanpaku na wakamono tachio(Os jovens indiferentes). In: KOYANO, Atsushi. Renai no anthology: sokuratesu(Socrates)kara Inoue Shoichi made(Antologia do amor: de Sócrates a Inoue Shoichi). Tóquio: Chuo koron shinsha, 2003.

MIYAWAKI, Toshifumi. Murakami o yomu: zenshousetsuto sakuhin kiwado (Ler Murakami: palavras-chaves para todos os romances e obras), Tóquio: Bunkogingado, 2010.

MURAKAMI, Haruki. The Elephant Vanishes. London: Vintage, 2003

MURAKAMI, Haruki. Blind Willow, Sleeping Woman. London: Vintage, 2007.

RUBIN, JAY. Haruki Murakami and the Music of Words. London: Vintage, 2005.

SHIBATA, Motoyuki; NUMANO, Mitsuyoshi; FUJII, Shiyouzou; YOMOTA, Inohiko. A Wild Haruki Chase: sekai wa Murakami Haruki o dou yomu ka. (Uma perseguição ao selvagem Haruki: como o mundo lê Haruki Murakami).. Tóquio: Bunshu Bunko, 2009.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectivas, 2011, 5ª edição.

NATSUME SOUSEKI E A IMAGEM DA MULHER JAPONESA TRADICIONAL COMO FANTÁSTICO EM *DEZ NOITES DE SONHO*

Karina Escobar RANGEL¹

RESUMO:

Natsume Souseki como era conhecido, já que usava o nome “Souseki” - que significa “incômodo” em chinês- como pseudônimo, nasceu em 1867 na antiga Edo – atual Tóquio e se chamava Natsume Kinousuke, foi o mestre da ficção psicológica. Em 1908 Souseki publica uma obra de fantasia intitulada *Yume juuya* (Dez Noites de Sonho). Alguns críticos literários apontam essa obra como ponto de partida da fantasia japonesa. Transformada em filme em 2006, os dez sonhos que compõem a obra não são somente o simples reflexo generalizado da ansiedade moderna, mas utiliza estratégias universais de fantasia, assim como sonhos, metamorfoses e a figura da mulher como um ser mágico. A proposta dessa comunicação é analisar o primeiro conto dessa obra (a primeira noite) em que a mulher é mostrada em forma onírica e conduz o leitor a duvidar do intercâmbio intermitente entre sonho e realidade. A figura feminina aparece como personificação da beleza, pureza e subserviência da típica imagem tradicional japonesa. No entanto, à medida que a narrativa avança, uma metamorfose nessa relação vai se operando e há uma inversão na subserviência, já que o homem não pode negar o pedido de sua amada em seu pretense leito de morte, resta a ele ser obediente à sua última vontade e contemplar a última metamorfose dessa mulher de sonho.

PALAVRAS-CHAVE:

Natsume Souseki; Yume juuya; Modernidade; Insólito; metamorfose; Era Meiji

INTRODUÇÃO

Natsume Souseki é considerado por muitos críticos literários como um dos maiores escritores do modernismo japonês. Em 1908 ele lança sua obra *Yume juuya* - Dez noites de sonho. Nessa obra desenvolveu uma atmosfera surreal de alteridade combinada à noção de sonho e seu imaginário, criando uma estrutura evidentemente mundial no século XX. Um dos mais importantes aspectos do modernismo Japonês é a presença do passado em oposição ao

¹ Graduada em Economia da UERJ.

presente. Era através do passado que os autores japoneses expressavam suas visões do mundo.

Nesse artigo pretendo apresentar o aspecto insólito que se pode destacar na figura da mulher descrita no primeiro conto da obra “Dez noites de sonho” a primeira noite da obra e como ela pode representar tanto uma busca aos elementos da cultura clássica como pode ser a representação da sexualidade feminina japonesa clássica. Em ambos os pontos de vista o autor procura os laços perdidos com um mundo que na modernidade mudou completamente, gerando assim ansiedade no japonês moderno.

A análise que será realizada dedica-se a ressaltar os aspectos psicológicos no que tange o insólito na literatura moderna japonesa e que características da sociedade japonesa da época parecem ter sido retratadas no conto da primeira noite e como isso reflete na visão do feminino como causador do atributo fantástico do conto.

SOBRE O AUTOR

Natsume Souseki era o pseudônimo de Natsume Kinnousuke que nasceu em 9 de dezembro de 1867. Proveniente de uma família de samurais de Edo, atual Tóquio, Japão. Aos dois anos foi entregue para ser criado por outra família retornando ao lar original apenas aos nove anos. Perdeu a mãe aos quatorze anos.

Souseki estudou literatura clássica chinesa desde sua infância e ao ingressar na Universidade Imperial - atual Universidade de Tóquio – aos 23 anos, optou pelo curso de Literatura Inglesa. Antes mesmo de se formar, ele começa a lecionar inglês na Escola especializada de Tóquio e passa a assinar seus trabalhos com o nome de “Souseki” - que significa incômodo em Chinês. Devido a crises nervosas, decide abandonar Tóquio e viaja posteriormente para a Inglaterra em 1900 como bolsista do Ministério da Educação para estudar literatura e ensino da língua inglesa.

Em crise depressiva, regressa ao Japão em 1903, retomando o magistério. Sua estreia literária é feita com *Wagahai wa neko de aru – Eu sou um gato*- em 1905. Essa obra obteve grande aceitação tanto do público quanto da crítica. Dois anos após larga o magistério e dedica-se à literatura tornando-se colaborador do diário *Asahi Shinbun*. Em 1910 a primeira crise de úlcera o acomete gerando uma série de complicações que levariam a sua morte em 1916 em Tóquio.

DEZ NOITES DE SONHO

Nessa obra, a visão do autor com relação ao presente e ao futuro é apresentada de forma pessimista e nostálgica, principalmente em relação à imagem da mulher japonesa. No passado a mulher japonesa era subserviente, um símbolo de obediência e respeito ao homem e à sociedade. A imagem da mulher era de pureza e submissão. Pode-se perceber isso quando Souseki descreve logo no início, a posição mórbida mulher, de pele alva e lábios vermelhos, gélida, impassível frente à morte que se aproximava. E, na metamorfose em flor quando se curva alva para beijar o homem.

No primeiro conto do livro intitulado de *Sonho da primeira noite*, a mulher ao perceber que vai morrer avisa a seu companheiro que sua vida já está por terminar. Ao ver a mulher em seu leito de morte e olhar em seus olhos não consegue acreditar no que está para acontecer e indaga-a várias vezes se aquilo realmente aconteceria. A mulher diz que não tem jeito, que a morte já está para chegar. Como último pedido pede para que seu parceiro a enterre, cavando o buraco com uma grande concha de pérola e em seguida faça do fragmento de estrela que cairá do céu, sua lápide e, finalmente, pede que a espere por cem anos. O companheiro promete esperá-la, porém incontáveis sóis vermelhos passa pela sua cabeça, e quando começa achar que a mulher o enganou, percebe um caule crescendo do túmulo da mulher e estende-se até ele.

Da ponta do caule, brota uma flor, um alvo lírio desabrocha e exala um cheiro forte. Cai sobre a flor uma gota de orvalho e o homem move sua cabeça e beija as pétalas brancas que gotejavam o orvalho gelado. Ao se afastar, olha para o céu e percebe que, distante, brilhava uma estrela. Já haviam se passado os cem anos.²

O FANTÁSTICO DE NATSUME SEGUNDO NAPIER

Nessa obra percebe-se a busca pelo clássico tanto na estética quanto na imagem da mulher japonesa moderna. A mulher é branca, simbolizando pureza, com olhos negros e profundos. Todas as descrições são sutis e essas características atribuídas buscam uma subversão ao real, ao moderno, representam um escape da realidade vigente no Japão do século XX.

A transformação da mulher submissa que em seu leito de morte faz um pedido egoísta ao qual o companheiro não pode negar para depois de morta metamorfosear-se em um lírio, cuja simbologia na cultura nipônica é de

² Tradução do resumo em inglês achado na internet: <http://karai.com/archives/2005/01/02/the-first-night-from-natsume-sosekis-ten-nights-and-dreams/>

um amor puro e emocional, não carnal, ou seja, pureza. Essa escolha semiótica demonstra bem o caminho escolhido por Souseki. Ele buscava enxergar através do sonho os seus ideais para a sociedade japonesa que passava por um processo de ocidentalização, alvo então da crítica do autor que prezava as tradições da sua cultura, Souseki lidava com o que Napier chama de “o lado negro do sucesso de Meiji”.

Souseki`s fantastic dreams are also peculiarly apt representations of their period, the late Meiji, a time of enormous change in Japanese society. This period is typically viewed as the first chapter in Japan`s extraordinary success story, but Souseki`s work deal with the dark side of Meiji success. (Napier, 1996, p.2)³

Dez noites de sonho apresenta a dicotomia do “ser japonês em um mundo moderno em que os deuses japoneses desapareceram”. As imagens oníricas de Souseki trazem suas impressões sobre os acontecimentos do período, porém ele aborda o lado obscuro trazido pela abertura cultural do período e do sucesso do Japão: a opressão da industrialização, o processo crescente de ocidentalização dos costumes e a permanente crise de valores tradicionais.

Segundo Freud em seu *A Interpretação dos Sonhos* (1900) os sonhos tem a função de realizar desejos não plenamente realizados no campo psíquico. Sendo assim, a fantasia torna-se uma alternativa à realidade e o recurso de utilizar o sonho dentro da narrativa usada por Souseki cria uma atmosfera de hesitação no leitor que não sabe o que realmente é realidade e o que seria sonho. Assim cria-se um mundo limiar parece ser claramente o mundo do século XX.

Essa técnica narrativa tem um apelo não japonês, assim Souseki em *Dez noites de sonho* conseguiu alcançar leitores no ocidente e trabalhar a alteridade Japão X Ocidente de maneira a tentar buscar a essência da cultura clássica japonesa não em detrimento da cultura mundial, mas usando elementos mundiais da fantasia e, ao mesmo tempo, usando elementos tipicamente japoneses.

Latin American magic realism produces compelling archetypal fantasy while expressing the complex and tragic of history of Latin America. Similarly, Souseki and other writers of Japanese fantasy created works that appeal to non-Japanese readers at the same time as they used specifically Japanese elements to portray concerns particular to modern Japan. (Napier, 1996, p.2)⁴

3 Os sonhos fantásticos de Souseki também são peculiares representações de seu período, o o final da Era Meiji, uma época de enorme mudança na sociedade japonesa. Esse período é tipicamente visto como o primeiro capítulo na extraordinária história de sucesso japonesa, mas em seu trabalho, Souseki lida com o lado obscuro do sucesso da Era Meiji. (Tradução livre da autora)

4 Realismo mágico Latino-Americano produz fantasia arquetípica convincente ao expressar a complexa e trágica história da América Latina. Da mesma forma, Souseki e outros escritores de fantasia japonesa criaram obras que apelam a leitores não japoneses, ao mesmo tempo como eles usavam elementos especificamente japoneses para retratar preocupações específicas para o Japão moderno. (tradução livre da autora)

Logo a fantasia utilizada como meio de fuga da realidade permite demonstrar a visão do autor sobre a sociedade da época.

For Japanese fantasy does not only look back to indigenous myth, it also creates its own worlds which are totally “modern” at the same time as they are “Japanese”.

Thus, Japanese fantasy does not always celebrate the inability to control the real that is part of the pleasure in magic realism. Bound far more tightly to the technological modern world of the twentieth century, the Japanese fantasy writer often depicts characters in desperate search of some form of “knowability” or certainty, only to find that even the search itself is simply an illusion.⁵ (Napier, 1996, p.12)

Essa fuga criada pela fantasia, no conto da *Primeira Noite*, não se trata apenas da relação com a constante perda da exaltação da cultura clássica japonesa, mas também da relação à perda da imagem feminina. A mulher, nessa obra, se torna o centro do insólito causando assim o choque do presente com o passado através de sua metamorfose. A busca pela estética e pela cultura clássica se demonstra evidente no escape à realidade.

A angústia, ansiedade, medo e opressividade que a modernidade traz, faz com que Souseki busque cada vez mais estreitar os laços com a cultura clássica. Souseki era bem atento ao rumo que o Japão estava tomando ao se abrir para o resto do mundo e às transformações envolvidas nessa tentativa do país se modernizar.

Souseki's fantasy retreat into a dream world with a metamorphosed woman was part of his own personal response to the modernity of Meijin Japan, a world he characterized as obsessed with notions of speed, progress, and thecnology at the cost of humanity and tradition. (Napier, 1996, p.53)⁶

Ele tinha noção do que o Japão estava abrindo mão em prol da abertura cultural acontecida na era Meiji. Assim a figura da mulher em sua obra é associada a um poderoso senso de perda mostrado através da morte no sonho da primeira noite e também como meio de escape dessa perda, representado pela metamorfose da mulher, pelo amor, morte, arte ou religião.

A mulher moribunda em particular, parece ter uma estranha e atrativa força no trabalho de Souseki, ela é uma força de substituição e a sexualidade dela é a metamorfose em algo não ameaçador ao invés de se tornar algo que a reforce.

5 Para fantasia japonesa não apenas olha de volta ao mito nativo, ela também cria seus próprios mundos, mundos que são totalmente “modernos” ao mesmo tempo em que são “japoneses”. Assim a fantasia japonesa nem sempre celebra a incapacidade de controlar o real que é a porta do prazer no realismo mágico. Ligado muito mais fortemente com a tecnologia do mundo moderno do vigésimo século, o escritor de japonês de fantasia retrata personagens em busca desesperada de alguma forma de “cognoscibilidade” ou certeza, apenas para descobrir que até mesmo a busca em si é uma simples ilusão. (Tradução livre da autora)

6 A fantasia de Souseki recua em um mundo de sonho com uma mulher metamorfoseada fazia parte de sua resposta pessoal à modernidade do Japão da Era Meiji, um mundo que ele caracteriza como obcecado com noções de velocidade, progresso, e tecnologia à custa da humanidade e da tradição. (Tradução livre da autora)

ANÁLISE DA OBRA

A história tece uma teia de imagens e associações femininas, que vão das mais maternais às mais ameaçadoras. Essa obra é a única considerada positiva de um ponto de vista masculino, em que a metamorfose da mulher em uma planta pode ser vista como positiva. O homem além de esperá-la por cem anos, ao acontecer a metamorfose, agiu de maneira mais passional ao *beijar a pétala pálida* do que quando ela ainda estava viva e em seu leito de morte.

I moved my head forward and kissed the white petals dripping wet with cool dew. At the moment I pulled my face from the lily, unthinking, I looked at the distant sky and a single morning star was twinkling.

This was the moment I first realized that one hundred years had finally passed.⁷

No sonho da primeira noite existe uma relação com o tempo que não é a volta ao passado, porém essa relação é apresentada na maneira lenta, linda e notável no decorrer do desenvolvimento orgânico da flor contrastando com o vermelho dos sóis que riscam o céu de maneira mecânica, e o mecânico é negativamente associado à alienação da modernidade.

We know from Souseki fiction and essays that repetitive mechanical motion is usually associated negatively with alienation and even madness which he saw as implicit in modernity. (Napier, 1996, p.48)⁸

A lenta metamorfose da mulher evoca outro mundo em que o tempo passa devagar e a mudança é bela e pode ser controlável. Essa noção de tempo está intrinsecamente ligada à noção de tempo do período moderno. Na modernidade tudo ficou mais rápido, instantâneo e mecânico, desenvolvimento esse visto de maneira negativa por Souseki.

Ao ser apresentada simbolicamente como uma planta, a mulher não mais pode ver as inadequações masculinas e não tem demanda sexual, já que não possui um corpo. Contudo a planta continua erótica de uma maneira não ameaçadora e o beijo na planta remete ao erotismo na literatura clássica japonesa.

Souseki demonstra assim que o erotismo feminino é sutil, ao contrário de outros autores como Tanizaki, em cujas obras a sexualidade aparecia de forma explícita. Souseki demonstra a sexualidade através da planta, uma forma assexuada e sensual ao mesmo tempo.

7 Eu movi minha cabeça para frente e beijei as pétalas brancas pingando molhado e com orvalho fresco. No momento eu puxei meu rosto do lírio, sem pensar, eu olhei para o céu distante e uma estrela da manhã estava brilhando. Esse foi o momento que eu percebi que cem anos haviam finalmente passado. (Tradução livre da autora). Tradução para o Inglês tirada da página <http://karai.com/archives/2005/01/02/the-first-night-from-natsume-oseki-ten-nights-and-dreams/>

8 Nós sabemos da ficção e ensaios de Souseki que movimento mecânico repetitivo é normalmente associado negativamente com alienação e até com a loucura que ele viu implícito na modernidade. (Tradução livre da autora)

Underneath this fantasy of woman and nature protecting men from the vagaries of mechanical progress lie some disturbing implications, however. The most obvious one is the fact that the woman must be dead in order to accomplish this. As Bram Dijkstra has pointed out, dying women in nineteenth-century literature and art can be seen as a form of male revenge, a desire for control over some object (a woman's body) in the face of the increasing chaos of modernity. (Napier, 1996, p.48)⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sonho da primeira noite pode ser lido tanto como uma fantasia de escapismo, como já dito antes, fuga da realidade, ou como uma alegoria de sexualidade reprimida, mesmo assim a figura masculina é relativamente passiva pois está à espera. Essa metamorfose sofrida pela mulher é vista como um renascimento em um mundo sem sexo, lindo e orgânico, puro. Também é um renascimento para o homem pois contém imagens dele no sonho e um renascimento da cultura clássica, de algo que fora abandonado no Japão Moderno do século XX.

Toda a angústia e ansiedade geradas pelo modernismo fez com que os artistas desse período procurassem utilizar com mais intensidade o recurso fantástico de criar uma suspensão temporária da razão, através da metáfora do sonho e, com essa técnica narrativa, tentar refletir as angústias dos novos tempos. Souseki buscou a fantasia para poder resgatar o que para ele era importante na sociedade: a arte clássica e seus conceitos. A mulher da primeira noite representa todo o caminho que deveria ser percorrido para esse resgate. É o escapismo, é o regresso ao clássico e a manutenção da sexualidade feminina assim como da sociedade para que não ameaçasse o status quo.

REFERÊNCIAS:

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos sonhos. Disponível em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000023.pdf

KEENE, Donald. *Japanese Literature, an introduction for Western Readers*. 2ª edição. Tóquio: Charles E. Tuttle company, Inc. 1981.

NAPIER, Suzan. *Japanese literature the subversion of modernity*. 1ª edição. Londres: Routledge, 1996.

9 Por de baixo dessa fantasia de mulher e da natureza de proteger os homens dos caprichos do progresso mecânico que repousa em algumas implicações perturbadoras, contudo. O mais óbvio é o fato que a mulher deve estar morta a fim de conseguir isso. Como Bram Dijkstra apontou, mulher moribunda na literatura do século dezenove e na arte pode ser vista como forma de vingança masculina, um desejo de controle sobre algum objeto (um corpo de mulher) em face do caos crescente da humanidade. (Tradução livre da autora)

LENDAS DE ONTEM E DE HOJE: O FEMININO COMO ELEMENTO INSÓLITO NA LITERATURA ORAL JAPONESA

Rafael Schuabb Poll da FONSECA^{*}

RESUMO:

Tomando como arcabouço teórico as categorias para a literatura insólita propostas pelo estudioso Tzvetan Todorov e textos do folclorista japonês Yanagita Kunio, este trabalho pretende apresentar algumas lendas da tradição oral do Japão de diferentes períodos históricos. As narrativas selecionadas apresentam como elemento em comum e que nos é relevante para a presente pesquisa o recorrente papel do feminino como o fator insólito nesses textos. As histórias expostas serão a contemporânea lenda da *Kuchisake-onna* (em tradução livre, “Mulher de boca rasgada”), popularizada no final do século XX, que trata de uma temática voltada para o terror, e a lenda de *Utsuro-fune* (em tradução livre, “Barco oco”), surgida no começo do século XIX, que, segundo algumas interpretações posteriores trata de um contato de terceiro grau entre japoneses e alienígenas – opinião contrária a do folclorista Yanagita Kunio, que busca apontar uma explicação “natural” para essa lenda japonesa, registrada por escrito em algumas famosas compilações de lendas, como *Toen Shousetsu* e *Ume no Chiri*. Buscarei esclarecer, a partir de lendas como as duas apresentadas acima, o papel da mulher, que nesses casos se opõe ao papel do homem, que entra como o elemento natural e não-insólito nessas narrativas, na literatura insólita de tradição oral japonesa enquanto reflexo dessa própria sociedade.

PALAVRAS-CHAVE:

Utsuro-fune; *Kuchisake-onna*; Insólito; Feminino; Xintoísmo.

INTRODUÇÃO

Utsuro-fune e *Kuchisake-onna* são duas lendas japonesas que, embora distanciadas por cerca de dois séculos, apresentam em comum o papel de uma figura feminina como o elemento insólito.

Além do papel desempenhado pelas mulheres, é interessante notar também o papel masculino nessas duas lendas. Ambas as mulheres protagonistas

¹ Bacharel e licenciado em Letras Português / Japonês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestrando em Linguística na mesma instituição.

exercem um forte efeito sobre os homens que as encontram, seja aquela que é observada dentro de uma estranha embarcação e desperta a curiosidade de pescadores que a levam à praia, seja a que volta da morte para se vingar pela desfiguração provocada pelo marido em seu rosto, aterrorizando os jovens (homens, em geral).

A partir das categorias de narrativa fantástica propostas por Todorov e dos estudos de Kunio sobre *Utsuro-fune*, pretendo apresentar as duas lendas citadas e em seguida discutir o papel de suas protagonistas, entendendo-as como reflexo da condição social feminina nos momentos em que tais histórias ganham popularidade no arquipélago nipônico.

CULTURA DE CRENÇAS

À primeira vista, parece complicado entender que em um país de tradição católica como o Brasil as lendas seculares sempre tenham feito parte do imaginário popular: algumas provenientes da cultura portuguesa, caso da Mula sem Cabeça, outras com raízes indígenas, como o Boitatá, e ainda as de origem africana, tal qual o Negrinho do Pastoreio. Realmente não é deduzível que isso tenha sido possível diante da intensa e abusiva invasão da Igreja Católica, ainda muito poderosa naquele momento, a essas terras que pertenciam ao reino de Portugal.

Mesmo nos tempos do Brasil Colônia, o convívio das lendas com o então dominante catolicismo não devia ser problemático, porque, ao contrário dos mitos, o que é importante ressaltar, as lendas não possuem caráter religioso e nem se prestam a explicar a origem do mundo e/ou dos fenômenos naturais nele existentes. Assim, essas narrativas não feriam o catolicismo, apenas ficavam marginalizadas a ele, tomadas como meras crenças populares desmerecedoras de muita atenção por parte da Igreja. Não era o caso, por exemplo, dos mitos guaranis, que, dado o seu papel religioso – compunham a religião guarani² –, demandaram todo o processo de catequese que se deu desse e de outros povos indígenas por parte das Missões Jesuíticas, durante o mesmo período colonial.

A realidade de crenças do Japão, por outro lado, naturalmente facilitou o aparecimento de diversas lendas. Até o ano de 1946, quando, com a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, o Imperador Hiroito renunciou ao caráter divino que era atribuído à sua posição até aquele momento, a religião oficial japonesa era o xintoísmo, de caráter politeísta e animista.

² Uso a expressão “religião guarani” e não a comum “mitologia guarani” por entender que o termo “mitologia” carrega certa carga depreciativa em relação a religiões alheias, o que não representa minha intenção ao citar a cultura de um povo de presença cultural tão marcante na América do Sul.

Shintō, como é a transcrição correta do termo em japonês, significa “caminho de deus(es)” – o plural não marcado permite essa dupla tradução. Por meio do xintoísmo, explica-se a origem do Japão, cujas ilhas seriam fruto da união dos deuses Izanagi e Izanami, e a ascendência divina da família imperial. Uma das características fundamentais do xintoísmo, o animismo, ou seja, a crença da existência de almas em coisas inanimadas e, dado o também característico culto à natureza, mesmo em animais, favoreceu o florescimento de uma infinidade de lendas no Japão, como é o caso de *Utsuro-fune* e *Kuchisake-onna*.

A LENDA DE *UTSURO-FUNE* (“BARCO OCO”)

No início do ano de 1803, em fevereiro ou março, de acordo com as versões da lenda encontradas nas compilações Toen Shousetsu e Ume no Chiri, um tipo de embarcação foi avistada a partir de uma praia (cuja localização também é variável). Os homens, pescadores ali presentes, utilizaram seus pequenos barcos para se aproximarem da embarcação observada e juntos, movidos pela curiosidades, conseguiram levá-la à areia para melhor inspecioná-la.

O barco encontrado era redondo – cerca de 5,45m –, se visto de cima, e achatado de lado – cerca de 3,65m de altura. Era fechado e se assemelhava a um tipo de caixa usada para queimar incenso ou a uma panela de cozinhar arroz. Em seu nível central havia uma espécie de borda e sobre ele um tipo de vitral, protegido por um betume impermeabilizante. Em sua parte inferior, a estrutura era protegida por diversas placas de ferro que pareciam bastante resistentes.

Como o vitral acima do barco era transparente, as pessoas puderam ver o interior, que era decorado por símbolos desconhecidos, onde se encontrava uma mulher descrita como de aparência estranha: possuía cabelo e sobrancelhas vermelhos, face rosada e pele bastante clara. Com cerca de 1,5m de altura, ela aparentava ter por volta de 20 anos de idade e era bastante bonita. Vestia roupas esquisitas e falava uma língua que não era compreendida por nenhum dos pescadores, o que impossibilitou a comunicação entre eles.

Essa mulher segurava uma caixa pequena e a protegia entre as mãos de modo como se não quisesse que ninguém se aproximasse dela.

Receosos com o que a chegada daquela embarcação e daquela pessoa poderia significar, os pescadores acabam decidindo enviá-la de volta ao mar³ e, feito isso, nunca mais tornaram a avistá-la.

3 Segundo outra versão da lenda, parte da própria mulher a decisão de voltar ao mar.

A LENDA DE *KUCHISAKE-ONNA* (“MULHER DE BOCA RASGADA”)

Por ciúme, um marido decidiu mutilar a esposa rasgando sua boca com um objeto cortante. Ela, movida pela sede de vingança retorna como um espírito maligno, usando uma máscara – geralmente cirúrgica – e cobrindo, assim, o grande corte de sua boca, que se estende praticamente de orelha a orelha.

Essa mulher é descrita como alta, de cabelos longos e pretos e ela aparece para jovens – em geral do sexo masculino – perguntando-lhes se a consideram bonita. Com a resposta afirmativa, tira a máscara, revelando o corte em sua boca, e, com uma tesoura ou navalha, rasga a boca da vítima, assim como foi feito com a sua própria.

Embora exista uma versão mais antiga dessa lenda, ela só obteve popularidade no final dos anos 1970, trocando o quimono pela máscara cirúrgica como objeto utilizado pela mulher para esconder sua boca.

A NARRATIVA FANTÁSTICA SEGUNDO TODOROV E SUA APLICAÇÃO ÀS LENDAS

Na obra *As estruturas narrativas*, Tzvetan Todorov dedica um capítulo às narrativas fantásticas, onde apresenta exemplos desse tipo de histórias e suas propostas de categorização delas, a partir de sua própria definição do fantástico, como é possível ler a seguir:

Num mundo que é bem nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis (...) O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, p.148)

Desse modo, compreende-se que o fantástico ocorre no período da narrativa em que não se tem uma opinião conclusiva sobre os eventos que nela se desenrolam. Para Todorov, a hesitação diante do elemento insólito é o momento em que o fantástico ocorre por excelência.

O estudioso também ressalta que a configuração do fantástico exige que o leitor não esteja avisado de antemão sobre a verdade por trás dos eventos apresentados, considerando que

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem. (TODOROV, p.150-151)

Todorov aponta ainda três condições que o fantástico exige para se manifestar: que o leitor seja levado a considerar o mundo da narrativa como um mundo normal, levando-o assim a hesitar entre uma explicação sobrenatural ou não diante dos eventos apresentados; que essa hesitação seja compartilhada por um personagem, de modo que ela se torne um dos temas da história; e que o leitor adote uma atitude diante do texto, recusando uma interpretação alegórica ou poética.

Quando, entretanto, o leitor e/ou o personagem opta por uma resposta sobre o que antes lhe despertara a referida hesitação, o fantástico é encerrado. Se a opção se dá de modo que as leis da natureza consigam explicar o evento e permaneçam intactas, Todorov classifica a obra como pertencente ao gênero do estranho. Se, por outro lado, a opção exige que as leis da natureza tais quais as conhecemos não são suficientes para explicar o ocorrido, a narrativa se apresenta como do gênero do maravilhoso.

Após essa breve exposição das definições de Todorov do fantástico, do estranho e do maravilhoso, podemos considerar, então, que as duas lendas apresentadas neste trabalho – *Utsuro-fune* e *Kuchisake-onna* – distinguem-se no que diz respeito às propostas do teórico.

Utsuro-fune mantém-se como pertencente ao gênero do fantástico, uma vez que os pescadores que encontraram a embarcação decidem enviá-la de volta ao mar sem concluírem o que seria aquela estranha embarcação ou de onde teria vindo uma mulher tão estranha como a encontrada dentro do barco.

Desse modo, não há a opção por uma resposta, apenas a hesitação sobre o que poderia ter sido aquele encontro, dando margem a diversas especulações ainda nos dias de hoje, como a sugestão de que teria ocorrido naquele momento um contato de terceiro grau, ou seja, um encontro entre humanos e alienígenas (pode-se encontrar essa suposta resposta difundida nos mais diversos sites de ufologia), tomando a estranha mulher como um ser extraterrestre.

Em *The Yanagita Kunio guide to the Japanese folk tale*, o renomado folclorista japonês Yanagita Kunio apresenta alguns argumentos para desconsiderar os eventos descritos nessa história como sobrenaturais. Entre os motivos, o estudioso cita que a descrição da mulher encontrada dentro da embarcação se assemelha a uma possível descrição de uma europeia, que seria vista como uma pessoa estranha para os japoneses do começo do século XIX⁴.

Kuchisake-onna, por outro lado, apresenta-se como do gênero do maravilhoso, já que em sua própria descrição é dada a resposta de que a mulher

⁴ Cabe aqui esclarecer que o Japão ficou fechado ao contato com estrangeiros durante aproximadamente duzentos anos, voltando a abrir seus portos apenas em 1853.

de boca cortada retorna da morte como um espírito, uma alma penada, o que exige uma reconfiguração das leis naturais tais como as entendemos comumente.

Assim, essa lenda não pode ser considerada como do gênero fantástico, uma vez que não há a necessária hesitação, nem por parte do leitor, que já conhece de antemão a explicação para a existência dessa mulher, nem por parte dos personagens vítimas, que são figurantes nessa narrativa e cuja reação psicológica não é abordada.

AS DUAS MULHERES DAS LENDAS E OS HOMENS A ELAS SUBMETIDOS

Pode-se notar por meio das duas lendas apresentadas como são conferidas implicitamente às mulheres envolvidas determinadas características que nos permitem uma reflexão sobre a sociedade em que essas histórias foram criadas e transmitidas, inicialmente, de modo oral.

Na primeira lenda, *Utsuro-fune*, temos a visão de uma mulher considerada estranha envolta por símbolos desconhecidos dentro de uma embarcação igualmente incomum. Toda essa atmosfera inusitada desperta a curiosidade e receio por parte dos homens presentes naquela praia.

A mulher dessa história encontra-se dentro de um barco fechado e a ela cabe pouca participação efetiva na narrativa, limitando-se a proteger a caixa que carregava em suas mãos. Afinal, são os homens pescadores que levaram sua embarcação para a areia e que posteriormente a devolveram ao mar⁵, sem que ela emitisse qualquer tipo de opinião – uma vez que perceberam que ela evitava o contato deles com a caixa que segurava, seria possível, caso tivesse ocorrido, que no relato da lenda houvesse qualquer descrição sobre uma suposta reação da mulher em relação ao seu retorno ao mar. Entretanto, não há qualquer descrição e, desse modo, podemos compreender que aquela figura feminina aparentemente permaneceu impassível diante das atitudes dos pescadores.

Na lenda de *Kuchisake-onna*, por outro lado, embora seja um homem quem desfigurou a protagonista e, assim, tenha dado início à narrativa, parece ser da mulher o desejo de voltar como um espírito maligno, já que para tanto é movida pelo próprio sentimento de vingança, que direciona de modo generalizado a qualquer jovem do sexo masculino com o qual se encontra.

É interessante notar que essa lenda, que coloca uma mulher no papel de entidade sobrenatural e assassina e os homens em situação de vítimas submetidas ao terror que ela provoca, ganhou popularidade nos anos de 1970, coincidindo com uma maior difusão da segunda onda do feminismo na sociedade japonesa.

⁵ Apesar de, como citado anteriormente, haver a versão de que a própria mulher decidira retornar ao mar, a variante mais popular é a de que os pescadores decidiram em seu lugar.

CONCLUSÕES

Todo texto apresenta em si marcas de seu(s) autor(es) e da sociedade em que esse(s) está(ão) inserido(s). Mesmo quando estamos diante de uma obra de ficção de fantasia devemos ter em mente que aquele universo foi criado a partir da mente de alguém que vive em nosso próprio mundo, o mundo “real e natural”.

No caso das lendas, que são transmitidas oralmente ao longo de gerações, as marcas dos autores – que são anônimos – cedem presença e importância para marcas sociais, fruto de uma autoria que é compartilhada pelo povo à medida que a história é contada de uma pessoa para outra. Essas marcas são elementos que, em meio aos eventos ou seres sobrenaturais que se destacam nas lendas, fornecem pistas para que compreendamos melhor a organização e os costumes da sociedade em que elas se manifestaram como seus expoentes culturais.

A partir desse ponto de vista, é possível entender as lendas como reflexos culturais das sociedades nas quais elas se propagam. Podemos depreender delas informações como o papel dos gêneros, hábitos do dia a dia, alimentação, saúde, hierarquia etc.

Nas lendas de *Utsuro-fune* e de *Kuchisake-onna*, encontramos em comum mulheres em papéis centrais e como elemento insólito em suas respectivas narrativas. Porém, é possível perceber duas visões bastante distintas da sociedade em relação às mulheres e que muito parecem ter a ver com os momentos em que é apontada a origem ou popularização dessas histórias.

Enquanto na lenda do começo do século XIX vemos uma mulher que é submetida às vontades dos homens, só lhe cabendo ter seu destino decidido por eles, na lenda do final do século XX, em plena ascensão do feminismo no Japão, encontramos uma figura feminina cujos sentimentos lhe dão o poder de superar a morte e voltar ao mundo para se vingar dos homens, que representam o gênero masculino, compartilhado pelo marido que deformou seu rosto.

É questionável se a popularidade da lenda da *Kuchisake-onna* naquele momento foi apenas coincidência com o movimento feminista ou incentivada arbitrariamente, seja pelas mulheres que buscavam melhores oportunidades na tradicional e hierarquizada sociedade japonesa, seja pelos homens que se sentiam seu status ameaçado pelas mulheres e se identificavam com as vítimas da lenda.

REFERÊNCIAS:

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

KUNIO, Yanagita. The Yanagita Kunio guide to the Japanese folk tale. Tradução de Fanny Hagin Mayer. Michigan: Indiana University Press, 1986.

O INSÓLITO EM GENJI MONOGATARI: A FIGURA FEMININA DE ROKUJÔ NO MIYASUDOKORO

Raphael dos Santos Miguelez PEREZ¹

RESUMO:

O romance *Genji Monogatari* (*O Romance do Genji*, na tradução portuguesa de Carlos Correia Monteiro de Oliveira) é a obra literária clássica mais famosa do Japão, tendo sido traduzida para diversas línguas, entre elas o português. Dentre os diversos aspectos que se pode analisar na obra, como os costumes característicos da era Heian, os papéis sociais na vida da corte imperial, a influência do budismo no Japão ou mesmo a questão da valorização do belo e da natureza, entre outros, um dos temas mais presentes, sem dúvida, é a questão do Insólito. Comum a diversas narrativas da época, seja na literatura, nos mitos ou nas lendas japonesas, o Sobrenatural faz parte do imaginário do povo japonês até hoje. Além disso, a presença da figura feminina no Sobrenatural também é bastante forte na cultura japonesa. Sendo assim, o presente artigo pretende apresentar o caráter sobrenatural de *Genji Monogatari*, mais especificamente a figura feminina da personagem Rokujô no Miyasudokoro, cujo espírito (tanto enquanto viva quanto depois de morta), por ciúmes, possui o corpo de algumas das mulheres da vida do príncipe conhecido pelo nome Hikaru Genji, protagonista da história.

PALAVRAS-CHAVE:

Genji Monogatari, Rokujô no Miyasudokoro, Insólito, Possessão, Feminismo; Era Heian

INTRODUÇÃO

Genji Monogatari, ou, na versão portuguesa de Carlos Correia Monteiro de Oliveira, *O Romance do Genji*, é a obra literária mais famosa do Japão. É considerada por muitos o precursor do gênero romance. Trata-se, assim, de uma narrativa bastante longa e com muitos personagens, com enredo tendo como lugar o Japão da Era Heian (794-1185) e a vida na corte imperial, trazendo o príncipe Hikaru Genji como protagonista da obra.

Dos muitos aspectos que se pode analisar nessa obra, venho com

¹ Bacharel e licenciado em Letras Português / Japonês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestrando em Linguística na mesma.

este artigo destacar principalmente o elemento insólito, ou seja, sobrenatural, presente na narrativa. Apesar de haver vários acontecimentos do tipo, meu destaque é dado à atuação da personagem Rokujô no Miyasudokoro, dama que tem um caso com o Genji e, por ciúmes, acaba por possuir o corpo de quatro outras mulheres da vida do príncipe.

Com isso, o presente artigo busca mostrar o caráter insólito da narrativa, baseando-se apenas na personagem Rokujô, cuja participação na obra se torna fundamental para o desenvolvimento do enredo e a mais significativa do ponto de vista sobrenatural. O embasamento teórico é fornecido por BARGEN (1997), que tem como foco o poder feminino, e também por TYLER (2009), que analisa diversos aspectos do romance, entre eles a participação de Rokujô como elemento negativo responsável pelo declínio do príncipe Hikaru Genji.

Espero, assim, divulgar um pouco mais do universo de *Genji Monogatari* no Brasil, contribuindo com um outro olhar sobre a obra.

A OBRA

Genji Monogatari foi escrito por Murasaki Shikibu, umas das poucas mulheres que escreveram uma obra dessa magnitude no Japão antigo. Embora não se saiba exatamente quando foi produzido, estima-se que tenha sido entre os anos 1001 e 1021. Originalmente, possui 54 rolos, forma como as obras eram divulgadas na época. Esses rolos podem ser considerados o que chamamos hoje de capítulos de um livro².

Os estudiosos da obra geralmente a dividem em três grandes blocos. O primeiro vai do capítulo 1 (*Kiritsubô*) até o capítulo 33 (*Fuji no uraba*). O segundo, do capítulo 34 (*Wakana jô*) ao 41 (*Maboroshi*). O terceiro, do capítulo 42 (*Niou no Miya*) aos 54 (*Yume no ukihashi*). A primeira parte abrange a vida de Hikaru Genji desde sua infância até o momento em que alcança uma das mais altas posições no Império. A segunda, ao contrário, vai tratar de seu declínio e de sua morte. A terceira, por sua vez, apresenta como protagonistas o neto do Genji, Niou no Miya, e seu suposto filho, Kaoru.

Vale ressaltar que o nome do protagonista, Hikaru Genji, trata de um título e não do nome do personagem. Por isso, na tradução portuguesa, optou-se por chamar a obra de *O Romance do Genji*, e não “de Genji”, sendo o artigo definido fundamental para estabelecer a diferença entre um título e um nome.

Genji era um título dado ao filho do Imperador que não entrasse na linha de

² Na tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira, o próprio também comenta essa divisão comum do romance, mas divide a obra em quatro tomos (volumes), e nomeia os capítulos como Livro I, Livro II etc. Até o presente momento, foram lançados apenas os dois primeiros tomos em Portugal, em 2008, indo o primeiro até o Livro 12 e o segundo até o Livro 33.

sucessão imperial, caso em que tal filho receberia o título de Príncipe Herdeiro. Sendo assim, como filhos do Imperador Kiritsubô, Suzaku, filho mais velho e da legítima esposa, recebe o título de Príncipe Herdeiro, enquanto o personagem que conhecemos por Hikaru Genji (o Príncipe Iluminado), recebe o título de **Genji** por se tratar de um Príncipe de Sangue, mas que não compõe a linha de sucessão imperial. Vale lembrar que o Genji é filho de uma concubina do Imperador, posição inferior a de esposa legítima. Quanto ao verbo *hikaru* (brilhar), este remete ao esplendor e beleza do Genji, que acaba por ter mais destaque que seu irmão, rivalidade importante para a obra, como veremos mais adiante.

O enredo da história tem como foco o Genji e seus casos com inúmeras mulheres, tanto dentro quanto fora da corte. Durante a primeira parte do romance, conhecemos essas diversas mulheres e a natureza sedutora do príncipe, que apesar de ter uma vida sexual descompromissada, parece fazê-lo apenas para tentar esquecer seu amor por Fujitsubô, Imperatriz e esposa de seu pai. Seu amor por ela, de certa forma retribuído, fez com que esta engravidasse do Genji, levando-os, por medo e sentimento de culpa, a mentir sobre a origem da criança, fazendo o Imperador acreditar que o filho era seu. Este filho se torna Imperador mais adiante, no romance.

O Genji conhece, então, a criança Murasaki, filha de um príncipe, que vinha sendo criada por sua avó, uma monja. O Genji toma essa criança sob sua custódia e passa a criá-la, tudo por considerar que ela se parecia muito com seu amor impossível, Fujitsubô. De fato, revela-se que Murasaki é sobrinha de Fujitsubô, por isso a semelhança. Murasaki se torna o verdadeiro amor do Genji, o que, no entanto, não fará com que ele lhe seja fiel.

Os casos do Genji chegam à tona quando descobrem seu envolvimento com Oborozukiyo, filha do Ministro da Direita e irmã da Dama do Kokiden (também esposa do Imperador Kiritsubô). Como esta odiava o Genji, devido à preferência que o Imperador lhe concedia apesar de se tratar do filho de uma concubina, portanto de posição inferior ao irmão, Suzaku, filho da Dama do Kokiden, esta sugere que o Genji seja punido por seu envolvimento com Oborozukiyo. Ele, então, se vê obrigado a exilar-se em Suma (atual cidade de Kobe), onde terá um caso com aquela que passou a chamar de Dama de Akashi, por ser uma habitante dessa região. Esse relacionamento levará ao nascimento da futura Imperatriz.

Nesse momento da história, a participação do pai do Genji, então falecido Imperador Kiritsubô, é de extrema importância para a ascensão do protagonista. O espírito do pai aparece para seu filho e lhe diz que deve voltar imediatamente à capital, onde é o seu lugar, e depois segue em direção da corte

para castigar, com uma doença nos olhos, seu outro filho e então Imperador, Suzaku, que, por sua vez, pede ao irmão que volte e lhe perdoa os erros.

Esse retorno do Genji se torna triunfal, pois Suzaku abdica do trono, assumido então pelo Imperador Reizei, filho do caso proibido do Genji com a ex-Imperatriz Fujitsubô. Sendo considerado por todos filho do falecido Imperador Kiritsubô, Reizei sobe ao trono e descobre que seu verdadeiro pai é o Genji, que tanto admira. Assim, decide lhe ceder o lugar, mas o Genji, então Grão-Conselheiro Interino, não aceita a proposta por temer a opinião pública.

Nessa época, considerada a melhor da vida do Genji, este se muda do Palácio Imperial para o local onde antes morou Rokujô no Miyasudokoro, que a essa altura da história já está morta. Aí o genji constrói um suntuoso palácio, onde mora com Murasaki, e para onde leva para morar todas as suas protegidas, entre elas a então Imperatriz Akikonomu, filha de Rokujô.

A primeira parte da história termina com o Imperador Reizei conferindo ao seu verdadeiro pai, o Genji, o título de Imperador Retirado, um dos mais altos da corte, e com uma reunião desses dois com os irmãos do Genji, ex-Imperador Suzaku e o Príncipe Hotaru. Este livro (ou capítulo), marca o término do período de glória do Genji.

A segunda parte é marcada por um abalo na vida tranquila e gloriosa de Hikaru Genji. Seu casamento com Murasaki é abalado pela chegada de uma segunda esposa (na verdade, terceira, se considerarmos que, quando mais novo, Genji teve uma esposa, Aoi), a Terceira Princesa, filha do ex-Imperador Suzaku. Este decide se tornar monge e teme pelo futuro de sua filha preferida, até então sem marido. Por isso, pede ao Genji que se case com ela, ao que ele aceita, para manter as boas relações que possui com o irmão.

No entanto, além do abalo que este casamento causa em Murasaki, a Terceira Princesa acaba por ser, de certa forma, violentada por Kashiwagi, filho do amigo do Genji e, então, Chanceler, Tô no Chûjô, tendo com ele um filho, Kaoru, que o Genji aceita como seu. Esse descuido faz com que o ex-Imperador Suzaku, descontente com o Genji, permita que sua filha se torne monja, desestabilizando a vida do protagonista.

Essa segunda parte do romance termina com a morte de Murasaki e, posteriormente, a do Genji, um ano depois, com, então, 52 anos.

A terceira parte conta a história de Kaoru e Niou no Miya, este último neto do Genji e filho da Imperatriz Akashi (filha da Dama de Akashi com o Genji). Como nem o protagonista nem Rokujô no Miyasudokoro participam dessa parte da narrativa, não nos prolongaremos nela.

Um detalhe importante de se comentar seria quanto aos nomes dos personagens. Hikaru Genji, assim como os outros, não é chamado pelo nome e sim por sua posição (opção adotada principalmente para os homens) ou por características pessoais (geralmente atribuída às mulheres), como era o costume da época. Na Era Heian, as mulheres da corte não trabalhavam e se entretinham compondo poemas, tocando o *koto* (instrumento típico japonês), cuidando da ornamentação dos lugares de acordo com a estação do ano etc. A mulher era valorizada, portanto, por sua excelência em exercer essas funções. Além disso, a beleza também era um elemento de extrema importância nessa sociedade, sendo muito comum por parte dos homens não dar muita importância a mulheres que não eram dotadas de beleza física, como é o caso da personagem Suetsumuhana, que significa flor de açafraão, alcunha atribuída pelo Genji devido ao fato de o nariz da dama ser um tanto avermelhado, como a flor.

Sendo assim, as mulheres da época se encontravam constantemente em desespero, visto que sempre dependiam dos homens e de seus gostos. Para ser escolhida por um homem de alta posição, a mulher deveria, portanto, realizar suas funções de forma exímia. Como já dito anteriormente, saber compor poemas curtos era uma das características mais apreciadas pelos homens. Acreditava-se que era através da caligrafia e do conteúdo do poema que um homem poderia descobrir o verdadeiro caráter da mulher e muitos se arriscavam a sugerir que aquela que tivesse uma bela caligrafia seria naturalmente dotada de beleza física.

No entanto, nem todas as mulheres poderiam estar satisfeitas com esse modelo de sociedade comandada por homens. Rokujô no Miyasudokoro se encaixa nesse grupo, uma vez que não se conforma com a poligamia característica dos homens da época, em especial no que diz respeito a seu amante, o Genji.

Sobre essa personagem, foco central deste artigo, sabemos logo no início da história que se trata de uma dama da corte casada com um dos filhos do Imperador Kiritsubô, ou seja, com um irmão do Genji. No entanto, esse filho, na época Príncipe Herdeiro, morre antes de ascender ao trono, o que faz com que Rokujô no Miyasudokoro saia do palácio e vá morar com sua filha Akikonomu na Sexta Avenida, mais ao sul de Heian-kyô (atual cidade de Kyoto), sendo esse o motivo de ser chamada pelo nome que conhecemos (*Rokujô* significa Sexta Avenida e *Miyasudokoro* era o título dado a esposas de príncipes e imperadores retirados ou mortos).

Quando conhece o Genji, torna-se sua amante. Este logo percebe o espírito forte e ciumento da dama, o que faz com que se afaste dela. Quando Rokujô no Miyasudokoro descobre que seu amado está tendo um caso com

Yûgao, plebeia que morava numa avenida próxima, tudo indica que seu espírito³ saiu de seu corpo e ataca a jovem, causando sua morte. A culpa de Rokujô não fica muito clara nessa parte da narrativa.

Posteriormente, na narrativa, Aoi, então esposa do Genji, vai ao festival que estava acontecendo na cidade para ver o marido. O carro de bois desta dama acaba esbarrando no carro da dama Rokujô, que também tinha ido ao festival para admirar o Genji. Os empregados das duas damas brigam, ocasião em que o carro de Rokujô acaba virando e fazendo a dama cair. Enquanto Aoi assiste tranquilamente ao festival, Rokujô vai embora bastante aborrecida e humilhada, visto que não merecia esse tipo de tratamento, já que era uma dama de alta posição. Seu espírito mais uma vez deixa seu corpo e ataca Aoi na mesma noite, dessa vez se apresentando ao Genji e falando com ele. Aoi morre, mas antes dá à luz seu filho com o Genji, Yûgiri. O Genji, desolado, decide se afastar de vez de Rokujô, que aproveita o fato de a filha virar sacerdotisa para sair da cidade com ela, só retornando muitos anos depois, perto de sua morte, momento em que pede ao Genji que cuide de sua filha. O Genji a manda para o palácio para casar com Reizei, tornando-se Imperatriz.

O terceiro e o quarto ataque de Rokujô no Miyasudokoro ocorrem quando esta já está morta⁴, muitos capítulos após sua morte, já na segunda parte do romance.

O terceiro ataque é direcionado a Murasaki. Tudo indica que isso acontece porque o Genji conversava com Murasaki sobre as mulheres de sua vida e, em certo momento, ele cita Rokujô como uma dama muito honrada, de grandes virtudes e inteligência, mas sendo insuportável pelos seus ciúmes doentios e sua inconveniência. É logo depois dessa conversa que Murasaki fica doente por muitos meses, até que finalmente o espírito possessor de Rokujô se manifesta e critica o Genji por seu comentário. Ela também diz que poderia ter possuído o próprio Genji para matá-lo, mas que não o fez porque não conseguiu (na verdade, o Genji é protegido do deus de Sumiyoshi, fato revelado nos capítulos do exílio em Suma), possuindo, então, Murasaki, embora não tivesse nada contra ela. Com uma série de exorcismos, conseguem expulsar o espírito de Rokujô e salvar a vida de Murasaki, que, no entanto, nunca mais recuperou a saúde de antes.

Enquanto o Genji ficava próximo à Murasaki, em seu período de

³ A esse espírito de uma pessoa ainda viva, os japoneses chamam de *Ikiryô*. Há uma explicação sobre o fenômeno no livro *Kafka à beira-mar*, do escritor Murakami Haruki (2008): "(...) refere-se a fenômenos em que o espírito se afasta momentaneamente do corpo, viaja a um local mil milhas distante, por exemplo, e ali realiza alguma tarefa importante, finda a qual retorna para o próprio corpo. Estes *ikiryô*, espíritos vingativos que surgem com frequência em *Genji Monogatari* (A história de Genji), talvez sejam fenômenos semelhantes. Significa que espíritos não se separam do corpo somente após a morte: seres vivos também são capazes disso, bastando para tanto que a vontade seja forte o bastante".

⁴ Nesse caso, quando se trata do espírito de uma pessoa morta, os japoneses chamam de *Shiryô*.

possessão, o filho de Tô no Chûjô, então Chanceler, o capitão Kashiwagi, apaixonado pela Terceira Princesa, a outra esposa do Genji e filha do ex-Imperador Suzaku, invade o local onde ela mora e a toma à força, fazendo um filho com ela. Quando o Genji descobre o ocorrido, lança um olhar de rancor para Kashiwagi, que misteriosamente adoece e morre dias depois. A Terceira Princesa, sentindo-se culpada e humilhada, pede ao marido que a deixe se tornar monja, mas o Genji não permite. Ela, então, cai doente. É então que Suzaku, desapontado com o Genji, deixa a filha se tornar monja, fato que apenas comunica ao irmão. Com isso, mais uma vez o espírito de Rokujô se apresenta e diz que venceu o Genji, finalmente, dando a entender que possuiu o corpo da Terceira Princesa, bem como sua mente, fazendo com que ela decidisse abandonar o marido. De tão desolado que fica, o Genji nem se importa tanto com a possessão, apenas aceitando seu destino e decidindo cuidar de Kaoru como sendo seu próprio filho.

Feitas as devidas descrições do enredo e tendo comentado os casos de possessão do espírito de Rokujô no Miyasudokoro, passamos agora para a análise desse elemento insólito presente na narrativa.

O FANTÁSTICO SEGUNDO TODOROV

De acordo com o teórico TODOROV (1979), em seu livro *As estruturas narrativas*, o fantástico é o tempo da incerteza entre decidir se o elemento sobrenatural é ilusão ou é real, e realça que se há fé absoluta ou incredulidade total, não há fantástico.

Quando escolhemos uma resposta, ou seja, quando saímos do campo da indecisão, deixamos o fantástico e entramos no campo do estranho ou do maravilhoso. Se as leis da realidade permanecem intactas e o fenômeno pode ser explicado, então estamos no campo do estranho. No entanto, se aceitamos que houve uma modificação nas leis da realidade, estamos no campo do maravilhoso.

Além dessas considerações, Todorov ainda cita em seu livro que o fantástico possui uma função social e uma literária.

A função social do fantástico é justamente permitir ao ser humano, passível de julgamento e punição, extravasar pensamentos considerados tabus sem precisar assumir a culpa por eles. Atribuindo o fato ao elemento fantástico, o ser humano se omite de qualquer responsabilidade. Trata-se, portanto, de uma transgressão das leis do mundo.

Podemos concluir que, desse ponto de vista, a introdução de elementos sobrenaturais é um meio de evitar a condenação que a sociedade lança sobre a loucura. A função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e, por esse meio, transgredi-la. (TODOROV, 1979, p.161)

Além da função social, o fantástico também tem um papel literário importante: o de quebrar o equilíbrio da história. Aqui, trata-se de uma transgressão das leis da narrativa.

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Mas, para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham; senão a narrativa corre o risco de se arrastar, esperando que um justiceiro humano perceba a ruptura do equilíbrio inicial. O elemento maravilhoso é a matéria que melhor preenche essa função precisa: trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio). (TODOROV, 1979, p.163-164)

Assim, Todorov conclui que ambas as funções do fantástico são transgredir leis, sejam de caráter social ou narrativo.

Torna-se claro, afinal, que a função social e a função literária do sobrenatural são uma única: trata-se da transgressão de uma lei. Seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação. (TODOROV, 1979, p.164)

Pensando em *Genji Monogatari*, podemos compreender que a função do insólito na trama também pode ser atribuída à destruição do equilíbrio, no caso, da vida de Hikaru Genji. E a personagem de Rokujô será a responsável por esse desequilíbrio, aspecto da obra que discutimos a seguir.

ANÁLISE DA OBRA

Em seu livro *A Women's Weapon*, BARGEN (1997) explica o elemento insólito de possessão espiritual como sendo uma arma feminina contra o imperialismo masculino da época. Seria essa “woman’s weapon” a ferramenta capaz de combater uma organização de sociedade comandada pelas vontades dos homens, incluindo aí a prática da poligamia, à qual as mulheres deveriam resistir caladas.

In this spirit, I locate *mono no ke* within the politics of Heian polygynous society and interpret spirit possession as a predominantly female strategy adopted to counter male strategies of empowerment such as incestuous transgressions and *kaimami* (“peeping through a hole in the fence”), a custom that inspired Heian noblemen not only to compose poetry but to take physical possession of the glimpsed woman. (BARGEN, 1997, p.XIX)

Assim, Murasaki Shikibu, em sua obra, poderia muito bem explorar sentimentos que talvez ela própria, como outras companheiras, possam ter vivido no que diz respeito ao amor. Qualquer sentimento de ciúme por parte da mulher

deveria ser sufocado dentro dela, visto que não tinham como fugir das regras de seu tempo. Aquelas que não resistissem bem a essa prática, poderiam beirar a loucura (caso de Rokujô no Miyasudokoro).

Com isso, introduzir na narrativa um elemento sobrenatural provocado por uma mulher ciumenta e tendo como objetivo destruir essa soberania masculina significa refletir na obra o desespero silencioso em que muitas mulheres provavelmente se encontravam naquele tempo. A arma feminina, portanto, seria o poder sobrenatural, que se colocaria além do que os homens poderiam deter. E seguindo o pensamento de Todorov, Murasaki Shikibu pôde, assim, colocar esse elemento na obra sem precisar assumir a responsabilidade por ele, deixando o Insólito agir por si mesmo e destruir a vida de um personagem que representava a soberania masculina e poligâmica da época.

Representing her male-dominated society through a female literary medium, Murasaki Shikibu (973?-1014?) dramatized spirit possession in ways that subtly subverted the structure of domination and significantly altered the construction of gender in Heian times. (BARGEN, 1997, p.XVI)

A respeito das possessões, FUJIMOTO (apud TYLER, 2009, p.85) sugere que elas não existem de fato, que são fruto da mente do Genji, ilusão causada pelo sentimento de culpa que ele sente em relação à forma como tratou Rokujô.

ÔASA (apud TYLER, 2009, p.86), por sua vez, acredita que a função do elemento insólito na narrativa não tem outro papel senão servir como elemento de construção na narrativa, sendo, portanto o fio condutor. Esse pensamento nos remete à teoria do fantástico de Todorov, que aponta como função literária o desequilíbrio na narrativa, como já explicado anteriormente. Além disso, a visão de Ôasa nos permite afirmar que os ciúmes de Rokujô serão os responsáveis pelo rumo que a história toma. Ele, no entanto, afirma que Rokujô não teria mais motivos para prejudicar Genji, uma vez que o perdoou antes de morrer. Ôasa atribui o sobrenatural como nada mais que um peso na consciência do Genji pelo seu passado, como a culpa que sente pelo caso que teve com Fujitsubo. Essa visão se aproxima da de Fujimoto. Ambos, portanto, atribuem o sobrenatural ao sentimento de culpa do Genji, podendo ser tudo fruto de sua mente.

TYLER (2009, p.87), por outro lado, ressalta que Rokujô poderia sim ter motivos para voltar a atacar mesmo depois de morta (visão rejeitada principalmente por Fujimoto), já que o Genji, em uma conversa com Murasaki, comenta a respeito das loucuras da dama, o que poderia ter irritado o espírito, que aparece logo depois desse episódio.

O fato é que a possessão das duas esposas do Genji (Murasaki e a Terceira Princesa), nessa segunda parte do romance, marca o início do declínio da vida do personagem e se justifica pelo fato de o corpo do Genji estar fechado para esse tipo de possessão, visto que ele é protegido do deus de Sumiyoshi. A própria Rokujô comenta, quando possui Murasaki, que nada tem contra ela, mas que não consegue possuir o corpo do Genji. Assim, as duas primeiras possessões, quando Rokujô ainda estava viva, seria apenas uma prévia das futuras possessões, que teriam fundamental importância no desenrolar da narrativa.

The living Rokujō of Part One is fascinatingly complex, but after her death (“Miotsukushi”) there is no reason to believe that she will play any further role in Genji’s life. When she reappears after all (“Wakana Two”) it is nineteen years later, and she serves a clear purpose in the plot. Certainly, she moves the story forward in Part One as well, but this part, although richly suggestive, does not feature the long chain of demonstrable causation that characterizes the central drama of Part Two. Rokujō’s two interventions as a spirit are critical links in this chain. (TYLER, 2009, p.80)

Assim, Tyler aponta que a presença de Rokujô nesse segundo momento da narrativa se justifica para simbolizar o elemento negativo na vida do Genji. Se na primeira parte da história, depois de seu exílio, o Genji passa a ter uma vida de glória marcada pela proteção do espírito de seu pai, antigo imperador, e pela proteção do deus de Sumiyoshi, na segunda parte o espírito de Rokujô reaparece para destruir sua felicidade e marcar seu declínio. Ao possuir Murasaki, grande amor da vida do Genji, Rokujô faz com que ela nunca mais volte a ter uma saúde muito boa, morrendo algum tempo depois. Além disso, uma vez que possui Murasaki, o que obriga o Genji a ficar ao lado dela todo o tempo, Rokujô, direta ou indiretamente, abre caminho para que Kashiwagi tenha contato com a Terceira Princesa e faça um filho com ela, filho este que o Genji assume posteriormente como seu, ou seja, ele de certa forma paga por sua ação passada, quando fez um filho em Fujitsubô, mas permitiu que seu pai o assumisse como seu, sendo, assim, enganado. E a possessão da Terceira Princesa também marca um rompimento importante na narrativa, fazendo com que ela o abandone para virar monja, o que leva Suzaku a não perdoar o irmão pela falta de cuidado com sua filha, criando uma inimizade entre ambos.

Com isso, a presença de Rokujô na segunda parte da história move todo o mundo do Genji, levando-o ao declínio, que perdura até sua morte. Como bem aponta Tyler, Rokujô funciona como o fantasma do passado do Genji, o que nos leva a compreender a importância da personagem Rokujô e do caráter insólito presente na obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que o Insólito em *Genji Monogatari* se apresenta como uma reação feminina à supremacia masculina característica da era Heian. Se as mulheres da época não podiam se revoltar abertamente, então é por meio do fantástico que isso se tornará possível. Fazemos, portanto, coro à voz de Borgen, que define na história o sobrenatural como arma feminina contra uma sociedade machista. Esse papel será nitidamente representado por Rokujô no Miyasudokoro, que se torna essencial para o desenvolvimento da trama, tendo como elemento central e fio condutor da narrativa os ciúmes e a não adequação da personagem aos costumes da época. As possessões de espírito realizadas por Rokujô nas duas primeiras partes da história analisadas representam, portanto, a forma como o poder feminino pode se sobressair sobre o masculino, de forma invencível e fatal, já que destruir aquelas que o Genji ama é uma forma de destruí-lo também.

Além disso, o fantástico na narrativa assume as duas funções indicadas por Todorov. A função social do Insólito seria uma forma da autora Murasaki Shikibu externalizar aquilo que não poderia expressar abertamente na sociedade em que vivia, deixando que o elemento sobrenatural se encarregasse da reação à soberania masculina característica da época. A função literária do Insólito, por sua vez, seria o desequilíbrio causado na narrativa e, conseqüentemente, na vida de Hikaru Genji. Esse desequilíbrio, causado por Rokujô e suas possessões espirituais, é, assim, um dos elementos centrais e mais importantes de toda a história. Vale ressaltar, no entanto, que o Sobrenatural não apenas se apresenta por meio de Rokujô, mas também pelo espírito do pai do Genji, junto com o deus de Sumiyoshi, criando dois pólos na história: o pólo positivo, que marca a ascensão do Genji, é representado pelo Imperador Kiritsubô, pai do protagonista, e pelo deus protetor deste, Sumiyoshi. O pólo negativo, como já explicado, fica por conta de Rokujô no Miyasudokoro, marcando o declínio da era do Genji.

REFERÊNCIAS:

BARGEN, Doris G. A woman's weapon: spirit possession in *The tale of Genji*. University of Hawai'i Press: Honolulu, 1997.

_____. A woman's weapon: spirit possession in *The tale of Genji*. University of Hawai'i Press: Honolulu, 1997. Resenha de: UNIVERSITY OF HAWAI'I PRESS. A choice outstanding academic book. Disponível em: <<http://dev326.gscadmin.com/p-15-a-womans-weapon-spirit-possession-in-ithe-tale-of-genjii.aspx>>. Acesso em 16 nov. 2011.

MURAKAMI, Haruki. Kafka à beira-mar. Tradução Leiko Gotoda. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

SETOUCHI, Jakuchô. Genji Monogatari (jô). Tóquio: Kodansha, 1992. (Shônen Shôjo Koten Bungakukan 5)

_____. Genji Monogatari (ge). Tóquio: Kodansha, 1992. (Shônen Shôjo Koten Bungakukan 6)

SHIKIBU, Murasaki. O Romance do Genji I. 2^a ed. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'água, 2008. (Clássicos)

_____. O Romance do Genji II. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'água, 2008. (Clássicos)

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. Introdução à literatura fantástica. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TYLER, Royall. The disaster of the Third Princess: essays on *The tale of Genji*. ANU E Press: Canberra, 2009.

UM OLHAR SOBRE O PAPEL DA MULHER NAS NARRATIVAS DE *KONJAKU MONOGATARI* (CONTOS DE O AGORA É O PASSADO)

Rika HAGINO¹

RESUMO:

Konjaku Monogatari (Contos de O Agora é o Passado), parte da literatura de narrativa tradicional *setsuwa* compilada por volta dos anos 1120, é uma coletânea de mais de mil contos e anedotas de natureza popular composta de uma variedade considerável de temas e de personagens. E dentre as muitas histórias que compõem as coletâneas da chamada *setsuwa-shû* (coletânea de narrativa tradicional *setsuwa*), chama-nos a atenção a figura da mulher e seus desdobramentos. Considerada uma obra que caracteriza uma época de transitoriedade marcada por turbulências políticas e econômicas do período Heian (séculos VIII-XII), *Konjaku Monogatari* foi compilada retratando-se em seus personagens, a decadência de valores, sobretudo humanos. Tendo-se como cenário a complexidade, as adversidades da época e o papel da mulher japonesa descrito como de submissão, subordinação e de dedicação ao seu marido ou seu provedor, tentamos traçar o perfil das personagens femininas nas três narrativas selecionadas que compõem o *Konjaku Monogatari*.

PALAVRAS-CHAVE:

Konjaku Monogatari, Narrativa Tradicional *Setsuwa*, Figura Feminina

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa a efetuar algumas considerações acerca das personagens femininas encontradas na obra *Konjaku Monogatari* (literalmente Contos de O agora é o Passado).

Konjaku Monogatari, parte da literatura de narrativa tradicional *setsuwa* é composta de uma variedade considerável de temas e de personagens. E dentre as muitas histórias que compõem as coletâneas da chamada *setsuwa-shû* (coletânea de narrativa tradicional *setsuwa*), chama-nos a atenção a figura da mulher e seus desdobramentos.

Para compor o trabalho, optamos por 3 narrativas selecionadas de acordo com o seu conteúdo: XX/42 – a mulher que se torna eremita, XXIX/23 - a mulher trocada por uma espada e XXX/14 – a mulher “irreal”.

¹ Professora Me. da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

São 3 mulheres com papéis distintos: uma com características “nobres”, a segunda comparada a um objeto e a terceira, uma mulher do “imaginário” com poderes sobrenaturais.

Considerada uma obra que marca uma época de transitoriedade marcada por turbulências políticas e econômicas do período Heian (séculos VIII-XII), *Konjaku Monogatari* foi compilada retratando-se em seus personagens, a decadência de valores, sobretudo humanos.

Deste modo, tendo-se como cenário a complexidade, as adversidades de uma época e o papel da mulher japonesa em todos os tempos descrito como de submissão, subordinação e de dedicação ao seu marido ou seu provedor, tentamos traçar o perfil das personagens femininas nas 3 narrativas que compõem o *Konjaku Monogatari*.

GÊNERO SETSUWA

A produção literária do período Heian, que tem como gênero representativo o *monogatari*, caracteriza-se por apresentar um estilo refinado e lírico, em que o autor, personagem, ambiente e tema têm uma estreita relação com a nobreza.

O gênero narrativo *setsuwa*, cujas origens remontam ao século IX, mas que cuja a intensa produção teve o seu período áureo nos séculos XIII e XIV entrando após no período de decadência, virá complementar essa produção literária mostrando o feio, o sombrio destoando ao ideal estético que rege toda a produção do período.

As narrativas *setsuwa* são narrativas breves, transmitidas como fatos reais ou que se acredita ser verdadeiros, relatos de fatos ou acontecimentos singulares frutos de uma criação coletiva anônima e reunidas numa coletânea de narrativas *setsuwa* (*setsuwashû*). Nas narrativas *setsuwa* predominam as descrições realistas e explícitas buscando-se ao máximo a objetividade.

As narrativas *setsuwa* podem ser divididas em narrativas *setsuwa* de cunho budista, que tratam de temas como a origem do Budismo, os relatos milagrosos ou a reencarnação, e as narrativas *setsuwa* de cunho secular, que tratam de temas variados referentes ao mundo secular abordando vários personagens como o ladrão, o imperador, o mendigo, o animal, figuras do imaginário, etc.

Konjaku Monogatari (Contos de O Agora é o Passado) é a primeira obra do gênero *setsuwa* e destaca-se como uma obra que foge aos padrões estéticos que rege toda a produção do fim do período Heian.

KONJAKU MONOGATARI

Konjaku Monogatari, compilado por volta dos anos 1.120, é uma coletânea de mais de mil contos e anedotas de natureza popular que possui uma característica em comum de que as narrativas são sempre iniciadas por “*Imawa mukashi*”, literalmente “o agora é o passado”.

Dentre os 31 volumes que a obra continha inicialmente, hoje existem cerca de 28 volumes com conteúdos diversificados que variam desde natureza didática para difusão da doutrina budista, de diversão até os de sobrenaturais.

As narrativas são compostas de três partes classificadas de acordo com a sua origem: volumes 1 a 5, narrativas da Índia, volumes 6 a 10 narrativas da China e 11 a 31 narrativas do Japão.

Os volumes referentes às narrativas do Japão encontram-se ainda divididos em: volumes 11 a 20, seção de narrativas de cunho budista e de 22 a 31, seção de narrativas de cunho secular. O volume 21 foi um dos que foram perdidos.

Os personagens da obra são pessoas de todos os níveis da sociedade: a aristocracia, a plebe bem como os fora da lei, ao lado de animais, figuras do imaginário, seres sobrenaturais ou personagens que lembram o ogro.

Trata-se, o *Konjaku Monogatari*, de uma obra que retrata de forma realista a população do período de transição do governo centralizado na corte do período Heian.

O compilador, apesar de anônimo, pois não se tem referências exatas a seu respeito, ao produzir a obra retrata a era de turbulência de religião e de valores que se encontravam decadentes refletidos em seus personagens.

Em *Konjaku Monogatari* percebe-se uma nítida intenção “didática”, por vezes, recriminatória. As narrativas possuem um caráter instrutivo e a apologia aos feitos do Budismo é patente. É composta de uma variedade considerável de temas e de personagens. E dentre as muitas histórias que compõem as coletâneas de narrativa tradicional *setsuwa*, chama-nos a atenção a figura da mulher e seus desdobramentos.

Em um estudo sobre a descrição da mulher em *Konjaku Monogatari*, o estudioso Shigero Moriyama classificou a figura feminina encontrada na seção secular, como:

1. **Mulheres destemidas**
 - 1.1. Mulheres com força brutal (4 narrativas)
 - 1.2. Mulheres habilidosas (2)
 - 1.3. Mulheres brilhantes (6)
 - 1.4. Mulheres ladras (2)

- 1.5. Mulheres comerciantes (2)
- 1.6. Mulher fundadora de uma ilha (1)
- 1.7. Mulher que resiste (1)
2. **Mulheres de apurado gosto estético (12)**
3. **Mulheres castas (3)**
4. **Mulheres infiéis (7)**
5. **Mulheres ciumentas (2)**
6. **Mulheres frágeis**
 - 6.1. Mulheres violentadas (7)
 - 6.2. Mulheres raptadas (5)
 - 6.3. Mulheres que quase foram sacrificadas (2)
 - 6.4. Mulheres que se tornam vítimas num caso amoroso (2)
 - 6.5. Mulheres abandonadas pela família (5)
 - 6.6. Mulheres que perderam entes queridos (2)
7. **Mulheres que entraram em contato com seres sobrenaturais**
 - 7.1. Mulheres que tiveram mortes estranhas (7)
 - 7.2. Mulheres que se encontraram com seres sobrenaturais (5)
 - 7.3. Mulheres que se casaram com seres sobrenaturais (2)
 - 7.4. Mulheres que se tornaram seres sobrenaturais (4)
8. **Outros (6)**

Esta classificação nos mostra como as mulheres enfrentam os problemas ou são envolvidas pelos acontecimentos à sua volta, e apresentam ainda, a dinamicidade do universo feminino da obra *Konjaku Monogatari*.

A OBRA E AS PERSONAGENS FEMININAS

As narrativas XX/42 – Sobre a mulher que afastando-se das coisas mundanas, recebe uma resposta divina e se torna “eremita imortal”, 15 XXIX/23 – Sobre o homem que vai à província de Tanba levando a esposa e é amarrado a uma árvore na montanha Ôe, e XXX/14 – Sobre a esposa que se transforma em arco e em seguida em um pássaro e vai embora voando, apresentam três mulheres com papéis distintos: uma com características “nobres”, a segunda “trocada” por um objeto e a terceira, uma mulher do “imaginário” com poderes sobrenaturais.

XX/42 – Sobre a mulher que afastando-se das coisas mundanas, recebe uma resposta divina e se torna “eremita imortal”, conta a história de uma mulher que por ser dotada de um coração muito nobre, torna-se eremita imortal ao comer uma erva milagrosa como merecimento divino.

Nesta narrativa é descrita a figura da mulher considerada de comportamento ideal, determinado pelo sistema social em certas épocas da história japonesa reforçada ainda pelo Budismo. Vejamos alguns elementos apresentados na narrativa:

“Dotada de um coração nobre, jamais desprezara ou ferira qualquer pessoa”

“Todos os dias... a mulher banhava-se para se purificar.”

“Todos os dias... ia para o campo e colhia as hortaliças. Ainda, quando estava em casa, tinha como ocupação a limpeza da casa.”

“Preparava as hortaliças, arrumava no prato e servia às pessoas com um rosto afável.”

É descrita ainda como “... uma pessoa íntegra...”

XXIX/23 – Sobre o homem que vai à província de Tanba levando a esposa e é amarrado a uma árvore na montanha Ôe, narra a história de um homem que levando a esposa à província de origem, em um cavalo, carregando um arco e flechas, encontra pelo caminho um jovem forte, que levava apenas uma espada. O marido vendo a espada é tomado por um desejo incontável de possuí-la. E o jovem percebendo seu interesse, propôs a troca da espada pelo arco. O marido pensando que lucraria muito trocando o arco pela espada, aceita sem pensar duas vezes. O jovem pede emprestado apenas duas flechas, por segurança. Passando por um lugar deserto para almoçar, o jovem retesando uma flecha no arco, ameaça o marido, obrigando-o a devolver a espada, amarra-o a uma árvore e na sua frente, manda a esposa se despir e a violenta, roubando em seguida o seu cavalo, deixando ambos vivos.

Nesta narrativa, a personagem feminina é descrita como uma mulher que aparenta uns 20 anos de idade, atraente e muito bela. A condição de ser uma mulher jovem encontra-se relacionado com o fato de a mulher ser capaz de despertar a atração sexual, e assim, desempenhar o seu papel de mulher-sexo.

Nesse caso, a mulher é violentada por um desconhecido provocada pela ganância do marido, que fascinado pela possibilidade de lucro com a troca do arco pela espada, acaba “entregando” a sua esposa ao jovem sendo apoderada como um objeto.

Na narrativa, XXX/14 – Sobre a esposa que se transforma em arco e em seguida em um pássaro e vai embora voando, certa noite o marido sonha

que sua esposa diz ir embora para muito longe e que ele nunca mais a veria, mas que ela lhe deixaria uma lembrança. Ao acordar, ele não encontra sua mulher, mas apenas um arco ao lado do seu travesseiro. Acreditando ser esta a lembrança que ela havia mencionado no sonho, ele cuida do arco e não se separa dele momento algum. Passados alguns meses, o arco transforma-se em um pássaro branco e voa para o sul e o marido segue o pássaro. O pássaro toma, então, a figura de pessoa. Neste momento o homem pensa que ela, como se imaginava, não se tratava de uma pessoa comum.

Nesta narrativa é apresentada a figura da mulher irreal. A mulher se transforma em um arco e após em um pássaro. Aqui também a mulher é descrita como uma mulher de rosto muito bonito e de aparência admirável.

As três narrativas passam-se em cenários de muita pobreza e de regiões que nos sugerem serem montanhosas e ao mesmo tempo rurais. Neste misto de ambientações inespecíficas onde ocorrem as histórias, uma coisa parece ficar clara: o lado sombrio, obscuro e triste que se coadjuvam com o universo emocional dos personagens, estes inclusive sem nomes.

Narradas num tempo igualmente inespecífico, podemos estabelecer como sendo de um tempo psicológico. A sinalização temporal é dada pelo fluir das narrativas e o eterno presente que isto deixa transparecer é quebrado pela citação dos topônimos em nomenclaturas antigas.

A característica principal deste tipo de narrativas que sempre começa com “O Agora é o Passado” tende a especificar, em comparação a um passado indeterminado, o relativismo das perspectivas individuais gerado das transformações reais vividas pelo povo da época. Podemos, inclusive, comparar o “O Agora é o Passado” com um elemento do conto “conta-se que assim foi dito”, cuja expressão serve para ligar os segmentos narrativos e remonta sempre a um passado inteiro e definido.

O escritor, ao mesmo tempo em que deixa transparecer uma onisciência da situação, assume também uma posição de observador que apenas relata. Paralelamente em determinados trechos parece participar da história, deixando de ser um espectador para ser um personagem.

As personagens femininas constituem-se no que se pode chamar de personagens planas. Podemos fazer uma apreensão nas três narrativas de mulheres estáticas, enquanto personagens, que confirmam os seus retratos físico e psíquico à medida que a história vai se desenrolando. São descritas como sendo jovens e bonitas; de sentimentos nobres, batalhadoras, mas quase como serviçais, humildes e subservientes, que se podem comparar às mulheres-objeto.

No entanto, revelam, por vezes, um antagonismo paradoxal de força e de poder sutilmente inseridos.

Observamos isso, por exemplo, na atitude da mulher após ser violentada, que até então não havia se manifestado, mesmo no momento que estava prestes a ser violentada. “Em seguida, a mulher se aproxima do marido, desata a corda. O marido está com uma expressão atônita. A mulher diz: ‘Que pessoa vergonhosa é você. Desse jeito, daqui para frente também não poderei confiar em você de maneira alguma’”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste rápido estudo realizado das três narrativas da obra *Konjaku Monogatari*, podemos visualizar o papel da mulher da época.

Embora as representações para que uma análise mais profunda viesse a ser efetuada tivessem sido restritas, pudemos encontrar os aspectos que definem a imagem da mulher.

A figura da mulher nas narrativas apresentadas tem em comum o fato de serem de classe social inferior, incapazes de mudar o seu meio de forma ativa e sem direito de tomar decisões.

Na narrativa em que o jovem engana o marido, trocando a espada pelo arco, é bastante clara a total passividade da mulher, uma vez que ela nada decide sobre a negociação do arco pela espada e nada pode fazer contra o homem que a violenta. Além disso, ela é representada como apenas mais um objeto do marido, que o jovem utiliza como bem quer. Ela aparece como um pertence no mesmo nível do arco, das flechas, da espada e do cavalo, que o marido possui. A sua presença ilustra apenas uma perda a mais por parte do marido, por ter sido ganancioso.

Na narrativa da mulher que vira arco e em seguida num pássaro, ela aparece apenas no sonho do marido. Em momento algum a imagem da mulher aparece de forma real. Tomamos conhecimento dela, portanto, apenas através do sonho de um homem e em seguida, nos é apresentada apenas imagem de um arco e depois um pássaro, que supostamente representa a mulher, mas sempre sob o ponto de vista do marido. Observamos, portanto, que a mulher está presente no conto de forma passiva e filtrada pela percepção masculina, e não como uma figura independente.

Na narrativa da mulher que come as ervas e se torna eremita imortal, notamos mais uma vez a incapacidade de a mulher modificar seu destino, de determinar seu futuro. A transformação que ela sofre é determinada, nesta narrativa também, por uma figura sobrenatural, mas com características masculinas.

Tomando essas três obras como exemplo, chegamos à conclusão de que as mulheres têm um papel passivo em seu contexto social.

Podemos fazer uma apreensão, por meio dessa caracterização das mulheres nas obras, de que os autores tenham pretendido, de alguma forma, expressar a intensa busca de novos valores e de objetivos frutos de uma era de transição.

ANEXOS

Tomo XX, Narrativa 42 - Tradução

XX/42 Sobre a mulher que afastando-se das coisas mundanas, recebe uma resposta divina e se torna eremita ²

O agora é passado, havia uma mulher que morava no distrito de Uda na província de Yamato. Dotada de um coração muito nobre, jamais desprezara ou ferira qualquer pessoa. Tinha sete filhos, porém, de família muito humilde, faltava-lhes até mesmo o que comer, não tendo, portanto, meios para sustentar os filhos.

Todos os dias, como uma coisa cotidiana, a mulher banhava-se para se purificar, vestia quimono cheio de remendos, ia para o campo e colhia hortaliças. Ainda, quando estava em casa, tinha como ocupação a limpeza da casa. Cozinhava as hortaliças, arrumava no prato e servia às pessoas com um rosto afável. Passava todos os dias dessa maneira, porém por ser uma pessoa íntegra comove as divindades e torna-se uma alma que irá servi-lo. Por fim, indo ao campo na primavera, como resposta divina, ao colher e comer as hortaliças, torna-se naturalmente capaz de voar comendo uma erva milagrosa³.

Pessoas dotadas de coração nobre, mesmo que não se dedique à prática do Caminho de Buda, tornam-se eremitas ao comer a erva milagrosa. Parece que isto se chama "*Bukuyaku no sen*"⁴. Tendo um coração nobre, mesmo sendo uma mulher, comendo a erva torna-se desse modo um eremita adquirindo também a capacidade de voar.

Por essa razão, as pessoas devem ter corações nobres e não devem jamais desprezar ou ferir qualquer pessoa. Conta-se que assim foi dito.

2 *Sennin*: Eremita lendário que vive nas montanhas, se alimenta da névoa, conhece a técnica da eterna juventude e da imortalidade e possui o poder de se transformar em um ser divino.

3 *Sensô(Sen-yaku)*: Erva milagrosa que ao comê-la a pessoa se torna um eremita que terá eterna juventude e imortalidade.

4 *Bukuyaku no sen*: Pessoa que se torna um eremita comendo a erva milagrosa.

Tomo XXIX, Narrativa 23 - Tradução

XXIX/23 Sobre o homem que vai à província de Tanba levando a esposa e é amarrado a uma árvore na montanha Ôe

O agora é passado, um homem que morava em Kyô, sendo sua esposa da província de Tanba, vai para Tanba levando sua esposa. Monta a esposa no cavalo e ele segue atrás a pé levando um arco e carregando uma aljava com umas dez flechas. Perto da montanha Ôe tem como companheiro de viagem um jovem muito forte que levava apenas uma espada.

Assim, foram caminhando juntos e conversavam. “Para onde está indo?”, diz o primeiro homem. O homem que levava a espada, agora seu companheiro de viagem, responde: “Esta espada que levo é uma espada muito valiosa adquirida na província de Michinooku. Olhe!”, desembainha a espada e mostra ao primeiro homem. Ao olhar, nota-se que era realmente uma espada magnífica. O primeiro homem vendo a espada é tomado por um desejo incontrolável de possuí-la. O jovem percebendo isso, diz: “Se deseja possuir a espada, troque-a pelo arco que possui”. O homem que possui o arco pensa que o seu arco não é tão valioso assim. Como a espada é realmente esplêndida, ele deseja muito tê-la e, além disso, pensa que se a trocasse iria lucrar muito e troca sem pensar duas vezes.

Então, enquanto caminhavam o jovem diz: “Não é bom que vejam que eu só tenho o arco. Só enquanto avançamos a montanha, empreste-me duas flechas. Para você é indiferente uma vez que caminhamos juntos”. O primeiro homem ouvindo isso pensa: “Isso é verdade!” e também motivado pela alegria de ter trocado o arco sem muito valor pela magnífica espada, faz conforme foi dito, tira duas flechas e as entrega ao jovem. Assim, o jovem consegue duas flechas e segue-os levando o arco. O primeiro homem segue andando carregando às costas apenas a aljava de bambu levando a espada.

Finalmente, quando pensavam em entrar no bosque para almoçar o jovem diz: “Perto da passagem das pessoas é um pouco desagradável. Vamos mais para dentro”. Assim, avançaram mais para dentro. Então, enquanto o homem descia a mulher do cavalo, o homem que levava o arco subitamente ajusta a flecha ao arco e apontando para o primeiro homem, retesa o arco ao máximo e diz: “Se você se mover, eu te mato!”. O primeiro homem totalmente surpreendido fica parado atônito. Então, o jovem intimida-o dizendo: “Não fique aí parado! Vá para dentro da montanha”. Assim, com medo de perder a vida, avança uns 7,8 *chô* (1 *chô* equivale a 109 metros) para dentro da montanha levando a esposa. Então, como foi ordenado para que jogasse a espada e também o punhal o homem

obedece e estava de pé quando o jovem se aproxima , rouba-lhe, derruba-o no chão e amarra-o firmemente em uma árvore com a rédea do cavalo.

Fazendo isso, aproxima-se da mulher. Ela aparenta uns 20 anos de idade, embora humilde, é atraente e muito bela. O homem vendo isso sente-se completamente fascinado, e esquecendo-se de tudo, ordena-lhe que dispa o quimono. A mulher, sem ter como resistir, faz conforme foi ordenada e tira o quimono. Então, o homem também tira o seu quimono e os dois se deitam. Como deve ter o marido amarrado a uma árvore se sentido assistindo a mulher, que sem ter outra saída, seguia às ordens do homem?

Depois, o homem se levanta, veste o quimono, coloca às costas a aljava, pega a espada, monta no cavalo levando o arco e voltando-se para a mulher diz: “Acho lamentável, mas como não tem outro jeito. Vou embora. Ainda, em consideração a você, não matei seu marido e deixei-o com vida. Quanto ao cavalo, irei montado para poder fugir logo”. Como ele fugiu a toda pressa não se sabe para que direção foi.

Em seguida, a mulher se aproxima do marido, desata a corda. O marido está com uma expressão atônita. A mulher diz: “Que pessoa vergonhosa é você. Desse jeito, daqui para frente também não poderei confiar em você de maneira alguma”. O marido, sem dizer uma palavra, dirige-se para Tanba levando dali a mulher.

O jovem é realmente admirável. É admirável que não tenha roubado o quimono da mulher. O primeiro homem é realmente vergonhoso. Quanta estupidez entregar o arco e a flecha no meio da montanha a um homem que nunca vira antes.

Não se sabe afinal quem era o jovem. Conta-se que assim foi dito.

Tomo XXX, Narrativa 14 – Tradução

XXX/14 Sobre a esposa que se transforma em arco e em seguida em um pássaro e vai embora voando

O agora é passado, havia um homem que morava no distrito de _____ da província de _____. Sua esposa tinha um rosto muito bonito e ainda, uma aparência admirável. O marido querendo-a muito bem, não se afastava da esposa um só instante e viviam juntos. Porém uma certa noite, enquanto o casal dormia, o homem tem um sonho. A esposa por quem tinha muito afeto volta-se para ele e diz: “Eu vivia junto a ti, mas vou para um lugar muito distante. Não o verei nunca mais. Porém, deixarei uma lembrança minha. Pense que sou eu e cuide bem dela”. Assim sonhou e despertou do sonho.

O homem acordou e assustado olhou à sua volta, mas a sua esposa não estava. Levantou-se e percorreu procurando aos redores, mas não encontrou a esposa. Enquanto pensava o que afinal teria acontecido com ela, notou um arco apoiado próximo ao travesseiro, que antes não estava lá. Vendo isto, desconfiou que esta seria a lembrança que ela havia dito no sonho, mas mesmo assim esperou imaginando que a esposa poderia voltar. Por fim ela não apareceu. O marido sofreu muito, mas em vão. Ficou apavorado imaginando se sua esposa não seria um ogro encarnado, ainda assim, pensando que agora não havia nada que pudesse fazer, colocou o arco de pé próximo a ele e, noite e dia com saudades da esposa pegava o arco nas mãos e limpava-o e jamais se afastava dele.

Passados assim alguns meses, este arco que havia sido deixado de pé próximo a ele, subitamente transforma-se em um pássaro branco que começa a voar, indo para longe na direção sul. O homem assustado vai para fora e ao olhar, vê o pássaro desaparecendo por entre as nuvens. O homem segue o pássaro e assim chega à província de Kii. O pássaro novamente toma a figura de pessoa. Neste momento o homem pensou: “como se esperava, não era apenas uma pessoa comum” e regressaram dali. Então, o homem leu um poema (*waka*).

“*asamoyohi kinokawa yusuriyuku mizuno izusayamusaya irusayamusaya* “

Este poema não se parece nada com os poemas atuais. “*asamoyohi*” significa o momento que é feito a refeição pela manhã e “*izusayamusaya*” significa o campo onde é feita a caça. Ouviu-se este poema, mas como o seu significado é incompreensível acrescentei uma explicação.

Além disso, embora queira conhecer com mais detalhes a respeito desta narrativa, e ainda, não consiga acreditar na sua veracidade, como está registrado em uma antiga obra, conta-se que assim foi dito.

REFERÊNCIAS:

BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

IKEDA, Daisuke. *Os clássicos da literatura japonesa. Comentários e Discussões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979. Trad. Astrid de Figueiredo. Título original: Koten wo kataru (Falando nos Clássicos) de 1974.

MABUCHI, Kazuo *et alii*. *Nihon Koten Bungaku Zenshû*. Tóquio: Shohakukan, 1970.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 5ª.edição. São Paulo: Cultrix, 1977.

SUZUKI, Tae. *A sociedade da época Heian em Estudos Japoneses no 12*. São Paulo: CEJ- USP, 1992.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2001.

YAMASHIRO, José. *Japão Passado e Presente*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1997.

YOSHIDA, Luiza Nana. *Aspectos do grotesco presentes em Konjaku Monogatari e Uji Shûi Monogatari em Estudos Japoneses no.11*. São Paulo: CEJ- USP,1991.

_____. *Breves Considerações sobre o universo das narrativas setsuwa em Estudos Japoneses no.15*. São Paulo: CEJ - USP,1995.

AS MULHERES NOS CONTOS DE KUNIKO MUKODA: EPOCH-MAKING DO INSÓLITO SOBRE A FIGURA FEMININA NO QUOTIDIANO

Satomi Takano KITAHARA¹

RESUMO:

Nessa apresentação, trataremos de obras criadas por Kuniko Mukoda (1929-1981), uma das maiores e mais populares dramaturgas do Japão contemporâneo. Em suas obras, ela recorta momentos e fatos insólitos no cenário cotidiano. O público se assusta no insólito apresentado por ela e sente medo e amarguras da vida. As personagens, em sua maioria, femininas, por serem criadas por uma escritora, trazem realidade e medo oriundos de autenticidade para os leitores que não desejam se identificar com os fatos, mas que acabam sendo atraídos por eles. Mukoda conseguiu mostrar insólitos nas mulheres extremamente comuns, não-divinas, nem ideais e nem mães-santas nos cenários comuns. Essas obras provocaram muito impacto junto aos escritores posteriores e mesmo após a trágica morte dela num acidente de avião, continuam vivas, através de *remaking* com elencos atuais. A tendência de produção de obras de Insólito no Japão atual é o sucesso do Insólito com imagens e narrativas em cenários cotidianos com personagens “quase comuns”, que causam impressão de realidade, simpatia e medo. As obras de Mukoda foram *epoch-making* desse estilo que conquistou o público nipônico, influenciando o surgimento de várias séries de programas de TV, cinema e romances.

PALAVRAS-CHAVE:

Quotidiano, Dramaturga, Mulheres, Realidade, Simpatia, Medo.

ABSTRACT:

In this presentation we will discuss about works created by Kuniko Mukoda (1929-1981), one of the greatest and most popular playwright in contemporary Japan. In her works, she clips moments and unusual facts in everyday scene. The public gets scared unusual facts presented by her and feels fear and bitterness of life. Their characters, in their majority women, being created by a female author, bring fear, originated reality and authenticity to the readers who do not wish to identify with

¹ Satomi Takano Kitahara (ILE/UERJ) - kitaharasatomi@gmail.com

the facts, but which end up being attracted by it. Mukoda could show an unusual extremely common women, non-divine, nor ideals, nor holy mother in common scenarios. These works caused much impact on the later writers, and even after her tragic death in a plane crash, are still alive, by remaking with current casts. The tendency of production of works of Unusual in Japan today is the success of the Unusual with images and narratives in everyday scenarios with characters “almost normal”, causing the impression of reality, sympathy and fear. The works by Mukoda were epoch-making that captured the Japanese public influencing the emergence of several series of TV shows, movies and novels with her style.

KEYWORDS:

Daily, Scenarist, Women, Reality, Sympathy, Fear.

A TRADIÇÃO DO INSÓLITO

A tradição do Insólito na Literatura Japonesa é longa, ampla e profunda. O nosso grupo de Pesquisa sobre Literatura Japonesa apresenta esse fato, iniciando pelo *Kojiki* até as obras de *Haruki Murakami*, com foco nas mulheres.

Essa tradição do Insólito ganhou muita força e modernizou-se através de imagens com efeitos especiais e narrativas na TV, no cinema e na internet, conquistando o público, não somente nipônico, mas do mundo inteiro.

Nesta apresentação, trataremos de obras criadas pela **Kuniko Mukoda** (1929-1981), uma das maiores e mais populares dramaturgas do Japão contemporâneo.

KUNIKO MUKODA

Kuniko Mukoda nasceu no dia 28 de novembro de 1929 em Tóquio, Japão. Formou-se em Literatura Japonesa pela Univ. Jissen Joshi. Iniciou sua carreira como editora em revista de cinema. Por volta de 1958 começou a aprender com o mestre Saburo Ichikawa a escrever roteiros para rádios e TV. Ela se tornou bem popular com o drama de TV *Shichinin no Mago* (1964). Depois disso, ela manteve posição de escritora de destaque com obras *Daikon no Hana* (1970), *Terauchi Kantaroo Ikka* (1974), *Ashura no Gotoku* (1979), *A·Um* (1980), *Tonari no Onna* (1981) etc. Ela escreveu mais de 1.000 roteiros para dramas de TV. Escreveu também uma enorme quantidade de mais de 10.000 obras para programas de rádio.

Com diálogo inteligente e configuração requintada, suas obras ficaram conhecidas como de estilo “Drama Mukoda” e se estabeleceram bases de drama

de família, com muito sucesso na atualidade. Também fez sua estréia com o ensaio retratando a figura do pai da era Meiji foi serializada numa revista de propaganda. Em 1980, ela recebeu o 83º prêmio Naoki com os contos contidos no livro intitulado Omoide Trump, Hana no Namae, Kawouso, Inu Goya, escritos com sensibilidade peculiar. Caracterizada pela descrição de seres humanos com base na observação aguda, ela obteve uma alta reputação como romancista. Ela morreu num acidente de avião em 22 de agosto de 1981, aos 51 anos de idade. Em 1982 foi criado o Prêmio Kuniko Mukoda, dado a excelentes roteiristas.

ROTEIRO, ENSAIO E ROMANCE - SUAS MUDANÇAS

Ela prosseguiu seus trabalhos periodicamente em roteiros para rádios e TVs, ensaios e, mais tarde, romances.

“Dramas de TV, desaparecem como se fosse algodão doce no local mesmo que escreva isso 500 ou mil obras” - Mukoda escreveu em posfácio da obra Chichi no Wabijoo. A cirurgia para câncer de mama poderia ter sido uma razão para os seus sentimentos de ansiedade (KUZE, 2011, P381).

Quando visitou o estúdio de um pintor amado, ela também murmurou em voz baixa, “que bom que você tem pinturas para deixar. Eu não tenho nada para deixar” (KUZE, 2011,P382).

Mukoda não se casou e nem teve filhos. Ela viveu junto com seus pais, avó e um irmão e duas irmãs, relativamente por longo período, até sua independência aos 35 anos. Por esta razão, famílias citadas nos roteiros de dramas ou ensaios eram inspiradas em sua família de origem, mas não de uma família construída por ela.

Houve mudanças no estilo nas obras de romances. Mukoda que produzia roteiros de TVs de drama de família destinados à sociedade e escrevia ensaios inspirados em sua família de origem, sem se casar e nem ter filhos, enfrentou o câncer de mama. A partir disso, ela começou a inserir em romances um mundo extensivo de ficção de vários personagens, através de observação nos humanos com olhares mais calmos e acentuados, de estilo mais introspectivo, social, liberdade e de amargura de vida.

“Como as pessoas fazem para se livrar das coisas que não daria para dizer em voz alta? Mukoda deve ter achado uma pista de solução em romances. Dentro das obras de romances, vejo-a muitas vezes mais frustrante do que nos roteiros. Vejo-a chorando. Vejo-a gritando, o que nunca fez isso na sua vida cotidiana. Se ela estivesse viva até agora, independentemente de ser feliz ou não como ser humano, teria escrito verdadeiros romances. Acho que ela própria

pretendia fazer isso. Vida humana é uma ironia. Exatamente naquele momento, ela se desapareceu” (KUZE, 2011,P290).

Na verdade, quem apontou as obras de Mukoda como a literatura de Insólito que causa susto foram os alunos de curso de Literatura Japonesa IV de graduação de Japonês da UERJ. Eles devem ter tido essa impressão por conta das obras adotadas nas aulas, que foram romances dela. Os romances foram produzidos baseados em profunda e aguda observação nos humanos. Se tivéssemos adotado roteiros de TVs nas aulas, podíamos ter observado uma impressão diferente.

SUCESO COMO ROMANCISTA E SUA MORTE REPENTINA COM A QUEDA DE AVIÃO

Os críticos literários tiraram seus chapéus pela vinda da Mukoda no mundo da TV. Natsuhiko Yamamoto disse que “Kuniko Mukoda apareceu do nada, já como uma mestra”

Infelizmente, um ano depois que ela recebeu o prêmio Naoki como romancista, faleceu num acidente de avião. Em seu túmulo está escrito por Hisaya Morishige, um dos atores mais representativos do Japão pós-Guerra - *“Floreceu, perfumada, derramou aromatizando mais.”* No início de sua carreira como escritora, ela tinha atingido o primeiro sucesso com roteiros para o programa de Rádio do ator Hisaya Morishige.

“FLORECEU, PERFUMADA, DERRAMOU AROMATIZANDO MAIS.”- PENSAR O POR QUE DO SUCESSO MESMO NO PÓS-MORTE DA ESCRITORA

Há vários fatos comprovadores do seu sucesso pós-morte. Todos os anos, suas obras vêm sendo exibidas através de dramas de TV, revistas, livros e documentos especializados. Desde 1982 foram exibidas mais de 30 de suas obras originais em programas de TV, inclusive versão especial ou série contínua. Há inúmeras obras, livros relacionadas às suas obras e DVDs. Também existem muitos grupos de estudos sobre escritora e suas obras nas universidades e comunidades. Em Kagoshima Bungaku Kinenkan - Casa de Literatura de Kagoshima - há uma sala de exposição permanente do Mundo de Kuniko Mukoda. Na Universidade de Jissen Joshi, onde Mukoda se formou, há uma biblioteca da Kuniko Mukoda.

Mukoda também foi considerada uma modelo de sucesso entre mulheres. “Queremos viver como Mukoda. Queremos imitar seu estilo de vida.

Essas vozes foram geradas antes e depois de sua morte e continuam sendo assim, mesmo agora 30 anos após sua morte.” (TOKYO NEWS MOOK, 2011, P62)

Ao longo dos anos, sua lenda aumenta seu caloroso brilho e certamente ganhando mais fãs. É uma escritora rara. (KUZE, 2011,P302)

PERSONAGENS

Suas personagens principais, em sua maioria femininas, criadas pela escritora, são extremamente comuns e trazem realidade impar. Mukoda pensava - “Mulheres em geral são comuns. Nascer em casa comum e crescer de modo normal. Com nome comum e amando outros de forma convencional. Com o rosto normal, com o sorriso de Bodhisattva, deixa viver o demônio no seu coração. Por isso, mulheres são bonitinhas e odiosas.” (KUZE, 2011,P40)

Há varias obras suas que deram ênfase à figura paterna. Essa se tornou uma das características de suas obras de sucesso, numa época em que havia muitos dramas de família com personagens principais de figura materna. (TOKYO NEWS MOOK, 2011,P61)

ESTILO E CARACTERISTICA

Existem dois temas centrais em suas obras. O primeiro é família e outro é sexo.

O primeiro tema trata de “Questão de saber se o sistema familiar vai durar para sempre. Seria tão forte o sistema familiar? As pessoas de fato não podem ter mais uma família além de atual? Não daria para ter outro lugar em que se acalma coração fora de casa?” (TOKYO NEWS MOOK,2011,P63)

O segundo tema trata de “O sexo é fundamental para gerar filhos entre homens e mulheres. O sexo é uma base de uma família. Ao mesmo tempo, o sexo muitas vezes destrói uma família.... Mukoda tentou tratar o tema de sexo como a base de fonte de vida dentro de dramas de família de forma direta, honesta e pública.” (TOKYO NEWS MOOK,2011,P63)

Os dois temas são como se fossem frente e verso da mesma moeda e não se poderia tratá-los separadamente.

Embora Mukoda tivesse tratado o tema de sexo como um dos grandes temas da vida, ela não retratou descrição sexual em suas obras. Houve certa restrição pois ela trabalhava para programas de televisão destinados à família, no início de sua carreira. Contudo, seu próprio estilo também fazia com que ela não adotasse uma descrição sexual.

“De fato, Mukoda era uma especialista em conseguir produzir cenas sensuais, sem se utilizar de descrições sexuais. Como, por exemplo, cenas de nuca de mulheres ou a parte traseira de *Tabi*. Tomando Mukoda como referência, daria para compreender que vozes ouvidas através de uma parede ou olhar dos homens sejam úteis para produzir sensualidades.” (SAIMON,1999,P187)

REALIDADE CAUSADA PELA MEMÓRIA E DETALHES

Nas obras de Mukoda, foram mostrados o calor e a beleza da vida da Era Showa, pré-guerra com descrições detalhadas de diversos instrumentos, vestuários, alimentos, hábitos de vida das pessoas. Além disso, são descritas características gerais dos Japoneses, desde costumes diários, etiqueta, relacionamento, modo de falar, tratamento das pessoas, cuidados, até tenacidade, honestidade, modéstia etc. com memórias vivas. Essa memória foi formada através de observação afiada da característica da Mukoda sobre a família e o ser humano. Leitores/telespectadores sabem muito bem sobre essa autenticidade e sentem simpatia e realismo ao mesmo tempo.

A seguir, analisaremos o impacto à sociedade japonesa pelas obras da Mukoda:

Porque escrever temas de família e sexo, atitude normal de escritora de romance, assustou os leitores/telespectadores?

FORÇAS DE MÍDIA SOBRETUDO DE IMAGENS

Como havíamos mencionado na parte do currículo da escritora, Kuniko Mukoda iniciou sua carreira como dramaturga para programas de rádio e TV. Mais tarde prosseguiu sua trajetória de sucesso nas obras de ensaios e romances. Por conta disso, não há dúvida de que suas obras ganharam popularidade impar, através de diversos vínculos e sobretudo mídia. Suas obras, por causa de sua origem de carreira, possuem uma característica interessante, cinematográfica. Todavia, por si só, não se poderia explicar o sucesso de suas obras depois de 30 anos de sua morte, uma vez que há muitos outros escritores que produzem obras baseadas em temas de família.

MEDO PROVOCADO PELOS FATOS INSÓLITOS NO CENÁRIO QUOTIDIANO E O CÉREBRO DE SIMPATIA

No campo da ciência do cérebro, sabe-se que há uma parte chamada cérebro de simpatia, que sente simpatia com as coisas situadas na parte do

cérebro do lobo frontal, na posição da testa. Quando o cérebro de simpatia recebe estímulos, agita emoções e pode sair lágrimas. Que tipo de estímulos provoca reações do cérebro de simpatia? A questão depende de experiência no passado, vida cotidiana e pano de fundo pessoal.

O que provoca sustos quando enfrentamos a obras da Mukoda tem a ver com os fatos insólitos no cenário cotidiano apresentados pela escritora e nosso cérebro de simpatia.

O fantástico das novelas da Mukoda é que conversas pesadas e sérias por sua natureza acontecem enquanto personagens fazem diversos serviços domésticos como, por exemplo, preparar refeições diárias... Justamente porque conversas pesadas e sérias estão incorporadas dentro de serviços domésticos ou cenas de refeições, cenas se transformam em dramáticas e verdadeiramente assustadoras. (KAMOSHITA, 2011, P211-212)

“Dentro dos romances curtos da obra *Omoide Trump*, há medos na vida cotidiana espalhados e descritos por frases curtas e simples. A descrição da vida normal à primeira vista, de repente, percebe-se que tinha-se tornado uma paisagem sombria do negativo. Lá estavam olhares frios e fixados por uma escritora de romance que não se mexiam nem uma polegada. Sendo observados por esses olhos, sem nenhum perdão, homens e mulheres vão percorrer o cotidiano e continuar correndo sem descanso, para que cumpram seus papéis de forma consistente até as duras consequências da vida. (KUZE,2011,303)

Os leitores/telespectadores se assustam com uma situação desviada da rotina cotidiana esperada, como se fossem mostrados um trompe l’oeil’, porém acabam tendo o cérebro de simpatia estimulado e se emocionam, mesmo sentindo medo e amarguras da vida.

SENSAÇÃO ABSOLUTA DE REALIDADE E DE MEDO

Os japoneses se libertam no mundo de ficção. Em outras palavras, a grande maioria das pessoas saudáveis, de fato, não experimenta romances apaixonados, mas passa sua vida tendo quase-romance, que se incorpora de maneira saudável, sem obstáculos na vida diária.

A escritora Rieko Matsuura menciona dentro da obra *Tanpaku na Wakamonotachi* a seguir: “Não somente no caso dos jovens de hoje, mas originalmente as pessoas raramente praticam tanto romance apaixonado na vida. Desde os velhos tempos de *Manyoshu*, a imagem do amor seria para todos. No entanto, se tivermos a sorte de ter uma paixão, pelo menos uma vez na vida, seria ótimo. A maioria das pessoas passa a vida inteira sem experimentar um

romance sério, tendo parceiros de quase-romance como cônjuges. Por que o romance é um tipo de amor de perversão sexual. Não há objetivo de reprodução, é paranóico com um idéia de fetichismo. Quando voltar a si do romance, cura-se. Mas se perde também o biorritmo. Perde-se o bom senso. Mesmo com vontade de ter romance, não é para qualquer pessoa. Por conta de que se não tivesse uma tendência de perversão sexual, pessoas comuns não podem se afogar na perversão sexual de amor. Por outro lado, com relação ao quase-romance é prática saudável e pode ser incorporado sem problemas dentro da vida cotidiana. A maioria das pessoas do mundo é saudável, por isso eles não praticam romance apaixonado, mas sim quase-romance.”(KOYANO,2003,P381)

Numa sociedade como essa, os mundos da ficção, da arte, de imaginação, drama e de romances terão importância ímpar. Porque o sonho das pessoas que praticam quase-romance na vida real são atendidos bem, dentro dos mundos de ficções.

Todavia, em obras da Mukoda, o público sente medo com realidade absoluta criada pela magia da Mukoda, dentro do mundo de ficção. Os leitores nipônicos se assustam, mas acabam sendo atraído por isso.

PANO DE FUNDO SOCIAL

Shinichi Kamoshita deu ênfase ao papel fundamental do pano de fundo social, que influenciou as obras de Mukoda: “Entre escritores e a sociedade, como se tivesse um cabo de guerra. Sociedade demanda o que os escritores escrevessem e os escritores manifestam o que eles desejam escrever.” (TOKYO NEWS MOOK, 2011,P60)

Mukoda teve experiência de guerra na sua infância. Após a derrota na guerra, escreveu muitas obras, durante o período de rápido crescimento econômico nipônico.

Essas experiências é que diferenciam Mukoda dos demais escritores jovens contemporâneos, com relação à realidade e o peso absoluto, colocando-a como um modelo para eles.

Mukoda era a filha mais velha de sua família. Com a experiência de guerra, ela sempre tinha medo de se tornar chefe da família, no caso de perda de pai ou seu irmão. Esse medo aparece, com frequência, dentro de suas obras. De fato, o problema relacionado à “primogenidade” ainda não foi resolvido dentro da sociedade nipônica até hoje.

Na época em que a Mukoda começou a escrever seriamente roteiros para rádios e TVs, por conta da demanda social, ela passou a escrever dramas

familiares. Nessa época, a sociedade japonesa enfrentou uma urbanização acelerada. Como consequência, cresceram muitas famílias nucleares. Esse tipo de nova família requiritava dramas familiares que apresentassem maneiras de uma família poder enfrentar acontecimentos na sociedade, como digerir novas idéias, como se dar com antigos costumes nipônicos, como resolver problemas, deixando ao mínimo a fricção entre as gerações. Afinal de contas, era necessário um livro didático. (TOKYO NEWS MOOK,2011,P61)

Como havíamos mencionado, em dramas de família de Mukoda há a figura paterna central. Ela colocou uma atenção especial à figura paterna, justamente porque os homens japoneses da época eram existências repletas de contradições; era difícil identificar seus méritos e deméritos, com intersecção de coragem e covardia, passando pelas épocas de antes, durante e após a Guerra. Eles haviam assumido vencer a guerra e foram derrotados. Também eles, os chefes de grandes famílias, haviam se tornado pais de famílias nucleares, com delicada presença. (TOKYO NEWS MOOK, 2011,P61)

Por isso mesmo há um tipo de benevolência nas obras da Mukoda, que enfrenta diretamente fragilidade, força, honestidade e astúcia do ser humano. Nesse processo, há observações profundas sobre ser humano, feitas pela escritora, o que conquista a simpatia do público.

MITOLOGIA, FÁBULA, FORÇA SOBRENATURAL E OCULTO

Algumas de suas obras possuem formatos de mitologia ou de fábulas. Esse é o método clássico da literatura japonesa. A utilização deste método clássico nas obras contemporâneas faz com que o público se comova mais. A partir de meados da década de 1970, havia um *boom* de forças sobrenaturais e ocultas na sociedade japonesa, como pano de fundo social. Mukoda produziu obras baseadas nas idéias de contos maravilhosos de animais, fábulas, folclore, de transformação, regionais etc. adaptando-as como romances contemporâneas.

A INSATISFAÇÃO DA KUNIKO MUKODA COM A SOCIEDADE

Desde quando ela começou a escrever ensaios e romances, ela sentia uma insatisfação com a sociedade. Esse sentimento se refletia em suas obras.

Segundo Shinichi Kamoshita, seguem alguns das insatisfações da escritora com a sociedade:

1. Ativistas de expansão dos direitos das mulheres e jornalistas simpatizantes se manifestam para que a sociedade eliminasse a diferença de gênero imediatamente. Mas se eliminássemos as

- diferenças do gênero, de maneira tão apressada, não estaríamos perdendo a própria sexualidade?
2. Em consequência disso, os homens não estariam se tornando miseráveis, inativos e desalinhados? Ao contrário da libertação das mulheres sobre a sexualidade, será que elas não estariam se tornando intolerantes com os atos sexuais?
 3. Essa intolerância imediatamente não estaria causando severidade, falta de entendimento, rigor desnecessário, impondo regras para os seres humanos? Isso tudo não estaria relacionado com rigidez e sem liberdade? Isso não se chama de negação de ser humano?
 4. O trabalho doméstico e o papel das do trabalho das mulheres no lar não foram desnecessariamente diminuídos? Os valores de esposa, maternal, de filha e de dona de casa seriam tão limitados? Em outras palavras, não estariam sendo negligenciados também os valores do marido, paternal, masculinos?

As obras que refletem a sua insatisfação com a sociedade, tocaram o público com a sensação de realidade e atraíram simpatizantes, dado o impacto e autenticidade. Mukoda já estava começando seus passos para escrever um drama humano, formando-se da fase de drama da família. Problemas específicos da época tem se refletido em suas obras. (TOKYO NEWS MOOK, 2011, P63)

Uma vez que leitores e telespectadores desejavam ter orientação de vida, para cada época, tornavam-se cada vez mais cativados pelo trabalho da Mukoda.

A própria autora, de repente, retira-se desse papel por causa de um acidente de avião. Além disso, final dramática da vida da autora, pode ter sido um dos principais fatores de ter cada vez mais fãs, passando por gerações.

“As obras de Mukoda foram caracterizadas por dramas familiares inovadores, para os telespectadores que estavam cansados de assistir a drama de família e episódios doces, invenções elaboradas pelos escritores veteranos, com pais carinhosos e crianças comportadinhas. Razão de o porquê levarmos sustos com obras de Mukoda, é que estávamos acostumados a assistir somente a dramas açucarados e agradáveis, após o boom econômico, fechando os olhos ao brilho do ser humano. Na sociedade japonesa, o mundo de ficção se torna cada vez mais doce, enquanto incidentes reais se tornam cada vez mais horríveis.” ((SAIMON,1999,P.207)

“Mukoda escreveu romances baseados em sua própria experiência. Capturando a vida trivial diária, descreveu, sem malícia, a fragilidade humana, sua

esperteza, seu temor” que estão presentes atrás da vida cotidiana. Suas obras dão sustos ao público, sem querer, uma vez que ali estão descritas as falhas humanas sem piedade dolorosa. Configuração desses temas foi transformada em uma das principais características de Mukoda, diferenciando-se dos demais autores até então. Além disso, a autora imprimia forças nas frases, bom ritmo, habilidade em estruturas, qualidades em metáforas, humor com classe etc, e tudo isso capturava o coração de muitas pessoas, mantendo a sua popularidade sem parar.” (KAWANO, Reiko. INOUE, 2000,P21)

“Qualquer ser humano, não importando ser sério ou mesmo pessoas que fingem ser corajosas, devem ter um ou dois motivos para ter culpas guardadas. Romances de Mukoda tiraram a fragilidade escondida no fundo da nossa mente e despertou a nossa simpatia.”(MOROTA, Reiko. KAMOSHITA,2011,P171)

EPOCH-MAKING

Em suas obras, ela recorta momentos e fatos insólitos no cenário cotidiano. O público se assusta no insólito apresentado por ela e sente medo e amarguras da vida. Suas personagens, em sua maioria femininas, por serem criadas por uma escritora, trazem realidade e medo oriundos de autenticidade para os leitores que não desejam se identificar com os fatos, mas que acabam sendo atraídos por isso.

Mukoda conseguiu mostrar insólitos nas mulheres extremamente comuns, não-divinas, nem ideais e nem mães-santas em cenários comuns. Essas obras provocaram muito impacto junto aos escritores posteriores e mesmo após a trágica morte dela num acidente de avião, continuam vivas, através de *remaking* com elencos atuais.

A tendência de produção de obras de Insólito no Japão atual é o sucesso do Insólito com imagens e narrativas em cenários cotidianos, com personagens “quase comuns”, que causam impressão de realidade, simpatia e medo.

As obras de Mukoda foram referências (*epoch-making*) desse estilo que conquistou o público nipônico, influenciando o surgimento de várias séries de programas de TV, como *Yonimo Kimyo na Monogatari* (Os contos mais estranhos do Mundo) ou *Honto ni Atta Kowai Hanashi* (Os contos assustadores que aconteceram de verdade), com participações de escritores, dramaturgos, roteiristas, atores e atrizes famosos. O primeiro comemorou aniversário de 30 anos no ano de 2010.

REFERÊNCIAS:

AKIYAMA, Ken. MIYOSHI, Yukio.(Orgs.) Genshoku Shiguma Shin Nihon Bungaku Shi. Japan. Buneido,2000.

INOUE, Kikuko. Mukoda Kuniko Sakuhin Shu - Kishida Kyoko Roudoku Series. Japan. Ani, 2000.

KAMOSHITA, Shinichi. Meibun Tantei, Mukoda Kuniko no Nazo Wo Toku. Japan. Aesop,2011.

KOYANO, Atsushi. Renai Ron Anthology. Japan.Chuokoron-Shinsha,2003.

KUZE, Teruhiko. Mukoda Kuniko tonon Nijuu Nen. Japan. Chikuma Shobo, 2011.

SAIMON, Fumi. Hana no Namae - Mukoda Kuniko Manga Kan. Japan. Shincho-sha, 1999.

TOKYO NEWS MOOK. Mukoda Kuniko TV Drama Zen Shigoto. Japan. Tokyo News Tsushin Sha, 2011.

MULHER DAS DUNAS: O OLHAR SURREAL DE KŌBŌ ABE SOB A IDENTIDADE E INDIVIDUALIDADE

Thays Fraga UTSUNOMIYA¹

“A liberdade não consiste só em seguir a sua própria vontade, mas às vezes também em fugir dela.”

“O que mais custa quando se está preso é não nos ser possível, seja em que momento for, fugirmos de nós próprios.” (Abe Kōbō)

O presente artigo tem por objetivo traçar uma breve análise do livro ‘Mulher da areia’ ou ‘Mulher das Dunas’ (*Suna no Onna* – Japão, 1962) sob a perspectiva dos elementos insólitos que permeiam esta obra do romancista japonês Kōbō Abe que também escreveu o roteiro para a versão cinematográfica homônima lançada dois anos mais tarde pelo diretor Hiroshi Teshigahara. Esta adaptação para o cinema ganhou o prêmio especial do Júri no Festival de Cannes de 1964. Além da premissa de ser intrigante e diferente, é notável o contraste da aparente movimentação incessante das dunas com a aceitação da vida imposta, imutável e opressiva a que a mulher e, posteriormente o homem, são submetidos. Nesse sentido, a visualidade da situação de encarceramento proporcionada pela areia, a torna um elemento de enorme importância na narrativa. Ela se revolta em momentos de crise e desliza lentamente, não só acompanhando, mas muitas vezes também determinando e controlando, mais que os próprios personagens, os acontecimentos. A areia é o foco da maioria dos muitos planos de cena do filme (seja no detalhe das dunas ou na pele das personagens) fortalecendo o apelo visual e sedutor da história.

Será contemplada também, a maneira pela qual o escritor constrói o extraordinário e o surreal, a interação que é estabelecida, às vezes de maneira absurda, com seu receptor (leitor / espectador), como se estabelecem as noções temporais e o ambiente inóspito no qual os personagens estão imersos, intensificando a atmosfera fora do comum presente na narrativa, além de evidenciar os aspectos da essência humana principalmente a fragmentação das identidades, características individualista e de sobrevivência do ser humano, a construção de novas realidades e a aceitação do destino como único e imutável. A mulher como personagem central desta obra de ficção proporciona uma profunda reflexão sobre o sentido da vida e a liberdade cerceada, bem como seu papel dentro da sociedade e a perda da individualidade para o bem do coletivo, pressuposto no qual a sociedade japonesa se baseia.

1

Graduanda em Letras Português / Japonês (UERJ), tfraga@yahoo.com.br

Para esta análise, primeiro faremos um contexto histórico do Japão e a sociedade da época; segundo, serão feitas algumas considerações sobre a vida e a obra de Kōbō; terceiro, comentaremos sobre a obra 'Mulher das Dunas, 1962, trad. 1995' assim como sobre sua versão cinematográfica e por fim, teceremos considerações finais acerca do que foi exposto.

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Sabe-se que o panorama Japonês do período pós-guerra (1945) era devastador. Apresentava um cenário de cidades arruinadas, indústrias e transportes destruídos. O país perdeu sua autonomia e foi auxiliado e controlado pelos Estados Unidos, permanecendo ocupado pelos Aliados por quase sete anos após a sua rendição.

Imediatamente após a guerra, a confusão reinava e havia desabastecimento. A falta de comida era particularmente dura. As montanhas de suprimentos atrás das cercas de arame farpado que circundavam as bases americanas pareciam o paraíso, enquanto o lado da cerca onde ficavam os japoneses era um inferno de sofrimento, pobreza e fome. Nesse quadro de destruição da base econômica, crise social e perante a obrigação de pagar indenizações de guerra, apesar de tudo, o país pouco a pouco foi se reconstruindo. A derrota na guerra provocou uma total reviravolta nos valores sociais e pessoais, e as coisas começaram a se transformar num ritmo vertiginoso. Da poeira e da fumaça ressurgiu uma nova potência. Durante a década de 50, muitas transformações sociais e culturais que ocorreram no Japão ajudaram a criar uma estrutura básica para o desenvolvimento econômico.

Através da expansão econômica houve uma expansão do sistema de energia elétrica e saúde pública, resultando assim em um imediato crescimento demográfico. Também como decorrência do crescimento econômico e do aumento da população, houve uma intensa migração para as cidades, provocando uma urbanização caótica e carente de infraestrutura e transportes, uma vez que ainda estavam precários. Sob outro aspecto, com este novo regime político cujas bases ainda eram frágeis, a economia buscava se consolidar e atuar como mecanismo formador da ideologia de afirmação nacional baseada no êxito da reconstrução da nação.

Nesse período de reestruturação da sociedade, a literatura Japonesa recebeu muita influência de outras literaturas, principalmente as ocidentais. Muitos escritores escreveram sobre a maneira de lidar com a derrota, a perda de autonomia e também a respeito da construção de uma sociedade baseada no

coletivo perdendo a individualidade pelo bem estar de todos e fortalecimento do país. No século XX surge o naturalismo, cuja figura principal é Shimazaki Toson. Mori Ogai e Natsume Soseki se mantiveram afastados da tradição francesa dominante. Destacam-se também os autores Ryunosuke Akutagawa, Yasunari Kawabata (Prêmio Nobel em 1968), Junichiro Tanizaki, Yukio Mishima, Abe Kōbō e Kenzaburō Ōe (Prêmio Nobel em 1994).

Neste trabalho, analisarei a obra 'Mulher das Dunas, 1962, trad. 1995', cujo filme foi realizado no ano dos Jogos Olímpicos de Tóquio, numa época em que as atenções do mundo estavam viradas para o Japão. Após a derrota na Segunda Guerra Mundial e a subsequente ocupação norte-americana, o boom econômico dos anos 60 mudou por completo a face do Japão, que se tornou uma das nações mais prósperas do mundo. Esta rápida modernização refletiu-se em muitos dos filmes e obras literárias da época, como em *Suna no Onna* ('Mulher das Dunas, 1962, trad. 1995'), que além de oferecer uma profunda reflexão sobre o sentido da vida e a natureza da liberdade, pode ser visto como uma crítica a um período marcado por enormes transformações sociais e ideológicas.

Kōbō Abe procurou expressar a experiência Japonesa em termos modernos, sem utilizar-se de estilos internacionais e muitas vezes com detalhes que acrescentam à história até certa qualidade de pesadelo, as novas visões internas adquiridas pela sociedade ao se reestruturar.

SOBRE O AUTOR

Kōbō Abe é o pseudônimo de Kimifusa Abe. Nascido em Tóquio (Japão) no ano de 1924, viveu até a adolescência em Mukden, região ocupada pelos japoneses na Manchúria, desde 1932. Com seu regresso à sua terra natal em 1941, em plena guerra mundial, ingressou na universidade de Tóquio para estudar medicina, seguindo a carreira de seu pai, contudo, o jovem Kōbō Abe também demonstrava interesse pela matemática, entomofilia e filosofia ocidental, sobretudo a de Jaspers, Nietzsche e Heidegger.

Em 1948, já formado em Medicina, sem nunca ter exercido a profissão, decidiu seguir sua vocação literária e iniciou a sua carreira como escritor publicando uma série de contos que o deixaram muito conhecido no Japão. Tornou-se membro de um grupo literário liderado por Kiyoteru Hamada. Eles estavam comprometidos com o objetivo de fundir as técnicas do surrealismo com a ideologia marxista. A escrita de Abe, muitas vezes rígida e formal, refletia sua preocupação mais com as ideias do que com as técnicas estilísticas. A distância de seu país natal fez com que não tivesse desenvolvido laços tão fortes com a

cultura nipônica como outros escritores japoneses contemporâneos, como por exemplo, o também famoso escritor Yukio Mishima.

Seu primeiro livro, uma coleção de poemas, foi escrito em 1943 e publicado a expensas próprias em 1947. Em 1951 recebeu o 25 Prêmio Akutagawa, o mais prestigiado prêmio literário do Japão, por sua coletânea de contos *Os Muros* (Kabe).

Após a segunda Guerra Mundial, Abe Kōbō associou-se a vários grupos sociais radicais e de teorias artísticas e mais tarde ao partido socialista Japonês, experimentando um literatura marcada pelo Marxismo e Surrealismo.

No contato inicial de Abe com o surrealismo, ele experimentou situações em torno da relação entre o consciente e o inconsciente do indivíduo e a destruição da percepção convencional do indivíduo da realidade.

Posteriormente, como resultado dessas influências marxistas, dedicou-se a explorar a percepção da realidade social. Seus escritos tentaram expor a percepção da realidade social do capitalismo como explorador de massas sociais, e através deles, procurou demonstrar os males de tal sistema. Em suas obras que datam de seu período final marxista (meados de 1950) até a obra *Suna no Onna* (Mulher das Dunas, 1962), ele tenta pela primeira vez integrar, em escala muito mais ampla, as realidades sociais e individuais como tema em sua literatura. É aqui, o momento em que Abe progrediu além da adesão a qualquer teoria em particular em favor de uma visão de mundo mais abrangente, que os sinais de seu estilo mais maduro tornam-se aparente. Foi através de *Suna no Onna* (Mulher das Dunas, 1962) que Kōbō obteve reconhecimento internacional. O filme produzido no ano de 1964 pelo diretor Teshigahara Hiroshi ajudou na divulgação do livro de Kōbō Abe em vários continentes, sendo traduzido para vários idiomas e atraindo elogios da crítica especializada, conforme a publicação do artigo no jornal de literatura do ano 37, da era Showa no Japão, pelo crítico literário Sasaki Ichi: "Mulher de Areia é uma obra de arte. Tenho uma profunda admiração por este trabalho". (Sasaki Ichi, 新聞本文学, 1962, edição de setembro, tradução minha).

Esta obra foi a primeira obra de Abe Kōbō a ser traduzida para a Língua Inglesa.

A HISTÓRIA

A partir da narrativa, o insólito tem como conceito tudo aquilo o que estremece o previsível ou indiscutível, através de um olhar comprometido com a realidade habitual ou mesmo convencional. Tais eventos incomuns rompem com o humano ou o natural, não pertencendo ao cotidiano e com o singular

apresentando-se para além da expectativa. O insólito representa-se por um conjunto de fatores da narrativa que marcam os textos devido a sua presença, enquanto desempenha uma compreensão diversa do comum e previsível, formando assim, um paralelo em que as verdades do mundo familiar dos leitores reais, estariam modificadas. (Silva, 2010, p.18)

Segundo o Houaiss (2001), o termo “insólito” vem do latim *insolitus*, -a, -um, significando o não acostumado, o estranho, o alheio, e em português significa, por exemplo, o que: a) não é habitual; infreqüente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição. Seu antônimo, “sólito”, vem do latim *solitus*, -a, -um, significando habituado, acostumado, e em português significa, por exemplo, o que: a) se acostumou, adquiriu o hábito; habituado, acostumado; b) costuma acontecer com freqüência, não é raro; costumeiro, habitual, usual. Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são freqüentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, não usuais, incomuns, raros, anormais, que contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, que surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas.”(Garcia, 2007)

A presença de eventos insólitos pode ser percebida, nessa obra que discute, ora de forma direta, ora através de metáforas, a alienação, a relação entre o indivíduo e a sociedade, a tradição e a sexualidade. Questionando ainda, também através dos movimentos cinematográficos, os rígidos parâmetros estabelecidos numa sociedade fragilizada que se reconstruía do caos. Reagindo às drásticas mudanças que ocorreram no Japão após a Segunda Guerra.

Nesta história Kafkiana, um professor e entomólogo amador chamado Niki Jimpei acaba se transformando em um Sísifo moderno. O filme se inicia com imagens confusas e perturbadoras, estampas e listras de dunas que ocupam a tela inteira e transformam-se em marcas de impressões digitais. Indo de um panorama micro para um macro, das imagens de um grão de areia no deserto, o homem é um ponto, um número perdido na papelada da vida. Niki representa o homem em geral e o homem moderno em particular, personificando ainda, o Japão moderno que adotou os modos de vida ocidentais. Niki não só usa roupas ocidentais como está imbuído do espírito do Ocidente. As primeiras cenas revelam sua obsessão pelos bens materiais, esquemas e documentos de trabalho e o valor da ciência como meio de afirmação do indivíduo e da sociedade — características de uma atitude contrária à tradição filosófica e religiosa oriental.

Niki aproveita três dias de licença para procurar insetos estranhos cujo habitat natural é a areia. Viajando sozinho para uma região de dunas num lugar distante do Japão, parece estar perdido no meio do deserto, escapando assim das condições opressivas do cotidiano.

Ele se achava no alto das dunas. A parte da encosta voltada para o mar e fustigada pelo vento monçônico se elevava abruptamente. Do lado da aldeia viam-se enormes buracos com profundidade comparável à altura das dunas. Ou eram as dunas que se sobrepunham à aldeia? De qualquer modo era uma paisagem exasperante perturbadora. (ABE, 1995, p7, tradução de Ernesto Yoshida)

Durante a sua busca, Niki faz a descrição do inseto que tanto procura para quem sabe, algum dia, ter seu nome publicado nas enciclopédias ilustradas de entomologia, como descobridor de alguma espécie cujo nome estaria por extenso em latim. Essa seria a sua recompensa e ele sairia do anonimato de um simples professor.

Entre as cindidelas-do-jardim, em japonês: *Fumitsukai*, existe uma ampla gama de cores, de padrões; A família das cindidela é representativas dos insetos do deserto. Seu modo curioso de voar (indo e vindo) é uma armadilha com que atrai das tocas os pequenos animais eleitos como alvo. Possui aparência delicada, a primeira vista, mas sua mandíbula é muito afiada. (ABE, 1995, p9, tradução de Ernesto Yoshida)

Após um dia inteiro sob o sol das dunas à procura do tal inseto, Jimpei é abordado por um grupo de aldeões e é informado que o último ônibus que o levaria para a cidade já partiu. Os aldeões, após se certificarem que ele era um professor sem nenhuma relação com o governo ou com a polícia, oferecem um abrigo para passar a noite. Assim como os insetos lhe interessaram e o levaram até o deserto, os aldeões o direcionam para um abrigo, como se o estivessem levando para uma armadilha.

Jimpei é conduzido pelo grupo de aldeões até um paredão de areia em cuja base existe uma velha casa acessível apenas através de escadas de corda. Após descer pela escada de corda lançada até o fundo do buraco, Niki é recepcionado por uma jovem viúva que reside sozinha, pois seu marido e filha foram soterrados pela própria areia. O estado da casa que ele vê era desagradável:

Na verdade, não fosse por essa acolhida, teria achado a casa insuportável. Talvez tivesse se retirado imediatamente, achando que o haviam feito de tolo. As paredes esfarelavam-se; uma esteira de palha suspensa substituía a porta corrediça; os pilares arqueavam-se; as janelas estavam todas vedadas com tábuas; o tatami estava quase podre, chiando como uma esponja molhada quando se andava nele. Para completar, pairava em todo o ambiente um cheiro desagradável de queimado. (ABE, 1995, p18, tradução de Ernesto Yoshida)

A mulher o recepciona sem nenhum questionamento, lhe oferecendo uma janta tipicamente japonesa, e para proteger a comida contra a areia, coloca

sobre a mesa um grande guarda-chuva aberto. Neste ambiente estranho, a mulher de aparência simples, diz coisas sobre a areia que para o estudioso e professor não faziam sentido, pois ela não tinha o conhecimento científico que ele, como estudioso entomólogo possuía. “A areia está em toda parte e ela seca tudo. A casa está caindo aos pedaços por causa dela. (ABE, 1995, p20, tradução de Ernesto Yoshida).

Após a janta, a mulher se retira informando que precisa ir retirar a areia que se acumulou durante o dia ao redor da casa, lutando contra a invasão constante da areia, é melhor fazer este serviço à noite, pois a areia está úmida. Ela então começa a encher baldes de areia para limpar o buraco e enviá-los para os aldeões que aguardam na parte de cima do paredão.

O homem apesar de não compreender as circunstâncias sente-se na responsabilidade de ajudá-la: “Eu vou ajudar”, diz ele, ao que ela responde: “Não, não na primeira noite” e se retira. Neste momento o homem ainda não tem consciência da armadilha que caiu e pensa que ficará naquele recinto somente até a manhã do dia seguinte e responde: “será apenas uma noite...”. E, assim, apesar da chuva contínua dos grãos de areia fina, Niki finalmente cai no sono.

No dia seguinte, ao acordar, Niki se depara com a mulher dormindo nua e exausta, após uma noite inteira de trabalho pesado sob o futon². Essa situação inesperada o deixa desconfiado do modo de vida da mulher e com isso ele procura sair imediatamente da casa, entretanto ele descobre que a escada usada na noite anterior fora retirada tornando impossível sair.

Desesperadamente ele tenta escalar as paredes de areia de cada lado da casa, produzindo, contudo, apenas pequenas avalanches que resultam em mais areia ao redor do ponto de onde ele tinha começado. Ao perceber a situação absurda e intolerável na qual se encontrava, de imediato Niki não aceita essa sentença de renúncia e submissão mantendo uma ideia obstinada de fugir a todo minuto do cárcere privado imposto. Ele grita como louco por não saber que atitude tomar e compara-se a todo o momento com animais (objeto dos seus estudos) que caem em armadilhas prontas.

Jimpei direciona sua raiva para a mulher, aterrorizando-a e exigindo uma explicação. A mulher sempre muito calma e quase num silêncio impassível frente aos gritos do homem responde que ele fora enganado pelos moradores da aldeia. Está agora preso como um animal neste inferno de casa, dentro da areia. A aldeia recebe poucos visitantes, e assim como outros antes dele, ele foi “sequestrado” para ajudar nas atividades da manutenção da aldeia.

Suas referencias do mundo exterior vão com o passar do tempo, apagando-

2 Colchão japonês

se. Seu relógio de pulso já não funciona mais devido à umidade da areia, com isso sua percepção do tempo passa a ser indicada pelo céu. Os jornais só chegam às casas da areia quando algum residente da vila o entrega como agradecimento pela cooperação do serviço realizado e ainda assim, são desatualizados.

Na condição insana na qual Niki passa a viver, tanto ele como a mulher, são dependentes do povo da vila para ter acesso até mesmo a condições básicas. Ao se rebelar, os aldeões lhe cortam o suprimento mais valioso que ele tem que é a água, em meio ao mundo de areia.

Mesmo sem água e sem comida Niki pensa em resistir e não cooperar com a situação que lhe impuseram, mas após alguns dias, a desidratação é tão grande que ele não tem forças para nada e seu corpo começa a entrar em colapso.

Depois de algum tempo, ele lentamente começa a aceitar a situação e pela primeira vez se comove e pensa em colaborar com trabalho árduo realizado pela mulher carregando mais de seis latas de areia: “Não sou tão desocupado assim... Vamos! Passe-me essa pá, depressa!” (ABE, 1995, p27, tradução de Ernesto Yoshida). “Sem se dar conta, ele também estava arremetendo, com todas as forças, a pá de lâminas cegas contra a areia a seus pés.” (ABE, 1995, p29, tradução de Ernesto Yoshida).

Não há interesse inicial do homem pela mulher, porém, à medida que o tempo vai passando, a convivência e os ensinamentos da mulher provocam em Niki diversas mudanças. Ele começa a olhá-la de maneira diferente e a tensão que existe entre ambos acaba por se transformar em desejo carnal. Um desejo que não nasce do amor, mas de um desespero mútuo e o homem luta com seus temores de se sentir atraído por aquela complacente mulher: “Um homem de 20 anos se excita com a imaginação. Um homem de 40 se excita com a superfície da pele. Para um homem de 30 anos, o maior perigo está numa mulher da qual ele consegue enxergar apenas a silueta...” (ABE, 1995, p72, tradução de Ernesto Yoshida). A atração que ele passara a sentir pela mulher era mais uma armadilha disfarçada que ele devia evitar: “Os convites da mulher, afinal de contas, talvez não passasse de uma armadilha de uma planta carnívora que se disfarça com o doce perfume do mel.” (ABE, 1995, p73, tradução de Ernesto Yoshida)

Desde o início desta insólita convivência, assistimos ao choque entre os dois personagens e ao constante vaivém emocional induzido por uma relação doentia, numa eficaz alegoria filosófica, focaliza o casal, o confinamento opressivo e a força da atração física em si fazendo com que Niki acabe se tornando amante da mulher, num relacionamento paradoxal, ora de sensualidade ora de confronto.

Privado de sua liberdade, Niki vai, como Gregor Samsa em *Metamorfose* de Kafka, se transformado em um inseto, com isso, seu interesse inicial sobre eles pouco a pouco vai desaparecendo, uma vez que ele é o próprio inseto pego numa armadilha: “Voltou a casa e deitou-se uma mosca voava. Uma minúscula drosófila cor de rosa pálido. Talvez houvesse alguma coisa podre por perto...” (ABE, 1995, p69, tradução de Ernesto Yoshida)

Com a aceitação do que o destino lhe reservou, esquecendo-se de toda a sua vida anterior, Niki acaba por encontrar a serenidade abandonada no início de sua jornada.

A luta contra a condição humana, diz K b Abe, é uma luta inútil que pode acabar com a paz interior. Devemos aceitar a vida e seus absurdos. Esta tarefa a cada dia renovada refere-se ao mito de Sísifo (o trabalho inútil e repetido) interpretado por Albert Camus. Observa-se, portanto, um diálogo dessa obra oriental com o Ocidente. O autor escreve em 1938: “Vendo o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. É uma verdade que deixou quase todas as grandes mentes. Isto não é uma descoberta que interessa, mas as consequências da ação e regras tiradas.”

Segundo a interpretação do mito por Camus, constatar o absurdo da existência pode não ser o fim, mas apenas o começo. O ser humano deve aceitar o convite feito pela vida e ajustar-se às condições que o destino lhe impõe, por mais desprezíveis que possam parecer. Nesta obra, a mulher executa as suas tarefas sem reclamar e espera que Niki aceite também o seu destino.

Quando finalmente a chance de escapar surge, o homem se recusa a tirar proveito dela - ele permanece dentro da casa quase soterrada, mesmo com a oportunidade de alcançar a escada de corda livre. Seu interesse não está para além do mundo fora do buraco de areia, mas sim na possibilidade de descobrir uma técnica para separar a água da areia. A mulher, agora sua companheira é içada pelos aldeões e levada ao hospital devido ao quadro avançado de gravidez.

Abe usa cada emoção, de orgulho e medo ao desejo sexual e desespero, para forçar seu protagonista, e assim o seu leitor, em uma aguda consciência do absurdo da condição humana.

Embora ‘Mulher das Dunas’ não seja uma completa negação da ideologia marxista, indicou claramente uma transformação das formas em que a política e a ideologia estariam imbricadas na literatura. Os temas da alienação, isolamento e falta de moradia vêm à tona. É nesse romance que Abe capta o impacto social da rápida urbanização do Japão, a sociedade centrada no crescimento das empresas sobre o indivíduo. A relevância deste romance não

estava limitada apenas ao Japão, pode-se ver essa obra como uma discussão sobre a condição social pós-moderna no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se considerar que *Mulher das Dunas* é uma espécie de relato alegórico, pelo uso de cenários e imagens que estruturam ecos e jogos de espelho onde a areia se expande para além do aceitável com sua vivacidade feroz e as relações sociais estabelecidas fogem do previsível. A história nos permite observar a tentativa de entender o momento não só do Japão pós-guerra, mas das relações do mundo em si. A areia, como personagem de elemento onipresente, representa a empresa japonesa de uma forma negativa, bloqueando a sua aparência, embaraçosa e prejudicial que se intromete em todos os lugares e dificulta o pensamento individual do ser humano. A produção cinematográfica tenta captar e demonstrar com profunda sensibilidade através de cenas em preto e branco os efeitos castigantes da areia, na condição de sobrevivência daquela sociedade. Através destas perspectivas filosóficas dentro do cinema, é possível analisar também a existência de uma sociedade japonesa anacrônica, que parece não compreender os motivos dos graves acontecimentos do período, sendo dessa maneira um fragmento social excluído, soterrado dentro da própria história mundial.

Na trama, a rotina de cada dia vivido dentro da cabana rodeada pela areia, a circunstância do trabalho forçado e o caráter insólito da região e situação vai aos poucos se naturalizando para Niki. Por esta situação, percebe-se que o insólito se manifesta de várias maneiras em cada uma das etapas de adaptação de Niki e de sua vida ao lado da mulher, como vemos abaixo:

- Na própria existência da aldeia em meio às dunas;
- Nos aldeões ao sequestrarem visitantes para que permaneçam como moradores da aldeia;
- Na adaptação à condição natural do lugar, sem rede de esgoto, encanamento de água e rede elétrica;
- No conhecimento profundo sobre a areia adquirido pela experiência do tempo vivido naquela condição.
- Na relação de ajuda e cooperação adquirida pelo convívio entre o homem e a mulher;
- Na simplicidade (pelo bem coletivo) e falta de perspectiva para o futuro;

A própria cidade escondida em meio as dunas, constantemente sendo atacada pela areia – seu grande inimigo - , mas que permanece viva as custas dos moradores aprisionados em constante e ininterrupto trabalho é um exemplo dessas manifestações do insólito;

Assim como outros homens sequestrados para a vida nas dunas, anteriormente, Niki sente um estranhamento inicial e fica temeroso, incrédulo e revoltado, mas o insólito da situação acaba sendo naturalizado e o que era estranho passa a ser familiar e fazer parte do seu dia a dia, assim como sua nova companheira. Pode-se perceber também alguns aspectos da personalidade dos dois traçando alguns paralelos:

O caráter passivo e inquestionável de ambos é provocado com o encontro com o insólito. As mudanças que tanto a mulher, como o homem passaram em suas vidas estabeleceram um condição passional e única.

Entende-se por insólito tudo aquilo que quebra as expectativas do leitor tendo por referência sua realidade experienciada, aquilo que foge à ordem e à lógica do senso comum vigente. O insólito é marcado por ser algo não habitual e extraordinário, podendo ter sua origem em acontecimentos sobrenaturais ou eventos aparentemente inverossímeis. (Garcia, 2007, p.14)

Assim, segundo Flávia Garcia nos indica, o insólito vem mudar, desestruturar o mundo que Niki conhece e dar-lhes novas experiências que causarão a mudança de temperamento e da vida do homem. Assim como à vida da mulher, ao aceitar sua condição. O sobrenatural emerge da característica mágica da existência da cidade que faz com que seus personagens forneçam os elementos;

DIVULGAÇÃO DO FILME

Com o lançamento internacional, tanto o livro como o filme foram divulgados em vários formatos. O diretor Teshigahara faz jogos de cenas com os corpos e os rostos, de maneira que quase somos capazes de perceber o suor que brota de cada um dos poros da pele dos personagens. Mergulhamos numa atmosfera carregada de sensualidade, onde se está em meio a desconforto e mal-estar. Planos longos e estáticos com cenários naturais formados pelo vento na paisagem seca e árida alternam com planos dos contornos curvilíneos do corpo da mulher, enquanto se mexe e se revira no sono. Os contrastes, as sombras e as formas são trabalhados de uma forma que força a abstração do pensamento, através da utilização de imagens pretas e brancas contrastantes. Teshigahara dá vida e movimento a cada cena devido ao encadeamento de fragmentos onde a areia ao redor da casa parece estar no comando.

REFERÊNCIAS:

ABE, Kōbō. *Mulher das Dunas*, tradução Ernesto Yoshida, São Paulo, Editora: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.

O Japão pós Guerra. Online: disponível na internet via <http://atualidade.portalmie.com/2008/02/29/o-japao-pos-guerra-1945/> Arquivo consultado em 13 de janeiro de 2012.

安部, 公房. 東京都, 日本学研究資料叢書, 1986.

ABE, Kōbō. *Chronology* Online: disponível na internet via <http://www.ibiblio.org/abekobo/chronology.html> Arquivo consultado em 08 de janeiro de 2012.

GIBEAU, Mark. *Transforming Self and Society: Surrealism, Marxism and their integration in the early works of Abe Kōbō*. Online: disponível em : <http://www.ibiblio.org/abekobo/thesis.html> Arquivo consultado em 08 de janeiro de 2012.

GARCIA, Flávio (org). *Murilo Rubião e a Narrativa do Insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

_____. *O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário - o Maravilhoso e o Fantástico*. Texto apresentado no III Congresso de Leras da UERJ – São Gonçalo, RJ, 2006.

SILVA, Luciana . BRAZ, Luana. *Lorelai: Uma princesa entre o maravilhoso e a modernidade*. Caderno Seminal Digital – vol. 14 – nº 14 . Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

**IDENTIDADE E IMAGINÁRIO O INSÓLITO COMO
POSSIBILIDADE PARA A REPRESENTAÇÃO DA
MODERNIDADE**

Coordenação:
Gabriela Cardoso Herrera

SONHO OU VIGÍLIA? SOMBRAS DO INDIZÍVEL EM FINNEGANS WAKE E ALICE

Ana Carla Vieira BELLON¹

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo central propor um diálogo entre aspectos das enigmáticas obras intituladas *Alice no país das maravilhas e Através do Espelho*, de Lewis Carroll (1865) e *Finnegans Wake*, de James Joyce (1939). O breve estudo se centrará na noção de realidade provida da atmosfera onírica suscitada por ambas as obras. Para conduzir este colóquio algumas reflexões clássicas como o diálogo entre Sócrates e Teeteto, de Platão e a discussão suscitada por *La vida es Sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, relacionada à noção de realidade, caminharão ao lado desta meditação acerca da realidade despertada/sonhada pelo maravilhoso e mítico. As literaturas de cunho não realista não se centram na suposta correspondência com o mundo experimentado materialmente e, assim, abrem espaço para a criação de seus próprios seres e, mais do que isso, para a experiência de novas sensações despertadas por este “indizível-incalável”. A reflexão tenta transcender a escala habitual do dizível nas obras em foco, tenta conduzir, não dizendo o que se diz, mas refletindo sobre a potencialidade da linguagem trazida pela literatura. O indizível não pode ser dito, mas insinuado e conduzido pela arte e a arte literária “experimenta” “indizíveis”, de certa forma, através da transgressão da linguagem. A obra de Carroll envolve o sonho, a ruptura das lógicas convencionais e a noção de realidade. Tal qual esta, *Finnegans Wake*, obra polêmica por propor um novo modo de leitura, também envolve, dentre muitos outros aspectos, os enigmas do sonho, da realidade e da lógica convencional. O diálogo entre estas obras, na qual a segunda traz inúmeras referências à primeira, instigou uma interpretação que insiste em tocar no “como dizer o indizível”.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura não-realista, Realidade, Sonho, Mítico.

“O QUE SE DIZ E O QUE SE ENTENDE”

Ao escrever o livro de crônicas ‘O que se diz e o que se entende’, Cecília Meireles também evidenciava uma prosa incisiva que toca nos rastros

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, bolsista CAPES.

cotidianos da natureza do indizível, um comprometimento com a tentativa de explicitação do sentido implícito das experiências humanas. No entanto, o sentido implícito não é expresso formalmente e segue assim. A arte literária, e não somente ela, não tenta explicitar o implícito. Alguns aspectos que não conseguimos expor objetivamente, a arte tenta fazê-lo através de suas metáforas... Mas se é metafórico ainda não é objetivo. Aspectos estes que parecem fugir ao domínio da linguagem, aspectos que mesmo sendo expostos pela linguagem artística, ainda não são inteiramente ditos.

O que é o indizível? Mário Vargas Llosa em seu famoso texto intitulado *Em defesa do Romance*, lançado na revista Piauí em outubro/2009, declara:

Borges se irritava quando lhe perguntavam: “Para que serve a literatura?” Parecia-lhe uma pergunta idiota, e ele respondia: “A ninguém ocorreria perguntar-se sobre qual é a utilidade do canto de um canário ou das cores do céu no crepúsculo!”; com efeito, se essas coisas belas estão ali e graças a elas a vida, ainda que por um instante, é menos feia e menos triste, não é mesquinho procurar justificativas práticas?

À diferença do gorjeio dos pássaros ou do espetáculo do sol fundindo-se no horizonte, um poema, um romance não estão pura e simplesmente ali, fabricados por acaso ou pela natureza. São uma criação humana, e é lícito perguntar como e por que nasceram, e o que deram à humanidade para que a literatura, cujas origens remotas se confundem com as da escrita, tenha durado tanto tempo. Nasceram como fantasmas incertos, no íntimo de uma consciência, projetados a ela pelas forças conjugadas do inconsciente, de uma sensibilidade e de algumas emoções, a que, numa luta às vezes implacável com as palavras, o poeta, o narrador, deram forma, corpo, movimento, ritmo, harmonia, vida. Uma vida artificial, feita com a linguagem e a fantasia, que coexiste com a outra, a real, desde tempos imemoriais, e à qual acorrem homens e mulheres porque a vida que têm não lhes basta, não é capaz de oferecer tudo aquilo que gostariam de ter.

Borges compara a literatura a elementos da natureza que por sua vez não devem ser justificados nem explicados, ou seja, não devem ser trazidos ao âmbito da linguagem, o que toca a discussão iniciada neste trabalho. Llosa aponta para um retorno à humanização que a literatura apresenta, pois alguns aspectos ditos humanos, como o contato consigo mesmo, é reprimido pelo formato de sociedade na qual nós, indivíduos, estamos inseridos. A literatura, mais especificamente o romance, seria então uma porta para um (re)contato com minúcias da vida “verdadeiramente vivida”, como o próprio Llosa diz neste mesmo texto a respeito da experiência proporcionada pela arte literária. Um contato e um (re)despertar de aspectos individuais que devaneios como consumo, trabalho, excesso, violência acabam desviando.

Estes aspectos indizíveis esquecidos e reprimidos pelo, dentre outras coisas, sistema social (que pode não ser sociável, diga-se de passagem) se relacionam, ainda, a uma atmosfera que norteia a realidade do ser “humano”, mas insiste em ser negada pelo sistema: sonho, imaginação, intuição, medo, pressentimento, emoção, enfim, experiências que não conseguimos expor integralmente em palavras.

Se por um lado estas experiências são indizíveis, por outro são também “incaláveis” e a literatura é uma das vias que insiste em tocar neste “indizível-incalável”. Ora, mas se aquilo que não se consegue calar é aquilo que é indizível, o que a arte literária, ou melhor, este trabalho propõe? Dentre inumeráveis outros aspectos e possibilidades, a arte literária não diz o indizível, mas insinua através de sua transgressão da linguagem habitual. A potencialidade desta linguagem nos permite experimentar algo indizível.

Se por um lado isto norteia a realidade humana, também por outro este mesmo período norteia outra interrogativa: que realidade? Para especificar esta postura, me remeto ao Diálogo platônico “Teeteto”:

Sócrates — A que, a meu ver, já deves ter ouvido com frequência, sobre o argumento decisivo que poderias apresentar a quem perguntasse de improviso se neste momento não estamos dormindo e se não é sonho tudo o que pensamos, ou se estamos realmente acordados e entretidos a conversar?

Teeteto — Em verdade, Sócrates, sinto-me indeciso na escolha do argumento, pois em ambos os estados tudo se passa exatamente do mesmo modo [...].

Sócrates — Como vês, não é difícil suscitar controvérsia nesse terreno, pois é possível duvidar até mesmo se estamos acordados ou dormindo. Além do mais, como é igual o tempo que dedicamos ao sono e o que passamos acordados, em ambos os estados sustenta nossa alma que são absolutamente verdadeiras as noções do momento presente, de sorte que numa metade do tempo batemo-nos pela veracidade de determinadas noções, e na outra metade pela de noções em todo o ponto diferentes, mas em ambos os casos com igual convicção. (PLATÃO, s/d²)

Ora, parece claro que de repente instalou-se uma confusão acerca da noção de realidade. Neste diálogo podemos identificar um equilíbrio entre a importância real do sonho e da vigília, ou seja, a vigília não é tida como mais real que o sonho e também este não é tido como menos real que a vigília, aspectos que podem indicar um impasse, mas que é geralmente apontado. Como uma coisa pode ser mais ou menos real que a outra? Como aceitar que diferentes realidades podem caminhar em paralelo? O real pode ser uma invenção. Se

2 Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/teeteto.pdf>, tradução de Carlos Alberto Nunes.

atribuirmos um caráter existencial, tanto a vigília quanto o sonho existem, portanto são reais. Talvez possamos falar de tipos de realidade, talvez tenhamos apenas que estar desperto para o sonho, talvez isso também nos escape ou estamos mesmo, em estado de vigília, sonhando para a realidade do sonho e, em estado de sonho, despertados para o estado de vigília.

A literatura como, entre outras coisas, arte que insinua a experiência do indizível é também, por si só, uma experiência, que, como característica, não é algo que possa ser transmitido a alguém de forma objetiva, simples e fácil. Assim como se torna difícil ensinar a alguém que nunca viu a cor azul o que é o azul, também estas experiências não são ditas rápida e objetivamente, pelo contrário, e aqui parece entrar um dos aspectos mais relevantes, pessoalmente falando, da literatura: sua literariedade, ou como queira nomear isto que já lhe é há anos apontado e discutido. O que é mais importante neste momento é que esta “literariedade” – sem a menor pretensão de tentar definir algo que até hoje não é completamente objetivado, talvez porque isto também faça parte de uma experiência e, portanto, escape ao âmbito da objetividade - constrói experiências com aspectos que, no mínimo, mexem com nossos indizíveis, aspectos que, a um leitor atento, despertam emoções e sensações que, como o sonho, por mais que o esforço seja legítimo não conseguimos expô-las integralmente.

Mas a literatura dita de tradição realista parece insistir em “experimentar” através desta realidade desperta, por assim dizer, desta realidade que não é a sonhada. O professor Julio Jeha, da Universidade Federal de Minas Gerais já esclareceu este ponto, a ver:

Ao contrário das ciências, que tentam descrever um mundo objetivo o mais próximo possível do ambiente físico, as artes podem negligenciar essa tentativa de correspondência unívoca. As literaturas de cunho realista, é certo, buscam aproximar-se ao máximo de uma descrição fiel do universo “lá fora”. As literaturas que enfatizam a fantasia, ao contrário, não se deixam tolher por supostas correspondências com o mundo experimentado. Elas fazem da criação de seres que dependem totalmente da cognição o traço distintivo de sua natureza, em oposição às literaturas ditas realistas, que tentam trabalhar, por definição, com seres objetivos que poderiam corresponder a seres físicos (s/d, p. 01).

Estes seres podem ser frutos de um despertar da cognição³, de uma insistência de tocar no âmbito da realidade sonhada, imaginada que é, também, digna de nota. Tenta, não ao contrário, mas diferente da dita realista, “experimentar” através desta realidade desperta para a cognição, através da vigília sonhada. Esta literatura apontada por Jeha de cunho de tradição não

³ Cognição aqui abordada como um conjunto de unidades de saber da consciência que se baseiam em experiências sensoriais, representações, pensamentos e lembranças.

realista, por assim dizer, evidencia igual atenção para os aspectos internos e profundos não físicos que também fazem parte do humano. Mais do que isto, sem desmerecer qualquer outra forma de manifestação literária, esta literatura tenta tocar em correspondências com um mundo que é também experimentado por todos, mas não é dito, ou é indizível.

O objetivo, se é que posso abordá-lo assim, é experimentar como o polêmico *Finnegans Wake* de Joyce dialogado ao maravilhoso *Alice no país das maravilhas* de Carroll, abordados como contendo aspectos desta literatura vigiada pelo sonho, deram asas a esta reflexão. Assim, vamos ao que se diz e ao que se entende.

WAKE IS THE UNIVERSE

Finnegans Wake traz como uma forte característica, por assim dizer, a ambigüidade e/ou as diversas camadas possíveis de leituras. Esta multiplicidade é gerada, dentre outras coisas, pelo uso abundante da *Portmanteau word* ou “palavra-valise”, na tradução aqui proposta, sugerida por Humpty Dumpty (1865)⁴, após a pergunta de Alice acerca de uma palavra que lhe era estranha em um poema: “‘E *lubriciosos*?’ ‘Bem, ‘*lubriciosos*’ significa lubrificados que é o mesmo que escorregadios, e operosos, ágeis. Entende, é uma palavra-valise... há dois sentidos embalados numa palavra só”. Através da palavra, e de suas malas cheias de significados, a leitura do *Wake* propõe uma pluralidade de leituras sem igual na história da Literatura. Isso já diz muito, mas, além disso, esta pluralidade denota também uma abertura para uma atmosfera onírica: “*Finnegans Wake* é um estranho livro, um misto de fábula, sinfonia e pesadelo – um monstruoso enigma a acenar imperiosamente dos abismos sombrios do sono. (CAMPBELL; ROBINSON apud AMARANTE, 2009, p.35)”

Esta atmosfera que envolve o sonho de HCE, ou o sonho de todas as personagens, ou o sonho da humanidade, como querem alguns, parecem estar mais propícias a experimentar os mais diversos indizíveis, pois ademais da experiência material vivenciada, está aberta também ao fantástico, sobrenatural, maravilhoso.

O clima se constrói além das “malas palavrísticas” e de outros aspectos como a presença de outros idiomas e intertextos com uma porção de “tudo” que há e não há no mundo visível, com traços nítidos da literatura de tradição não realista, como o surrealismo, por exemplo. Tal movimento, inaugurado por André Breton, se caracteriza pela proclamação de uma expressão espontânea absoluta do sonho, do inconsciente, “almeja conseguir em estado que concilie

4 Com plena consciência da autoria de Carroll (2002, p.206)

o sonho e a realidade (...) (RODRIGUES, 1988, p. 56)". O momento em que Issy chora e possibilita uma leitura ambígua entre as lágrimas e a chuva:

O!Yes! And Nuvoletta, a lass.

Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements. She climbed over the bannistars; she gave a childy cloudy cry: **Nuée! Nuée!** A lightdress fluttered. She was gone. And into the river that had been a stream (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was Missisliffi) there fell a tear, a singult tear, the loveliest of all tears (I mean for those crylove fables fans who are 'keen' on the prettywas a leaptear. But the river tripped on her by and by, lapping as though her was brook: **Why, why, why! Weh, O weh! I'se so silly to be flowing but I no canna stay.** (JOYCE, 1999,p.159)

Esta passagem também denota uma mistura de realidades, da qual este trabalho, em "realidade", quer se apossar. O clássico da literatura espanhola *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, toca em uma ideia discutida há muito tempo (o pensamento hindu, a mística persa, a moral budista) de que a vida é um sonho, de que o homem vive no mundo dos sonhos. Vejamos um dos momentos mais conhecidos desta obra que foi imortalizado na fala do personagem Segismundo:

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,

Una sombra, una ficción,

Y el mayor bien es pequeño;

Que toda la vida es sueño,

Y los sueños, sueños son.(BARCA, s/d, p.71)

Esta passagem evidencia um aspecto marcante desta obra: a mistura de realidades. *Finnegans Wake*, assim como *La vida es sueño*, transcende a escolha de uma única realidade e opta pela mescla, afinal vivemos em uma realidade dada unicamente fisicamente ou experimentamos tantas outras e nos conectamos com as mais diversas formas de manifestações experimentais? Há apenas uma realidade? Ou várias? *Wake* parece transgredir a realidade limitada em favor de uma inovação na arte de insinuar o indizível. Através de traços da literatura de tradição não realista, como o surrealismo, a obra de Joyce traz à tona também uma noção de real que ao invés de optar por uma ou outra realidade, decide por mesclar tantas quantas as suas leituras possíveis.

Neste “universo onírico”, como já se referiu à professora Dirce Amarante, assim mesmo como acontece nos sonhos, as personagens e as situações “se alteram constantemente, assumindo a cada momento novas formas e aparências imprevistas, tornando difícil para o leitor identificá-las e individualizá-las, ou fixá-las num ser único” (AMARANTE, 2009, p.37). Isto aponta para a imprecisão, a mobilidade e a transição das personagens, características estas que parecem insinuar as do ser humano. A subjetividade desta linguagem, ao mesmo tempo em que é subjetiva e, portanto, insinuante, aponta objetivamente e, portanto, diretamente, às experiências do humano⁵. Reflexão esta que nos faz chegar a uma outra. Se tomo como objetiva – não no sentido habitual, mas entendendo como referência direta a algo – a literatura de tradição realista, e como subjetiva – entendendo como referência indireta, por assim dizer – a literatura de tradição não realista (maravilhoso, fantástico europeu, realismo mágico, surrealismo, *nonsense*, absurdo) diante da noção de realidade e/ou realidades em *Finnegans Wake*⁶ é possível fazer uma inversão: o objetivo se refere subjetivamente à realidade, já que esta é a realidade subjetivada; e o subjetivo se refere objetivamente a esta realidade. Ou seja, o fantástico⁷ toca de forma mais objetiva no subjetivo, mas o realista que diz tocar de forma mais objetiva na realidade experimentada materialmente acaba tocando de forma mais subjetiva neste “subjetivo”.

Calvino também tocou neste ponto quando se referiu a sua literatura e à Itália:

Após um período inicial durante o qual acreditei num tipo de realismo objetivo, entendi que se quiséssemos dizer algo, inclusive algo que tivesse a ver com a sociedade italiana e sua história, era necessário olhar para dentro de si ou expressar os mecanismos sociais por meio de representações que podiam muito bem não ser realistas no sentido tradicional do termo (CALVINO apud FERREIRA, 2006, p.49).

O autor vê no discurso fantástico uma forma legítima de evidenciar as experiências humanas, vê uma forma de olhar internamente e profundamente para esta experiência que é indizível e, portanto, que não caberia diretamente em uma espécie de realismo objetivo. Se essas experiências mesmas transcendem a experiência física material, então não seria por meio da descrição desta a melhor forma de tentar dizê-las. *Wake* parece fazer justamente isso, mas não diretamente é claro. Parece transcender a linguagem e até mesmo a tradição não realista habitual em favor de um aprofundamento nas experiências profundas do mundo.

5 Isso diante da concepção pós-moderna de sujeito, ou seja, aquele que é conceituado como “não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (2006, p.12).

6 Refiro-me à noção de realidade indizível (a experiência insinuada) sonho, imaginação, intuição.

7 Referência a características da literatura de tradição não realista.

Em *Wake*, como no diálogo de Teeteto, somos despertados para a realidade sonhada. Através de HCE, ALP, Shem, Shaun, Issy e tantas outras personagens experimentamos nós mesmos e o mundo a nossa volta. Se para João Guimarães Rosa “o sertão é o mundo”, para James Joyce “*Wake* é o mundo”. Em *Wake* através do fantástico “permanece o esquema do insubstituível de todas as histórias humanas.” (CALVINO apud FERREIRA, 2006, p.50).

POSSIBLE'S PRECIPICE

E por falar em sonho, em transgressão, em despertar, em *Wake*, intertextualizo instantaneamente com os clássicos de Carroll tão presentes nesta obra de Joyce: *Alice no país das Maravilhas e Através do Espelho*. Tal como *Finnegans Wake*, estas obras também apresentam uma atmosfera onírica, com diversas personagens, novas realidades, uso do discurso de tradição não realista e aglutinação de cenário e personagem, típico do sonho, como podemos perceber nesta passagem: “Sabe remar?” a Ovelha perguntou, estendendo-lhe um par de agulhas de tricô enquanto falava. “Sei, um pouco... mas não no seco... e não com agulhas...” Alice estava começando a dizer, quando, de repente, as agulhas viraram remos em suas mãos [...] (CARROLL, 2005, p.195). Além disso, a presença de referências às personagens de Carroll em *Wake* é bastante marcante, Humpty Dumpty aparece várias vezes, como na *The Ballad of Perse O'Reilly*: “Have you heard o fone Humpty Dumpty/ How he fell wiyh a roll and a rumble [...]” (JOYCE, 1999, p.45).

Além disso, ambas as obras parecem partilhar de uma insólita abordagem possível: o abismo do possível. Alice cai literalmente em um abismo e se vê, entre outras coisas, frente a si mesma. Esta situação parece reforçar ainda mais o caráter ambigualmente possível da realidade. Se levamos em consideração que os mundos paralelos “representam versões distorcidas e extremas de elementos que já estão presentes na realidade mundana dos protagonistas (PÁDUA, 2008, p.01)”, e, portanto, no mundo paralelo de Alice sua realidade interna – desde medos, desejos, imaginação – se torna fisicamente visível, então a realidade que antes não era física torna-se física; a experiência indizível de Alice se materializa, quem sabe por isso mesmo a linguagem destes seres estejam pautadas no *nonsense*, pois a experiência que se tem não provém do plano das palavras e, assim, para se tentar insinuar e conduzir esta experiência indizível uma nova linguagem é inventada e/ou a linguagem habitual é transgredida.

A ausência de razão habitual é uma das características que denominam o *nonsense*. Termo que está relacionado a uma conduta contrária ao bom senso

e à lógica comumente entendida: “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. E é isso que é preciso entender por *non-sense*” (DELEUZE, 1998, p.74). Ou seja, não significa algo sem sentido, mas algo com seu sentido transgredido. Não há uma lógica comum a todos, há um não-senso comum aos habitantes do país das maravilhas e, desta forma, as situações e as conversas tomam rumos sempre inusitados para a protagonista, porém, rumos que ela consegue trilhar, afinal dizem respeito às suas experiências interiores.

E por falar em sentido transgredido pelo uso inovador da linguagem, em *Wake* isso também é evidente. Para retratar uma imagem onírica uma nova linguagem é inventada, um novo dialeto, a “linguagem onírica”:

Além da mescla de línguas, encontramos em *Finnegans Wake* novas relações e conexões entre as palavras e as regras da gramática. É por essa razão que podemos dizer que se trata de ‘um novo idioma’ – ‘um ‘caosmos’ governado por suas próprias leis’ -, capaz de registrar novos sentidos e novas experiências da mente do ser humano (AMARANTE, 2009, p.71)

Atribuir um novo sentido, atribuir uma nova lógica, atribuir uma nova conotação à insinuação do indizível. Isso nos remete ao *nonsense* de certa forma, isso é operar uma nova doação de sentido, isso é *Wake*, isso é *Alice*: eis os abismos do possível.

”ACHAS MINHAS PALAVRAS OBSCURAS. ESCURIDADE ESTÁ EM NOSSAS ALMAS, NÃO ACHAS?”

As obras aqui apresentadas dividem ainda, dentre tantos outros aspectos comuns, o espaço de um sonho. Esta conclusão parece explicar e clarear sobre qual realidade está sendo abordada, parece nos transportar para um terreno seguro no qual temos plena noção da vigília e do sonho. Alice e HCE estão sonhando...

Podemos dizer, portanto, que estão em solo seguro e esta experiência nada mais é que fruto do inconsciente das personagens e que, assim, seus sonhos denotam devaneios que nada têm a ver com a experiência real física do mundo humano. Alice e HCE estão sonhando...

Mas a experiência humana física externa está profundamente relacionada com os sons do indizível interno e não-físico. As obras aqui apresentadas parecem apontar para esta mescla de experiências. O ser humano em seu dito estado de vigília parece estar sempre acompanhado pelo outro estado, quer dizer, mesmo “acordado” ele continua sentindo, desejando e agindo consciente e inconscientemente. Alice e HCE estão sonhando...

As obras aqui delimitadas parecem insistir em ambos os estados, parecem estar despertas/sonhadas para a condição humana, condição esta que visa o equilíbrio entre o dizível que parte do indizível, entre o sonho e a vigília, independentemente de um ou outro estado ser completamente identificado. Alice e HCE estão sonhando...

Estes sonhos suscitam aspectos da vigília, assim como a recíproca também é “verdadeira”. Durante a vigília também parecemos suscitar aspectos do sonho, se dormimos despertamos para o sonho e dormimos para a vigília, se acordamos despertamos para a vigília e dormimos para o sonho... mas, ambos os estados são reais, conforme já discutido anteriormente, talvez, ainda, ambos indizíveis. Alice e HCE estão despertos...

Ambas as obras podem apresentar atmosfera onírica, mas isso não significa, como normalmente se afirma, que se trata de fantasia, maravilhas, *nonsense* que sentido nenhum atribuem para o sonho “real” do ser humano. Ora, mas isso implicaria uma postura inversa e tão extrema quanto: o estado “real” de vigília também não acrescenta nada no real sonhado? Parece-me que tanto uma quanto outra são extremas e, mesmo correndo o risco de ser rechaçada pela teoria, a visão equilibrada de ambas as afirmativas/interrogativas atribuem ressignificação destas condições. Alice e HCE estão despertos...

Por fim, o gênero que faz referência subjetiva ao objetivo mundano parece abordar de forma muito mais objetiva a experiência humana que não é dizível objetivamente. A fantasia parece insinuar os estados do humano e, como não parece ser possível passar para o plano das palavras aquilo que antes é experiência, resta a insinuação. *Finnegans Wake* e *Alices* podem parecer obscurecer as palavras, mas deste ponto de vista parecem esclarecer as experiências que precedem as palavras. Se as palavras permanecem obscuras, arrisco dizer que as experiências indizíveis ainda não estão claras. A escuridade está em nossas almas.

Os seres humanos estamos despertos?

REFERÊNCIAS:

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Como ler o Finnegans Wake*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BARCA, Pedro Calderón de la. *La vida es sueño*. Editora: Debolsillo, s/d.

BISHOP, John. “Introduction” em. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin Books, 2000.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*: Trad. MEIRA, Márcia Feriotti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Alice: Edição comentada*. Introdução e notas, Martin Gardner, trad: Maria Luiza X. de A. Borges – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Alice's Adventures in Wonderland*. Disponível em: www.alice-in-wonderland.net, acesso em: 01 de agosto de 2011

DELEUZE, Gilles. Quinta Série: Do Sentido. In _____ *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. Décima Primeira Série: Do Não-Senso. In _____ *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974

EM DEFESA DO ROMANCE – Mario Vargas Llosa / Revista PIAUÍ – outubro/2009

FERREIRA, João Cesário Leonel. *Italo Calvino: escritor e sociedade: uma análise de O cavaleiro inexistente*. In: **Todas as Letras I**, v.8, n.1, 2006.

JEHA, Julio. *“A semiose da fantasia literária”*. Disponível em www.juliojeha.pro.br/fantasia.pdf, acesso em 05 de agosto de 2011

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin Books, 2000.

_____. *Finnegans Wake/Finnícius Revém*, 5 vols.(Donaldo Schüller, trad.). São Paulo: Ateliê, 2003.

PÁDUA, Érika Morais Martins de. *“o mito dos mundos paralelos na literatura infanto-juvenil de fantasia: a odisséia de Candy Quakenbush em Abarat de Clive Barker”*. São Paulo, USP: 2008 - XI Congresso Internacional da ABRALIC

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Atica, 1988.

O TEATRO DO ABSURDO EM *LUZ NEGRA* DE ÁLVARO MENEN DESLEAL: UMA RELATIVIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA

Christy Beatriz Najarro GUZMÁN¹

RESUMO:

Através dos sentidos o ser humano percebe a realidade material e é através desses sentidos que ele se percebe como ser existente no plano material-objetivo. Assim, o sujeito e o mundo externo se articulam através da linguagem, sendo a palavra o elemento tecedor de discursos e realidades. No entanto, há situações, embora percebidas através dos sentidos, que não possibilitam uma explicação a partir da razão, já que elas fazem parte do que poderíamos chamar de “insólito” ou “sobrenatural”, isto é, tais situações pertencem ao irracional. Isto significaria, nas palavras de Francesco Orlando “o eterno conflito entre o bem e o mal, (a) denúncia moderna do progresso (...)”. Esse embate entre a palavra-razão e o insólito-indizível foi deflagrado na literatura com diferentes abordagens, porém apontando para a impossibilidade de expressão desse insólito através de meios objetivo-rationais. Partindo do mencionado anteriormente, e para interesse desta comunicação, analisarei a peça *Luz Negra* do escritor salvadorenho Álvaro Menen Desleal, onde duas cabeças decepadas conversam numa praça pública sobre o que é a existência e o como é possível existir no mundo objetivo-material. Observando que a presença das duas cabeças na praça pública abre um hiato no movimento “normal” da cidade, possibilitando uma reflexão sobre outro modo de existência.

PALAVRAS-CHAVE:

Insólito, Existência, Luz Negra.

Oh... isso e aquilo, suponho nada em particular, sim agora me lembro, ontem passamos a tarde tagarelando sobre nada em particular. Isso vem acontecendo há meio século.

(Samuel Becket – Esperando Godot)

A citação acima nos traz para um mundo de *inconcretude* tanto da palavra, quanto da realidade, já que as duas são interdependentes entre si, já que sem realidade não haveria possibilidade para a palavra, porém sem uma

¹ Mestranda do Programa de pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná, sob orientação da professora Doutora Isabel Jasinski, com o projeto o exílio como outro modo de existir na obra de Jacinta Escudos.

realidade para ser “nomeada” também não haveria possibilidade para a criação das palavras. O interessante aqui é se perguntar: “que realidade é essa a qual nos referimos?” “é possível falar de uma realidade única?” Indo nessa direção, as artes nas suas diferentes formas de expressão tem tentado exprimir “a realidade” e seu além, dito de outro modo, os artistas, sejam eles pintores, músicos, escritores, dançarinos, dramaturgos, etc., tomando como ponto de partida a realidade “físico-material” tentam ultrapassar os limites da mesma a través da forma de expressão a ser utilizada. Assim, o artista deflagra o hiato existente entre a realidade “físico-material” e o que se encontra além dela, o que de certa maneira contribui para uma problematização dessa realidade que se tem como única.

O teatro é uma das formas de expressão que tem participado ativamente dessa problematização, já que da sua natureza é brincar com essa realidade “físico-material”, permitindo um questionamento dela através de artifícios. Visto que no palco são pessoas “reais” participando de um contexto possível dentro da realidade do espectador. Contudo, esse teatro tem experimentado diferentes mudanças desde seu nascimento. Desde o teatro clássico, onde a experiência parecia ter um tom mais religioso, passando pelo drama burguês, onde o centro da trama é a própria experiência humana, até o teatro do absurdo, onde essa experiência passa a ser infra-humana, ou seja, passa a evidenciar a degradação do ser humano.

Dessa maneira, o Teatro do Absurdo foca sua atenção no hiato existente entre essa realidade “físico-material”, que se propõe como única e a experiência humana, isto é, ele coloca em cena a falência do sistema no qual a sociedade ocidental tem se construído. Partindo disso, este artigo se propõe como uma reflexão sobre as implicações e repercussões que o Teatro do Absurdo teve na criação teatral, a partir da peça *Luz Negra* do escritor salvadorenho Álvaro Menen Desleal. Para tanto é importante pensar sobre alguns caminhos da experiência teatral e como ele se refaz a cada instante.

Nesse sentido é importante pensar um pouco sobre o que viria ser esse teatro do absurdo, bom, absurdo nos dicionários o verbete aparece como aquilo que é contrário da razão, ou seja, aquilo que desconsidera as convenções racionais do mundo. Isto quer dizer que uma ação ou uma situação absurda é aquela em que os sujeitos ultrapassam o limite da razão ou daquilo que está permitido pela razão. Dessa maneira, e aqui pensando no sentido mais comum do termo, o Teatro do Absurdo seria o teatro do irracional, espaço para a loucura e o delírio, através de “imagens e metáforas” (ESLIN, 1978).

It (the theatre of de absurd) bravely face up to the fact of those to whom the world has lost its central explanation and meaning, it is no longer possible to accept art forms still based on the continuation of

standards and concepts that lost their validity; that is the possibility of knowing the laws of conduct and ultimate values, as deducible from firm foundation of revealed certainty about the purpose in the universe. (ESLIN, 1968, p. 389)

Sendo um espaço para a loucura e para o delírio, isto é, para a suspensão do uso da razão, o Teatro do Absurdo será o teatro da desilusão experimentada pelo sujeito da sociedade ocidental posmoderna, já que a experiência de duas guerras mundiais, a ascensão do capitalismo como modelo econômico-social e conseqüentemente a degradação do ser humano em função da produção material permitiu o questionamento das diferentes hierarquias de poder e também as que diziam respeito à representação do mundo e à imanência da linguagem.

Assim, Eslin aponta que pela falência das instituições de poder e as formas de representação tradicionais, o Teatro do Absurdo se propõe como o transgressor da forma, deflagrando um mundo em ruínas e uma experiência de podridão social. O clima caótico instaurado a partir da “irracionalidade” evidencia a fragmentação do sujeito e da sua própria realidade, dessa forma, ele não concebe mais uma unidade externa e, portanto, a aparente unidade interna se dilui no tempo e no espaço. Aqui é importante lembrar que no mundo decadente do começo do século passado, a realidade que o consolidava foi erigida através de discursos tecidos pela palavra legitimadora de “verdades”. Isto quer dizer que se a sociedade que havia sido orquestrada pela junção de palavras havia sido desmontada, a própria palavra perdia sua legitimidade por consequência a sua autoridade.

Sendo assim, uma das características do Teatro do Absurdo, e a que focaremos aqui, é a problematização da palavra como conformadora de identidades e conseqüentemente de realidades, já que este teatro, reclamando sua liberdade da palavra entra em sintonia com a “tendência do nosso tempo, onde a palavra aparece com mais freqüência em contradição com a realidade” (ESLIN, 1968), ou seja, se instaura uma ruptura com a palavra.

ÁLVARO MENEN DESLEAL E SUA *LUZ NEGRA*

Álvaro Menen Desleal (1931-2000) estuda na Escola Militar “General Gerardo Barrios”, sendo expulso em 1952 por ter escrito um poema “subversivo”. Entre sua obra editada estão: *La llave* (conto, San Salvador, 1962); *Cuentos Breves y Maravillosos* (conto. (Livro premiado com o Segundo Lugar no Certamen Nacional de Cultura, 1962); *El Extraño Habitante* (Poesia, San Salvador, 1964); *El Circo y otras Piezas Falsas* (Teatro. Revista La Universidad, San Salvador, 1966); *Luz*

Negra (Teatro: Primeiro Premio compartido, Juegos Florales Hispanoamericanos de Quezaltenango, Guatemala, 1965). Esta última, objeto de estudo deste artigo.

Antes de prosseguir na nossa reflexão, é importante ressaltar que em El Salvador não existia uma tradição de criação cênica, isto é, as peças eram escritas para serem lidas e não para ser encenadas, já que no começo do século passado não existia uma preocupação, por parte do governo nacional, pelo incentivo a cultura (SALOMON & VELIS, 1993). Razão pela qual será muito mais focado, neste trabalho, o elemento “texto” da peça.

Luz Negra peça publicada em 1965 e encenada em 1971 apresenta a *post-mortem* de dois cidadãos: um deles militante político e, o segundo ladrão, ambos representam a parte da sociedade que se mantém a margem, ou seja, são os excluídos da sociedade em que estão inseridos, por não “encaixarem” no padrão de cidadão previsto pelas normas morais e éticas sociais. Vale à pena ressaltar que os dois personagens foram executados no meio de uma praça pública chamada “Plaza Libertad”.

A peça esta dividida em duas partes e cada uma em quatro cenas, onde os personagens Moter e Goter problematizam a legitimidade da palavra através das divagações que estabelecem em torno dos temas: morte, vida, justiça, amor. A peça já se abre com uma dúvida: “estamos muertos?”

Moter

Se ha ido.

Goter

¿Por qué?

Moter

Supongo que no somos ahora un lindo espectáculo.

Goter

Le asustamos.

Moter

Es natural. Los muertos asustan

Goter

¿Estamos muertos?

Moter

Quizá... No sé... en todo caso, estamos liquidados.

Goter

Los muertos no hablan.

Moter

¿Acaso estamos hablando?

Goter

¡Te oigo me oyes!

Moter

¿Y eso qué?

Goter

Que eso es hablar

(...)

Goter

O. K.... Cuando alguna persona se acerque, uno de nosotros deberá hablar. Si nos oye, es porque no estamos muertos. (DESLEAL, 2003, p. 24-26)

O trecho anterior faz parte da primeira cena onde, após algumas pessoas passarem do lado dos corpos decepados, as duas cabeças tentam compreender sua situação de mortos. É interessante perceber a diferença de opiniões: Moter afirma sua situação de morto, diferente de Goter que questiona, duvida da morte a partir da palavra; para ele o fato de estarem conversando, isto é, de ter o poder da palavra os equipara ao mundo dos vivos, contudo as cabeças continuam separadas dos corpos, e estes corpos continuam pingando sangue no meio da “Plaza libertad”. Ao não serem conciliadas as duas opiniões os dois personagens elaboram um plano para saber se estão mortos ou não. Dessa maneira, eles iniciam a sua espera, espera pelo transeunte que confirmaria ou negaria a morte dos personagens.

Dessa maneira, podemos extrair três questionamentos: Desde onde fala esse que duvida da morte? Qual é seu argumento? Por que esperar o “outro”, esse transeunte que poderia escutá-los para poder perceber sua morte? Quem duvida é Goter, o militante político, ou seja, aquele que “em vida” percebeu no poder da palavra uma ferramenta de luta por um mundo mais justo; no entanto, Moter, o ladrão, não acredita em nada, nem no fato de eles estarem conversando, já que poderia ser tudo uma ilusão: “acaso estamos hablando?” pergunta ele, portanto, é de se esperar que ele duvide do poder da palavra, dos discursos, pois em “vida” ele, caloteiro, se valia do artifício da linguagem falada para poder roubar os outros. O que parece estar por trás do argumento de Goter é afirmar a existência de um sujeito a partir do uso e do poder a palavra que ele faz o que quer dizer que o silogismo de Descartes “*cogito ergo sum*” se transforma em um “eu falo logo existo”. Contudo para que essa fala se efetive é necessário que alguém escute as palavras articuladas e, conseqüentemente, este terceiro dê um

sentido a elas, daí a importância do transeunte já que se este percebe o ato de fala, aqueles que estão mortos ou a margem passam a legitimar sua existência no mundo. Isto quer dizer que a existência ou identidade do sujeito só pode ser possível a partir da existência do “outro” e conseqüentemente da relação estabelecida com esse outro, já que elas “são o resultado de atos de criação lingüística (...), significa que não são essências que esperam a ser reveladas” (SILVA, 2011). Então, por que esperar? Porque a partir da interação lingüística esses sujeitos “mortos” passariam a existir.

No trecho citado anteriormente as “identidades” de ambos os personagens são delimitadas pelas suas opiniões, porém estas não permanecem as mesmas ao longo da peça, muito pelo contrário elas se diluem e se fusionam; o leitor/espectador não tem ferramentas para identificar e fixar a identidade de cada personagem, pois em cenas posteriores, quando Goter afirma “la palabra la usan los charlatanes y los profetas, los convencidos y los estafadores” (DESLEAL, 2003, p. 61), ele passa a incorporar o discurso que no início da peça era de Moter, ou seja, as identidades foram “metamorfosadas” (RAMOS, s/d), explicitando a ruptura do sujeito com o seu centro, mencionada por Eslin, sua unidade se fraturou diante das grandes catástrofes mundiais. E é isso, segundo o autor, que é evidenciado pelo Teatro do Absurdo (ESLIN, 1968). Vemos aqui como esses temas ao mesmo tempo em que vão ganhando forma, eles também são desmontados fazendo com que o espectador/leitor se depare com uma “realidade” fragmentaria que foge da logicidade do universo único construído a partir dos discursos hegemônicos dominantes da sociedade na qual esse espectador se insere, o que vai gerar certo desconforto com a sua própria “realidade”.

Toda a primeira parte da peça é caracterizada pela argüição dos personagens em torno da Dúvida da sua morte e pela elaboração de um plano para poder responder o questionamento lançado: “estamos muertos?”. Dessa maneira três elementos são colocados para o leitor/espectador: o silogismo “eu falo logo existo”, a espera de alguém o a palavra a ser dita a esse transeunte que confirmará a sua existência: Amor. Desses três elementos podemos destacar a espera e a palavra escolhida, a espera porque tem como intertexto Esperando Godot de Samuel Beckett, onde os personagens se encontram no marasmo de uma espera que nunca se concretiza, uma espera que se concretizada daria um sentido ou direção a existência desses seres que estão à margem da sociedade, esperando uma solução para o caos do mundo. E a palavra, porque retoma a ideia de um sentimento que no universo desse ladrão e do militante político, quando participavam da realidade dos “vivos”, perdeu o sentido que Agambem

já colocara em diferentes estudos: um amor que sendo incondicional “desea preservar el ser del otro”, isto quer dizer que o amor não pretenderia *coisificar* o outro, não corresponderia a um aprisionamento desse outro de acordo com leis estabelecidas por instâncias de poder, muito pelo contrario seria uma abertura para o diferente respeitando a “essência” de cada ser.

Sendo assim, vemos que tanto a palavra quanto a espera estão intimamente relacionadas, já que os mortos esperam por aquele que de sentido a sua nova existência, contudo ela terá um sentido na medida em que esse outro escute a palavra pronunciada e, nesse sentido, preserve a essência de quem fala.

MOTER

(En voz baja) Es un ciego. Digámosle la palabra.

GOTER

(En voz baja) de nada serviría.

MOTER

(En voz baja) ¿Por qué?

GOTER

(En voz baja) porque los ciegos y los perros escuchan la voz de los muertos.

Entra el ciego, con un perro sin raza (...)

GOTER

Te pregunto por tu nombre.

CIEGO

Simplemente, Ciego. Cuando se pierde la luz, se pierde el nombre; cuando se pierde el nombre, se pierde el hombre (...)

GOTER

¿Naciste ciego? (...)

CIEGO

Ni accidente ni enfermedad. La vista... me la robaron (...) Fue en África. En Argelia... Yo luchaba por la liberación... (DESLEAL, 2003, p. 88-94)

Do trecho acima é interessante perceber a reunião de caracteres que se encontram reunidos na praça: dois decapitados: um ladrão e o outro militante político, e cego, que antes de perder a vista era, também, militante político, um revolucionário que lutava na África. Ou seja, são três sujeitos que estão irmanados pela condição de exceção, isto é, por não se adequarem a norma social foram excluídos, como comentado anteriormente, equiparando-se, dessa maneira, ao *Homo Sacer*, aquele que “habiendo sido excluido de la comunidad, puede ser matado impunemente” (AGAMBEN, 2005, p. 103). No

entanto este termo *sacer*, originalmente e como o autor ressalta, carrega um sentido ambíguo, porque também designa aquele ser, que por meio de um ato, consagra a sua vida aos deuses, ou seja, se separa do mundo, chamado aqui de *profano* ou que faz parte da prática humana. Nesse sentido, Goter e Moter consagraram suas vidas para atos que de certa forma se encontravam fora da prática social na qual estavam inseridos, eles se retiraram do curso habitual da vida, procurando um novo âmbito que dê sentido a suas existências, o que na sociedade ocidental de meados do século XX castigava de diferentes formas, até com a morte². No entanto, ao permanecerem as cabeças sanguinolentas expostas na praça, elas exercem uma dupla função; por um lado, poderia sugerir um “aprendizado” para a população, já que indicaria castigo aqueles que saírem da norma, por outro evidencia o mundo de podridão no qual a sociedade está constituída. A exposição das cabeças separadas dos corpos também deflagra essa fragmentação da realidade e do próprio indivíduo, a perda de confiança nas instituições, e a necessidade de ser escutados evidencia a ânsia que o sujeito pósmoderno tem para reencontrar o seu centro.

Já a figura do Cego vem para enfatizar a decadência, exposta desde o início da peça. Ao afirmar que os cegos escutam os mortos, Goter equipara a falta de visão à falta do poder da palavra, o que é confirmado quando o Cego afirma que sem a visão não existe homem. Diante desses fatos, surge a necessidade de responder a seguinte questão: Se é a palavra e o seu poder o agente legitimador da existência dos sujeitos e daí a necessidade de as duas cabeças serem escutadas; e se a falta de visão faz um homem inexistir, esses personagens existem? Um leitor/espectador desatento poderia responder sem muita reflexão responder que eles existem, já que estão exercendo um ato de fala, no entanto, se lembrarmos da afirmação feita por Goter, a paisagem ganha algumas complicações: “los ciegos escuchan a los muertos”. E, desde esse registro o espectador/leitor se depara com uma esfinge, uma charada é lançada para que ele possa destrinchar e concluir de acordo com as suas experiências e sua bagagem cultural/cognitiva.

Antes de tentar resolver tal enigma, é importante resgatar a relação, iniciada anteriormente, existente entre esses três personagens: O cego não vê, não tem acesso a essa realidade “físico-material” que constrói a sua existência na relação que este estabelece com os outros e seu entorno, ou seja, ele é privado de existir nessa realidade que precisa ser vista; Moter e Goter falam, embora dialogando entre si, eles não tem o registro externo para confirmar a

² Estou pensando, aqui, nas diferentes ditaduras militares na América Latina, os estragos da Segunda Guerra Mundial, guerras civis, entre outros.

sua existência. Tendo essas informações, poderíamos dizer que nenhum dos personagens existe, pois se o Cego não consegue se construir, nessa realidade material, por falta de visão, ele não pode confirmar a existência dos outros dos personagens, já que estes precisam da confirmação do mundo externo, ou seja, da realidade “físico-material” que o Cego não enxerga. Partindo disso, podemos dizer que os personagens são inexistentes no plano material que costumamos chamar de realidade. O que será confirmado no final da peça, quando Moter e Goter gritam desesperados e incansavelmente a palavra “Amor!” sem que o faxineiro escute seus clamores.

Saindo dos fatos acontecidos e dirigindo o nosso olhar para uma visão mais panorâmica é interessante pensar os nomes tanto dos personagens decepados como o da peça. Moter e Goter, nomes que fazem lembrar duas palavras em inglês: *mother* e *God*, palavras deformadas que resgatam do imaginário a ideia de mãe, como protetora, na imagem de um caloteiro e God, Deus, na figura de um militante político. Uma mãe esquecida e marginada pela sociedade se defende dela roubando os outros; a ideia de um Deus esquecido, mas que por meio de luta poderia libertar uma nação da opressão, no entanto é também esquecido por essa sociedade, e posteriormente morto. A alegorização existente nestas duas figuras insinua, em primeiro lugar, uma retomada de figuras convencionais do sistema de poder da sociedade e que estabelecem princípios e padrões que sustentam o próprio sistema; e em segundo lugar, evidencia a falência do sistema social estabelecido. Dito de outro modo, o autor se vale de elementos do sistema que está problematizando.

Enquanto ao nome da peça: *Luz Negra* é importante perceber a contradição lançada pelo autor, Luz: o que nos faz supor clareza, abertura, transparência, características contra-restadas ao colocar o adjetivo: *Negra*, opacando toda a clareza lançada na palavra inicial. Poderíamos arriscar a dizer que a peça seria uma insinuação da fissura existente na sociedade e que não é percebida por todos os sujeitos. Nesse ponto é importante pensar nas implicações desse tipo de representação, isto é, o que se pretende ao colocar um espectador diante de tais fatos: a “inexistência humana”? Poderíamos dizer que o que se encontra por trás, é uma reflexão sobre a degradação do ser humano numa sociedade que esta interessada na produção e aquisição de bens, esquecendo o desenvolvimento mental, criativo e espiritual dos sujeitos.

Para Martin Eslin, o Teatro do Absurdo é uma tentativa de voltar ao a função religiosa do Teatro: “confrontar o ser humano com a esfera mítico-religiosa” (ESLIN, 1968, p. 392). Ou seja, confrontar o ser humano “maquinizado”

e confrontá-lo com essa outra realidade que foge do entendimento material e que, portanto, requer de um entendimento mais espiritual, transcendendo a esfera da praticidade e do útil.

A peça de DesLeal apresenta a situação de dois personagens que lutam para existir, lutam para poder ter voz numa sociedade em que as ditaduras, guerras e diversas injustiças sociais os lançaram a margem, privando-os de uma existência “plena”. O Cego, personagem, que depois de tantos outros, é o único que ouve as vozes de Goter e Moter, fecha a tríade que presentifica, isto é, traz para o palco a injustiça social de maneira visceral, transgredindo a norma do que “pode” ser apresentado num palco. Ele não só evidencia, senão é testemunho vivo do hiato que fica disfarçado na “realidade material-cotidiana”.

A modo de conclusão podemos dizer que o Teatro do Absurdo se coloca como uma volta ao teatro espiritual na medida em que destaca e evidencia a perda de sentido da vida do sujeito e como esta é massacrada pela sociedade, sem que isto signifique uma “representação” da realidade “físico-material” tal como ela se apresenta aos olhos dos indivíduos. O Teatro do Absurdo procura em imagens grotescas, alegóricas e metafóricas a presentificação destes elementos. Como vimos na obra de Álvaro Menen DesLeal, dentro da problematização da realidade encontramos relativização de vários aspectos que constroem e consolidam essa realidade: a palavra, a visão, a concepção que se tem de conceitos como “liberdade” “amor”. O que vem de encontro com a proposta de um Teatro do Absurdo: através da exposição de corpos mortos pretende-se refletir a respeito da condição do ser humano numa sociedade, onde o que se encontra priorizado não é mais a integridade humana e sim o que ela pode produzir ou gerar de benefício para o próprio sistema.

Sem dúvida nenhuma não esgotamos aqui todas as possibilidades de reflexão sobre o Teatro do Absurdo, nem sobre a peça, devido a uma falta de acesso a arquivos que se centrem especificamente na montagem da peça, porém se tentou fazer um levantamento das características principais encontradas na obra *Luz Negra*.

REFERÊNCIAS:

RAMOS, Rafael Núñez. El teatro del absurdo como subgénero dramático. Oviedo, s/d. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:t5tCmAJS5cJ:www.unioviedo.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf+%22tan+peculiar+es+el+caso+del+teatro+del+absurdo%22&cd=1&hl=es&ct=clnk&source=www.google.com>

SALOMON, Roberto; VELIS, Carlos. El desarrollo de la educación teatral en El Salvador. Kansas Univeristy: 1993. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1000/975>

DESLEAL, Álvaro Menen. Luz Negra. San Salvador: DPI, 2003

<http://espetaculoluznegra.blogspot.com/>

AGAMBEN, Giorgio. Profanaciones. Trad. Flávia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

INDAGAÇÕES E CONTRADIÇÕES DO SUJEITO MODERNO: O ELEMENTO INSÓLITO EM *A CONFISSÃO DE LÚCIO*

Gabriela Cardoso HERRERA¹

RESUMO:

Na novela *A confissão de Lúcio*, do português Mário de Sá-Carneiro, escrita em 1913 e publicada no ano seguinte, há a apresentação de experiências típicas da Modernidade, referentes à arte e à tentativa de representação do sujeito multifacetado. Neste trabalho, serão apresentados brevemente os dois lugares onde se desenrola a história, Paris e Lisboa, e como cada um deles traz diferentes temáticas, ambas importantes para o protagonista e para a narrativa como um todo: Paris como espaço da arte, e Lisboa como espaço do insólito.

PALAVRAS-CHAVE:

Modernidade. Insólito. Espaço.

A Modernidade, definida por Charles Baudelaire como algo “transitório” e “efêmero” (1997, p. 25), é um fenômeno complexo que se irradiou por todas as áreas do conhecimento humano. De certa forma, pode ser vista muito mais como uma atitude, uma forma de ver o mundo, do que como um período histórico. Por este motivo, é possível adotar diferentes critérios para uma demarcação temporal, baseados nos mais díspares adventos e teorias.

Ao pensar sobre os sentidos possíveis da Modernidade, Marshall Berman, na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007, p. 24-26), designa-a como um conjunto de experiências vitais – “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” – compartilhadas por todos desde o século XVI, e conclui que viver num mundo moderno é ter uma vida de paradoxo, já que todos são movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança e pelo medo da desintegração: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”.

Nesse contexto, vai sendo reforçado o interesse na investigação da individualidade do ponto de vista subjetivo e, portanto, o sujeito vai percebendo, cada

¹ Gabriela Cardoso HERRERA(UFPR); e-mail: gabitzherrera@hotmail.com

vez mais, sua dimensão interior e multiplicidade. A antiga pergunta – “Quem sou eu?” – está presente no ser humano desde os mais remotos registros. Porém, na Modernidade, uma época de embate entre a razão e a subjetividade, este questionamento conquistou um espaço ainda maior, chegando, em alguns casos, a se tornar uma obsessão. Este novo sujeito da Modernidade é aquele que pode ter uma nova visão de si mesmo: um indivíduo cindido por forças opostas, múltiplo e em permanente devir.

Os artistas modernos se focavam cada vez mais num processo de análise e representação de si mesmos, numa busca de sentido do sujeito. Dessa forma, as obras chamaram atenção para questões de ordem psicológica e autorrepresentação, e colocaram em xeque a noção de sujeito em relação a sua individualidade e identidade.

Na literatura, o insólito, com sua liberdade de representar não apenas a realidade exterior e objetiva, mas também o metafísico e o subjetivo, é um dos gêneros que melhor se ocupa da temática da busca pela identidade do indivíduo dentro da sociedade, pois permite que a dimensão interior do sujeito moderno, com toda sua pluralidade, contradição e irracionalidade, seja apresentada.

O escritor italiano Ítalo Calvino, mestre em representar a realidade através da fantasia e da alegoria, na introdução de uma coletânea *Contos fantásticos do século XIX* (2004, p. 11-18), afirma que textos literários que se utilizam do insólito dizem muito a respeito da “interioridade do indivíduo” e da “simbologia coletiva”, pois colocam no centro do enredo um elemento estranho que “aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional”. Esses textos têm a intenção declarada de representar “a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos”.

Os modernistas portugueses da primeira geração, a Geração de Orpheu, estão entre os escritores de todas as épocas e lugares que mais se preocuparam com a questão do sujeito. Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), um de seus maiores expoentes, trabalha em suas obras com a ideia de um sujeito cindido, que não consegue chegar a um equilíbrio entre o “eu” e o “outro” que também está dentro de si. Esta divisão sempre o inquietou, como relata em carta ao amigo Fernando Pessoa, em 3 de fevereiro de 1913:

Quantas vezes em frente dum espelho – e isto já em criança – eu não perguntava olhando a minha imagem: “Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?” E sempre, nestas ocasiões, de súbito, me desconhecava, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio. Concede isto? (SÁ-CARNEIRO, 1978, v. 1, p. 62-63)

Na novela *A confissão de Lúcio*, escrita em 1913 e considerada uma das obras mais importantes de Sá-Carneiro, o escritor utiliza-se do insólito para apresentar a história de Lúcio, um típico representante da Modernidade, que tem uma experiência tão desconcertante que nem ele próprio consegue explicá-la.

Sá-Carneiro nasceu em Lisboa e morreu em Paris. Em sua cidade natal, ele começou a escrever e desenvolveu a fase mais imatura de sua poesia e prosa. Já em Paris, dizia ter “nascido como poeta”, pois a cidade, com suas luzes e *boulevards* e, principalmente, com seus diversos artistas, o inspirava em suas criações. Membro de uma família burguesa, Sá-Carneiro representou o cotidiano de Lisboa em suas primeiras obras, revelado em romances e contos nos quais personagens passeiam por pontos frequentados por Mário em sua juventude. Ao conhecer Paris, encantou-se com a diferença entre ela e a capital portuguesa. Foi depois de conhecer Paris que ele escreveu seus melhores poemas e os textos em prosa que o consagraram como um grande autor.

Em *A confissão de Lúcio*, Paris é o local onde o protagonista-narrador Lúcio Vaz convive com artistas e são discutidas ideias de arte e Modernismo. Pode-se considerar que a obra tem traços autobiográficos devido à ligação que Sá-Carneiro estabeleceu com a cidade, inclusive sendo o local escolhido por ele para cometer suicídio, em 26 de abril de 1916, no intuito de fundir-se eternamente com Paris. Porém, é indispensável considerar que é em Lisboa que os elementos insólitos se apresentam, com especial destaque para o crime (a morte de seu amigo Ricardo e, com ela, o sumiço da esposa dele, Marta), pelo qual Lúcio foi condenado e, 10 anos depois, quando sai da prisão, decide confessar sua inocência.

Neste trabalho, serão apresentados brevemente os dois espaços nos quais Lúcio se instala, primeiro Paris e mais tarde Lisboa, e como cada um deles traz para a cena diferentes temáticas, ambas importantes para o protagonista e para a narrativa como um todo: Paris é o espaço da arte, da Modernidade, enquanto Lisboa é o espaço da vida real, que se mostra mais insólita do que as criações artísticas.

Enquanto a narrativa de *A confissão de Lúcio* está situada em Paris, diversos aspectos revelam que o autor é um adepto do Modernismo, transparecendo as inquietudes e os conceitos artísticos típicos daqueles que pertencem a este movimento estético. A construção das personagens e os diálogos são todos trabalhados cuidadosamente para que transpareçam os ideais estéticos do autor. Entre os personagens de maior destaque estão, além de Lúcio e Ricardo, Gervásio Villa-Nova e a americana fulva e misteriosamente bela. Eles, assim

como as outras personagens secundárias, fazem parte do meio artístico e são usados por Sá-Carneiro como porta-vozes de discussões sobre ideal de estética e definição da arte. Em uma conversa entre Gervásio, a americana e Lúcio, é apresentado um dos possíveis pontos de vista:

Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. Venham cá, digam-me: fremir em espaços de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia – não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, em poema de bronze? [...] Ah, mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não alteraria! Tinha o fogo, a luz, a água, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.356)

Além disso, também se percebe a presença de alguns dos conceitos que Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* (1978), observa acerca da obra moderna. Não há um equilíbrio entre normalidade e anormalidade; tudo aquilo que é chocante também é belo, como a americana, “misteriosamente bela” e, ao mesmo tempo, “estranha” e “bizarra”. O artista moderno deseja quebrar com padrões sociais e, nesse caso, admite a voluptuosidade, que é um objeto artístico marginal aos padrões estéticos da sociedade da época, como um desvio da tradição para adicionar um novo padrão de estética à arte. Utilizando a voz da americana, Sá-Carneiro traz ao texto uma das possíveis concepções artísticas modernas, ao mesmo tempo em que a voz de Lúcio é usada para criticar a obra moderna menor ou meramente apelativa e comercial, e mostrar ao leitor as inquietações do artista moderno que quer realmente estabelecer uma nova estética, e não fazer como Gervásio, um artista que se sobressaía por sua aparência e não por sua obra:

Uma criatura superior – ah! Sem dúvida. Uma destas criaturas que se enclavinham na memória – e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! Todo fogo! Entretanto, se o examinávamos com a nossa inteligência, e não apenas com a nossa vibratibilidade, logo víamos que, infelizmente, tudo se cifrava nessa auréola, que o gênio – talvez por demasiado luminoso – se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 354)

A festa de inauguração de um salão construído pela americana é um dos ápices da narrativa, no que diz respeito a uma nova ordem artística a ser instaurada. Sabe-se pelas descrições e sensações do narrador que todos aqueles

que estão presentes ficam estupefatos e embriagados com tamanha ousadia. Ao descrever o local da festa, o narrador utiliza adjetivos como *assombroso* e *maravilhoso*, ilustrando a ambivalência da arte moderna, que produz estranhamento e, ao mesmo tempo, seduz. Mais uma vez, Sá-Carneiro utiliza a descrição da festa e a reação das personagens para veicular a significação de novas formas de arte, que fogem dos padrões convencionais.

Apesar de a narrativa, enquanto situada em Paris, condensar as especulações sobre a arte, em Lisboa este assunto continua discretamente permeando os acontecimentos. Pode-se perceber que não apenas ideais estéticos, mas também as inquietações típicas da Modernidade são impressas nesta obra, como a redefinição do sujeito e sua relação com a coletividade, a perda da identidade e a quebra da tradicional ideia de sujeito uno, que vai ser substituída pelo fragmentado: “Referimos certos acontecimentos da nossa vida a outros mais fundamentais – e muitas vezes, em torno de um beijo, circula todo um mundo, toda uma humanidade” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 365), ou então, “Entre a multidão cosmopolita, criava-se alguém sem pátria, sem amarras, sem raízes em todo o mundo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 405). Nesses trechos, É mostrado como o sujeito dissolve-se na multidão, é parte dela e é formado por ela, assumindo a falta de identidade típica da modernidade.

Concluindo a primeira parte – Paris e as discussões sobre arte –, pode-se afirmar que, enquanto Sá-Carneiro construía o enredo, que tem como questão central a relação entre Lúcio, Ricardo e Marta, ele se preocupava em imprimir na obra também questionamento sobre aquilo que seria a nova forma de arte e o que ela deve provocar em seu espectador: estranheza e fascínio, sentimentos que, da mesma forma, ligavam Lúcio e Marta. Dessa forma deve ser a arte moderna, causar fascínio, ser intensa como o relacionamento dos personagens e, por fim, exigir a entrega total do leitor, que deve inclusive dar seu próprio desfecho à trama, que não se fecha em si mesma. Lúcio, como o artista moderno, também desconhece a explicação, e a deixa a cargo do leitor.

Talvez não seja possível falar em “a explicação” quando se trata de *A confissão de Lúcio*. O texto é criado para incertezas e, ao contrário do que se poderia supor, quanto mais informações são transmitidas por Lúcio, maior é a impossibilidade de se chegar a uma única conclusão, mais opções são disponibilizadas ao leitor. Por isso, as considerações de Tzvetan Todorov a respeito dos textos fantásticos, baseadas na hesitação, é uma boa opção para se analisar os elementos insólitos da obra.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2004), faz um estudo detalhado das características formais que dão valor à literatura fantástica. Ele entende que a definição do fantástico dá-se, necessariamente, em relação a outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Se, por um lado, o estranho, após instituir um certo desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, aproxima-se do real no sentido em que cada fato é definido e explicado por meio de parâmetros naturais e científicos, por outro, o maravilhoso traz a naturalização do insólito, pois pertence a um mundo imaginário e impossível para a realidade humana. Portanto, quando a incerteza não permite que se estabeleça nem o estranho nem o maravilhoso, instaura-se o fantástico. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

Quando Todorov fala da temática do gênero fantástico, diz que ele “se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos”, mas que “não consiste, certamente, nestes acontecimentos (estranhos), mas estes são para ele uma condição necessária” (TODOROV, 2004, p. 100). Em *A confissão de Lúcio*, o que constitui essa “condição necessária” é o crime pelo qual o protagonista foi condenado, que aconteceu em Lisboa:

Ricardo puxou de um revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima-roupa... Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar... E então foi o mistério... o fantástico mistério da minha vida... Ó assombro! ó quebranto! *Quem jazia estirado junto da janela, não era Marta – não! –, era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante!...* Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 412).

Delimitados seus contornos, Todorov coloca o que deve ser o ponto máximo do fantástico, ou seja, a característica de produzir no leitor a hesitação entre um mundo real e outro sobrenatural, provocando um equilíbrio instável. Caso o equilíbrio seja rompido de um ou de outro lado, o fantástico acaba, passando a ser estranho ou maravilhoso. E são os aspectos da obra fantástica que permitem que a hesitação constante na narrativa seja possível que Todorov explicita em sua obra.

Para verificar o discurso do fantástico, Todorov aponta traços que permitem a manutenção deste discurso. Dentre eles, dois serão analisados em *A confissão de Lúcio*: um em nível de enunciador, outro relacionado à composição.

Segundo Todorov, um dos traços empregados nas obras fantásticas depende do enunciador: está associado ao tipo de narrador utilizado. A definição de um narrador ideal para uma obra fantástica, é um narrador-personagem em

primeira pessoa, características que o aproximam mais do leitor, fazendo dele um cúmplice. Além disso, “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova da verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir”, e esta dúvida pode ser grande aliada ao fantástico, pois ele coloca o leitor num dilema: “acreditar ou não?” (TODOROV, 2004, p. 91-92). É o que acontece na novela de Sá-Carneiro. É uma confissão, e o narrador, desde o começo, coloca-se como alguém que apenas fará uma “exposição clara de fatos”:

Desses fatos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, de claro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente. Mas o que ainda uma vez, sob a minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 352).

A escolha de uma narrativa em primeira pessoa na forma de uma confissão reforça a ideia de um processo de análise de si mesmo e, ao mesmo tempo, aumenta a possibilidade de o relato ser fidedigno. Dessa forma, destaca-se ainda mais a obscuridade do relato e possibilita-se a descoberta de novas facetas na fragmentada identidade moderna. Apesar da suposta veracidade da narração, não há elementos que dêem certezas ao leitor; pelo contrário, são as dúvidas que o encaminham pelo texto, as quais são partilhadas também pelo narrador-personagem, perdido em suas múltiplas identidades.

Outro grupo de traços empregado na manutenção do fantástico depende do aspecto sintático: da composição ou estrutura da narrativa (TODOROV, 2004, p. 94). Para Todorov, há um ponto culminante na obra, que será atingido gradualmente por meio de uma linha ascendente. A graduação pode ser claramente descrita como uma preparação metódica para a aceitação de fatos irreais pelo leitor. Ao prepará-lo para a aparição, o narrador pouco a pouco vai convencendo-o da veracidade do que irá presenciar. Todorov, porém, não considera esta gradação como essencial para a aparição do elemento fantástico.

Em *A confissão de Lúcio*, o ponto culminante é o crime, presente no final do penúltimo capítulo. Porém, desde o começo, o narrador vai enredando o leitor: diz que só apresentará fatos, mas já de início alerta que sua confissão será “a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 352). Diversos relatos, de acontecimento transcorridos em Lisboa – não o lugar da arte como Paris, mas o lugar da vida real (ou do delírio) –, vão construindo a atmosfera estranha da obra e gerando suspense no leitor: mudança de fisionomia, passado desconhecido, comportamentos fora do padrão, impressões equivocadas e incertas, perdas de memória, etc. Dentre eles, pode-se destacar o ocorrido durante um recital de piano na casa de um dos amigos de Lúcio. Ele, Ricardo e Marta estavam presentes, quando algo estranho aconteceu:

[Durante a execução de uma música] os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo [...] só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista. E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o* fauteuil *vazio*... Fui de súbito acordado da miragem pelos aplausos dos auditores que a música genial transportara, fizera fremir, quase delirar... E, velada, a voz de Ricardo alteou-se: – Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. [...] Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer – se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz... Calou-se. Olhei... Marta regressara. [...] era impossível explicar o estranho desaparecimento [...]. Com efeito, bem pouco natural seria que, em face de música tão sugestionadora, alguém pudesse desviar os olhos do seu admirável executante... A partir dessa noite, a minha obsessão ainda mais se acentuou. Parecia-me, em verdade, enlouquecer. Quem era, mas quem era afinal essa mulher enigmática, essa mulher de sombra? De onde provinha, *onde existia?*... Falava-lhe há um ano, e era como se nunca lhe houvesse falado... Coisa alguma sabia dela – a ponto que às vezes chegava a duvidar da sua existência.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 383-384).

A partir desta citação percebe-se a forma como o autor construiu o relato do narrador de forma a confundir cada vez mais quem está lendo, e esta incerteza se mantém mesmo depois do final da história. Assim, pode-se dizer que *A confissão de Lúcio* pertence a um tipo de fantástico considerado ideal (e impossível) para Todorov. Ele afirma que a inserção do fantástico em um texto é parcial, pois está presente apenas nos acontecimentos que precedem a inclinação para o mundo maravilhoso ou o mundo estranho: “O fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação” e “pode se desvanecer a qualquer instante” (TODOROV, 2004, p. 47-48). Em *A confissão de Lúcio* o fantástico não desaparece, não é apresentado um fato que encaminhe o desfecho da narrativa para o estranho ou para o maravilhoso: não se sabe se Lúcio está louco, o que encaminharia a história para o estranho, nem se algo sobrenatural aconteceu, caracterizando-a como maravilhoso. O que está sendo narrado é uma “realidade inverossímil” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 411).

Na novela de Sá-Carneiro, pode-se verificar dois planos de enredo. Há o que narra a relação de Lúcio e Ricardo (com a questão insólita apresentada em Lisboa), e outro, que o autor utiliza para expor suas idéias sobre a arte (essencialmente em Paris). Também é interessante notar que o protagonista é escritor e vive rodeado por artistas. Portanto, independente se em Paris ou em Lisboa, pode-se dizer que é a imaginação e não o mundo real (ou a ciência)

que se sobressai. *A confissão de Lúcio*, na qualidade de obra de arte, sugere que a condição humana é tão inescapável quando o próprio labirinto narrativo: em vez de apontar um caminho a ser seguido, espelha uma realidade mutável.

REFERÊNCIAS:

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1978.

_____. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

**MURILO RUBIÃO E AS MÁSCARAS DA MODERNIDADE
COMPARATISMOS POSSÍVEIS**

Coordenação:
Flávio Garcia

BÁRBARA E A GORDA INDIANA – ACONTECIMENTOS FANTÁSTICOS DE MIA COUTO E MURILO RUBIÃO

Bruno SOARES¹

RESUMO:

Através da análise do conto *Bárbara*, do ficcionista brasileiro Murilo Rubião, e *A Gordia Indiana*, do moçambicano Mia Couto, objetiva-se traçar paralelos de construção narrativa que justifiquem, por meio dos elementos constitutivos comuns de ambos os contos, uma existência universal e atemporal do fantástico quanto modo discursivo, subentendo uma relação entre o Grotesco e sua contribuição para a formação da narrativa fantástica.

Para iniciarmos o que pretendemos nesta análise, preferimos discutir sobre o que é a proposição do Fantástico todoroviano, pelo excerto do próprio autor:

“Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (TODOROV: 2004; 30)

Há, portanto, uma importância ímpar para que o Fantástico aconteça em uma narrativa: a hesitação. Se optar por crer que a fenomenologia insólita ocorreu, a narrativa declina-se para o Maravilhoso, se obstante, explicar-se o insólito de forma empírica, ainda que improvável, temos o Estranho. É nesta tênue linha que o Fantástico subsiste e toda a estrutura da narrativa deve colaborar para que sua existência não seja breve e decline para algum dos outros gêneros vizinhos acima citados.

Para que esta linha narrativa se mantenha, a proposição do teórico português Filipe Furtado, complementa a de Todorov:

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

1 Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Até este ponto, percebemos então que a construção do Fantástico como gênero, para ambos os teóricos, sustenta-se na hesitação, para Todorov, e na ambiguidade, para Furtado. Entretanto, em um estudo posterior ao seu *Construção do Fantástico na Narrativa*, o estruturalista Filipe Furtado discorre sobre uma nova possibilidade de entendimento do Fantástico: o modo discursivo Fantástico.

Contra-pondo-se à necessidade da ambiguidade, e outros traços narrativos determinadores do gênero, o autor discorre que um modo seria:

“Em português, tal como na maioria das línguas românicas, o termo “fantástico” torna-se com frequência objecto de emprego ambíguo, dado ser (nem sempre conscientemente) aplicado a, pelo menos, duas ordens diferentes de conceitos no domínio dos estudos literários. Com efeito, surge, não raro indiferentemente, a designar quer um gênero quer uma noção de maior abrangência (de há muito apontada por críticos como Northrop Frye, Gérard Genette ou Robert Scholes) que, em regra, se denomina modo. Esta expressão, por sua vez, aplica-se a categorias que envolvem um elevado grau de generalidade e abstracção (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais. Trata-se de construções teóricas decorrentes de reflexões de índole predominantemente dedutiva sobre os “possíveis” da literatura, nas quais se procura levar em conta as combinações de elementos discursivos já realizadas na prática, assim como determinar ante rem as susceptíveis de realização futura. Às grandes esferas conceptuais pressupostas pela noção de modo, têm sido atribuídas outras designações, como “formas naturais” (Naturformen) por Goethe, “arquigêneros” (archigenres) por Gérard Genette ou “gêneros teóricos” (genres théoriques) por Tzvetan Todorov.”(FURTADO:2011)

Já percebe-se, de fato, que nesta última referência, Furtado demarca outra visão de Todorov não de forma a criticá-lo, mas de apropriar-se de suas conceituações e aprofundar-lhes a significação na contemporaneidade. Discorre ainda o autor que esta visão macro da literatura, denota que tratamos aqui de um estanque em paralelo do que, indiferente à tripartição dos gêneros clássicos, pressupõem-se vertentes literárias que abordam o valor da representação da mimética em oposição aos que desatam tais laços rigidamente comprometidos com o real. Contributos literários, quissá artísticos, em sentido *latto*, que tratam dos substratos imagéticos de cunho fantasioso:

“Entre as elaborações tipológicas baseadas nesta ordem de considerações, a tripartição clássica das modalidades fundamentais da enunciação (épica-narrativa, lírica e dramática) constitui, se não a mais correcta e operativa, pelo menos a mais influente e duradoura. Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria

do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. Torna-se, a propósito, curial encarar os intuítos representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis *grosso modo* em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro.”(FURTADO:2011)

Então, se a ambiguidade define o gênero fantástico, como, além do comparativo temático, podemos atribuir ao modo discursivo, critérios que o categorizariam? Furtado discorre que a presença do sobrenatural seria o fenômeno fundamentador desse modo, porém, no desenvolver de seu estudo, questiona-se a cerca da consistência desta tessitura e define o metaempírico como seu critério-base:

“Ora, se em qualquer época histórica, as entidades ou ocorrências ditas sobrenaturais revelam um traço de facto comum, ele consiste não numa efectiva fuga à natureza, mas no facto de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido. Daí não haver grande sentido em denominar tais elementos com base em características que, na melhor das hipóteses, se poderão considerar meramente presumíveis. Ao contrário, a tentativa de os qualificar deverá ser deslocada para a perspectiva do sujeito humano do conhecimento, tornando-se, portanto, preferível subsumi-los numa categoria mais ampla e apelidá-los de “metaempíricos”. Efectivamente, quer, por exemplo, um lobisomem, uma fada ou o deus Pã quer fenômenos fictícios mas possíveis, embora ainda não compreendidos ou sequer detectados pelos vários ramos do saber, apesar das suas óbvias diferenças, correspondem a tal designação. Isto, não obstante os elementos do primeiro tipo (de facto sobrenaturais, caso existissem) relevarem apenas do imaginário, enquanto alguns do segundo possam porventura vir a ser detectados e compreendidos mediante novos dados a estabelecer no futuro. Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva.”(FURTADO:2011)

Paradigmaticamente, o fenômeno metaempírico centra-se no dilema grotesco de que Bárbara e Modari se permitem acontecer com seus corpos: a primeira, pela perspectiva do esposo, engorda incessantemente a cada vez que tem algum desejo realizado, a segunda, sob o relato de um narrador não identificável, emagrece ao mesmo ritmo em que faz sexo. Destacar a importância

do narrador é importante como agente determinante do fantástico, pois o seu posicionamento ante os fatos do enredo corroboram ou denegam a veracidade depreendida dos contos. Em *Bárbara*, em nível de estrutura narrativa, o narrador-personagem aqui representado de forma intradieética – que participa da ação do enredo – descreve de forma subjetiva as conseqüentes alterações corporais de sua mulher, a princípio queixoso da depreciação estética de Bárbara, demonstra em seguida a cada reclame, um conformismo banalizador da ocorrência incomum. É como se o absurdo não lhe fosse de teor extraordinário. Opostamente, o narrador – extradiegético por excelência – de *A Gorda Indiana* descreve que se encara de forma aceitável as nuances do emagrecimento súbito de Modari, o que é uma expectativa justificável, uma vez que sua metamorfose decorre, em princípio, como um benefício à sua persona, mas que se mostra uma ligeira ilusão: “A família, no início, se contentou. Mas, com o tempo, deixaram de celebrar aquela mudança. Modari se escaveirava, magricelenta. Das duas nenhuma: ou ela estava doente ou amava em demasia” (COUTO: 1998: pg.2). O tempo e espaço, indeterminados, restringem-se apenas à alusões vagas, não comparativas e que, por isso, cumprem bem outra das características furtadianas para o fantástico.

A gradação decorre, no enredo de *Bárbara*, flexionada por parágrafos-gancho, curtos e de caráter conclusivo, frustrante, que sucedem a desabafos das premissas negativas do narrador-personagem, produzindo um efeito estratégico para a quebra na expectativa do leitor, enquanto , ao mesmo passo, denota pistas da passividade deste mesmo narrador ante os acontecimentos insólitos, como podemos ver em um dos variados exemplos reproduzidos abaixo:

“Momentaneamente despreocupe-me da exagerada gordura de Bárbara. As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo e dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo” (RUBIÃO: 2010; p.29)

Mia Couto, em outro viés, produz a gradação – e com ela, avanço no plano da diegese - pelo decorrer da alienação que o marido, sábio indiano, nutria pela obesidade mórbida de Modari:

“O homem amava Modari mas tinha dificuldade em chegar a vias de fato. Com paixão ele suspirava: “se um dia eu conseguir praticar-me com você!...”. Mas ele devia atravessar mais carne que magaiça mineirando nas profundezas.

- “De hoje em diante não quero mais nenhum empregado mexendo em você”.

Ele mesmo passou a lavá-la. Modari se tornou muito lavadiça e o homem lhe enxugava, aplicava pós medicinais, esfregava com loções. Foi num desses lavamentos que o acto se consumou.” (COUTO, 1998; p.2)

Isto nos permite afirmar que há um traço comum à ambos os autores: tomar o objeto grotesco como valioso a tal modo que, se lhe não foge a percepção clara de seu estado repugnante, sublima-se o feio, admirando-o como belo. Podemos, então, teorizar como o grotesco desenvolve-se nas narrativas. O cômico recorrente aos dois textos demarca um traço singular do grotesco já desde a Renascença, como Kayser decreve:

“Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.”(KAYSER 2009)

A estrutura das narrativas que a crítica categoriza como do Grotesco, naturalmente apresentam as mesmas tendências, ainda que no excerto acima, a menção à Literatura sequer seja presente. Decorre que, tal como o Fantástico, o Grotesco deriva as formas conhecidas e as reestrutura de maneira assimétrica – figurativamente ou narrativamente – de modo a inserir o impossível no mundo consensual: o senso comum defronta-se com o que repudia. De certo que nos enredos desta análise, a morbidez que o binômio da magreza e da obesidade excessiva acentuam-se ao nível da linguagem, este campo de semântica tão logo surge no aspecto artístico, transpassa a barreira entre os códigos e adquire forma substantivada e adjetivada, conforme Kayser:

“Já no século XVI, os outros países aceitam, com o novo estilo ornamental, a denominação correspondente. Como substantivo, isto é, como designação fixa de algo objetivo, penetra em toda parte e mantém-se vivo. Paralelamente, aparece também o adjetivo, que antes substantivava o nome. A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã.” (KAYSER, 2009)

É neste momento que a linguagem verbal alcança os pormenores da linguagem visual que as artes plásticas já possuíam, em relação ao Grotesco: a palavra se faz construtora de um conceito abstrato, do olhar que se surpreende

com as figuras de Signorelli e de Cammermeier², o texto verbal adquire o “status” de transpor o adjetivo “grotesco” para o texto. As distorções do corpo, desproporcionais, fomentam o cômico em medida proporcional ao aumento da desproporção, assimetria das protagonistas. O lugar incomum dessas metamorfoses relacionam o Grotesco e o Fantástico, senão pela função, em si pelo efeito que causam: a desestrutura do mundo empírico conhecido.

Esta relação de medo e humor, tanto na figura de Modari quanto não de Bárbara, une o repugnante de seus corpos ao cômico, reação que é estrita entre o gênero do medo e do horror. A tênue linha entra ambos é aqui rompida, legando o Grotesco a uma ferramenta para o efeito fantástico. Por si, o Grotesco não se torna a categoria principal das duas narrativas, mas sem sua presença, é possível afirmar que ambos os enredos estariam carentes de uma ferramenta eficientemente capaz de apresentar o elemento insólito de um modo em que, ainda não ocorrendo a hesitação de Todorov, é a discrepante “aceitabilidade” de um Grotesco naturalizado que torna o enredo desconfortante, inquieto, incomum. Isto, por excelência, torna o Grotesco – pelo viés do cômico – um suporte necessário para os enredos de Mia Couto e Rubião, afinal, do confronto entre a realidade distorcida e o aceite do senso comum, podemos nos deparar com a hesitação ou estranhamento que é o tônus do conceito defendido por Fantástico, quer genológico, quer modal.

Atendo-nos agora ao foco do efeito fantástico nas narrativas, podemos considerar que em *A gorda indiana* e *Bárbara*, o efeito fantástico cumpre as categorias de hesitação todorivianas e de estruturação da ambiguidade de Furtado: incerteza se o ocorrido cumpre-se ou é falseado, espaço e tempo narrativo indeterminados. Mas apenas em *A gorda indiana* há a presença da figura de autoridade, que corrobora no narratário a credulidade nos factos – o sábio indiano – e somente em *Bárbara* podemos identificar o narrador autodiegético, caráter principal para o fantástico de ambos os teóricos.

Conclusivamente, objetivou-se nesta curta análise identificar na paridade de contos - que abordam o tema da metamorfose corporal, pautada em diferentes dicotomias como estética e desejo ou sadismo e masoquismo -, como as características da diegese fantástica acontecem, de forma que contribuem para ratificar as proposições de Todorov e Furtado, e aproximar as literaturas lusófonas de distintas épocas, demonstrando assim, o caráter universal do fantástico.

² Para melhor referências, procurar na bibliografia de Kayser, 2009, as figuras dos respectivos artistas, localizadas à página 6.

REFERÊNCIAS:

COUTO, Mia. A gorda indiana. In: Contos do nascer da terra. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

ECO, U. Leitura do texto literário. Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários. Lisboa: Editorial Proença, 1985.

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

FURTADO, Filipe. “Fantástico – Modo” in: E-Dicionário de Termos Literários, coord. De Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 20/04/2011

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*; configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. (pp. 17-27)

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica: teoria da literatura. Debates. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RUBIAO, Murilo. Bárbara. in: Murilo Rubião – obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AD INFINITUM: O FANTÁSTICO COMO QUESTÃO EXISTENCIALISTA EM *A FILA*, DE MURILO RUBIÃO E *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

João Olinto TRINDADE Junior¹

RESUMO:

As narrativas contemporâneas constroem espaços onde o homem comum é constantemente confrontado com as contradições e transformações da realidade em prol da busca por um espaço verdadeiramente seu. Frente a um mundo que avança além de sua capacidade de acompanhá-lo, o indivíduo confronta-se constantemente com as angústias da modernidade, tornando-se ele próprio um ser às avessas no choque com essas transformações. Dessa forma, o presente trabalho propõe uma reflexão entre as narrativas “A Fila” de Murilo Rubião e “Terra Sonâmbula” de Mia Couto, de maneira que ambos os textos, à medida que se aproximam, abordam a questão do insólito na narrativa e abrem espaço para a discussão do fantástico como questão do ponto de leitura do existencialismo sartreano, no qual o indivíduo em sua situação de angústia e desamparo acaba por refletir sua existência de maneira insólita.

PALAVRAS-CHAVE:

Insólito, Modernidade, Angústia, Existencialismo

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro. (Fala de Tuahir) (COUTO, 2002, p.1)

Após longo estudo abordando a manifestação do fantástico na narrativa e seus gêneros irmãos – o estranho e o maravilhoso – onde delimita o gênero fantástico clássico, o teórico Todorov nos aponta para uma manifestação diferente do fantástico, apontando Kafka como principal influência e representação dessa corrente, o Fantástico Contemporâneo/moderno. Diferente do clássico onde a hesitação – opcional na visão Todoroviana e construída na teoria Furtadiana – frente a um evento insólito que leva o leitor empírico a dúvida do acontecimento, no fantástico moderno a hesitação é inexistente, uma vez que há a banalização do evento sobrenatural, sendo que o mundo no qual ele se manifesta é tão insólito quanto o acontecimento onde ele se manifesta (TODOROV, 1992, p. 181). Nessas

¹ Mestrando no programa de pós-graduação em Letras – Literatura Portuguesa – pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sob orientação do Prof. Dr. Flavio Garcia de Almeida.

narrativas, o evento insólito invade a realidade de maneira que sua manifestação age como parte de sua construção.

Os autores abordados, o moçambicano Mia Couto e o brasileiro Murilo Rubião, apresentam elementos dessa modalidade discursiva em sua obra, no qual o fator incomum da realidade em que habitam – a sociedade moçambicana surgida após um longo período de guerras e a sociedade “branco-européia” na contemporaneidade da realidade brasileira – precisa ser encarado como inerente a sua constituição, onde a normalidade do homem – seus habitantes, homens, elementos constituintes – é, por definição, fantástica, sendo isso “a regra, não uma exceção” (TODOROV, 1992, p. 181). Ambos os escritores abordam as inconsistências do cotidiano e suas contradições que causam uma perplexidade aceita, mas não discutida. Dessa forma, tanto Rubião ao representar o universo folclórico do interior mineiro quanto Mia Couto ao conceber em seu processo de criação ficcional um cenário moçambicano onde o real e o irreal convivem favorecem as manifestações do insólito ficcional.

Jean Paul Sartre, ao desenvolver os conceitos do existencialismo, utiliza-se de textos ficcionais e povoa suas narrativas de eventos insólitos, chegando-se a uma conclusão lógica sobre uma reflexão do cotidiano. Como ele já afirma, “a existência precede a essência” (SARTRE, 1973, p. 11), ou seja,

o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para concebê-la. (SARTRE, 1973: 12)

Em suas obras, tanto Murilo Rubião quanto Mia Couto encarnam esse fundamento, pois suas personagens deambulam em uma realidade que transita entre o real e o irreal, no qual o fantástico é uma questão que abunda de sua própria existência. Segundo Schwartz, na obra rubiana “o dado sobrenatural é um artifício da imaginação para remeter a conflitos originários da própria realidade” (SCHWARTZ, 1982, p. 12). As personagens miacoutianas, por sua vez, habitam em uma realidade que transita entre a crise e a esperança. Em uma sociedade despedaçada por seguidas guerras, se faz necessário a reconstrução de um passado em busca de um futuro para garantir a estabilidade do presente, de forma que o indivíduo precisa descobrir/trazer à memória aquilo que lhe trás esperança.

Lançado pelo escritor mineiro originariamente como parte integrante do livro “O convidado” (1974), O conto “A Fila” (RUBIÃO, 2010, p. 76-84) Conta a

história de Pererico, homem magro que viera do interior do país para conversar com o gerente de uma companhia, mas que se encontra preso a uma fila para ser atendido, fila essa que nunca termina e cresce constantemente. Lançado em 1992 pelo autor moçambicano, “Terra Sonâmbula” retrata um período histórico, a guerra civil moçambicana ocorrida logo após a guerra de independência contra Portugal, protagonizada pelos grupos Frelimo – de orientação Leninista-Marxista – e Renamo – de orientação Capitalista – em Moçambique (CAMPOS, 2009, p. 12). O romance conta a história de Tuahir e Muidinga, um velho e um garoto que após partirem de um campo de refugiados de guerra – de maneira que Muidinga fora encontrado por Tuahir em meio a cadáveres -, caminham por uma devastada Moçambique em meio a guerra civil, evitando as estradas para não se depararem com os bandos que por ali circulavam, precisando, por vezes, se fingirem de mortos (COUTO, 2002, p. 3) para sobreviver, até que se deparam com um ônibus incendiado e o utilizam como moradia. Após enterrarem os cadáveres encontrados próximos ao veículo, percebem um último corpo com uma mala, a qual carregava cadernos escolares rabiscados que viriam a ser conhecidos como os “cadernos de Kindzu” (COUTO, 2002, p.4) – os quais, lidos por Muidinga, dividem a narrativa em duas contadas paralelamente, as da dupla e a história de Kindzu –. Decidido a não permanecer ali mais do que o necessário, o garoto procura partir daquele lugar mas, sempre que ambos partem, retornam ao ônibus como se dessem infinitas voltas. Temos assim dois enredos, o da peregrinação de um velho e de um jovem pelo espaço devastado de Moçambique, em plena guerra civil, e o do percurso existencial de um guerrilheiro, cujos cadernos autobiográficos nos são apresentados pouco a pouco ao longo da trama.

A cada tentativa, a fila que Pererico encontra cresce mais e mais. Em sua segunda tentativa, mesmo chegando cedo recebera um número maior do que o do dia anterior. O porteiro, que por sua vez oferecia ajuda desde que compartilhasse o problema, dava-lhe números cada vez maiores. Citando,

A desconfiança que lhe infundira o oferecimento de auxílio, por parte de Damião, levou-o a evitá-lo. E essa disposição não o favorecia: as fichas que lhe eram fornecidas obedeciam a uma numeração cada vez mais elevada e a fila se esgotava com exasperante lentidão. Porém se agarrava ferozmente a ela, apesar das perspectivas desfavoráveis. (RUBIÃO, 2010, p. 78).

Com o dinheiro no fim, é a ajuda da prostituta Galimene – seus últimos sacrifícios antes de perder por completo seus valores morais – que o ajuda a subsistir e resistir por tantos meses na fila, não por menos, a única amiga que faz durante todo aquele tempo.

Muidinga, miúdo que sofria de uma estranha doença de não se lembrar do passado, trava ao longo da trama sua busca pelo que um dia fora, acompanhando seu mais-velho que o faz recordar parte de sua memória. A medida que lia – que descobria que sabia como decifrar aqueles “símbolos” – os cadernos de Kindzu, as paisagens ao redor de Muidinga mudam, embora só ele consiga ver essas mudanças. Sua estadia naquele lugar é constantemente marcada pelo confronto com a vontade de Tuahir de permanecer na segurança do ônibus – e daquela estrada isolada - como moradia noturna enquanto procurava comida durante o dia, longe de todos os perigos. O jovem persiste em seu desejo de partir daquela “estrada morta” que não dava em lugar nenhum – pois não via futuro em sua permanência ali -, mas sempre terminavam por retornar ao mesmo lugar, a mesma estrada e o mesmo machimbombo (ônibus) a cada tentativa, mesmo após traçarem longos caminhos naquela terra onde as pessoas deambulam. Em suas reclamações, protestava constantemente sobre continuarem ali e sua relevância para sua jornada:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 1992, p.3)

A tendência ao infinito – como um ciclo que não se rompe enquanto seu dilema fundamental não for devidamente solucionado - se manifesta em ambas as obras ao apresentar uma fila que só aumenta e uma estrada que sempre retorna ao mesmo lugar. Presos pela força de um cotidiano que mostra ao homem sua incapacidade de modificar o mundo no qual convive, as personagens se tornam vítimas de sua própria realidade, presas em um ciclo do qual percebem não serem capazes de escapar, movidas por outras forças que também possuem o interesse de que ali permaneçam: Assim como não era do interesse de Damião que Pererico desistisse de continuar na fila, Tuahir não mantinha esperanças de seguir em frente e preferia continuar no ônibus. Dessa maneira, torna-se insolucionável o problema da fila e da estrada. Como já afirma Felipe Furtado (FURTADO, 1980, p. 40), “só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela”. Os eventos insólitos – uma fila que sempre aumenta sem nunca chegar ao fim e uma estrada que sempre leva ao mesmo ponto de partida – tornam-se apropriados para as normas do cotidiano de seus universos.

A exemplo de Kafka, em alguns textos de natureza fantástica escritos a partir do século XX, o tema aproxima-se das angústias existenciais e psicológicas, com um ser humano que se vê impotente frente às opressões de um mundo que se moderniza rapidamente. Esta modalidade narrativa tornou-se, desde então, receptiva às inquietações humanas geradas pela angústia da sensação de impotência frente aos mais diversos tipos de opressão. A realidade representada nas narrativas assemelha-se à nossa realidade, mas o absurdo representado instaura o insólito, gerando no leitor empírico um estranhamento diante dos acontecimentos.

Jean Paul Sartre, na obra *Situações I* (1968), estabelece uma divisão conceitual entre o fantástico tradicional, ou seja, aquele anterior ao do século XX e o novo, surgido após esta data, e que ele chama de “fantástico contemporâneo”. Para o estudioso, o “fantástico contemporâneo” apresenta um homem “às avessas” exatamente como o crítico via o indivíduo e o mundo contemporâneo. O crítico observou ainda que para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico teria de se domesticar tal qual os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, e resignar-se a transcrever a condição humana. (SARTRE, 1968, p. 67). Todorov, por sua vez, sublinha a importância da credulidade do leitor frente ao texto: “É necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de personagens vivos” (TODOROV, 1992, p.14), o que Umberto Eco reafirma ao dizer que “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional (...) tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (ECO, 1994, p. 81). Como se vê acontecer nas narrativas de Rubião e Couto, a aceitação por parte do leitor da “verdade fingida” o faz adentrar no jogo narrativo, mantendo nele a dúvida se Pererico conseguirá ou não chegar ao fim da fila, ou se Muidinga e Tuahir irão parar em um lugar diferente da mesma estrada. Tanto as personagens miacoutianas quanto as rubianas enfrentam um cotidiano angustiante, o qual os envolve numa angústia perpetuada por situações insólitas mas não discutidas. Embora encare diariamente o absurdo presente de uma fila sem fim, Pererico persiste, enquanto Muidinga e Tuahir, persistindo em sua busca “divididos entre dois mundos, o da cruel realidade e o da poesia contida nos cadernos de Kindzu” (SECCO, 2000, p. 275), seguem reaprendendo os caminhos do sonho e da paz em meio a um momento de tanta barbárie, numa tentativa de escapar daquela estrada que não leva a lugar algum.

Dessa forma, novamente cito Sartre ao dizer que “a existência precede a essência”, ou seja, o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo e só depois se define. A experiência do cotidiano tem uma força demolidora para a formação do homem. Se o estar-no-mundo é uma experiência sem solução, as personagens inventam a sua maneira meios de escaparem dessa existência: Pererico escapa da infinita fila quando não apenas começa a ignorá-la mas também se descuida de seus deveres quando acolhe a hospitalidade de Galimene e deixa seus compromissos em segundo plano, tornando sua ida à cidade em verdadeiras férias, fugindo do caos do cotidiano da cidade para o total descompromisso com seus afazeres. Muidinga, à medida que lê os cadernos de Kindzu em voz alta para Tuahir e conhece sua viagem pelas terras moçambicanas em busca de se tornar um Naparama - “guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra” (COUTO, 2002, p.26) -, vai tornando reais as mudanças de paisagens, de maneira que, em determinado momento, não são eles que caminham, mas sim a estrada que os movimenta para os mais diferentes lugares:

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.

- Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada (...) É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar. Me faz lembrar quando andava no comboio.”

Tuahir mira e admira. Há dias que não se arredam do machimbombo. No entanto, a paisagem em volta vai negando a aparente imobilidade da estrada. Agora, por exemplo, se desenrola à sua frente um imenso pantanal. O mar se escutava vizinho, a mostrar que aquelas águas lhe pertenciam. (COUTO, 2002, p. 105)

À medida que lê os cadernos e a estrada o leva por novas paisagens, Muidinga cura sua doença de memória e segue resgatando seu passado. Ele começa a vislumbrar a felicidade a partir das suas recordações, são as imagens da felicidade que lhe dão o consolo da vida que ele decidiu buscar. Entretanto, as coisas já não seguem tão bem para Pererico. Diferente da literatura miacoutiana que trabalha sobre o signo da esperança, segundo o crítico Jorge Schwartz,

Não há lugar para a salvação no universo muriliano. A solidão toma conta dos personagens que se caracterizam por uma perpétua procura e um continuo desencontro. Essa fatalidade parece estender-se ao próprio ato de criação ficcional. Penoso trajeto de seus personagens,

perdidos num mundo de incessante procura, e sem respostas para as questões fundamentais do homem (SCHWARTZ, 1982, p. 102)

É assim que, com remorso pelo descuido com seus deveres, mesmo tendo vencido a fila que já não existia, Pererico descobre que o Gerente morrerá e ele fora o único a não ter sido atendido, restando-lhe apenas retornar para sua cidade após o fracasso de sua missão. Muidinga, diferentemente de Tuahir que morre após tanto tempo ser tomado pela doença da terra de não saber mais como sonhar, segue com sua leitura resgatando seu passado e reescrevendo sua existência no caminho para a formação de sua essência. Na narrativa de Murilo Rubião, Pererico termina com um fim inalcançável, diferente de Mia Couto que – como em outras narrativas – não fecha sua história, deixando-a no eterno ciclo do contar e recontar. É através dessas narrativas que as personagens encarnam em suas vidas o fantástico como forma de existência, resistindo assim as angústias, desesperos, inquietações e inconsistências da sociedade moderna. Uma vez que os eventos insólitos tornam-se parte da formação de uma realidade angustiante, as personagens tomam esses eventos como parte de sua constituição ao aceitarem o fantástico que existe em si.

REFERÊNCIAS:

CAMPOS, Josilene Silva. As Representações Da Guerra Civil e a Construção Da Nação Moçambicana Nos Romances De Mia Couto (1992 – 2000). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, em 2009.

COUTO, Mia. Terra Sonâmbula. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

ECO, UMBERTO. Seis Passeios Pelos Bosques Da Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

RUBIÃO, Murilo. Obra Completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. O Convidado. São Paulo: Editora Quíron, 1974.

SARTRE, Jean Paul. “Aminabad, ou do fantástico considerado como linguagem” In: Situações I. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa, publicações Europa-América, 1968.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. “Mia Couto e a ‘incurável doença de sonhar’” In: Sepúlveda, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (orgs.) Rio de Janeiro: Yendis, 2000.

SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanismo. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião – Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982.

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

MIA COUTO E MURILO RUBIÃO: TRAÇOS DO FANTÁSTICO MODERNO

Luciana Morais da SILVA¹

RESUMO:

O presente trabalho tem por objetos “Bárbara”, de Murilo Rubião, e “A gorda indiana”, de Mia Couto, narrativas que apresentam elementos insólitos como móveis do narrar. Em ambas as narrativas, as personagens são exaustivamente dominadas por seus desejos, solicitando das demais personagens um empenho para garantir a satisfação tanto de Bárbara quanto de Modari. O insólito irrompe nas narrativas ocasionando um incômodo, visto que as personagens são descritas como estranhas e isso é denunciado a nível narrativo. Não é comum, corriqueiro, uma mulher engordar a cada novo desejo ou definhar devido ao desejo sexual, porém nas narrativas as mulheres são vítimas da insólita “vontade”. O insólito surge na ficção dos dois autores para instaurar uma situação de subversão, porém até que ponto um mundo que admite todos os pedidos de Bárbara e o desejo sexual de Modari como normais pode ser subvertido? O mundo alucinado é, portanto, confrontado por elementos que promovem a distorção de uma realidade posta, mas que já é por si mesma incomum. Nessa realidade insólita, mas verossímil, o mais inaudito não é a instauração do insólito ficcional, mas sua absorção, ou seja, sua assimilação por parte das personagens, que não estranham, nem se surpreendem, visto que o insólito torna-se sólito. Ao contrário da expectativa que cerca as narrativas, a grande surpresa gerada pelos desejos avultados é exatamente a ausência de surpresa, tratando “o irracional como se fizesse parte do jogo” (TODOROV, 1992, p. 181).

PALAVRAS-CHAVE:

Insólito Ficcional; Narrativa; Fantástico; Personagens

As obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma. (BARTHES, 1987, p. 12-13)

1

Luciana Morais da SILVA (UERJ/ UFRJ); lulu_msilva@yahoo.com.br; luciana.silva.235@gmail.com

O presente trabalho tem por objeto narrativas de dois autores contemporâneos: Mia Couto, autor moçambicano e, Murilo Rubião, autor brasileiro. Desenvolver-se-á, por meio de comparações e ressignificações, reflexões acerca dos possíveis diálogos entre as narrativas literárias a partir da manifestação de eventos insólitos. Nessa perspectiva, pretende-se mostrar de que forma os autores moçambicano e brasileiro estruturam suas narrativas por meio da abordagem da angústia das personagens diante do cotidiano, tencionadas a viver sob o julgo de seus desejos. Far-se-á a análise de duas narrativas, “A gorda indiana”, de Mia Couto, e “Bárbara”, de Murilo Rubião.

Desde a segunda metade do século XX, as narrativas literárias vêm incorporando em suas estratégias de construção textual, traços próprios das releituras e ressignificações que se fazem do insólito, revisitando aqueles gêneros canônicos – maravilhoso, fantástico e estranho (TODOROV, 1992) , mas quase nunca os reproduzindo diretamente, senão que os atualizando ao imaginário da Contemporaneidade. No entanto, não se abordará os outros gêneros que apresentam elementos insólitos em sua composição. No presente trabalho se citará os gêneros apontados para demonstrar a aproximação ou distanciamento dos traços do fantástico presentes nas narrativas.

Depreende-se enquanto insólito o que é imprevisível, o excepcional, ou seja, o que rompe com o humano ou o natural. Propõe-se uma “visita” aos mundos insólitos miacoutiano e rubiano, em ambientes permeados por uma aura sobrenatural, já que é incomum seres humanos definirem-se por seus desejos, sendo algozes ou vítimas de anseios inexplicáveis, demonstrando como os fatos insólitos tornam-se sólitos em uma “realidade” que torna trivial algo estranho ao cotidiano das personagens.

Mia Couto e Murilo Rubião, autores do contemporâneo, podem ser definidos como “compositores” da arte do cotidiano, destituidores do discurso impetrado pela mácula do realismo consumista, que se quer como fonte. Transbordando o espaço comum as narrativas miacoutiana e rubiana “procuram romper com as estéticas européias, enquanto trilham um caminho que procura construir uma identidade própria” (MARTINS, 2008, p. 123). Identidade que se quer parte do real, mas que com ele rompe. Transbordando o comum, o natural, com personagens que insolitamente engordam ou desaparecem, criando um mundo em que o leitor empírico já não estranha o evento inesperado, surpreendente, visto que este é naturalizado desde o início das narrativas.

A OPÇÃO POR UM FANTÁSTICO QUE ABARQUE A CONTEMPORANEIDADE

A construção do fantástico se faz de modo único na lógica existente no “senso-comum”, pois como diria Todorov (1992), ao adentrar-se a leitura de um texto caracterizado como fantástico, descobre-se que o mundo relatado é um convite ao da vivência social, sem seres como vampiros, fadas, nem duendes. Contudo, há, em geral, um acontecimento que não pode ser explicado por este mundo, instaurando-se, então, o “insólito”.

Em uma realidade familiar, existe a percepção de algo destoante, ou seja, algo que foge ao ordinário, porém deve-se optar por uma explicação cabível: ou é uma abstração da realidade, um produto da imaginação, mantendo assim as leis que regem o mundo; ou é um acontecimento factual, representante de leis desconhecidas, mas tão reais quanto às convicções de cunho público.

Para Todorov há dois fantásticos: um clássico, próprio do imaginário do século XIX, e outro contemporâneo marcado prioritariamente pela construção narrativa de Kafka, a qual “trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real”. (TODOROV, 1992, p. 181).

As narrativas do fantástico clássico são marcadas por uma hesitação frente ao evento insólito que gera um estado de dubiedade que em seu âmago torna o leitor empírico parte integrante da narrativa, fazendo-o compartilhar da dúvida e do mal-estar do herói, ou seja, nunca se evidencia uma decisão plena entre o que é resultado das leis da natureza e o que surge em contradição frontal a elas (*Cf.* FURTADO, 1980, p. 132), já as do moderno/kafkiano não apresentam hesitação, pois o insólito irrompe como algo natural, sem estranhamento, sendo parte integrante do mundo real intradiégetico, isto é, “o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo” (TODOROV, 1992, p. 181). As narrativas pertencentes ao fantástico tradicional são permeadas por esta constante dubiedade: entre uma explicação fundamentada na lógica ou uma baseada em abstrações da realidade, produtos da imaginação.

Tal fato não ocorre com o fantástico moderno, visto que há um processo de naturalização dos acontecimentos inauditos, pois a hesitação representada no interior da narrativa é abandonada. Apesar de percebidos como insólitos, apesar de questionados, os eventos e elementos acabam incorporados de maneira naturalizada na vivência cotidiana das personagens, sem que precisem ser explicados ou modificados. “Eis em resumo a diferença entre o conto fantástico

clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra” (TODOROV, 1992, p. 182).

Todorov discute o fantástico enquanto gênero, porém optou-se pela abordagem de Irène Bessière quando esta declara que o fantástico

no define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (BESSIÈRE, 2001, p. 84)

Do mesmo modo que Todorov, a autora observa a metamorfose estabelecida na própria realidade devido à irrupção do evento surpreendente. Contudo, diferentemente da postura todoroviana a favor do gênero, Bessière não enquadra o fantástico no espaço delimitado dos gêneros literários, visto que a autora trata o fantástico por meio da heterogeneidade que comporta em si mesmo.

Para ela a ficção fantástica produz outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo, ou seja, do mundo real, vivenciável. Em Mia Couto e Murilo Rubião há a apresentação de uma realidade quotidiana, aparentemente comum, no entanto, desde o início das narrativas esse mundo é transfigurado com eventos que se assemelham à realidade, mas que pelo exagero acabam instaurando o insólito. Tais narrativas se movimentam por meio de acontecimentos sobrenaturais que vão se acomodando no decorrer das mesmas, ocasionando apenas no leitor empírico um estranhamento diante das metamorfoses que afloram, pois

o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em outros gêneros e modalidades (...). (CESERANI, 2006, p. 71)

O leitor é então mergulhado em um mundo familiar para depois sentir os efeitos do insólito. Ambas as narrativas aproximam-se, portanto, do modo fantástico, pois “o leitor de uma obra do domínio do fantástico deve considerar que o mundo representando na ficção é efectivamente um mundo real, povoado por personagens que poderiam ser pessoas vivas, logo elementos do mundo empírico” (MARTINS, 2008, p.51).

É evidente que tanto Murilo Rubião quanto Mia Couto compõem suas narrativas com o contexto do quotidiano, demarcando um espaço corriqueiro, uma casa, um sofá, uma vida em comum para estruturarem uma ruptura que ao adentrar a ficção torna-se mais real que o real, visto que proporciona às personagens a

vivência em uma realidade outra: uma em que o homem enamorado é capaz de fazer uma mulher emagrecer, e; uma na qual um homem pode buscar estrelas.

As narrativas têm o insólito apresentado nas primeiras frases, além da constatação da estranheza das situações, compondo quase um diálogo com os possíveis leitores desse sobrenatural.

A INSTAURAÇÃO DO INSÓLITO

A construção narrativa de Mia Couto se faz mediante a história de uma nação, do conturbado mundo em que vive o autor. O homem ou, no caso, a mulher enfrenta sua realidade fatigante, visto que aprisionada em sua própria gordura a personagem mostra-se incapaz de atitude contra sua “brutal” situação, sendo vítima de um ambiente que a acolhia, mas a fazia adoecer; presa em sua poltrona tendo como único “prazer” apalpar ou dedilhar o controle remoto.

Mia Couto mescla em suas narrativas a recuperação das tradições do passado com um olhar no presente, trazendo a magia do povo para a arte de narrar, criando a partir de um contexto atual, mas com os olhos voltados para a tradição mítico-telúrica. As personagens miacoutianas são personagens que representam pessoas comuns que veem o mundo à sua volta modificar-se por meio de manifestações insólitas, identificadas pelas personagens, mas que, ao invés de serem estranhadas, amalgamam-se ao mundo real intradieético, sendo, portanto, naturalizadas. Essa naturalização, própria do fantástico moderno, pode ser observada na insólita ligação entre a perda da gordura sobre-humana e o ter relações com um homem.

Os amores da gorda indiana são, assim, apresentados: “Na noite seguinte, voltaram a fazer amor. E nas restantes noites também. Então, Modari se deu conta que, de cada vez que amava, ela emagrecia aos molhos vistos. Passados dias, já Modari se levantava da cama e ensaiava uns passos na ampla sala” (COUTO, 1998, p. 9). Nota-se que algumas personagens estão conscientes das subvidas que levam e, determinadas a mudar isso, se arriscam a ponto de morrer, optando por tornarem suas vidas efêmeras apenas para encontrar a satisfação pessoal, um momento de deleite e, então, em um piscar de olhos, eis que o insólito, em seu auge, as faz desaparecerem.

Murilo Rubião em seus contos se apropria do mundo real, porém pervertendo-o, já que transforma as relações humanas e os cenários por vezes em manchas que os distorcem, com mães que desejam e engordam, desprezando o filho raquítico gerado, mas não encomendado. A constituição da narrativa guia seu leitor a adentrar um mundo vasto e cheio de expectativas, permeado

por possibilidades, umas que afrontam, outras que incomodam. Neste mundo subvertido, mas verossimilhante, há irrupções insólitas que confrontam o esperado dentro da construção textual elaborada.

A narrativa rubiana traz a problemática do dia-a-dia, discutindo inserções insólitas na realidade intradieética, avultando o incomum dentro de uma realidade possivelmente vivenciável pelo leitor empírico. Todavia, um mundo sabidamente mais limitado e ontologicamente mais pobre (*Cf.* ECO, 1994, p. 91). Esse autor transmite toda uma profunda reflexão acerca das situações de vida, descrevendo espaços e acontecimentos caros ao senso-comum, mas instaurando em suas narrativas uma constância de insurreições que rompem com o esperado.

Percebe-se que as personagens rubianas são seres acomodados com a situação de excessos, de pedidos desenfreados que, ao invés de serem reprimidos, são apoiados como parte da harmonia, compondo a amizade e o companheirismo. Como se pode observar em:

Ao regressar a casa, não esperei que amanhecesse para entregar o presente à minha mulher. Acordei-a, chamando baixinho pelo seu nome. Abriu os olhos, sorridente, adivinhando o motivo por que fora acordada:

– Onde está?

– Aqui. E lhe exibi a mão, que trazia oculta nas costas.

– Idiota! – gritou, cuspiendo no meu rosto. – Não lhe pedi um galho. (RUBIÃO, 2005, p. 36)

Nesse sentido, percebe-se que o marido, companheiro desde a infância, sai em busca da árvore do vizinho, tentando satisfazer um pedido de Bárbara. Há, assim, a sensação de “naturalidade” com que é feito e realizado um pedido insólito. Não tão incomum quanto pedir o mar, mas pela minúcia descritiva de Rubião, vê-se que é quase impossível de realizar-se concretamente. Observa-se, então, que as personagens são guiadas ao extremo do “desejo”, sendo o homem o realizador e a mulher a irrealizada.

O contista mineiro, bem como o moçambicano, trabalha com o mistério e o fascínio evocado por mulheres que, ora envolvem-se, submetendo-se, ora ignoram o ser amado, deixando os desejos consumi-las. Em narrativas envoltas em relações confrontadoras e perturbadoras, os seres de papel – segundo Brait “seres de ficção” não existentes fora das palavras (*Cf.* BRAIT, 2000, p. 10) – se interligam por amor ou interesse em relações que capturam e amedrontam; umas cercadas por falsa emoção e outras por um desejo inquietante.

O DESCONCERTO HUMANO EM MIA COUTO

a produção contista miacoutiana é uma autêntica *fábula* de criação de mundos possíveis onde a sacralidade dos mitos é transfigurada pelas personagens e acontecimentos insólitos e fantásticos, sempre com o intuito de recuperar a ancestralidade, afirmar uma renovada moçambicanidade e procurar, no seio do *seu mundo*, a desejada universalidade. (MARTINS, 2008, p. 147)

A fabulação miacoutiana remete a criação de um mundo, no qual os seres alcançam seus desejos, descobrindo no âmago do prazer a solução para suas vidas deterioradas e, por vezes, sem sentido. A gorda indiana se “antigamentar” e tornar-se um nada nas mãos de seu amante indica seu estado de desequilíbrio, uma vez que sem amor ela observava a vida passar e com o amor ela passou pela vida. O estado de se “antigamentar” remete tanto a busca da origem da vida e de sua vida como ainda a um equilíbrio, um encontro com os entes ancestrais.

A narrativa miacoutiana apresenta traços do fantástico moderno, pois o estado “planetário” da jovem indiana já é algo sobrenatural, insólito, porém não discutido, sendo natural, uma mulher chamada gorda ter musgos entre as carnes. Entretanto, o homem que chega a casa de Modari, ao invés de estranhar tamanha gordura, se apaixona “de tanto volume” (COUTO, 1998, p. 9), tirando-a de sua inércia, mas sem hesitar ou discutir. No conto há apenas a aceitação do evento insólito e o que ele desencadeia, mas não como algo que possa ser questionado.

A protagonista Modari é uma mulher que ao final da adolescência tornou-se “planetária”, sendo vitimada por sua própria gordura, fez-se mulher pelo desejo de um anônimo apresentado na narrativa, um amante que inexplicavelmente a faz definir. A jovem tem até musgos em suas carnes, pois vivendo nas sombras, seu estado “planetário” a impossibilitava de ter cuidados com suas “entrecarnes”, evento também insólito, já que não é comum uma mulher criar musgos por seu corpo. Mia Couto apresenta em sua narrativa uma mulher que:

Atirada a um leito, tonelável, imobilizada, enchendo de mofo o fofo estofo. De tanto viver em sombra ela chegava de criar musgos nas entrecarnes.

A vida dela se distraía. Lhe ligavam a televisão e faziam desnovelar novelas. Modari, chorava, pasmava e ria com sua voz aguçada, de afinar passarinho. Nos botões do controle remoto ela se apoderava do mundo, tudo tão fácil, bastava um toque para mudar de sonho. (COUTO, 1998, p. 9)

A gorda indiana observava a vida passar à margem de sua existência. Presa a seu estado pasmado a menina se desconcertava, sendo menina e mulher descobre um amor que a tira do desconcerto de viver imersa em um ambiente

inóspito de desilusão, pois ela ao ser “tocada” pelo amor encontra o prazer de celebrar a vida, que agora a pertencia. A realização carnal tornava-a mais apta a movimentos, que o narrador expõe em: “Ela se encontrava tão ligeira que experimentou levantar o braço. E conseguiu. Deliciada, ficou marionetando os dedos no alto” (COUTO, 1998, p. 9).

A mulher, ao desvendar os mistérios de suas carnes e de seu estado “planetário”, deleita-se, visto que ao mergulhar em sua situação sobrenatural não discute apenas aproveita. Na narrativa, há um questionamento em relação ao estado de perda de peso de Modari, porém não existe uma mudança de postura da personagem diante de seu contínuo emagrecimento, rejeitando até mesmo os conselhos sobre os efeitos do amor e/ou da doença em suas carnes.

– “Demasia?”

Modari rejeitou conselho. Que o amor é como o mar: sendo infinito espera ainda em outra água se completar. Não abrando, gritou ela. E foi falar com seu homem que complacentou: amar-se-iam sempre (...). (COUTO, 1998, p. 10)

Neste trecho a protagonista almeja sentir-se completar por seu amante, seu par que lhe deu a possibilidade de experimentar novas vivências. Sendo assim, observa-se que Modari não encontra o equilíbrio vivendo excessivamente pelo amor como antes pela apatia e imobilização.

AS METAMORFOSES RUBIANAS

A metamorfose é também um dos temas obsessivos desse contista sempre insatisfeito. Na verdade, ela é, aqui, uma espécie de matriz temática onde se desenvolvem as diferentes transgressões características da literatura fantástica: as rupturas do princípio de causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser. (ARRIGUCCI, 1981, p. 8)

As peripécias de Bárbara, pedindo e engordando, como denuncia o narrador, revelam uma mulher inconstante, constituída pelas metamorfoses sofridas devido aos pedidos delirantes e inconstantes. Uma mulher permeada por eventos sobrenaturais, visto que não é comum alguém engordar por ter seus pedidos realizados. Até mesmo a realização dos desejos de Bárbara é algo incomum, pois o homem consegue satisfazê-los sem grandes problemas.

Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo.

Pedi o oceano.

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio que a minha esposa viesse a engordar em

proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano. (RUBIÃO, 2005, p. 34-35)

Um traço que aproxima essa narrativa do fantástico moderno é o fato do homem não estranhar ou temer o pedido, já incomum, mas preocupar-se com o tamanho da companheira. Não há hesitação em relação aos meios para a realização dos desejos, naturais ou sobrenaturais, o homem simplesmente parte para buscar o elemento almejado e quando o vê não discute formas de carregá-lo até a mulher, optando por levar apenas uma garrafa, e não, o mar todo somente por temer que Bárbara engorde na proporção de seu pedido.

Bárbara é uma personagem em constante insatisfação, pois logo que pede já deseja algo novo, constantemente, buscando uma satisfação encontrada de modo efêmero a cada desejo realizado. No entanto, quando o marido resolve não realizar os pedidos, a mulher e ele veem a barriga crescer até que a autoridade médica declara a gravidez, mas o bebê nasce raquítico e é rejeitado pela mãe, visto que esta não o desejara, sendo apenas criado por seu pai. A criança e seu nascimento são, assim, descritos:

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo.

Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado.

A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. (RUBIÃO, 2005, p. 35)

A criança é também um elemento insólito que compõe a narrativa, pois seu nascimento é tão estranho quanto seu não crescimento, como se pode observar em: “O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada” (RUBIÃO, 2005, p. 37). O crescimento do filho, bem como seu nascimento são elementos incomuns, uma vez que, não questionando o estado da criança, o pai apenas a carrega no colo, pois a grande preocupação do homem são as transformações de Bárbara que pedia e engordava.

COMPARATISMOS E DISTANCIAMENTOS ENTRE MURILO RUBIÃO E MIA COUTO

Mia Couto e Murilo Rubião constroem em suas narrativas mundos insólitos, realidades estranhadas e estranhas, com mulheres que se agigantam ou emagrecem subitamente. Em ambos os autores apenas as personagens femininas apresentam nomes, os homens que as “servem” são apenas o amante / viajero e o companheiro e nada mais, visto que são personagens que dão prazer

às mulheres. Na narrativa miacoutiana esse prazer é alcançado pelo sexo e na rubiana pela realização dos desejos, entretanto, nos dois autores isso se dá de maneira insólita, com a naturalização dos elementos incomuns.

Em Mia e em Rubião, as personagens femininas despertam o amor nos homens deixando-os imersos em uma relação movida pelo objetivo de realizar seus desejos, visto que elas os conquistaram simplesmente por existirem. Nas narrativas, os pedidos das mulheres culminam em eventos insólitos, isto é, as exigências desencadeiam ocorrências sobrenaturais impactantes, uma vez que não há explicações nem estranhamento diante do inesperado.

Em “Bárbara” o auge do insólito é o homem temer buscar a lua, mas contentar-se em encontrar uma simples estrela

Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria.

Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pedi a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. (RUBIÃO, 2005, p. 39)

O sobrenatural tem o seu ápice com o pedido de Bárbara e a expectativa revelada pelo marido em relação à realização do desejo do ser amado, pois inexplicavelmente o mundo subvertido da narrativa abre espaço para mais um ato incomum. Entretanto, o estranhamento, a angústia do esposo é dissipada diante de um pedido incomum, porém menor que o esperado inicialmente. A solicitação sobrenatural da mulher não exigiu a lua para si, apenas uma singela estrela, tão mais fácil de ser buscada.

Em “A gorda indiana” o insólito instaura-se desde a apresentação de Modari, uma mulher que “Não morreu, não envelheceu. Simplesmente engordou ainda mais” (COUTO, 1998, p. 9), sendo sobrenatural seu estado estranhamente “planetário”, visto que não é esperado ninguém se “imensar” ao fim da adolescência. Essa gordura já é incomum, porém começar subitamente a perder carnes apenas por ter contato com um homem é ainda mais extraordinário. Entretanto, a mulher seduz um homem, seu amante, e se extingue em seus braços, indicando que a narrativa, assim como a rubiana apresenta uma culminância dos elementos sobrenaturais, uma vez que a indiana desaparece em meio a um beijo.

Nos contos as ocorrências insólitas são desencadeadoras do desenrolar das estórias com os desejos de mulheres como ponto central de confluência entre o autor brasileiro e o moçambicano. No entanto, os autores diferem no que tange às consequências dos pedidos, pois em “Bárbara” a mulher engorda, mas mantém-se irremediavelmente viva e pronta para o próximo pedido, já em “A gorda indiana” a mulher se extingue em seu derradeiro momento de amor, visto que deseja continuar sendo amada, acarinhada, ainda que com o risco de sumir.

Outro ponto de divergência é a forma de escritura dos autores, pois enquanto Mia constrói uma linguagem permeada por elementos próprios de sua composição narrativa, Rubião busca o entendimento pleno por meio de uma linguagem que informa, mas não cria as mesmas imagens invertidas da retórica do autor moçambicano. Os neologismos miacoutianos introduzem o leitor em uma realidade intradieética criada especialmente para estruturar o mundo da gorda indiana, já Rubião lança mão da descrição dos sentimentos das personagens por meio do discurso autodieético, engendrando uma estória narrada pelo marido que, apesar de ser o relator, é uma personagem secundária diante da amplitude dada a Bárbara. Entenda-se essa amplitude tanto na gordura corporal da personagem como também em seu espaço dentro da narrativa.

Eventos insólitos, portanto, sobrenaturais compõem as narrativas aproximando-as do discurso do modo fantástico moderno, trazendo à cena uma invasão de irrealidade que corrompe a apresentação gradual da realidade. O mundo problemático narrativo consegue sanar as dificuldades quotidianas por meio de eventos insólitos.

Em Murilo Rubião, a insatisfação da mulher é um elemento estranhado até mesmo pelo narrador, porém o homem lança mão de atitudes incomuns para realizar os desejos ainda mais extraordinários de Bárbara. Na narrativa miacoutiana a jovem apresentada como um ser sobrenatural, com seus problemas quotidianos, tem como fonte de liberdade do mundo que a sufoca entregar-se a um insólito amor.

Nos dois autores os eventos incomuns transbordam, porém, por intermédio de eventos insólitos, as personagens encontram soluções para suas vidas também incomuns, visto que a invasão da irrealidade propicia uma resolução para a problemática quotidiana. Sendo assim, observa-se que “o homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção” (TODOROV, 1992, p. 181).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Apesar de percebidos como insólitos, os eventos e elementos insólitos acabam incorporados de maneira naturalizada na vivência quotidiana das

personagens, sem que precisem ser explicados ou modificados. Uma espécie de neutralização naturaliza-os e os faz parecerem próprios, apropriados, ainda que estranhos àquele universo.

As narrativas aproximam-se do modo fantástico moderno, pois apresentam o irreal para buscar sanar os problemas instaurados em uma realidade já insólita. Os mundos construídos por Mia Couto e por Murilo Rubião apresentam personagens angustiadas diante de seus quotidianos, declarando um desejo de mudança que ocorre por meio de transbordamentos insólitos que transformam as vidas das personagens. Tais transformações são passíveis de acontecerem nesse mundo, uma vez que os eventos inesperados não são discutidos, mas tornados naturais por seres ficcionais que aceitam situações irreais como comuns.

Desta forma, pode-se discorrer a respeito da confluência de elementos insólitos presentes no mundo miacoutiano e rubiano, enveredando pelas constantes irreais que adentram as narrativas, porém, sendo incorporadas e não questionadas, ou seja, não discutidas a luz da dubiedade entre explicações que aludam à natureza das ocorrências sobrenaturais. Os acontecimentos incomuns são apenas parte do cotidiano das personagens, as quais vivenciam os eventos, naturalizando-os. Percebe-se assim, em suas narrativas a constante presença de eventos insólitos essenciais, móveis do desenrolar que ocupam um espaço destacado na estruturação do discurso.

REFERÊNCIAS:

ARRIGUCCI, David. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1981.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David. (Introducción, compilación de textos y bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Lecturas, 2001. p. 83-104.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo. Ática, 2000.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COUTO, Mia. “A Gorda Indiana”. In: _____. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 9-10.

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

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

MARTINS, António. *O fantástico nos contos de Mia Couto*. Potencialidades de leitura em alunos do ensino básico. Lisboa: Papiro Editora, 2008.

RUBIÃO, Murilo. “Bárbara”. In: _____. *Contos Reunidos*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 33-39.

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

MURILO RUBIÃO E MIA COUTO: A FILA E A CHUVA PASMADA, UMA COMPARAÇÃO

Nanci do Carmo ALVES¹

RESUMO:

Neste trabalho, aproximaremos duas narrativas da literatura: A fila de Rubião e A chuva pasmada de Mia Couto. Exploramos em especial os traços que caracterizam o Insólito e o Fantástico nessas obras. Às narrativas em que fatos estranhos, sobrenaturais, inexplicáveis, acontecem, podemos chamar de fantásticas. Segundo Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, pode-se afirmar que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e imaginário: e estes últimos merecem mais do que uma simples menção” (TODOROV: 2010, p. 31). As duas obras apresentam eventos insólitos, logo, fantásticos. Em *A chuva pasmada*, tem-se uma fábrica dirigida por brancos, em cuja “sala de recepção” um negro é o responsável por fazer a triagem das pessoas até a gerência, dificultando o acesso. Em *A fila* acontece a mesma situação, nesse caso, levada ao extremo do absurdo. Nos dois textos, o acesso ao gerente da fábrica, passando pela personagem que recepciona os que lá vão, representa o fenômeno insólito, fantástico, que norteará o estudo comparativo proposto.

PALAVRAS-CHAVE:

Narrativa; Fantástico; Insólito.

ABSTRACT:

In this work, about two narratives of literature: The queue Rubião Rain and stunned by Mia Couto. We explore in particular the features that characterize the Unusual and Fantastic in these works. Narratives in which the strange facts, supernatural, unexplained happens, we call fantastic. According to Tzvetan Todorov, in Introduction to fantasy literature, it can be said that “The fantastic is the hesitation experienced by a being that knows only natural laws in the face of an apparently supernatural event. The concept is defined as great with respect

¹ Professora da Unisuam; mestranda do programa de pós graduação em letras da UERJ sob orientação do professor doutor Flavio Garcia.

to the real and imaginary, and the latter deserve more than a bare mention “(Todorov, 2010, p. 31). The two works have unusual events, so fantastic. In the rain stunned, has a factory run by whites, whose “reception room” black one is responsible for triage to the management of people, making it difficult to access. The queue in the same situation happens in this case taken to the extreme of absurdity. In both texts, access to the plant manager, through the character that greets those who go there, the phenomenon is unusual, fantastic, that will guide the proposed comparative study.

KEYWORDS:

Narratives, Fantastic, Unusual.

Em *A chuva pasmada* (2004), temos a história de uma chuva que não cai, uma fábrica que pertence aos brancos, o povo que precisa do emprego, um avô, o mais velho que leva até o neto as crenças, as lendas, e sua cultura, e um menino que aprende com seu avô sobre a cultura do seu povo, convive também com uma tia que nunca se casou e que enaltece a cultura e a religião do branco dizendo não ser civilizado aceitar a cultura do seu povo. “De repente, numa aldeia africana, a chuva não cai, fica suspensa, ‘pasmada’, diz um rapazinho da aldeia” (COUTO, 2004, p. 1). Temos a nossa primeira narrativa, a fantástica chuva suspensa no ar, e o povo da aldeia faz especulações sobre o motivo ou quem é o culpado por esse acontecimento os deuses? Seria um feitiço, ou seria a fumaça da fábrica? O avô pensa em feitiço e a mãe pensa nos “fumos da fábrica” (COUTO, 2004, p. 2).

- A mãe exige que o marido vá até a fábrica e fale com o dono.
- Marido, você que é mais senhor, vá à fábrica e fale com eles...
- Está maluca, mulher? Sou pobre, quem vai escutar um ninguém como eu?
- Pobre é estar sozinho. Você se junte com os vizinhos, fale com eles...
- Não vale a pena, a maior parte ganhou emprego nessa fábrica. Não vão nem abrir a boca. (COUTO, 2004, p. 4)

O questionamento logo é feito em relação ao recepcionista negro que trabalha na fábrica, e recebe as pessoas que desejam falar com gerente para resolver qualquer assunto, o narrador nos diz:

“Mandaram-nos sentar num banco das traseiras. Ficamos horas em silêncio, à espera que um chefe nos mandasse entrar. Lá veio um da nossa raça. Era um homem forte, polido e maneiroso. Um

casca fina. Falava um português com mais ondas que curvaturas. Enrolava os erres às cambalhotas com a língua. Não era um sotaque. Era um modo de mostrar que não falava português como nós. Sua atenção se afunilou em minha mãe, parecia um pelicano fixando o peixe. Aqueles olhos babões me davam aflição.

- Venho por causa dos fumos – disse a mãe.

O homem torceu o cigarro entre os dedos e derramou o tabaco desfeito sobre o cinzeiro.

Depois, tossiu e falou como se engolisse cada uma das palavras:

- Só o patrão grande pode falar sobre esses assuntos... Vou ver se ele lhe pode receber. Mas esse miúdo vai ter que sair.” (COUTO, 2004, p. 16)

Em um lugar de espera, estão, mãe e filho aguardando de um chefe, o “patrão grande” que dificulta o máximo que pode, colocando imposições para receber a mulher que quer resolver os problemas do seu povo, da aldeia.

Semelhante fato também se dá no conto *A fila* (RUBIÃO, 2010). Aqui temos uma recepção em que um negro recebe Pererico, que frequenta a fila da fábrica por dias e dias, sem conseguir solucionar seu problema. O narrador conta:

(...) Dentro do prédio percorreu diversos corredores, detendo-se com frequência para ler os letreros encimando as portas, até encontrar a sala da gerência da Companhia.

Atendeu-o um negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas. O desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado. (...)

- É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais tenho urgência em regressar à minha terra.

O porteiro abaixou-se até a mesinha, que ficava no canto da sala, retirando de uma das gavetas uma ficha de metal.

- Pela numeração dela – disse com um sorriso malicioso – a usa conversa com o gerente levará tempo a ser concretizada. (RUBIÃO, 2010 p. 76).

Assim, no papel que lhe cabe, o recepcionista, responsável pela organização da fila, tira a esperança de Pererico em ser atendido logo, se apresenta e vai mostrando as dificuldades para quem não revela o motivo da entrevista com o gerente. Uma fila que nunca acaba, ao contrário vai sempre crescendo que traz a lógica do absurdo, do fantástico, do insólito. O conto mostra o esforço do freqüentador da fila em ser atendido, chegando cedo, estando sempre entre os primeiros e a senha sempre alta que ele recebe. No dia seguinte, bem antes de serem abertos os portões da fábrica, ele já se encontrava em frente às suas grades.

Às sete horas, após o toque da sirena, surgiu Damião com a caixa das senhas. Distribuiu-as entre os presentes, cabendo a Pererico uma de número elevado, o que o irritou sobremaneira:

- Estou entre os primeiros que aqui chegaram e recebo uma ficha alta! Denunciarei ao gerente a sua safadeza, negro ordinário! (RUBIÃO, 2010 p. 77).

Durante várias semanas, em vão ele tenta chegar até o gerente, passa fome, sede, pois o dinheiro está acabando então ao final de um mês, completamente sem dinheiro, ele dorme nas praças e sua magreza evidencia seus problemas. Sem ninguém para conversar ou amigo na cidade ele passa por várias necessidades. Damião, o recepcionista, também percebe que ele está em apuros e reforça a ideia de que ele não precisa se sacrificar, basta contar-lhe o que o leva até ali. Depois de ver que o negro lhe mostra a carteira com dinheiro, ele se irrita, e finalmente aceita os pastéis que uma prostituta, Galimene, lhe oferece. Mais tarde ele vai também aceitar dormir em sua casa. Sem saber do motivo que o levava à fábrica todos os dias, ela insiste em afastá-lo da fila, mas, mesmo desanimado, Pererico permanece freqüentando o local.

O porteiro tenta convencê-lo a dizer os motivos que o levam ali, e diz que seria melhor contar “do que viver à custa de mulher.” (RUBIÃO, 2010, p. 84). No dia seguinte, ele recebe uma ficha de numeração alta, a mais alta que ele já havia recebido. Visivelmente irritado, Galimene, ao perceber sua desorientação, oferece-lhe mais uma vez sua casa como abrigo, o qual, dessa vez aceita, sem saber o seu destino naquela fila. Afastado de lá há uns quinze dias, acorda tarde, em uma segunda-feira, e retorna à fábrica amaldiçoando-se por ter permanecido longe dos seus deveres por tanto tempo. Encontra o pátio estranhamente vazio, o recepcionista, já não tem o mesmo semblante. Dominado pela mesma segurança que tinha no primeiro encontro com o negro, ele se encaminha até Damião e diz: “- Hoje, miserável, ou falo com o seu chefe ou lhe quebro os dentes e espatifo os móveis do escritório. – A violência é desnecessária: o gerente morreu.” (RUBIÃO, 2010, p. 87). Ouviu que ele foi o único que não fora atendido e não quis mais ouvir os detalhes que o porteiro tinha para dar. Retorna à casa da meretriz e diz que não tem mais nada a fazer ali, magoando a mulher. Já na estação para regresso ao lar, ela o encontra e lhe oferece roupas novas, uma navalha e um frango para que ele chegue a casa com uma aparência melhor. Pela primeira vez, ele a toma em seus braços e a beija. Entra no trem e vai direto barbear-se e trocar as roupas e, quando vê a paisagem: “À medida que contemplava bois e vacas pastando, retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam as do passado recente.” (RUBIÃO, 2010, p. 89).

Para Todorov:

Um evento fantástico só ocorre quando há hesitação se esse evento é real, explicado pela lógica, ou sobrenatural, ou seja, guiado por outras leis que desconhecemos: Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. (TODOROV, 1992: 31)

Percebemos nos dois textos essa hesitação, entre o natural e o sobrenatural. Por que a chuva não cai? Ou ainda por que a fila não para de crescer e Pererico nunca é atendido? Problemas de que ordem impedem esses acontecimentos?

Tanto Todorov quanto Felipe Furtado definem o fantástico. Na fala de Furtado, vemos:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicitamente aceite ou exclua inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia insólita de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. (FURTADO, 1980: 36).

O insólito que se mostra nesses textos, com acontecimentos inexplicáveis, fora da ordem regulamentada os acontecimentos usuais. Segundo Flavio Garcia:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCIA, 2007. p. 20)

Na literatura fantástica (ou realismo fantástico) as narrativas são permeadas de fatos inconcebíveis, surreais e elas geram estranhamentos no leitor. Os acontecimentos não são usuais ou previstos, são antes fora do comum, caracterizando assim o fantástico. A lógica do absurdo se faz presente com a interminável fila que cresce a cada dia, uma questão não revelada àquele que pode fazer Pererico chegar ao gerente que não aparece, e o infinito de uma fila, bem como em *A chuva pasmada*, a chuva que não cai e que leva até a fábrica aquela mãe que busca solução para o problema da falta de água na aldeia. São eventos insólitos, fantásticos.

As duas narrativas trazem essas características e Todorov afirma que o Fantástico é um gênero que “desaparece”:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo de fantástico. (TODOROV, 1992: 47- 48)

Tanto no texto de Rubião quanto no texto de Couto temos alguns eventos fantásticos, uma família que é mexida e remexida pelo acontecimento da chuva. Os moradores da casa e da aldeia incomodam-se com seus problemas e ao tentar resolvê-los vão vivendo seus dramas e modificando seus comportamentos. O avô que antes ficava sentado em sua cadeira ao lado da cadeira sagrada de sua esposa inicia uma jornada com o genro e os outros homens em busca dos samvura, “os donos da chuva” (COUTO, 2004, p. 3). Estes, porém, não deram solução ao problema. Feitiço? Ninguém se recordava de tal acontecimento. Poderíamos estar sofrendo maldição. (COUTO, 2004, p.1). A fumaça da fábrica dos brancos? “Não - disse a mãe – São fumos que vêm da nova fábrica” (COUTO, 2004, p.2). A tia que não se casara? “A chuva não cai sabe porquê? É para lhe mostrar o que é ficar solteira!” (COUTO, 2004, p.9). A avó Ntoweni que queria seu esposo junto a si? “Eu sabia desde o começo: esse chuvilho era ela... – Ela? Era Ntoweni que me estava chamando (COUTO, 2004, p.40). Várias suposições são feitas sem encontrarem uma solução.

O texto *A fila*, de Rubião, mostra as marcas do insólito também à medida que Pererico tenta resolver seu problema e a fila cresce sem parar. Thalita Martins Nogueira fala sobre as características de Murilo Rubião.

A partir das marcas encontradas, pode-se concluir que a narrativa rubiana retrata as questões pós-modernas de crise de identidade, pulverização dos valores sociais e desconcerto do indivíduo perante o mundo, de maneira bastante interessante e relevante, à medida que utiliza os elementos insólitos experienciados pelas personagens, a fim de criticar essa nova ordem transitória denominada Pós-Modernidade, que visa destruir as estruturas aceitas até o referido momento da História. (NOGUEIRA, 2007, p. 121-122)

Rubião em seus textos traz sempre personagens que experimentam acontecimentos extraordinários, que levam o leitor à crítica da ordem natural, com o objetivo de propor reflexão sobre as estruturas que a História lhe transmite.

Tanto em *A chuva pasmada* (COUTO, 2004) quanto em *A fila* (RUBIÃO, 2010) vemos portanto, marcas da narrativa insólita. Nesta comparação, também verificamos fatos que aproximam tais obras por suas características de textos fantásticos.

Segundo Flavio Garcia, existe um “efeito verificável pelo leitor-modelo, no ato de leitura, tendo aceitado as regras do jogo e acessado as possíveis significações do texto” (...) (GARCÍA, 2009, p.2). Assim, autor e leitor reconhecem a magia do insólito e aceitam então as regras que essa leitura impõe.

REFERÊNCIAS:

COUTO, M. *A Chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004

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

GARCÍA, F.. “A questão do insólito nas narrativas curtas de X. L. Méndez Ferrín: um problema de gênero literário”. In: *VIII Congresso Internacional de Estudos Galegos* – Galicia do outro lado do Atlântico: voces reunidas na Bahia, AIEG, Salvador/ BA. Disponível em: <http://www.flaviogarcia.pro.br/>.

NOGUEIRA, T. M. (in) *Murilo Rubião e a narrativa do insólito*. / Flavio Garcia (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

RUBIÃO, M.. “A fila”. In: *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 2005, GARCIA, F.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. São Paulo, 2010.