

CLAUDIO VESCIA ZANINI  
SANDRA SIRANGELO MAGGIO

[ORGS.]

# O INSÓLITO NAS LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA



Dialogarts  
PUBLICAÇÕES

Lord Jim  
CONRAD

# O insólito nas literaturas de língua inglesa

Claudio Vescia Zanini  
Sandra Sirangelo Maggio  
(Orgs.)

## Conselho Editorial

### Estudos Linguísticos

Darcilia Simões (UERJ)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/ UFCE)

### Estudos Literários

Flavio García (UERJ)

Karin Volobuef (UNESP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

## Conselho Consultivo

### Estudos Linguísticos

Alexandre do Amaral Ribeiro (UERJ)

Carmem Lucia Pereira Praxedes (UERJ)

Helena Valentim (UNL, Portugal)

Lucia Santaella (PUC-SP)

Maria Aparecida Barbosa (USP)

Maria Suzett Biembengut Santade  
(FIMI/FMPFM)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Rui Ramos (Uminho, Portugal)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG)

Tania Shepherd (UERJ)

### Estudos Literários

Dale Knickerbocker  
(ECU, Estados Unidos da América)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

Júlio França (UERJ)

Magali Moura (UERJ)

Márcio Ricardo Coelho Muniz  
(UFBA)

Maria Cristina Batalha (UERJ)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Regina da Costa da Silveira  
(UniRitter)

Rita Diogo (UERJ)

Susana Reisz (PUC, Perú)

Dialogarts Publicações

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11.017 - A (anexo)

Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20 569-900

[www.dialogarts.uerj.br](http://www.dialogarts.uerj.br)



REITOR

Ricardo Vieiralves de Castro

VICE-REITOR

Paulo Roberto Volpato Dias

SUB-REITORA DE GRADUAÇÃO

Lená Medeiros de Menezes

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

SUB-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Regina Lúcia Monteiro Henriques

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Glauber Almeida de Lemos

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Maria Alice Gonçalves Antunes

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Tania Mara Gastão Saliés

COORDENADORA DO DIALOGARTS PUBLICAÇÕES

Darcília Marindir Pinto Simões

CO-COORDENADOR DO DIALOGARTS PUBLICAÇÕES

Flavio García

**Copyright© 2015** Claudio Vescia Zanini; Sandra Sirangelo Maggio

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

**Coordenadora do projeto:**

Darcilia Simões (darciliasimoes@gmail.com)

**Co-coordenador do projeto:**

Flavio García (flavgarc@gmail.com)

**Projeto de capa:**

Igor Cesar Rosa da Silva (icesardesign@gmail.com)

Luiza Amaral Wenz (luiza.wenz@gmail.com)

Raphael Fernandes (fernandesraphael@gmail.com)

**Diagramação:**

Luiza Amaral Wenz (luiza.wenz@gmail.com)

**Revisores**

Clara Costa Bastos (claracostabastos013@gmail.com)

Érica de Freitas Goes (erigoes91@gmail.com)

Tatiane dos Santos Magalhães (sakura.taty@gmail.com)

## FICHA CATALOGRÁFICA

C800i **O insólito nas literaturas de língua inglesa /** Claudio Vescia Zanini; Sandra Sirangelo Maggio (Orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

Dialogarts Publicações – Bibliografia

ISBN 978-85-8199-038-5

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas.  
I. García, Flavio; Batalha, Maria Cristina; Michelli, Regina Silva. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão.  
IV. Título

APRESENTAÇÃO	
Claudio Vescia Zanini e Sandra Sirangelo Maggio	7
ZUMBIS ASSOMBRANDO O CÂNONE	
Adriane Ferreira Veras	9
A PASSAGEM DO TEMPO EM <i>ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND</i>	
Caroline Garcia de Souza	17
O INSÓLITO FILOSÓFICO: CONTOS FANTÁSTICOS DO SÉCULO XIX E O MUNDO DAS APARÊNCIAS	
Davi Alexandre Tomm	31
ELES SÃO NÓS, E NÓS SOMOS ELES: AS IDENTIDADES DOS ZUMBIS DE ROMERO	
Claudio Vescia Zanini	46
MERGULHANDO N'ÓCEANO DE GAIMAN: UM ESTUDO SOBRE FANTASIA E MEDO	
Eduarda Abraão de los Santos	59
UMA ANÁLISE DO MEDO EM <i>A COISA</i> , DE STEPHEN KING	
Eduardo Vignatti Casagrande	68
O INSÓLITO NA DESCRIÇÃO DE UM CADÁVER: UM ESTUDO DE "O MISTÉRIO DE MARIE ROGÊT", DE EDGAR ALLAN POE	
Fabiana de Lacerda Vilaço	79
NÓS SOMOS OS MORTOS-VIVOS	
Fabiana Julio Ferreira	90
EXPATRIAÇÃO E MAGIA: AS PALAVRAS SEM MARGENS DA FICCIONALIDADE DE PAUL BOWLES	
João Augusto de Medeiros Lira	101
TUDO QUE É INSÓLITO DESMANCHA NO AR: REFLETINDO SOBRE O(S) INSÓLITO(S) PÓS-APOTEÓTICO(S) DE HERMIONE GRANGER E MADISON SPENCER	
José Carlos Marques Volcato	113

<b>XAMANISMO SEMIÓTICO: O INSÓLITO PAPEL DO XAMÃ MODERNO NA OBRA DE ALAN MOORE</b>	
Leonardo Pogliã Vidal	135
<b>O INSÓLITO EM DUAS PARÓDIAS: <i>NORTHANGER ABBEY WIT'S END</i></b>	
Luciane Oliveira Müller	146
<b>O INSÓLITO EM "THE FIFTH-NINTH BEAR", DE SYLVIA PLATH</b>	
Mariana Chaves Petersen	154
<b>INICIAÇÃO À TREVA: HORROR E MONSTRUOSIDADE NO <i>HEART OF DARKNESS</i>, DE JOSEPH CONRAD</b>	
Ricardo Vieira Lima	171
<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MUDANÇAS NO GÊNERO GÓTICO: DE GEOFFREY CHAUCER A NEIL GAIMAN</b>	
Sandra Sirangelo Maggio	199
<b>O INSÓLITO EM "THE YELLOW WALLPAPER"</b>	
Silvia Eizerik	217

# APRESENTAÇÃO

As ilhas britânicas receberam a migração de povos de origem celta ainda durante a Idade do Ferro, e deles herdaram o folclore das fadas. Os romanos trouxeram a seguir os mitos clássicos da tradição greco-latina. Os povos germânicos apresentaram a literatura inglesa com narrativas de viagem, de aventura, e toda a sorte de monstros e criaturas sobrenaturais. A fusão desses imaginários distintos fez com que as literaturas de expressão inglesa se constituíssem como um terreno fértil para as ficções do insólito, apresentando tradição significativa em gêneros como o horror (que tem como alguns de seus expoentes Edgar Allan Poe, Stephen King e Bram Stoker), o romance policial e de mistério (Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle e, novamente, Poe), a fantasia (J.R.R. Tolkien, J.K. Rowling) e a ficção científica, como nas obras de H.P. Lovecraft e H.G. Wells, por exemplo. Foram obras produzidas originalmente em língua inglesa que trouxeram à dimensão ficcional personagens como Victor Frankenstein e sua criatura, Professor Moriarty, Conde Drácula, Lorde Voldemort e o Senhor Hyde.

O estranhamento, a alteridade bizarra e a sensação de deslocamento são recorrentes em diversos momentos da produção cultural anglófona. Na literatura isso é fortemente percebido em momentos como o final da Era Vitoriana, o romantismo inglês do século XIX, os góticos sulistas dos EUA e do Canadá, ou a contracultura contemporânea. O cinema, a televisão e os quadrinhos produzidos originalmente em inglês também se caracterizam pela estranheza causada pelo insólito, haja vista a produção de diretores como Alfred Hitchcock e Tim Burton, ou a nova onda de séries de TV com pendor para o horror ou o thriller, como *The Walking Dead*, *American Horror Story*, *Bates Motel*, *Dexter* ou *CSI* em todas as suas variantes.

O simpósio “O insólito nas literaturas de língua inglesa”, que ocorreu no Rio de Janeiro durante o mês de abril de 2014 propiciou uma oportunidade para que entusiastas desse tipo de literatura pudessem discutir os diferentes momentos e vertentes do insólito nas literaturas anglófonas. Os participantes trouxeram trabalhos que se debruçavam



sobre o imaginário que traduz o insólito nas literaturas de língua inglesa, com suas abordagens teórico-críticas pertinentes: a morte, as trevas, o sangue, o monstruoso, o estranho de Freud, a sombra de Jung, o vazio angustiante da pós-modernidade, ou o abjeto conforme definido por Kristeva, para citar alguns exemplos. Houve contribuições versando sobre textos e movimentos canônicos, bem como propostas que analisavam obras mais recentes e em diversas mídias ou questões relacionadas à adaptação ou à transposição de obras para diferentes meios. Todas essas contribuições foram reunidas nos capítulos deste livro que, publicado, estende as trocas realizadas no simpósio aos demais interessados nesse assunto tão fascinante.

Claudio Vescia Zanini  
Sandra Sirangelo Maggio

# ZUMBIS ASSOMBRANDO O CÂNONE

Adriane Ferreira Veras

No presente trabalho, trago a obra *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, computado como autoria conjunta de Jane Austen e Seth Grahame-Smith. Trata-se de um *mash-up* da editora Quirk Books que lançou, em 2009, uma edição do clássico de Jane Austen, de 1813, recheado de novas cenas contendo zumbis emergindo de covas. No período da Regência Britânica, o período pré-vitoriano. Como hoje em dia as mídias (HQs, jogos de computador, filmes e shows de televisão) estão tomadas de zumbis, o cânone literário também não ficou fora disso. Quando a editora Quirk Books lançou *Pride and Prejudice and Zombies*, ela abriu as portas para o uso de literatura em domínio público para a entrada de mortos-vivos.

Os zumbis não são personagens novos na literatura. Tão antigos quanto a *Epopéia de Gilgamesh* – que mostra mortos se levantando de seus túmulos a fim de vingar a morte de Enkidu, o amor do herói –, ganham destaque e invadem a obra que se torna um *mash-up* através das mãos de Grahame-Smith, o qual acredita que Austen pudesse ter senso de humor em relação à obra.

*Mash-up* é um texto costurado, como se fosse uma colcha, feito de retalhos de outros textos. David Shields afirma que *mash-up* “[...] é quando tu roubas, mas faz questão de mostrar que é um roubo, porque mudando o contexto, muda-se a conotação” (SHIELDS, 2010, p. 29, tradução minha). De certa forma, é uma resposta a esse mundo no qual pulamos de um texto a outro e onde nossa preocupação principal deixa de ser onde encontraremos a informação que queremos, mas, sim, como controlaremos essa enchente de informação na qual nos achamos, repleta de ideias virtuais – a internet.

Essa geração é conhecida como geração Y, também chamada geração do milênio ou geração da Internet, conceito da Sociologia que se refere, segundo alguns autores, como Dan Tapscott (2007), aos nascidos após

1980 e, segundo outros, de meados da década de 1970 até meados da década de 1990, sendo sucedida pela geração Z. Uma de suas características é a utilização de aparelhos de alta tecnologia e a liberdade de apropriar-se de textos e contextos disponíveis na internet, indo além da leitura, lançando mão da colagem e mixagem desses mesmos. Acabaram-se os tempos de *Read Only Memory* – não há mais só leitura, porém escrita também, adaptando-se, apropriando-se e transformando textos. Sendo assim, a figura dos zumbis, quando encontra a das donzelas do romance de Austen, torna-se aceita e bem-vinda por essa geração, uma vez que o romance *mash-up* foi best-seller na lista do New York Times por várias semanas consecutivas. Quando foi publicado no Reino Unido, já estava na sua segunda edição (disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2009/apr/09/austen-zombie-pride-prejudice>, acessada em 01/04/2014). Isso mostra a aceitação por uma porção da sociedade contemporânea a esse tipo de literatura derivativa.

*Orgulho e Preconceito e Zumbis* pode ser lido como uma paródia. Linda Hutcheon declara que paródia é repetição, mas uma repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica irônica (HUTCHEON, 2000, p.36-37). Portanto, os mortos-vivos, ou os “imencionáveis” como são chamados no livro, no original *unmentionables* (que é um termo o qual se usa também para designar roupa íntima, portanto há um possível trocadilho por parte do autor do *mash-up*), não são a figura insólita propriamente dita, mas é o encontro desses com a sociedade de Austen que apresenta o quadro verdadeiramente insólito. A questão do cânone vem à tona nesse encontro bizarro. Acredito que há uma sacralização de certas obras, entretanto, essa pós-modernidade de geração Y traz uma permissividade literária possível, não só devido ao *status* de domínio público que elas apresentam, mas também às características dessa geração, propiciando o formato *mash-up* dessa literatura.

O romance *mash-up* começa com a citação do original, entretanto incluindo os zumbis: “*it is now a truth universally acknowledged that a zombie in possession of brains must be in want of more brains*” (AUSTEN e SMITH, 2009, p. 1) – é, agora, uma verdade universalmente conhecida de que um zumbi em posse de cérebros deve estar a busca de mais cérebros,

minha tradução. Essa é a única utilização do termo zumbi na obra, porém os mortos-vivos apresentam todas as características conhecidas através de filmes, principalmente os de George Romero. Contudo, contrários aos mortos-vivos de Romero, esses não desempenham nenhum papel crítico à sociedade americana ou qualquer outra. Eles simplesmente habitam os arredores de Pemberley, Longbourne e Netherfield, aterrorizando as mocinhas durante bailes e caminhadas ao ar livre, dificultando ainda mais os enlances românticos e casamenteiros. Quando a história começa, uma misteriosa praga caiu sobre a pacata cidadezinha rural inglesa de Meryton – e os mortos estão retornando à vida. A energética heroína, Elizabeth Bennet, está determinada a liquidar com a ameaça zumbi, mas ela é logo distraída com a chegada do orgulhoso e arrogante Mr. Darcy. O que segue é quase uma comédia de costumes cheia de lutas e batalhas entre os jovens amantes – e até mesmo batalhas violentas e sangrentas, quando Elizabeth avança nas multidões de mortos-vivos comedores de carne humana.

Dentre as mocinhas da cidade, Charlotte Lucas, a melhor amiga de Lizzy Bennet, decide se casar com Mr. Collins, não pelos mesmos motivos do romance original. No romance de Austen, Charlotte teme virar um fardo para seus pais, pois já conta com vinte e sete anos de idade, o que para a época era idade consideravelmente avançada para uma moça constituir matrimônio. Em contrapartida, no romance adaptado (digamos assim), Charlotte foi vítima da mordida de uma das criaturas. Sabendo de seu futuro, tornar-se um zumbi e vagar a busca de cérebros, Charlotte decide casar-se com o ridículo Mr. Collins a fim de usufruir um pouco de felicidade matrimonial, ter sua própria casa, ser uma senhora casada antes do fim abjeto.

Ao visitar sua amiga, Lizzy Bennet fica desolada: “*Elizabeth gasped, Her closest friend, stricken by the plague! Condemned to serve Satan!*” (2009, p. 99) – Elizabeth parece ser a única a reconhecer os sinais de degeneração em sua amiga. Na cerimônia de casamento (p. 110), ninguém mais parecia suspeitar da condição da noiva. Mr. Collins estava mais feliz que nunca, apesar do fato de ter que lembrar Charlotte em mais de uma instância a usar seu garfo durante a ceia. Depois, na residência do casal Collins, sentados à mesa, Collins, sua esposa Charlotte e Elizabeth compartilham

a janta. Charlotte, com o passar dos dias, mostra-se mais e mais flácida, com tez acinzentada, com problemas na fala e de coordenação motora. Indiferente, seja deliberadamente ou não, seu marido segue sua vida e atividades diárias, sempre tentando impressionar sua patronesse, Lady Catherine de Bourgh.

Talvez essa invisibilidade da qual Charlotte padece, seja uma forma do autor contemporâneo, Grahame-Smith, de utilizar a figura do zumbi para mostrar o quanto as mulheres no mundo de Austen eram 'desempoderadas'. Elizabeth é a única que desafia o comportamento dessa sociedade ao recusar duas propostas de casamento, primeiro a do primo distante, o homenzinho ridículo, Mr. Collins e depois, a proposta de Mr. Darcy, que apesar de bonito, rico e apaixonado, era visto por Elizabeth como um homem prepotente, arrogante e orgulhoso, o qual havia separado sua irmã de seu amado e injuriado, o galante Mr. Wickham.

Elizabeth, a esperta e determinada Lizzy, no romance original, mantém seu orgulho ferido escondido, quando Darcy a rejeita no baile. Na versão *mash-up*, Lizzy chega a considerar o uso de sua *katana*, a fim de vingar sua honra ferida. Ela é dissuadida pela amiga que logo viria a se tornar um dos monstros que Lizzy tão ferozmente combatia. Como se não bastasse a lista de eventos e comportamentos insólitos por parte das personagens, há uma clara discriminação entre esta sociedade, quanto ao treinamento ao combate de zumbis. A família Bennet, por ter menos recursos financeiros, teve suas cinco filhas treinadas por um mestre chinês, um monge. Ao passo que Lady Catherine de Bourgh tinha a seu dispor ninjas diretamente de *dojos* japoneses.

A discriminação e o preconceito, já presente no título das obras (tanto no original como na obra *mash-up*), acentuam-se quando as irmãs Bennet enfrentam zumbis ou ninjas. Diferentemente do comportamento esperado de uma senhorita inglesa da nobreza rural, Lizzy e suas irmãs prendem seus vestidos longos, amarrando-os de forma a liberar suas pernas para golpes certos, além de andarem armadas com espadas japonesas. Ao invés de esperarem que Mr. Darcy ou Mr. Bingley as resgatem, elas investem ao ataque sem pestanejar.

Quanto às investidas amorosas por parte de Darcy, que não trouxeram a resposta esperada, Lizzy ataca Mr. Darcy, quase o nocauteando, uma vez que este, como bom cavalheiro, apenas se defende, evitando atacar a moça. Após o embate, Darcy vai embora, para depois retornar trazendo a carta. Tal carta mantém-se fiel à carta original, despertando em Lizzy os mesmos sentimentos. A obra em sua essência parece ser a mesma. Contudo, as reações (principalmente de Lizzy e de Darcy) são deveras acentuadas e tendendo à violência. Quando Darcy vai buscar Lydia, a jovem irmã de Lizzy que havia fugido com o insidioso Wickham, esse não poupa o rapaz, deixando-o inválido a ponto de utilizar fraldas. Como dote do casamento forçado, Darcy arranja para que o jovem casal vá à Irlanda, onde Wickham servirá como ministro da paróquia local. Tais arroubos de violência parecem ser mais facilmente aceitos por essa geração pós-moderna, acostumada com jogos, filmes e até mesmo a realidade muito mais violenta. As personagens de Austen perdem a delicadeza e *gentility* – pertencentes à nobreza rural inglesa –, e acabam por atacar não só os comedores de cérebros, mas uns aos outros. Nessa narrativa, os zumbis tornam aceitável o uso da violência, mesmo quando as personagens não estão defendendo suas vidas. Zumbis nunca são moralmente responsáveis pelo que fazem ou deixam de fazer, nunca estão certos ou errados em seu comportamento e nunca culpáveis moralmente pelos seus atos. Entretanto, a sociedade da narrativa parece esquecer que seus atos são passíveis de julgamento e culpabilidade.

De acordo com a teoria do contrato social de Thomas Hobbes, a qual foi desenvolvida em 1660 em sua obra *Leviatã*, as pessoas se unem, porque estão apavoradas. Hobbes alega que a vida do homem no estado natural, sem governo ou autoridade, “a vida do homem é solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta” (HOBBS, 2009, p. 45). Isto significa que indivíduos andam pelo mundo tentando matar uns aos outros, de modo semelhante aos zumbis de Romero em seus filmes e em *O & P & Z*<sup>1</sup>. Em situações na qual a comunidade encontra-se sob ataque, especialmente após períodos

---

1 A partir desse ponto no texto, as referências à obra *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Austen e Grahame-Smith serão feitas através da sigla *O & P & Z*.

de chuva, quando o solo amolecido facilita a subida de novos mortos-vivos, Lizzy e suas irmãs fogem do contrato que Hobbes descreve. Elas não criam laços com seus pares na hora de se defenderem e atacarem os mortos. As irmãs, especialmente Lizzy, agem como se acreditassem que sua agilidade e habilidade em batalha fossem insuperáveis. Quando Darcy mostra ser capaz de manusear uma espada e armas de fogo com maior precisão que Lizzy, isso causa estranhamento na moça.

Em *O & P & Z*, essa situação de guerra (aos zumbis) favorece a perda da civilidade e dos aspectos mais característicos da sociedade rural do período da Regência, em que se passa a história. Alguns filósofos, como Manuel Vargas, propõe uma conceituação para os mortos-vivos (*undead*), que seriam aqueles que em algum momento foram criaturas vivas, que morreram e retornaram e, no presente, não estão em repouso (VARGAS, 2010, p. 39). Essa definição parece uma construção razoável. Mesmo essa conceituação parece não afetar as personagens de *O & P & Z*, pois em nenhum momento elas pensam nas criaturas “imencionáveis”, como vivos anteriormente.

Além do comportamento insólito das personagens no *mash-up*, cabe salientar o fato de que, apesar de tudo, a obra vendeu mais de duzentas mil cópias somente na primeira edição. Após o lançamento da terceira edição, foi feita uma versão em *graphic novel*, que não atingiu o êxito do livro, mas não intimidou editoras de seguirem no veio dos *mash-ups* das obras de Jane Austen. Outras obras de Austen tornaram-se novas versões acompanhadas de monstros marinhos – *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (de Ben H. Winters) –, múmias – *Mansfield Park and Mummies* (de Jane Austen e Vera Nazarian) –, vampiros – *Emma and the Vampires* (de Austen e Joseph Wayne) e anjos e dragões – *Northanger Abbey and Angels and Dragons* (de Austen e Nazarian).

Essa enxurrada de romances adaptados e apropriados de Jane Austen mostra a popularidade da autora ainda hoje. Dezenas de autores foram capazes de construir toda uma indústria sobre *Orgulho e Preconceito*, inventando histórias que ocorreram antes, depois e até durante as ações do romance de Austen. Esses *mash-ups*, ou combinações criativas de

diferentes fontes, oferecem outro gênero para *Orgulho e Preconceito*. Admitindo que Jane Austen é a coautora, um escritor reutiliza grandes porções do romance original, colocando aqui e ali material original, geralmente incoerente e incompatível. Como entender tal proliferação e contínua popularidade de Austen? As razões que críticos oferecem são tão variadas quanto os veículos que as proliferam.

Alguns indicam a questão econômica, pois não há mais direitos autorais após setenta anos da morte do autor, tornando a obra de domínio público. Dessa forma a obra torna-se disponível, gratuita e apta para exploração cultural, visando o lucro. Outros críticos sugerem que a popularidade de Austen aponta um momento pós-feminista, no qual mulheres que trabalham demais anseiam não um tratamento igualitário, mas, sim, um retorno a um passado imaginado, onde homens fortes e bonitos, cheios de dinheiro, apareciam no caminho de mulheres merecedoras e as colocavam em um pedestal. Alguns talvez possam ver essa popularidade como um desejo a uma virada conservadora, vendo no relacionamento de Elizabeth e Darcy uma apologia ao romance heterossexual de iguais intelectuais e de temperamento forte.

De acordo com a crítica Forster (2008), Austen foi “*pimped*”, ou seja, foi transformada, adaptada para as necessidades de hoje, customizada em uma espécie de autora a qual todos se sentem a vontade para adaptar e transformar. Austen se tornou uma marca global infinitamente rentável e *Orgulho e Preconceito*, a sua obra mais representativa. A Austen mania parece manter-se tão longeva e prolífica quanto os zumbis. Nada mais lógico que colocá-los na mesma arena. Talvez, esse encontro de zumbis com a sociedade de *Orgulho e Preconceito* não seja tão insólito assim.

## **REFERÊNCIAS:**

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Penguin, 1994.

FORSTER, Brandy. *Pimp My Austen: The Commodification and Customization of Jane Austen*. In.: *Persuasions: The Jane Austen Journal Online*; Winter 2008, Vol. 29 Issue 1, p10.

GRAHAME-SMITH, Seth and AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice and Zombies*.



Philadelphia: Quirk Classics, 2009.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. Clássicos Cambridge de Filosofia Política, Martins Fontes, 2009.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge, 2006.

SHIELDS, D. *Reality Hunger: A Manifesto*. Alfred A. Knopf: New York, 2010.

TAPSCOTT, Dan and WILLIAMS, Anthony. *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*. New York: Penguin Book, 2007.

VARGAS, Manuel. *Dead Serious: Evil and the Ontology of the Undead*. In.: *Zombies, Vampires, and Philosophy: New Life for the Undead*. Org.: Richard Greene and K. Silem Mohammad. Open Court: Chicago, 2010.

## A PASSAGEM DO TEMPO EM ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND

Caroline Garcia de Souza

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), examina o comportamento do leitor que transita entre os mundos da realidade e da ficção. Cada uma dessas instâncias possui seus mecanismos de funcionamento, que, em certos pontos, coincidem e, em outros, não. Quando, no universo ficcional, não há indícios de que haja alguma diferença, o leitor preenche as lacunas da leitura com o conhecimento que traz do mundo extraficcional.

Da ficção, não se espera que tenha regras invariavelmente idênticas às do mundo real, mas espera-se que tenha coerência interna. Uma exceção se abre quando o objetivo da obra é subverter as normas do seu próprio mecanismo de funcionamento. Esse parece ser o caso quando consideramos o tratamento dado ao tempo e às normas da física na obra *Alice's Adventures in Wonderland*, que já de início apresenta a questão temporal como um dos elementos centrais da narrativa.

Numa lânguida tarde de verão, sentada no jardim ao lado de sua irmã, Alice vê correr pelo pátio um coelho branco formalmente vestido e murmurando nervosas exclamações. A princípio, sua sonolência a impede de responder com o espanto que uma cena como esta normalmente evocaria. No entanto, seu estado de repouso é de súbito interrompido quando o animal coloca a mão dentro do bolso e retira de lá um relógio. Levantando-se de sobressalto, a menina percebe que esta era a primeira vez, em toda a sua vida, que ela via um coelho não apenas usar um colete, como também – e principalmente – retirar de seu interior um relógio. Pondo-se a segui-lo, ela acaba por adentrar seu buraco e iniciar uma queda tão longa, mas tão longa, que por vezes parece não ter fim. Neste momento de crucial importância, estabelece-se o *modus operandi* através do qual toda a narrativa virá a funcionar. Na trajetória da queda, delineia-se um

espaço fronteiro que separa o mundo “real” de Alice, no qual ela possui uma irmã e uma gata chamada Dinah, de um universo desconhecido e – como é descoberto ao longo da narrativa – que possui regras e uma temporalidade singulares e profundamente destoantes daquelas da “superfície”. Neste espaço transicional, os conhecimentos de Alice não mais funcionam. Tanto a personagem quanto o leitor são submetidos a um processo de desconstrução de suas verdades e de “familiarização” com o estranho, no qual a própria identidade de Alice e a concretude de seu passado são postas em cheque.

De uma maneira abrupta e contínua, as expectativas do leitor vão sendo frustradas, levando-o à quase completa perda de referências. Quando o início da queda é anunciado, por exemplo, tendemos a imaginar, pelo nosso conhecimento prévio, um movimento veloz e relativamente incontrolável, no meio do qual Alice perderia o total comando de seu corpo e acabaria, no fim, machucando-se ao reencontrar o solo. E a personagem, inclusive, parece nutrir essa mesma crença, visto que ela percebe haver algo de errado naquela situação e estranha, perguntando-se sobre as possíveis causas dessa queda tão longa: seria o buraco muito profundo, ou sua velocidade lenta demais?

O que de fato se sucede, entretanto, acaba por romper com todas as leis conhecidas da física. Durante o trajeto, Alice consegue observar as prateleiras que existem nas paredes ao redor, ler os rótulos dos objetos que nelas se encontram e, mesmo, pegar alguns deles e posteriormente devolvê-los. Além disso, ela desiste de derrubar um pote de marmelada, afirmando sentir medo de machucar alguém “lá embaixo”. No entanto, como aponta Martin Gardner, “Carroll tinha consciência, é claro, de que num estado normal de queda livre, Alice não seria nem capaz de derrubar o pote (ele permaneceria suspenso a sua frente), nem de colocá-lo de volta na prateleira (a velocidade dela seria muito grande)” (GARDNER, 1999, p.13). No capítulo oito de *Sylvie and Bruno* (2008), por exemplo, o conhecimento de Carroll acerca destas questões é explicitado através da descrição das dificuldades de se tomar chá em uma casa constantemente caindo; mas a queda narrada nesta obra possui uma natureza radicalmente

diferente daquela apresentada em *Alice*. Na primeira, as leis conhecidas da física são corretamente aplicadas, admitindo-se, entre outras coisas, que a velocidade de dois objetos concomitantemente caindo é idêntica (ao contrário do que parece ocorrer no buraco do coelho):

But if we were all falling together, it [the book] couldn't be trying to fall any quicker, you know: for, if I let go, what more could it do than fall? And, as my hand would be falling too – at the same rate – it would never leave it, for that would be to get ahead of it in the race. (CARROLL, 2008, p. 303)

Em *Alice's Adventures in Wonderland*, portanto, Carroll constrói uma situação de queda intencionalmente divergente dos conhecimentos físicos correntes em sua época. Seu objetivo não é ser verossímil, tampouco teorizar sobre as consequências de uma queda “real” em direção ao centro da Terra. O que o autor pretende, por outro lado, é elaborar um espaço transicional no qual as expectativas do leitor começam a ser gradualmente subvertidas e onde a própria personagem vai distanciando-se cada vez mais do seu conjunto de conhecimentos e referências intrínsecos ao universo da “superfície”.

De acordo com Martin Gardner, na época de Carroll havia muitas especulações acerca do que aconteceria a uma pessoa que caísse em um buraco, atravessando o centro da Terra e alcançando sua superfície oposta. Carroll, em especial, nutria um grande interesse por tal questão, como fica evidenciado em várias passagens de seus trabalhos, sobretudo no capítulo sete de *Sylvie and Bruno Concluded* (2008). Nesta obra, o autor desenvolve um notável método de funcionamento de trens movidos unicamente pela força da gravidade, de forma que:

the track runs through a perfectly straight tunnel from one town to another. Since the middle of the tunnel is necessarily nearer the

earth's center than its ends, the train runs downhill to the center, acquiring enough momentum to carry it up the other half of the tunnel. (GARDNER, 1999, p. 14)

Em condições ideais, portanto, este trem permaneceria movendo-se eternamente de uma extremidade a outra,

falling with increasing speed and decreasing acceleration, until it reached the center of the earth, at which spot its acceleration would be zero. Thereafter it would slow down in speed, with increasing deceleration, until it reached the opening at the other end. Then it would fall back again. By ignoring air resistance and the coriolis force resulting from the earth's rotation (unless the hole ran from pole to pole), the object would oscillate back and forth forever.<sup>1</sup> (GARDNER, 1999, p. 13)

Desta maneira, o sistema de trens pensado por Carroll aproveitaria a força da gravidade para percorrer a terra de uma superfície a outra, aumentando gradativamente sua velocidade ao aproximar-se do centro e, após atravessá-lo, começando a diminuí-la até que, chegando à outra extremidade, a velocidade seria próxima a zero. Neste ponto, ela começaria a aumentar novamente, entretanto, e o trem percorreria continuamente este mesmo trajeto, num eterno movimento pendular.

Voltando à cena do buraco do coelho, o que nós encontramos ali é uma descrição que se afasta de tudo aquilo que seria o esperado, pelo menos quando o que temos em mente é uma situação de queda livre. A despeito dos vários inconvenientes naturais que cair em um buraco tão longo teoricamente acarretaria, Alice tem a oportunidade de estudar os objetos a sua volta, retirá-los das prateleiras, devolvê-los e, mesmo, fazer

---

1 Sublinhado pela autora do capítulo.

reverências “*fancy, curtseying as you are falling through the air! Do you think you could manage it?*” (CARROLL, 2008, p. 25). A queda estende-se por um período tão prolongado que a menina começa a sentir-se aborrecida, conversando consigo mesma e, aos poucos, ficando com sono, até ao ponto de embaralhar-se na enunciação das palavras e finalmente dormir. E no meio de um sonho com sua gata Dinah, de repente: *thump, thump!*, a queda acabou.

### **DOWN, DOWN, DOWN. WOULD THE FALL NEVER COME TO AN END?**

Digamos, hipoteticamente, que Alice nunca houvesse alcançado o fim do buraco e, tal quais os trens imaginados por Carroll, ela continuasse caindo, caindo, caindo até chegar ao outro lado do mundo, “among the people that walk with their heads downward” (CARROLL, 2008, p. 25). Poderíamos nos perguntar, então: o que se sucederia a ela neste caso? Bem, isso depende da perspectiva que decidirmos adotar. Se, por exemplo, nos voltarmos aos conhecimentos físicos tradicionais acerca desta questão (e já correntes na época do autor) e às especulações de Carroll em outras obras, ignorando a resistência do ar e outros fatores, o destino de Alice seria possivelmente o mesmo dos trens movidos pela força da gravidade: ela permaneceria em um movimento pendular e contínuo, percorrendo o interior da terra de uma superfície a outra. E, apesar das oscilações de velocidade e aceleração ao longo do trajeto, sua sensação, em todo e qualquer ponto, seria a de estar constantemente em estado de queda. Retomaremos esta questão.

Assim que o buraco termina, Alice olha ao redor, mas devido à intensa escuridão, não consegue discernir nada além de uma passagem ao longo da qual o Coelho Branco se afasta. Pulando quase que de imediato, ela põe-se a correr e a seguir o rastro de suas lamentações: “*Oh my ears and whiskers, how late it’s getting!*” (CARROLL, 2008, p. 25). Tal qual ocorre no início da história, o Coelho Branco surge no horizonte de Alice durante um momento de sonolência (ela estava quase dormindo ao lado de sua irmã quando o avistou no começo e estava quase dormindo ao final da queda). Ele funciona, nessas duas situações, como o elemento que a retira de um

estado de repouso e ativa seu movimento, instigando-a a persegui-lo – mas sem nunca alcançá-lo. Assim como na abertura da história, o que se destaca em sua figura e em seu discurso é a questão do tempo. Ou melhor, do atraso.

Em seu artigo sobre tempo e tensão em *Alice's Adventures in Wonderland*, Calvin Petersen (1985) nos fala sobre as apreensões que já estavam tomando forma na sociedade vitoriana da segunda metade do século XIX e disseminando dúvidas acerca do progresso científico a que ele efetivamente iria levar. De acordo com Alison Kjeldgaard (2009), os vitorianos encontravam-se num ponto transicional, no qual os ideais do Romantismo já começavam a ser superados e a industrialização do mundo moderno agigantava-se cada vez mais no horizonte. Segundo Petersen, Carroll era um clérigo que direcionava muito de sua ironia para o espírito positivista da época e suas preocupações temporais, racionais e objetivas. Neste preciso momento, os avanços decorrentes da revolução industrial começavam a desenhar – e a impor – novos tipos de relações com a sociedade, com o trabalho, com o espaço e, sobretudo, com o tempo. Submergidos cada vez mais numa concepção mecanicista e produtivista da vida, a sociedade vitoriana da segunda metade do século XIX passou a encarar o tempo sob uma nova perspectiva, visualizando-o como algo localizado ao longe, sempre à frente, sempre se afastando, tendo de ser constantemente perseguido sem nunca, contudo, ser de fato alcançado. Kjeldgaard sagazmente identifica a máquina a vapor como um dos principais agentes dessa transformação e afirma que sua introdução alterou de forma drástica o ritmo dos indivíduos e suas relações com o espaço, visto que, agora, distâncias maiores eram percorridas em um período de tempo mais curto. Essa “Era do Progresso”, nas palavras de Petersen,

had brought neither the millennium nor utopia, but an “all devouring, all destroying,” “dark resistless stream.” It may be that the stream and the conception of time which it carries that bring on the stress of modern existence-life ever rushing from its own perplexity, progress as a thin veneer against a darker truth. (PETERSEN, 1985, p. 432)

Uma das muitas facetas dessa *darker truth*, nesse sentido, é apresentada pela personagem do Coelho Branco através de sua obsessão com o tempo. A primeira fala por ele enunciada (“Oh dear! Oh dear! I shall be too late”) revela seu problema principal, que é reiterado na sua segunda aparição, logo após o fim da queda, como vimos anteriormente. Nestes dois momentos, o Coelho funciona como um catalisador, um elemento não apenas responsável por ativar o movimento da personagem principal, mas, sobretudo, por impor-lhe uma *direção* e um *modo*. É instigada pela visão do Coelho Branco, por exemplo, que Alice decide levantar-se e acaba por cair no buraco, ingressando em Wonderland<sup>2</sup>. É também com o intuito de segui-lo que a menina atravessa a longa passagem, após a queda, e chega ao hall cercado de portas. É o Coelho que, logo em seguida, deixa cair o leque que indiretamente lhe possibilita alcançar a chave e abrir uma das portas. E é essa mesma criatura que, ao final da história, lê seu nome no tribunal e a invoca a depor como testemunha. O que todas estas aparições e outras mais têm em comum é que elas estabelecem uma direção à viagem de Alice: é em decorrência de sua corrida “atrás” do Coelho que a menina se submete a todas as aventuras narradas na história e é essa perseguição que delinea o trajeto por ela percorrido. Além disso, elas também estabelecem o *modo* pelo qual tal percurso se desenvolve, no sentido de que o movimento por elas acionado possui características bastante claras: a personagem sai de um ponto específico no início da história e avança espacialmente, atravessando territórios variados, até chegar ao ponto final, que é diferente do inicial. Seu trajeto, portanto, possui um início, um meio e um fim, caracterizando-se por apresentar uma progressão linear ao longo da narrativa.

Retornando ao buraco do coelho e imaginando que Alice ainda está caindo e oscilando pendularmente de um lado a outro da Terra, poderíamos nos unir à lamentação da personagem e perguntar junto com ela: “*would the fall never come to an end?*” (CARROLL, 2008, p. 24). De certa forma, a resposta é não.

---

2 Ao longo do capítulo, será mantido o termo original em inglês, *Wonderland*, ao invés de sua tradução para o português, País das Maravilhas, que restringe os diferentes sentidos de *wonder*.



No final do primeiro capítulo, após algumas mudanças de tamanho e o surgimento de incertezas acerca de sua atual identidade, Alice começa a chorar e uma piscina de lágrimas vai se formando ao seu redor. No capítulo seguinte, encontrando-se a menina e todos os animais inundados, as personagens resolvem buscar uma forma de se secar, e o Rato tem, então, uma ideia. Em tom bastante formal e postura ativa, ele invoca o silêncio geral e declama um trecho do que parece ser um livro de história, justificando ser esta a coisa mais seca da qual ele tem conhecimento:

“Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him; and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found it advisable – “Found what?” said the Duck. ‘Found it,’ the Mouse replied rather crossly: ‘of course you know what ‘it’ means.’ ‘I know what ‘it’ means well enough when I find a thing,’ said the Duck: ‘it’s generally a frog, or a worm. The question is, what did the archbishop find?” (CARROLL, 2008, p. 36)

Percebe-se nesta passagem uma estranha confusão. Em primeiro lugar, vê-se que o Rato desconhece tanto o sentido quanto a finalidade do trecho por ele enunciado – que remete, em última instância, a um livro de história. Igualmente, somos logo informados pelo Pato, através de sua pergunta, de que a plateia também não faz nenhuma ideia do que está se passando. Ao se deparar com essa mesma fala, a maioria das pessoas do mundo da “superfície” tenderia a esperar mais pacientemente pelo final da frase, pois saberia que o sentido de *it*, neste tipo de construção, viria logo a seguir. No entanto, o raciocínio do Pato, bem como dos outros animais ali presentes, parece não funcionar segundo a mesma lógica dos livros de história, qual seja, baseada num desenvolvimento linear da narrativa. A confusão feita pelo Rato e o estranhamento expressado pelo Pato revelam uma profunda falta de familiaridade com este tipo de estrutura, que avança no espaço e no tempo, partindo de um determinado ponto e chegando a outro, sucessivamente.

Após o completo fracasso da sugestão do Rato, então, o Dodó resolve propor um segundo plano e todos os animais, bem como Alice, põem-se a correr circularmente, numa corrida sem início nem fim. E a despeito da arbitrariedade e total ausência de regras do jogo, passado algum tempo, o objetivo maior é finalmente alcançado.

Neste capítulo, assim como em outros momentos da história, as personagens, suas ações e ideias aludem a certa circularidade, a um movimento de eterno retorno ao mesmo ponto, a uma total ausência de progressão. A *Caucus-race* inicia em lugar nenhum – ou em nenhum lugar definido –, estende-se repetidamente pelo mesmo trajeto e desconhece um marco final. Ela é, na verdade, um reflexo do próprio sistema de pensamento destas personagens. Sua incapacidade de produzir sentidos a partir de uma narrativa histórica resulta de sua impossibilidade de conceber uma progressão linear de eventos, a sucessão de um antes, agora e depois, ou de passado, presente e futuro, ou, ainda, de início, meio e fim. Assim como Alice no buraco do Coelho, as criaturas de Wonderland também se encontram suspensas num eterno ir-e-vir sem chegar a lugar algum. Na física, transcrevendo para uma superfície plana os trajetos percorridos pelo pêndulo e pelo círculo, descobrimos que seus caminhos são na verdade o mesmo. Nesse sentido, a queda sem fim de Alice ressoa e se reproduz em todas as personagens e acontecimentos de Wonderland, na medida em que seus constantes esforços para encontrar progressão e objetivo naquele mundo são inevitavelmente frustrados por personagens que não procuram – nem mesmo concebem – uma direção ou um sentido final para suas ações.

## **SOBRE CORVOS E ESCRIVANINHAS**

No capítulo sete, originalmente não incluso no manuscrito *Alice's Adventures Under Ground*, a personagem dirige-se à casa da Lebre de Março, onde encontra a anfitriã, o Chapeleiro Maluco e o Arganaz tomando chá no jardim. Neste, assim como em outros momentos da narrativa, percebe-se uma marcada assimetria entre as formas de funcionamento das personagens, revelada através de diálogos desconexos que se edificam, em última instância, sobre mútuas falhas de entendimento. Apesar de estarem todos ocupando um mesmo *espaço* – a mesa de chá –, tal concomitância já

não pode ser verificada quando levamos em consideração outros aspectos. Numa de suas primeiras intervenções, por exemplo, o Chapeleiro Maluco lança o famoso enigma acerca da semelhança entre um corvo e uma escrivanhinha e Alice sente-se instantaneamente desafiada a encontrar uma resposta. Entretanto, com a mesma rapidez em que a menina se põe a divagar em torno da charada, as outras personagens se dispersam e encaminham a conversa por outros trajetos, não demonstrando qualquer interesse em achar uma solução. Na verdade, elas nem mesmo compreendem a reação de Alice ao tentar procurar por uma, tal qual se verifica na interrogação feita pela Lebre de Março após a menina externar seu entusiasmo: “*Do you mean you think you can find out the answer to it?*”, bem como na resposta do Chapeleiro, momentos depois, quando Alice desiste do desafio e indaga-o sobre a resolução e este afirma não ter nenhuma ideia. Enquanto Alice só é capaz de conceber e entender um enigma na medida em que se pode concluir algo a partir dele e obter uma solução, o Chapeleiro e a Lebre de Março não possuem qualquer pretensão de buscar uma resposta. Tais quais os animais da *Caucus-race*, os ocupantes da mesa de chá são incapazes de compreender um discurso linear e projetar um desfecho. Eles não esperam que a um enigma siga uma solução, ou que a um presente siga um futuro.

Esse descompasso entre a personagem principal e as criaturas de Wonderland também pode ser verificado em suas concepções divergentes de tempo. Tal qual a queda “sem fim” de Alice e assim como os trens imaginados por Carroll, os habitantes daquele mundo fantástico também se encontram aprisionados num movimento de eterno retorno desprovido de progressão. As charadas sem resposta, os diálogos desconexos, as falas inacabadas e as falhas de compreensão são alguns dos sintomas desta intrínseca circularidade – ou *pendularidade*<sup>3</sup> – materializada, em última instância, no constante movimento das

---

3 Na física, os movimentos circular e pendular, quando transpostos para uma superfície plana, apresentam o mesmo trajeto. Podemos utilizar, a título de visualização, o exemplo de um ponto que percorre a superfície de uma moeda pelo seu perímetro: sob a perspectiva da moeda posicionada sobre uma superfície, “cara” ou “coroa” à mostra, veremos tal ponto percorrer um círculo; contudo, se virarmos essa mesma moeda e observarmos sua borda, não mais uma de suas faces, o que apreenderemos será um movimento de um lado a outro em uma reta, pendularmente movendo-se sobre uma linha.

personagens ao redor da mesa, ritmadamente trocando seus lugares em intervalos determinados de tempo. Ao tempo, aliás, é dado um destaque significativo neste capítulo<sup>4</sup>. Através da personagem do Chapeleiro Maluco, somos informados de que ele está parado desde “março passado”, após uma briga durante o concerto promovido pela Rainha de Copas. Como resultado, as três criaturas estão fadadas a permanecer eternamente circulando ao redor da mesa, sem nunca conseguir, no entanto, ultrapassar a hora do chá.

É interessante notar que, em certo sentido, o tempo está *de fato* parado para as criaturas de Wonderland (ou o está, pelo menos, em relação a um ponto de referência externo, como o mundo “real” de Alice). Através de diversas sugestões ao longo da obra, sobretudo durante a queda, e mesmo no título do manuscrito, *Alice’s Adventures Under Ground*, o leitor é levado a associar a localização de Wonderland a algum ponto específico no interior da Terra. E as implicações disso, principalmente no que diz respeito à medição temporal, são várias e de significativa importância. Em primeiro lugar, sabe-se que, quanto mais afastado da superfície e mais entranhado no interior da Terra se encontra determinado ponto, menos o movimento de rotação pode ser apreendido a partir dele. Nesse sentido, quanto maior for a proximidade ao centro da Terra, menor será a velocidade relativa de seu giro em torno do próprio eixo<sup>5</sup>. Se Wonderland realmente está em um local próximo ao centro da Terra, não mais se pode considerar o movimento de rotação para mensurar a passagem do tempo. Ou seja, não mais existem dias de 24 horas – não mais existem horas, inclusive. O dia, de acordo com a definição tradicional, refere-se ao intervalo delimitado pelos dois momentos nos quais o Sol “ocupa” aproximadamente a mesma posição no céu. No mundo “real”, consideramos que esse intervalo tem a duração de 24 horas, correspondentes justamente à duração de um giro completo da Terra em torno de seu próprio eixo. Em Wonderland, entretanto, visto que o movimento de rotação não é significativamente

---

4 Capítulo que é, ironicamente, o único de toda a obra em que o tempo, na verdade, é esvaziado, inexistente, já que ele está parado.

5 Na física, por definição, o eixo em torno do qual existe um movimento circular está parado relativo a esse movimento.

sentido, o Sol só vai ocupar a mesma posição no céu a cada 365 dias, quer dizer, após a Terra finalizar uma volta completa ao redor desse astro. Dos movimentos executados pela Terra, nesse sentido, apenas a translação é passível de ser utilizada para a mensuração do tempo em Wonderland. Os meses, contudo, são equivalentes aos do mundo da “superfície”, pois que eles são determinados pelo movimento da Lua, e esta segue girando ao redor do planeta independentemente do ponto que tomamos por referência. Dessa forma, é deveras compreensível a surpresa de Alice ao notar o estranho funcionamento do relógio do Chapeleiro, que marca o *dia do mês*, mas não diz a *hora*:

“Why should it?” muttered the Hatter. “Does your watch tell you what year it is?”

“Of course not,” Alice replied very readily: “but that’s because it stays the same year for such a long time together.”

“Which is just the case with mine,”<sup>6</sup> said the Hatter. (CARROLL, 2008, p. 69)

A proximidade de Wonderland ao centro da Terra explicaria a resposta do Chapeleiro: nesse universo, permanece a mesma hora e o mesmo dia por muito tempo – tempo, este, equivalente à duração de um ano da “superfície”<sup>7</sup>; e faz muito mais sentido, conseqüentemente, que o relógio marque o *dia do mês*, visto que o mês equivale ao tempo necessário à Lua para efetuar uma volta ao redor da Terra, e tal movimento não sofre alteração de percepção desde o centro do planeta.

De certa forma, portanto, o tempo – entendido como a sucessão das horas e dos dias – está de fato *suspenso* em Wonderland. Ele não avança, não se estende linearmente e sua circularidade produz ecos em todos

6 Sublinhado pela autora do artigo.

7 Isto se adotarmos a concepção padrão de dia, qual seja, o intervalo delimitado pelos dois momentos em que o sol “ocupa” aproximadamente a mesma posição no céu. Visto que o giro da Terra em torno de seu próprio eixo não é significativamente sentido desde seu centro, o Sol só será visto “ocupando” a mesma posição no céu após um movimento completo de translação, ou a cada 365 dias, em média.

os níveis de existência destas personagens. O constante movimento ao redor da mesa de chá faz-nos lembrar, inclusive, do funcionamento de um relógio, como nota Kjeldgaard. É como se as três criaturas, representando os três ponteiros da hora, do minuto e do segundo, estivessem tentando reproduzir o mecanismo de um relógio, a fim de recriar e colocar em ação um tempo que se encontra, ironicamente, em irremediável suspensão. Elas se tornam, em decorrência, sua “incorporação física” (KJELDGAARD, 2009, p. 9) sem nunca, contudo, registrar qualquer progressão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da narrativa, a queda sem fim de Alice demonstra ser, figurativamente, uma queda sem fim a que os habitantes de Wonderland estão submetidos de maneira inconsciente e, de tal forma ajustados a seu funcionamento, que se extinguem todas as possibilidades de ruptura desse mecanismo. Assim como a Terra, girando em torno do seu próprio eixo e do Sol, e tais quais os trens impulsionados pela gravidade a um movimento incessante de repetição, as personagens desse mundo fantástico perpetuam-se espacial e temporalmente como um pêndulo, cuja natureza do movimento consiste no eterno retorno ao ponto de partida, que é também o de chegada, e que é, em última instância, o meio de um caminho no qual inexistem começo e final. Na esfera do tempo, decorre que não há passado ou futuro, visto que a não-linearidade obstrui a possibilidade de retrospectivas ou projeções. As dúvidas de Alice acerca de sua atual identidade e dos fatos de seu passado não são aleatórias: adentrar este novo mundo significa mergulhar em uma lógica não mais presidida pela sucessão, mas pela repetição; significa passar a caminhar em um terreno pantanoso de incertezas, de *wonder*, dentro do qual é imperativo aprender a nadar – como na piscina de lágrimas –, pois, do contrário, corre-se risco de ser submergido por seu mecanismo de funcionamento.

Por fim, o relógio, que costuma ser visto no mundo “real” como um referencial temporal, um ponto de encontro e estabilidade, torna-se, no universo *under ground*, o constituinte por excelência de uma atmosfera *nonsensical*, figurando como um elemento de desestabilização e descompasso e agindo decisivamente na formação de seu caráter insólito.

## **REFERÊNCIAS:**

CARROLL, Lewis. *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. London: Wordsworth editions, 2008.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

GARDNER, Martin. *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. London: Norton and Company, 1999.

KJELDGAARD, Alison. Exploring narrative time, circular temporalities, and growth in Alice's Adventures in Wonderland and Peter Pan, *ECLS Student Scholarship*, set/nov. 2009. [http://scholar.oxy.edu/ecls\\_student/16](http://scholar.oxy.edu/ecls_student/16). Acesso em: 20/04/2014.

PETERSEN, Calvin. Time and stress: Alice in Wonderland. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Vol. 46, No. 3, pp. 427-433, 1985.

# O INSÓLITO FILOSÓFICO: CONTOS FANTÁSTICOS DO SÉCULO XIX E O MUNDO DAS APARÊNCIAS

Davi Alexandre Tomm

O autor italiano Ítalo Calvino, em sua introdução à coletânea de Contos Fantásticos do Século XIX, organizada por ele, afirma que tais exemplares específicos deste gênero nascem com o romantismo alemão e são “o sonho de olhos abertos do idealismo alemão” (CALVINO, 2004, p. 4), tendo como intenção representar a realidade do nosso mundo interior e subjetivo da mente, imaginação e sonhos, dando, inclusive, mais dignidade a esse mundo que ao mundo da objetividade e dos sentidos. Já encontramos a percepção desta relação entre os contos fantásticos e o idealismo e, ainda que não citada diretamente, em Todorov, quando estabelece os temas do fantástico e aponta como temas do eu a relação espírito-matéria e sujeito-objeto, as transformações do espaço e do tempo, e os temas da percepção e olhar (TODOROV, 1981). Essas questões pertencem também aos debates, especulações e teorias do idealismo, tanto alemão quanto britânico. A própria definição do fantástico dada por ele, aquela da oscilação entre uma explicação racional e uma sobrenatural, remete aos problemas da percepção que temos das coisas e da realidade das coisas em si. O paradigma metafísico no qual tais questões se desenvolveram no contexto desse idealismo ainda era aquele do sujeito consciente, o sujeito cartesiano. Assim, todas as coisas do mundo captadas pelas nossas capacidades perceptivas eram organizadas e pensadas de modo racional, tendo como centro catalizador a consciência única e perfeita do observador. Foi mesmo a corrente alemã do idealismo, aquela surgida no pós-kantismo, com Fichte e Schelling como seus principais iniciadores, que avançou quanto a esse sujeito absoluto, tornando o Eu, ou o Espírito, o princípio único de tudo, fora do qual nada existe. Esse Eu, em Fichte, não é aquele próprio de Descartes, admitido só com o objetivo de poder filosofar, mas o Eu real, o verdadeiro princípio (ABBAGNANO, 2007). Porém, o século XIX, principalmente a partir da sua segunda metade, é o momento



em que esse sujeito começa a se cindir; sua consciência já não é mais centrada e unificada; sua racionalidade é afetada por suas emoções; sua moralidade, por seus instintos – o inconsciente já irrompe com toda força para ser descoberto teoricamente alguns anos mais tarde pela psicanálise. É justamente nessa transição paradigmática de um sujeito autoconsciente e centrado para um sujeito cindido que o conto fantástico do século XIX parece se desenvolver.

O presente capítulo não pretende explorar todo o vastíssimo campo dos Contos Fantásticos do Século XIX, devido a óbvias questões de espaço, além de não ser esse o objetivo deste trabalho. Também esse artigo não se constitui em uma reflexão teórica a respeito de uma possível definição de Conto Fantástico. Antes, pretende-se partir de reflexões e definições já constituídas para aprofundar a discussão sobre a relação entre o Idealismo e os contos fantásticos. Tal aprofundamento será feito a partir do conto, *Markheim*, de Robert Louis Stevenson, e da teoria da metáfora de Paul Ricoeur.

No capítulo “Aparência e Realidade”, no livro *Problemas da Filosofia*, o filósofo inglês Bertrand Russell pergunta se há algum conhecimento indubitável no mundo (RUSSELL, 2008). Obviamente poderíamos responder tal pergunta com certas afirmações ordinárias, tais como: temos certeza de que o sol nasce todos os dias; tenho certeza de que está mesa em minha frente é marrom; este tomate é certamente vermelho. Afora a afirmação sobre o nascer do sol (a certeza dessa afirmação é uma questão que gera discussões mais complexas e fora de questão aqui), as outras duas podem ser facilmente questionadas se assumirmos pontos de vistas diferentes: pense, por exemplo, que uma pessoa que se posicione em um lugar diferente daquele no qual está quem afirma que a mesa é marrom poderá, muito bem, conforme a luminosidade, perceber a mesa com outra cor – a mesma questão pode ser posta quanto ao tomate. O problema da cor dos objetos é por onde Russell começa o desenvolvimento da discussão sobre a dicotomia que nomeia seu capítulo. Entretanto, não só a cor, como todos os outros “dados dos sentidos” (RUSSELL, 2008, p. 73) passam por uma análise que visa mostrar como a “realidade” que normalmente atribuímos, em linguagem ordinária, àquilo que percebemos torna-se duvidosa quando

questionamos e observamos em detalhe algumas certezas. Apesar de tais questionamentos parecerem bobagem para a maioria das pessoas, segundo o autor, para o pintor, por exemplo, isso é de suma importância; este artista deve parar de pensar como a maioria das pessoas acha que um objeto “realmente” é, e se ater a como eles aparecem. Assim, se o pintor se preocupa com a aparência das coisas, o filósofo se preocupa com a realidade, e, mais ainda, com o conhecimento das dificuldades em responder à questão sobre a realidade (RUSSELL, 2008). Porém, estas questões passam despercebidas por nós no dia a dia, pois, segundo Russell, a experiência nos ensinou a construir a forma “real” a partir da forma “aparente” – a forma “real” não é aquela que vemos, mas é algo que se infere do que vemos, e o que vemos muda conforme mudamos de ponto de vista. Assim, os sentidos não dão a verdade sobre as coisas em si, mas sobre a aparência delas. O objeto real, se ele existe, não é o mesmo que temos experiência imediata pelos sentidos, pois não é imediatamente conhecido por nós: é uma inferência daquilo que é imediatamente conhecido – os dados dos sentidos. Sabemos o que for sobre os objetos através dos dados dos sentidos, mas este objeto não é estes dados, nem mesmo eles são diretamente propriedade do objeto. O problema, então, é a relação entre os dados dos sentidos e essa coisa real, se é que ela existe (RUSSELL, 2008).

Ora, esse problema da relação entre os dados dos sentidos e o objeto “real” está no centro do desenvolvimento da filosofia idealista (na verdade, está no centro da filosofia desde seu início, mas é com o idealismo que estas questões tornam-se mais e mais evidentes e discutidas). Berkeley, segundo Russell, é o primeiro a afirmar que os objetos imediatos de nossos sentidos não existem independentemente de nós. Para ele, não existe matéria como algo oposto ao mental. Isso não quer dizer que os dados dos sentidos que tomamos comumente como sinais de existência de algo não sejam sinais da existência de algo independente de nós, mas esse algo é mental, é uma ideia concebida numa mente. O idealismo de Berkeley está entre aqueles que Kant – a figura iniciadora da corrente que predominará na Alemanha, conhecida como idealismo alemão, e que depois se ramificará no idealismo romântico de Schelling e Fichte – refuta no final da terceira seção do Livro segundo da sua *Crítica*: “O

idealismo (o idealismo *material*, entenda-se) é a teoria que considera a existência dos objetos fora de nós, no espaço, ou simplesmente duvidosa e *indemonstrável, ou falsa e impossível.*"(KANT, 2001, p. 269)

Enquanto o primeiro idealismo ele considera ser o de Descartes, para quem a única asserção empírica irrefutável é o “eu sou”, o segundo é justamente o de Berkeley, que ele chama de “dogmático”, pois considera todas as coisas inseparáveis do Espaço, e este próprio, como impossível em si. Para Kant, esse idealismo dogmático seria inevitável quando consideramos o espaço uma propriedade das coisas em si. Ora, é justamente a ideia contrária a essa inerência do espaço nos objetos uma das questões centrais de Kant. Porém, apesar dessa sua refutação, a doutrina kantiana vai estar envolvida e será conhecida como idealista, principalmente a partir da interpretação de Reinhold sobre o fenômeno como objeto do conhecimento empírico, ou seja, como representação (PINKARD, 2002).

A divisão kantiana entre a “coisa em si” (ou o objeto real) e as aparências estará no centro do desenvolvimento inacabado e complexo da filosofia de Fichte, justamente aquele que mais contribuiu para o Idealismo Romântico. Como já dito no início do texto, é ele quem coloca o sujeito, o Eu, ou espírito, como princípio absoluto, fora do qual nada existe. Na divisão kantiana, teríamos dois mundos: aquele da experiência sentida por nossos corpos e o mundo das coisas em si. Fichte refuta a noção de coisa em si atuando sobre nós como causa de nossas representações e sensações. Para ele, a própria noção de “coisa em si” seria um capricho, uma quimera. Isso estaria de acordo com seu projeto, já que para o Eu ser o princípio absoluto, a causa de nossas representações e sensações teria de ser o próprio Eu. Ele, então, vai repensar a dicotomia kantiana do mundo que experienciamos, onde existem sujeitos que são unidades de experiência, ou pontos de vistas, fazendo julgamentos sobre objetos que, se verdadeiros, fazem a verdade sobre aquele objeto. Fichte vai notar que essa divisão é, ela mesma, subjetivamente estabelecida – é uma distinção normativa que os sujeitos eles mesmo instituem (PINKARD, 2002). Fichte, então, assume um racionalismo para repensar a ligação entre coisa em si mesma e pensamento, segundo a qual a verdade consiste da união entre pensamento e objeto. Ou seja: “Fichte acreditava que a única razão

possível de justificação teria de ver a mente como capaz de compreender certos aspectos necessários e a priori da realidade através de um ato do que ele chamou de ‘intuição intelectual.’” (PINKARD, 2002, p. 109)<sup>1</sup>.

É por essa capacidade que nós apreendemos uma verdade necessária que serve para justificar alguma pretensão. Por exemplo, a apreensão de que nenhum objeto poderia ser verde e vermelho num todo. De acordo com Fichte, tal reivindicação não tem a ver com a forma como usamos as palavras, ou uma verdade por definição, mas é a verdade sobre a realidade em si, pois tem a ver com a natureza das superfícies extensivas no espaço (PINKARD, 2002). Assim, na intuição intelectual nós estamos apreendendo a estrutura necessária da realidade em si, e não apreendendo o nosso modo de apreender a realidade ou de usar as palavras. Ou seja, no caso dessa intuição intelectual, nosso pensamento sobre a realidade e a estrutura necessária dela é um e o mesmo. Isso não ocorre porque nós subjetivamente criamos ou produzimos o mundo real, mas porque a intuição intelectual nos dá uma visão de como o mundo necessariamente é. (PINKARD, 2002).

No entanto, tal afirmação categórica de Fichte não exclui a possibilidade de que nós, como conhecedores, reconheçamos nossa falibilidade quanto a se enganar com uma intuição intelectual genuína: nós podemos “pensar estarmos tendo uma intuição intelectual, nós podemos até mesmo estar absolutamente certos disso, e ainda assim podemos estar errados” (PINKARD, 2002, p. 111)<sup>2</sup>. Assim, é claro que o sujeito absoluto de Fichte pode, em determinadas situações, estar enganado ou ser enganado por determinadas condições internas ou externas a ele. Podemos pensar, por exemplo, que situações em que esse sujeito está sob o efeito de drogas alucinógenas, ou afetado por uma doença – física ou psíquica – que confunde seus sentidos, ou ainda em condições patológicas duvidosas, como sob o domínio de um sentimento de culpa que abala suas próprias

---

1 Tradução minha do original: “Fichte believed that the only possible account of justification had to see the mind as capable of grasping certain necessary, a priori features of reality through an act of what he called “intellectual intuition”

2 Tradução minha do original: “we can, that is, think that we are having an intellectual intuition, we can even be absolutely certain about it, and we can still be wrong”.

condições perceptivas normais<sup>3</sup>. É o caso do personagem título do conto *Markheim*, de R. L. Stevenson, um jovem que, na noite de natal, vai até a loja/casa de um velho antiquário com a desculpa de comprar um presente para uma dama por quem ele está apaixonado, mas que esconde sua verdadeira intenção: matar o velho usurário para roubar seu cofre.

Como afirma Michela VanonAlliata, a primeira parte do conto é ainda permeada por uma atmosfera de realismo e cotidiano, em que acompanhamos, aparentemente, o jovem Markheim indo comprar um objeto na loja de um velho antiquário (ALLIATA, 2006). Este último nos aparece como um velho mesquinho e rabugento, que quer se ver logo livre do cliente inesperado numa noite em que já se recolhia para fazer suas contas, e que continuamente desconfia das boas intenções de Markheim. Atesta esse realismo a forma como os relógios – objetos de importância simbólica no conto, principalmente na segunda parte, como se verá mais adiante – são descritos nessa parte: “O tique-taque de tantos relógios em meio ao amontoado de antiguidades da loja e o rumor das carruagens numa rua movimentada próxima dali preencheram o intervalo de silêncio.” (STEVENSON, 2013, p. 3). Ou seja, não há nada de extraordinário neles, apenas cumprem sua função e são percebidos como os objetos “reais” que acreditamos ser. Porém, logo após o jovem cliente enterrar a faca nas costas do usurário, a narrativa torna-se fantástica, e essa segunda parte é, então, “rica no tom psicológico” e “impregnada por uma qualidade alucinatória”<sup>4</sup> (ALLIATA, 2006, p. 304). Acontece que, após a morte do usurário, adentramos no mundo conturbado da consciência culpada de Markheim, que começa a perceber as coisas a sua volta de um modo diferente; os objetos perdem seu realismo e tornam-se metáforas da consciência pesada do personagem: “os arredores se transformam em uma objetificação da sua própria consciência culpada” (ALLIATA, 2006,

---

3 É claro que para cometermos erros sobre a percepção da realidade a nossa volta não é necessário que estejamos sob qualquer uma dessas condições, podemos simplesmente errar por errar, na verdade, no sistema de Fichte, faz parte da nossa própria natureza nos enganarmos quanto às intuições intelectuais, e, por isso, refletir sobre ela é uma das tarefas da filosofia.

4 “rich in psychological undertones”; “pervaded by an hallucinatory quality”

p. 304)<sup>5</sup>; os relógios, por exemplo, ganham em significação e assim são percebidos como “um coro de pequenas vozes, algumas imponentes e vagarosas como conzinha a sua idade avançada; outras tagarelas e apressadas. Todas anunciavam os segundos num intrincado coro de tique-taques.” (STEVENSON, 2013, p. 6-7)

A partir desse momento, Markheim, além de se sentir culpado, ainda corre contra o tempo para conseguir realizar seu plano. Ele ainda precisa encontrar o cofre do usurário, para pegar o dinheiro e ir embora antes da empregada voltar. Por isso, o jovem se encontra em um estado de nervos que influenciam na forma como ele percebe os objetos a sua volta: a aparência deles muda não de um modo físico, mas psicológico. O leitor, segundo Allia, torna-se cúmplice de Markheim, pois Stevenson focaliza tudo através deste personagem, fazendo com que entremos, junto com ele, nesse mundo da sua consciência culpada. Ou seja, a visão de mundo que encontramos no conto é a da confissão de uma consciência torturada e a da dualidade humana (ALLIATA, 2006), e as metáforas espalhadas pelo texto – que descrevem como o personagem percebe a realidade das coisas a sua volta e também do seu próprio mundo interior – vão se ligar, no final, à metáfora principal do texto todo: o duplo, constituindo-se, assim, numa rede metafórica, como aquela teorizada por Paul Ricoeur.

Em seu livro *A Metáfora Viva*, Ricoeur apresenta uma teoria da metáfora que procura mostrar que o texto metafórico – tanto o lírico quanto o narrativo – tem também uma referência fora dele mesmo, ao contrário do que afirmam a maioria das teorias estéticas. Essa é uma visão que irá acompanhar todo seu trabalho posterior, embasando inclusive sua obra *Tempo e Narrativa*, na qual, segundo ele:

Implica que também os textos poéticos falem do mundo, embora não o façam de modo descritivo. A referência metafórica [...] consiste no fato de que a supressão da referência

---

5 “the surroundings are transformed into an objetification of his own guilt-ridden conscience”

descritiva – supressão que, numa primeira aproximação, remete a linguagem a si mesma – revela ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta. Esses aspectos são visados, de modo indireto, mas positivamente assertivo, por intermédio da nova pertinência que o enunciado metafórico estabelece no nível do sentido, sobre as ruínas do sentido literal abolido por sua própria impertinência (RICOEUR, 2010, p. 136).

Desse modo, as metáforas transmitem alguma verdade sobre a realidade do mundo em que vivemos (KAELIN, 1995), mas justamente aquela realidade (ou aquele mundo) que não pode ser alcançado, descrito, pela linguagem ordinária. Segundo a interpretação de Eugene F. Kaelin, o significado ontológico de qualquer texto metafórico está na não diretividade da referência metafórica, que obriga o leitor a interpretar o “ver-como”, dos mundos ficcionais, refletido tanto no sentido da afirmação metafórica quanto na referência da cópula “ser” (KAELIN, 1995). Em Markheim, as metáforas mostram como o ambiente ao redor do personagem muda através da sua percepção. Sendo assim, temos a questão da relação do sujeito com o objeto, que Todorov aponta como uma das ramificações dos temas do eu (TODOROV, 1981). Os objetos deixam de apresentarem seus aspectos “normais” ou “reais” para serem percebidos de outro modo. O sujeito da percepção aqui, não é aquele centrado e racional, mas cindido e atacado pela consciência culpada e pela pressa em terminar o que começou, o eu absoluto está em contradição consigo mesmo e, por isso, não percebe os objetos a sua volta como os objetos reais, mas como extensões de sua própria interioridade.

Por isso, a rede metafórica vai se constituir num progressivo desenvolvimento da ruptura da consciência desse personagem, até que, no fim, cheguemos ao diálogo com a figura estranha e fantástica que

representará justamente o duplo de Markheim, a metáfora que resume em si todas as outras metáforas e é representativa de todo o texto. Alliaata já percebe como a própria estrutura da narrativa, com a divisão de uma parte mais realista e outra fantástica, espelha a própria divisão do personagem (ALLIATA, 2006). Isso também aparece nos símbolos e metáforas espalhados pelos textos e que formam, junto com o duplo que aparece no final, uma rede metafórica.

Mas, afinal, o que é essa tal rede metafórica? Ricoeur explica a rede metafórica quando trata da teoria dos modelos. Segundo ele, “a metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real” (RICOEUR, 2005, 366). Ou seja, os modelos funcionam para a linguagem científica como uma ferramenta heurística, que, através da ficção, destrói a interpretação inadequada de algo para conduzir a uma mais adequada, ou, nas palavras de Max Black, citado por Ricoeur, “o modelo é um instrumento de redescrição” (RICOEUR, 2005, p. 366). No entanto, não é apenas a metáfora como enunciado metafórico, como um discurso breve reduzido a uma frase, que corresponde ao modelo, mas “uma rede complexa de enunciados; seu correspondente exato seria a *metáfora continuada*” (RICOEUR, 2005, p. 371 – grifo do autor), ou o texto metafórico como um todo: é ele que “projeta um mundo” (2005, p.371). Assim, na interpretação de Eugene F. Kaelin, a primeira referência do texto metafórico é “o campo semântico que a delineação verbal da superfície organiza num mundo representacional” (KAELIN, 1995, p. 171), mas o texto metafórico somente atingirá seu acabamento quando seu próprio mundo representacional se transformar num símbolo dos elementos míticos que estão fora dele, ou seja, o próprio mundo, ou, para assumir o vocabulário de Ricoeur (que ele vai buscar em Heidegger): nosso ser-no-mundo.

No caso do texto de Stevenson, o conto projeta o mundo da consciência culpada de Markheim, mas também representa a problemática universal do tempo, que, para Ricoeur, é uma dimensão da existência humana metaforizada pelas narrativas. No presente conto, este é um problema crucial: “O tempo, agora que a ação havia sido praticada; o tempo, que se esgotara para a vítima e havia se tornado urgente e crucial para o



assassino” (STEVENSON, 2013, p. 8). O tempo passa a representar não só uma necessidade de urgência para Markheim completar o seu crime, como também um representante do passado, daquilo que ele cometeu e não pode mais desfazer, e nessa junção, ele acaba sendo, também, o presente de Markheim naquele lugar. Não é por nada que, como bem nota Alliata, este elemento vai se tornando mais e mais uma dimensão interior, e, novamente, após Markheim pensar no tempo, os relógios ganham contornos diferentes:

Sua mente achava-se às voltas com esse pensamento quando, primeiro um, depois outro, e mais outro, com todas as variações de ritmo e voz – uns profundos como o sino do torreão de uma catedral, outros soando com suas notas agudas o prelúdio de uma valsa –, os relógios começaram a anunciar três horas da tarde (STEVENSON, 2013, p. 8).

A repetição da metáfora dos relógios como vozes mostra como os objetos assumem capacidades humanas ligadas justamente aos sentidos, também uma das portas ganha tais qualidades: “A porta interna se mantinha entreaberta e *espreitava* aquele cerco de sombras com seu longo feixe luminoso a intrometer-se como um dedo acusador” (2013, p. 7). Os sentidos da audição e da visão estão confusos por causa de seu estado de nervos, e a casa toda se torna como um túnel do terror em que todas as sombras e ruídos intensificam mais ainda seu medo: “No primeiro piso, as portas estavam entreabertas, eram três, como três emboscadas, abalando seus nervos feito bocas de canhão” (2013, p. 16), ou os vários retratos e estátuas que se deformam como ondulações na água. É nesse contexto que os espelhos vão ser símbolos fundamentais para a narrativa.

Os espelhos são, por excelência, símbolos da cisão da consciência ou da culpabilidade; como bem afirma o próprio Markheim para o usuário, antes de matá-lo, quando se recusa a aceitar o objeto como presente para a suposta dama, eles são “uma maldita lembrança dos anos, pecados, desatinos, esta consciência portátil!” (2013, p. 4), e é justamente por

esse motivo que o jovem se sobressalta e fica nervoso ao receber o objeto das mãos da futura vítima. Ora, segundo Kaelin, as metáforas emaranhadas no discurso do texto narrativo servem justamente a uma estratégia discursiva que pretende evitar um modo direto de expressão, permitindo, assim, ao artista dar “uma interpretação mítica a símbolos mais primários, experimentando assim, uma nova significação” (KAELIN, 1995, p. 173). Aqui, o espelho vem já como antecipação do que veremos, é o símbolo da consciência culpada e cindida de Markheim, símbolo do seu passado criminoso (ficamos sabendo mais adiante que o jovem cometia pequenos roubos), e, no primeiro momento, ainda é símbolo do futuro do rapaz, que já sabe que irá matar o velho. Depois do assassinato, então, todos os outros objetos irão assumir a mesma qualidade do espelho, e mesmo o ruído da chuva transforma a casa toda como numa “caverna” (STEVENSON, 2013, p. 17) onde se acumulam os terrores do assassino. A casa e a mente do protagonista se misturam nas metáforas, pois tudo que está fora se transforma no interior dele, justamente por causa do terror: “temores irracionais ocupavam as áreas mais recônditas de seu cérebro num grande tumulto, como numa correria de ratos num sótão vazio” (2013, p. 11). Sótão e caverna: dois símbolos do inconsciente, duas metáforas da própria consciência de Markheim, a casa está agitada por sons que são amplificados por sua percepção, as imagens estáticas de objetos ordinários são todos seres acusadores, pois a casa se tornou sua própria consciência, tudo ali está ligado a sua mente, a realidade externa nada mais é, agora, do que o reflexo da realidade interna, é ele próprio quem produz aquilo que lhe assusta:

Em diversos espelhos luxuosos, alguns de fabricação local, outros procedentes de Veneza ou Amsterdã, viu seu rosto repetido muitas e muitas vezes, como se os reflexos fossem um exército de espíões; seus próprios olhos encontravam e detectavam sua presença; o som dos próprios passos, por mais leves que fossem, perturbavam a quietude do ambiente (2013, p.10).

O ambiente em si, as coisas em si, são apenas coisas, mas é Markheim, é sua consciência, que perturba sua percepção e confunde as coisas. Stevenson, dessa forma, utiliza-se destes símbolos antigos como o *espelho*, a *caverna* e o *sótão* justamente para construir esse mundo da consciência e, através da focalização interna em Markheim, convida o leitor a experimentar e compartilhar essa realidade interna, esse mundo do jovem assassino. Como diz Allia, o leitor e o personagem estão envolvidos num ato de interpretação que envolve a avaliação das intenções do protagonista (ALLIATA, 2006). Por isso, essas metáforas vão preparando o momento final, em que a aparição da figura sobrenatural vai possibilitar o diálogo em que Markheim vai não só avaliar seu ato recente, como seu passado de delitos. O jovem vai tentar, de todas as maneiras, provar suas razões para fazer o que fez, tentando mostrar-se um pecador justificado. A metáfora da “terra de gigantes” (2006, p. 25) em que ele nasceu serve justamente para tentar provar que ele é um indefeso, um coitado num mundo cruel, e que seus atos se justificam pelo simples fato de que ele irá, agora, tornar-se uma pessoa melhor<sup>6</sup>.

O estranho com quem ele conversa parece-lhe familiar em alguns momentos, e também se parece consigo mesmo, mas o mais forte é a sensação de terror por causa da convicção de que ele não era nem da Terra nem de Deus. Esse ser, no entanto, afirma conhecer Markheim melhor do que ninguém, e através de um diálogo estruturado numa dialética socrática, ele mostra que nenhum dos argumentos de Markheim serve para justificar seus atos, muito menos o mais radical deles: o assassinato. Assim, aquele ser faz Markheim revisitar seu passado para repensar o presente e mudar seu futuro. O tempo, aqui, é metáfora não só da condição atual do protagonista (a ansiedade para fazer o que tinha de fazer e a culpa pelo que fez), como da condição do próprio tempo humano em geral: a narrativa metaforiza o tempo humano, mostrando os entrelaçamentos do passado, presente e futuro, e apontando para a finitude indelével de nossa existência. Markheim decide se entregar e

6 A intertextualidade desse conto com Crime e Castigo de Dostoiévski é evidente e já muito explorada por artigos, inclusive o de Allia, aqui citado. Justamente por isso nos abstemos de trazer à tona essa relação.

essa decisão aponta indubitavelmente para sua morte, já que pelo crime cometido, na época, seria condenado à forca.

Esse duplo seria, então, aquilo que Ricoeur, tomando o termo de Max Black, chama de “arquetipo” (RICOEUR, 2005, p. 371), que teria um caráter “radical” e outro “sistemático”, e que organiza a rede de metáforas: “Por esses dois caracteres, o arquetipo tem uma existência menos local, menos pontual que a metáfora: ele cobre uma área de experiências ou de fatos.” (RICOEUR, 2005, p. 372)

O ser estranho do final, vale lembrar, aparece no clímax do conto, quando Markheim já se encontra no quarto da vítima, onde pretende encontrar o cofre. O quarto constitui-se também num ambiente propício para refletir sua interioridade tomada pela culpa, pois se encontrava desarrumado e havia “uma série de tremós, nos quais pôde observar-se dos mais variados ângulos, como um ator no palco” (STEVENSON, 2013, p. 17), o que, para Alliata, reflete o próprio estado confuso da alma do rapaz. Ora, não é de espantar que Markheim, ao ver aquele ser, confesse achá-lo parecido consigo mesmo – essa característica, mais os contornos que pareciam ondular-se e modificar-se, e o terror que o assolava, traz marcas típicas do duplo, desse ser que, ao mesmo tempo em que nos habita, não nos é totalmente conhecido, como bem explica Freud no seu famoso texto “The Uncanny” (2003). Os espelhos nos quais ele se vê nos indicam que Markheim pode estar realmente vendo a si mesmo, mas que seu estado conturbado e aterrorizado transforma seu reflexo nessa figura fantasmagórica: o que constituiria perfeitamente a conversa num diálogo dele com a própria consciência. Ora, o arquetipo do duplo, então, organizaria a rede metafórica, em que as metáforas dos *espelhos, imagens de quadros, portas e relógios, o sótão* e a *caverna*, todas elas estariam ligadas e incluídas nesse arquetipo final do ser que convence Markheim a se entregar.

Desse modo, o conto de Stevenson representa o mundo da interioridade do personagem através da exterioridade e da percepção alterada que ele tem das coisas. Somos, como leitores, convidados a acompanhar e sermos, de certa forma, cúmplices desse assassinato (Alliata, 2005) e de toda a jornada de Markheim pelo abismo de sua culpa e de seu desespero para

se justificar. A linguagem metafórica, aqui, não só retrata a cisão do sujeito autoconsciente, que passa a não ter mais total controle sobre a percepção e representação dos objetos a sua volta, como também reflete um mundo que é real, mas não pode ser descrito de modo direto pela linguagem ordinária: o mundo da culpa e do terror. Como bem quer Ricoeur, a linguagem metafórica referencia não a realidade ordinária que todos conhecemos, mas aquela que nos é estranha e conhecida ao mesmo tempo, aquela que nos é tão cara e tão difícil de expressar: nossa interioridade. Ela descreve aquilo que a linguagem ordinária pouco consegue descrever: os terrores e as percepções afetadas por este. Assim, os objetos reais são cobertos por uma aparência diferente, que só pode ser descrita por metáfora: o insólito, o fantástico, que permeia o texto, é trazido à linguagem pela rede de metáforas que o autor organiza para redescrever o mundo da realidade que vai além daquela das meras aparências comuns.

## REFERÊNCIAS:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALLIATA, MichelaVanon. "Markheim" and the Shadow of the Other. In *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Ed. AMBROSINI, Richard and DURY, Richard. 1st Edition. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

CALVINO, Italo. Introdução. *Contos Fantásticos do Século XIX: O Fantástico Visionário e o Fantástico Cotidiano*. Org. Italo Calvino. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin Books, 2003.

KAELIN, Eugene F. A Estética de Paul Ricoeur: Sobre Como Entender Uma Metáfora. In *A Filosofia de Paul Ricoeur: 16 Ensaio Críticos e Respostas de Paul Ricoeur a Seus Críticos*. Org. HAHN, Lewis Edwin. 1ª Edição. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

KANT, Emanuel. *Crítica da Razão Pura*. 5ª Edição. Lisboa: Fundação CalosteGulbenkian, 2001.

PINKARD, Terry. *German Philosophy 1760 – 1860: The Legacy of Idealism*. 1st Edition. New York: Cambridge University Press, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa. Vol. 1*. 2ª Edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

----- *A Metáfora Viva*. 2ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RUSSEL, Bertrand. *Problemas da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. *Markheim*. Edição Eletrônica. COSACNAIFY, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

# ELES SÃO NÓS, E NÓS SOMOS ELES: AS IDENTIDADES DOS ZUMBIS DE ROMERO

Claudio Vescia Zanini

Os zumbis tomaram conta – em horda, como se esperaria – da ficção do século XXI. Diferentemente do que havia de se esperar, eles não se restringiram a uma determinada mídia (filme) de um determinado gênero (terror). O que se vê hoje, além dos filmes de zumbi, são quadrinhos, séries de TV que em alguns aspectos lembram um típico novelão (*The Walking Dead* nos dois casos), jogos de videogame e computador, minisséries, desenhos, livros impressos com histórias totalmente novas, ou mesmo os chamados *mash-ups*: toma-se uma história já existente, tal como *Orgulho e Preconceito*, adiciona-se a ela um elemento novo – zumbis, por exemplo – e cria-se uma história nova, neste caso *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, um sucesso de venda cuja capa indica Seth Grahame-Smith e Jane Austen como autores.

Ainda que os zumbis não tenham se restringido ao cinema, sem dúvida é neste meio que eles acharam maiores e melhores oportunidades de sair da tumba. É absolutamente impossível pensar no cinema de zumbi sem citar a obra do diretor e escritor estadunidense George A. Romero, objeto de estudo deste capítulo. Em seus filmes se percebe uma série de processos culturais e cinematográficos interessantes, tais como o remake (dois de seus filmes foram refeitos), a adaptação (os hipertextos, ou filmes adaptados – *Madrugada dos Mortos* (2004) e *A Noite dos Mortos-Vivos* (1990), apresentam mudanças significativas com relação a seus textos-fonte), a referência (caso bem claros são a primeira temporada de *The Walking Dead*, em que alguns personagens se refugiam em uma loja de departamento, emulando tanto *Despertar dos Mortos* quanto *Madrugada dos Mortos*, e a comédia de 2004 *Todo Mundo Quase Morto*, cujo título original – *Shaun of the Dead* – remete diretamente a *Despertar* e *Madrugada*, cujo título original é *Dawn of the Dead*). Em grande parte graças a Romero, o cinema zumbi consolidou padrões estéticos e ideológicos. Como se isso já não fosse grande evidência da relevância e da consolidação deste

subgênero, a subversão destes mesmos padrões, percebida em filmes tais como *Meu Namorado é um Zumbi*, que apresenta um zumbi que tem sentimentos e memórias, ou *Zumbilândia*, uma comédia que explora este universo tão típico do cinema de horror, só vem confirmar que os zumbis chegaram, e provavelmente vieram para ficar.

A obra de Romero é lembrada por várias e significativas razões: sua carreira é sólida, consistente e longa – seu primeiro filme, *A Noite dos Mortos-Vivos* foi feito em 1968; este mesmo filme estabelece muitos parâmetros da ficção zumbi que serão revisitados e apropriados pelo próprio Romero e outros diretores, tais como a ideia dos mortos retornarem e comerem a carne humana, a multidão zumbi que persegue um número pequeno de sobreviventes, a necessidade de ferir o zumbi na cabeça (o que faz do cérebro o ponto-chave nestes corpos putrefatos) e a ideia ao mesmo tempo necessária e sufocante do refúgio em algum lugar fechado e isolado. Também devemos notar que os filmes de Romero acompanham a evolução artística e tecnológica do cinema em termos de filmagem, efeitos especiais e maquiagem – em *A Noite dos Mortos-Vivos* de 1968, os retornados são apenas muito pálidos e com olheiras; em *Despertar dos Mortos* (1978), a cor de suas peles adquire tons mais azulados ou esverdeados, e há mais sangue (ainda que cor-de-rosa demais); finalmente, em um filme mais contemporâneo, tal como *Diário dos Mortos* (2007), a decomposição, o ato de comer carne humana e a nova morte do zumbi são mostrados com maior detalhe. Saindo do aspecto técnico e entrando em elementos de composição de roteiro, há que se apontar a recorrente crítica social: a sociedade de consumo, a imigração ilegal, a manipulação da informação por parte da mídia, a ultra-tecnologia e preconceitos das mais variadas formas são apenas algumas das questões levantadas pelos filmes de Romero ao longo das últimas décadas, o que nos mostra que criaturas retornadas não são o único tipo de coisa que ele desenterra e apresenta ao espectador.

Outro motivo – talvez o maior de todos – para se olhar para estes filmes criticamente é o fato que a obra de Romero se sustenta por si só como parte significativa do panteão ficcional zumbi, e que através de todos os elementos citados anteriormente – sobretudo a crítica social – seus filmes



invariavelmente acabam por revelar muito da natureza humana, ainda que grande parte dos personagens não possa ser considerada 'humana' na acepção da palavra. Assim, este artigo analisa como as identidades humanas e zumbis são construídas nos filmes de Romero, mostrando que por mais que haja diferenças entre os dois tipos de seres, e que dilemas e confusões ontológicas sejam uma certeza, os vivos e os retornados têm muito em comum, e é em sua interação que parte significativa dos conflitos se desenvolve.

O corpus de análise da apresentação feita no grupo temático *O Insólito nas Literaturas de Língua Inglesa*, no âmbito do II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional, foi composto por nove filmes, sete dos quais dirigidos por Romero, além de dois remakes de seu trabalho. São eles: *A Noite dos Mortos-Vivos* de 1968 e o remake de 1990, *A Epidemia* (1973), *Despertar dos Mortos* (1978) e seu remake, intitulado *Madrugada dos Mortos* (2004), *Dia dos Mortos* (1985), *Terra dos Mortos* (2005), *Diário dos Mortos* (2007) e *Ilha dos Mortos* (2009). O presente capítulo, entretanto, debruça-se apenas sobre *A Noite dos Mortos-Vivos* e seu remake, pois nestes dois filmes encontramos exemplos de grande parte dos aspectos identificados na análise do corpus total. Sempre que necessário, os outros filmes serão mencionados a título de exemplificação.

A discussão sobre como o zumbi se tornou o ícone pop que ele é hoje é interessante e complexa<sup>1</sup>; para os fins da análise aqui apresentada, lembraremos que o zumbi chegou aos Estados Unidos (e a Hollywood) através de William Seabrook, jornalista que passou um tempo no Haiti, onde teve contato com os enormes canaviais, a classe paupérrima que neles trabalhavam, e suas crenças religiosas, o que incluía o vodu e a ideia de que algumas pessoas, dotadas de poderes especiais, poderiam fazer os mortos voltarem ao mundo dos vivos (RUSSELL, 2010, p. 5). Acreditava-se que alguns donos de canaviais, não contentes com a economia feita através do pagamento de salários baixíssimos, entorpeciam seus funcionários com uma mistura de plantas encontradas apenas no Haiti e conhecida apenas pelas pessoas com os tais "poderes especiais", fazendo-

---

1 Um texto que aborda a mudança na figura do zumbi é "*They are not men... they are dead bodies!*" *From Cannibal to Zombie and Back Again*, de Chera Kee, constante nas referências bibliográficas deste capítulo.

os crer que de alguma forma haviam morrido e retornado, sem vontade própria. Este é o mote do livro de Seabrook, *The Magic Island* (1929), e do filme *Zumbi Branco*, dirigido em 1932 por Victor Halperin com alguma inspiração no livro de 29. O filme traz o ator húngaro Bela Lugosi no papel de Legendre, o mestre-zumbi e proprietário de terras no Haiti; Lugosi traz consigo, além de um rosto altamente expressivo, significativo *know-how* no que diz respeito a mortos retornados, pois no ano anterior ele havia feito estrondoso sucesso na pele de Drácula, no filme dirigido por Tod Browning. Se *Zumbi Branco* foca na “alienação espiritual do trabalhador em relação ao seu trabalho, bem como o impedimento do usufruto dos bens que produz” (VUGMAN, 2013, p. 140) de maneira clara, isso será processado através da metáfora do morto literalmente retornado e comedor de carne humana nos filmes de Romero.

Muito se discutiu sobre a relação entre tensão (ou tensões) e os filmes de zumbi. (VUGMAN, 2013; DERKSEN e HICK, 2011; VARGAS, 2006). Nem a consolidação dos filmes de zumbi no mercado americano nem o fato de que isso aconteceu no final dos anos 60 é coincidência. O contexto de criação d’*A Noite dos Mortos-Vivos* se caracteriza por enorme agitação política, econômica e social. O ápice da guerra fria traz consigo a incerteza econômica, a corrida espacial, e a demonização dos comunistas, tornando-os inimigos supremos do capitalismo; o início da segunda onda<sup>2</sup> do feminismo, a pílula anticoncepcional e o rock’n’roll exemplificam revoluções no sexo, nos gêneros e na arte; domesticamente, Martin Luther King e Rosa Parks personificam a luta dos negros pelos direitos civis e a ascensão de movimentos como os Panteras Negras e o Black Power, além de lemas como *Black is Beautiful*, todos como resposta a movimentos de preconceito racial nascidos antes dos anos 60 – em especial a Ku-Klux-Klan, famosa pelos capuzes brancos, pela colocação de cruzes em chamas

---

2 A primeira onda do feminismo é geralmente atribuída à virada do século XIX para o XX, e se caracteriza pela luta das mulheres por direitos tais como votar, ter um emprego e salário dignos; os anos 60 e 70 trazem a segunda onda, numa tentativa de desmistificar a beleza e harmonia da domesticidade e submissão da mulher a um sistema baseado na heteronormatividade, no casamento, na maternidade e no apoio ao marido; finalmente, a terceira onda (termo cunhado por Rebecca Walker em ensaio de 1992) veio com a virada dos anos 90, e vê a mulher como um indivíduo passível de nuances e resistente a rótulos.

em frente às casas das futuras vítimas – invariavelmente negras – e a morte destas vítimas através do fogo.

Duas palavras-chave da época são *conflito* e *incerteza*. De maneira provavelmente consciente, *A Noite dos Mortos-Vivos* reflete tal cenário: não se sabe direito o que ocasiona o retorno dos mortos, se eles devem ser vistos como mortos ou vivos (o próprio título mostra isso), e como combatê-los. A filmagem preto-e-branco, a maquiagem simples, os poucos recursos financeiros, e as expressões faciais dos zumbis – falta total de expressão quando caminham vagarosamente, e raiva quando atacam – de certa forma remetem ao cinema expressionista alemão e reforçam uma conclusão aterradora: os zumbis são horrorosamente parecidos com seres humanos.

O filme apresenta dois personagens principais: Ben, o protagonista mais pró-ativo, e Barbra, que neste filme cumpre a função de ser a *damsel in distress*, a donzela que precisa ser salva. Historicamente, não havia tradição alguma nem para Romero como diretor (era seu primeiro filme), ou para os filmes de zumbis como retornados comedores de carne humana. Assim, Romero capitaliza em outros elementos que tornarão o filme pertinente. Se Alfred Hitchcock inova em *Psicose* (1960) ao matar a heroína na metade do filme, Romero inova em *A Noite dos Mortos-Vivos* ao trazer um herói negro, evidência de que o diretor não está alheio à tensão racial da época. Ben é o primeiro personagem dentro de uma arquetipologia que se tornará recorrente nos filmes de zumbi: um personagem negro, do sexo masculino, pró-ativo e corajoso, cujas ações pautam significativamente o desenrolar da trama. Outros exemplos deste tipo de personagem são vistos em *Despertar dos Mortos* e seu remake, em que um dos sobreviventes é um negro policial, no remake de *A Noite dos Mortos-Vivos*<sup>3</sup>e, de maneira mais interessante, em *Terra dos Mortos*: neste filme, os zumbis demonstram enorme capacidade de organização,

---

3 Ben é interpretado por Tony Todd, ator que mais tarde consolidaria sua carreira com personagens do horror ou da fantasia. Ele é o protagonista da franquia *Candyman*, e apareceu nas franquias *Premonição* e *Terror no Pântano*. O site [imdb.com](http://www.imdb.com/name/nm0865302/?ref=nmbio_bio_nm) ([http://www.imdb.com/name/nm0865302/?ref=nmbio\\_bio\\_nm](http://www.imdb.com/name/nm0865302/?ref=nmbio_bio_nm), com acesso em 26 de junho de 2014) apresenta Todd como escalado para viver um general em um filme de zumbi em produção chamado *The Epidemic*, o que nos permite deduzir que o arquetípico herói negro deste tipo de filme será novamente emulado, e por um artista com experiência no assunto.

articulação e inteligência, o que até então Romero não havia apresentado. O herói negro desta vez não é um humano, mas um zumbi: um dono de posto de gasolina carinhosamente chamado pelos fãs de “Big Daddy”.

Vistos no grande grupo, os zumbis do filme de 68 quase não demonstram algum tipo de individualidade: são todos pálidos e predominantemente do sexo masculino; percebe-se um zumbi com feições orientais, e dentre as zumbis do sexo feminino, uma se destaca pela nudez. A locomoção destas criaturas é lenta e constante, agindo de acordo com o que biólogos chamam de “taxis” – uma resposta comportamental inata que faz com que o organismo se mova na direção ou contrariamente a um estímulo (DERKSEN e HICK, 2011, p. 14).

A mulher aqui ocupa um papel periférico: ela tem pouca representatividade na horda de zumbis, e dentro da casa há quatro delas. Barbra passa metade do filme chorando e a outra, catatônica. Seus longos cabelos loiros arrumados de maneira típica dos anos 60, aliados a seu apelido – Barbie – reforçam a imagem de boneca. Barbra faz muito pouco para ajudar a conter os zumbis ou para reforçar as paliçadas, dando a entender, de certa forma, que isso é “trabalho de homem”. Ela morre engolida por uma horda de zumbis, a qual é liderada por seu irmão, que a acompanhava no início do filme a uma visita ao túmulo da mãe. Judy é a namorada de Tom, e nada mais; Helen é vista mais facilmente como esposa e mãe; seu marido, Harry, é aquele que amamos odiar, pois, em seus comentários, ele demonstra seu egoísmo e preconceito contra negros e mulheres; finalmente, a quarta mulher na casa é a filha de Harry e Helen, a adolescente Karen; ela aparece em cena já infectada com o “vírus zumbi”, e quando sua conversão efetivamente ocorre, ela ataca seu pai, matando-o. Helen presencia isso, e não entende. Ela tem dificuldade de aceitar que sua filha transformou-se em zumbi, e que agora é capaz de atacar qualquer um a dentadas – inclusive seu pai.

Esta é uma das discussões mais interessantes que um filme de zumbi nos possibilita: quando meu ente querido é infectado, posso vê-lo ainda como meu ente querido, ou não mais? Thompson (in GREENE e MOHAMMAD, 2006, p. 29) e Derksen e Hick (in MOREMAN e RUSHTON, 2011, p. 20)

apontam as dificuldades de se responder tal pergunta, e uma análise dos títulos de seus artigos mostra isso: Thompson intitula seu artigo “*She’s not your mother anymore, she’s a zombie*”, traduzido como “ela não é mais sua mãe, ela é um zumbi”, ao passo que Derksen e Hick expandem a discussão ainda mais ao intitular seu artigo “*Your zombie and you*”, algo como “seu zumbi e você”, dando a entender duas coisas: qualquer um pode tornar-se zumbi – até mesmo o leitor do texto, referido através do dêitico “you”, e quando isso ocorre, o indivíduo e sua versão zumbi são seres diversos. Parece claro que a separação existe e deve ser vista, fato perceptível na maioria dos filmes de zumbi, mas é mais fácil falar do que fazer. A dificuldade/negação de Helen perante sua filha zumbificada se explica no fato que “filmes de zumbi desafiam as dicotomias frequentemente tidas por inquestionáveis. Assim como esses filmes desafiam a distinção entre estar vivo e morto, eles desafiam concepções simplistas da “alma”” (THOMPSON, 2006, p. 36) <sup>4</sup> Consoante a isso, Derksen e Hick apontam que quando algo resiste à classificação – porque parece pertencer a mais de uma categoria mas não pertence confortavelmente a nenhuma – tendemos a ver isto como algo impuro, ou uma abominação (2011, p. 16).

É no vai-e-vem ontológico e na confusão advinda dele que o filme de zumbi se sustenta. Em *A Noite dos Mortos-Vivos* de 1968, as diferenças são apontadas – negros e brancos, homens e mulheres, zumbis e não-zumbis – e depois questionadas: quão diferentes de nós são os zumbis? Há ainda humanidade neles? Afinal, eles são nós e nós somos eles? Romero responde a essa pergunta de maneira (pouco) sutil: Ben atea fogo a um zumbi no meio do filme, o que, mesmo que de maneira justificada, emula a KKK às avessas, pois pessoas ainda ateam fogo em outras pessoas (?); Ben é o único sobrevivente dentro da casa, e quando o dia convenientemente amanhece depois do cerco, e o exército e a polícia cercam a casa, ele leva um tiro de um policial que o confunde com um zumbi. Seu cadáver é posto em uma pilha junto com os outros zumbis “re-mortos”, para ser queimado no final do filme. Negros e brancos, homens e mulheres, zumbis e não-

---

4 Texto original: “Zombie films challenge the dichotomies that we often take for granted. Just as these films challenge the distinction between being dead or alive, they challenge overly simplistic conceptions of the “soul””.

zumbis, todos têm seus corpos destruídos pelo fogo, que arde perante o espectador enquanto os créditos finais aparecem.

O remake de 1990 apresenta algumas semelhanças com o original de 68: Ben e Barbra continuam sendo os protagonistas, o refúgio continua sendo uma fazenda no meio do nada, Helen continua confusa quando vê sua filha Karen zumbificada (mãe é mãe), e Harry continua desprezível – ou seja, percebe-se muito claramente a história de Romero neste remake, que foi a primeira experiência de Tom Savini como diretor. Até então, Savini era conhecido no meio como um grande especialista em maquiagem e efeitos especiais<sup>5</sup>, talento este que aparece claramente em uma comparação entre os zumbis do original e do remake: em 1990, a maquiagem é muito mais detalhada, com vistas a causar a repulsa e o medo. O segundo filme ser colorido ajuda a explorar melhor este aspecto; além disso, percebe-se agora que a horda de zumbis é formada por elementos com variados estilos de roupa, cor de pele, idade e etnias, e não se percebe diferença significativa no número de zumbis do sexo masculino e feminino, o que denota um esforço maior de atribuir ao zumbi uma individualidade mais clara. Um dos objetivos neste caso certamente foi expandir a confusão apontada parágrafos atrás: afinal, o zumbi ainda apresenta traços de humanidade? Isso se dá através da certeza que o personagem principal vive o dilema de defender-se de (e matar) não um ser pálido e desconhecido, mas sim um membro de sua família, alguém claramente infectado e perigoso, mas que ainda traz consigo traços de um familiar, amigo ou cônjuge. Desta forma, o fato da confusão de Helen perante sua filha zumbi Karen permanecer de um filme para o outro é fundamental: o remake apresenta vários casos como este, tais como Tom descrevendo como matou seu tio Rege, o confronto entre Barbra e seu irmão zumbificado, a reclamação de Judy quando Barbra atira no zumbi do Sr. McGruder (Judy afirma “você matou o sr. McGruder!”),

---

5 Dentre os trabalhos de Savini na área podemos citar *Sexta-Feira 13* (1980) e a parte 4 da mesma franquia (1984), além de *O Massacre da Serra Elétrica – Parte 2* (1985) e três filmes dirigidos por Romero: *Martin* (1972), *Dia dos Mortos* (1985), e *Dois Olhos Satânicos* (1991), que Romero dirigiu em parceria com o italiano Dario Argento, outro nome importante no cinema de horror. A parceria de Romero com a família Argento prossegue quando Asia, a filha de Dario, é escalada para o papel feminino principal em *Terra dos Mortos*.

e Barbra nega, mostrando a ferida anterior nas costas de McGruder causada por um zumbi). O documentário do DVD apresenta uma entrevista de Savini, em que ele comenta uma cena que foi gravada, mas acabou sendo eliminada da versão final: Barbra empunha a arma em direção a um zumbi particularmente feio do sexo feminino, mas antes de atirar, Barbra delira e enxerga o rosto de sua mãe, o que quase lhe custa a vida.

Este é um recurso amplamente explorado na ficção zumbi contemporânea: em *The Walking Dead*, é comum que uma pessoa espere seu ente querido retornar para poder matá-lo novamente. Ao mesmo tempo em que isso é uma forma de honrar a memória dos falecidos, também gera confusão e dor; caso semelhante viveu o fazendeiro Hershel e sua família, pois em seu celeiro ele mantinha os zumbis de amigos e conhecidos – entre os quais sua esposa e filho – não só esperando que a cura seja alcançada, mas também devido à negação recorrente nos filmes de zumbi, mas primeiramente personificada por Helen no filme de 1968. Em *Ilha dos Mortos*, o último filme da saga dos mortos dirigido por Romero até agora, a confusão é psicanaliticamente amplificada: Jane precisa ajudar seu pai Patrick a lidar com o fato de que sua irmã gêmea, Janet, foi contaminada. Patrick se recusa a sacrificar o zumbi, pois insiste que aquela ainda é sua filha. Quando as duas irmãs colocam-se frente a frente, a dúvida quanto à humanidade do zumbi fica mais forte, apoiada desta vez por uma representação insólita do duplo freudiano. Em determinados momentos, Janet demonstra algo que parece ser emoção, retomando a possibilidade aberta por Romero em *Terra dos Mortos* através de Big Daddy e seu grupo articulado de zumbis.

Outra mudança significativa do filme de 68 para o de 90 é a mudança do protagonismo de Ben para Barbra. Talvez a virada da década de 90 carecesse de foco nas conquistas do feminismo, assim como o final dos anos 60 priorizou a luta pela igualdade racial. Inicialmente, Barbra mantém a catatonia de sua versão anterior, mas logo ela entende que não terá quem a proteja, e mostra-se pró-ativa. É interessante observar como a Barbra de 1990 é construída: o início do filme se mantém igual ao do original, com Barbra e seu irmão visitando o cemitério. A nova Barbra

permanece delicada e feminina – ela inclusive usa um vestido rosa –, mas há um detalhe interessante: seu cabelo é curto, o que a torna menos Barbie.

Quando Barbra chega à fazenda onde, como da outra vez, Ben a encontra, o vestido já está rasgado, e seus óculos, perdidos. Barbra acaba se tornando um indivíduo de cabelos curtos, que encontra um macacão, um par de botas, e empunha uma espingarda. Tudo é feito para que percebamos como ela se desconstrói como “mulherzinha” (*girlie girl*) e passe a ser uma mulher adulta e forte, mesmo que para isso ela tenha que se transformar em um *tomboy*<sup>6</sup>. Em seu comentário sobre a origem da escrita de autoria feminina, Gilbert e Gubar (2000, p. 95) afirmam que, a fim de encontrarem sua voz como mulheres escritoras, as pioneiras inglesas do século XIX (Jane Austen, Mary Shelley, George Eliot e as irmãs Brontë, para citar as mais proeminentes) apropriam-se de códigos já existentes – códigos esses essencialmente masculinos – e os adaptam. Em certa medida, é exatamente o que Barbra faz em sua luta contra os zumbis.

Ela não só é muito eficiente em seu combate contra os retornados, mas ela se constitui em uma versão melhorada da *final girl*, personagem típico dos filmes *slasher*: ao invés de ser apenas a única sobrevivente, ela critica a humilhação a que os zumbis são submetidos – a frase que intitula este capítulo, “eles são nós e nós somos eles”, é dita por ela no final do filme, quando vê civis praticando tiro ao alvo com zumbis e colocando-os em arenas improvisadas para lutas<sup>7</sup>. Além disso, é ela quem dá cabo do nojento Harry (que havia se escondido no sótão enquanto os outros colocavam-se na linha de frente), antes que um zumbi o mordesse. Ben

---

6 O site dictionary.com define o termo como “uma garota enérgica, por vezes barulhenta, cujos comportamentos e interesses, especialmente em jogos e esportes, são considerados mais típicos de meninos que meninas” (Acesso em 26 de junho de 2014). Novamente, percebemos Romero bebendo de sua própria fonte: em *Ilha dos Mortos*, um dos oficiais do exército que chega à ilha onde Patrick e suas filhas moram é uma mulher cujo apelido é justamente “Tomboy”.

7 Tal situação será amplamente explorada por Romero em *Terra dos Mortos*, em que há um bar que oferece aos frequentadores entretenimento como: tire uma foto com os zumbis, tiro ao alvo, zombie bar, sexo, cassino, dançarinas, octógono, e um tipo insólito de roleta em que dois zumbis são pintados, um de preto e outro de vermelho. Os apostadores escolhem uma cor, e uma pessoa – uma prostituta, muito possivelmente – é jogada no meio da arena. O zumbi que conseguir morder a pessoa primeiro leva seus apostadores ao prêmio.



continua bravo e pró-ativo, e ele ainda morre com um tiro. A diferença é que, se no filme de 68 ele morria por engano com uma bala perdida, na versão de 90 ele torna-se zumbi antes disso.

Ao longo de mais de quatro décadas, Romero foi capaz de manifestar seu engajamento político, sua visão crítica do mundo e as mudanças sociais através de seu trabalho. Com o passar dos anos, seus filmes ganharam cores, raças, gêneros e conflitos novos, os quais invariavelmente espelham discussões presentes no mundo dos “vivos-vivos”. Tão significativos quanto os sobreviventes, aqueles que gostaríamos de ser caso o apocalipse zumbi acontecesse, são os próprios zumbis, criaturas fedorentas, repugnantes e assustadoras que nos causam repulsa e fascínio simultâneos. A maior mudança pela qual os zumbis passaram ao longo desse tempo foi no aumento de sua individualidade – de um grupo amorfo de comedores de carne humana para profissionais, líderes, membros da família, seres com uma história. Quanto mais recente o filme, é maior a humanidade, tanto no zumbi quanto no próprio ser humano: no caso das duas versões de *A Noite dos Mortos-Vivos*, isso ocorre devido às inúmeras transições percebidas: do preto-e-branco para a cor, da mudança étnica e de gênero no protagonismo das ações, da massa branca e amorfa para um grupo colorido e com particularidades bem-definidas.

A noção do insólito aflora através da percepção de que a linha que nos separa deles é muito tênue, o que nos leva a questionar se essa separação sequer é válida. Aqui, podemos retomar os dilemas enfrentados pelos personagens: ambas as Helens ficam confusas perante a versão zumbi de suas filhas; Judy acha que McGruder ainda é McGruder, ainda que tal criatura seja aterrorizante; e Tom certamente terá que lidar com o trauma de ter matado seu tio Rege, ainda que Rege já estivesse morto, e que aquela criatura não fosse mais Rege; isso é espelhado em uma diferença entre as duas versões: enquanto no filme de 68 Barbra é engolida por uma horda comandada por seu irmão, na segunda versão ela mata a versão zumbi dele.

A premissa recorrente ao longo tanto dos filmes quanto deste artigo – eles são nós, e nós somos eles – é a espinha dorsal de todo e qualquer questionamento que um filme de zumbi pode suscitar. A pergunta adquire

tom de afirmação quando entendemos que a separação binária “nós” e “eles” dá conta de aspectos físicos e fisiológicos, mas não da essência do ser humano; tal humanidade é característica também dos zumbis, o que se evidencia no protagonista de *Meu Namorado é um Zumbi*, no sofrimento dos personagens de *The Walking Dead* ao livrarem seus entes queridos do estado de zumbificação, e, já que Romero parece ser o pioneiro em todas as coisas relacionadas a zumbis, há dois personagens muito famosos que “personificam” esta humanidade zumbi: Bub, o personagem principal de *Dia dos Mortos*, que apresenta potencial de domesticação (um dos questionamentos no filme é relacionado a uma possível re-inserção do zumbi nas estruturas sociais humanas), e o já citado Big Daddy, em *Terra dos Mortos*. A importância de Romero dentro do universo zumbi no cinema é tamanha que é possível afirmar que ele é a maior fonte de inspiração para as novas mídias zumbis, tais como *The Walking Dead* e *Resident Evil*. Toda e qualquer ideia inovadora nessa área possivelmente veio primeiro no trabalho de Romero, ou é uma releitura de algo que ele tenha feito – a direção de Savini no remake de *A Noite dos Mortos-Vivos* ajuda a exemplificar isso.

A ficção zumbi nos deixa com dúvidas e certezas, e para finalizar, gostaria de oferecer uma de cada. A dúvida é na verdade a pergunta mais famosa de Shakespeare em *Romeu e Julieta* – o que há em um nome? Dentro de suas dimensões ficcionais, os zumbis sequer têm nome definido. Eles são chamados das mais diversas formas – “coisas”, “malucos”, “monstros”, ou mesmo “caminhantes”, nomes que realçam a diferença entre os grupos, sendo o outro “o primitivo, o selvagem, o canibal” (KEE, 2011, p. 21). A certeza é que por mais que as pessoas tentem se convencer do contrário, quem está certa mesmo é a Barbra: eles são nós, e nós somos eles. Como os mais medrosos espectadores de um filme de terror fecham os olhos nas cenas mais apavorantes, nós também fechamos nossos olhos às semelhanças entre nós e eles. Assim como o espectador medroso acaba abrindo o olho na hora mais importante do filme, no fim das contas vemos no olho sem brilho do zumbi, um segundo antes de sermos mordidos, aquilo que temos em comum com eles: é algo que não sabemos definir muito bem, mas que alguns chamam de “humanidade”.

## REFERÊNCIAS:

DERKSEN, Craig, HICK, Darren Hudson. Your Zombie and You – Identity, Emotion, and the Undead. in MOREMAN, Christopher M., RUSHTON, Cory James. (orgs.) *Zombies Are Us – Essays on the Humanity of the Walking Dead*. Jefferson: MCF, 2011. p. 11-22.

DICTIONARY.COM. Definição de Tomboy. Disponível em <http://dictionary.reference.com/browse/tomboy?s=t&path=/>. Acesso em 26 de junho de 2014.

GILBERT; Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale University Press: New Haven e Londres. 2000, Segunda Edição.

INTERNET Movie DataBase. Disponível em [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 26 de junho de 2014.

KEE, Chera. “They are not men... they are dead bodies!” From Cannibal to Zombie and Back Again in CHRISTIE, Deborah; LAURO, Sarah Juliet. (orgs.) *Better Off Dead – The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011. p. 9-23

RUSSELL, Jamie. *Zumbis – O Livro dos Mortos* (traduzido por Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida). São Paulo: LeYa, 2010.

VARGAS, Manuel. Dead Serious: Evil and the Ontology of the Undead in GREENE, Richard; MOHAMMAD, K. Silem. *The Undead and Philosophy – Chicken Soup for the Soulless*. Chicago: Icarus, 2006. p. 39-52.

VUGMAN, Fernando S. O zumbi nas telas: breve história de uma metáfora. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Ano 2, n. 4, p. 139-151, jul-dez 2013.

# MERGULHANDO N'OCIANO DE GAIMAN: UM ESTUDO SOBRE FANTASIA E MEDO

Eduarda Abraão de los Santos

É interessante como livros podem causar diferentes reações em diferentes leitores. Lemos, primeiramente, por estarmos interessados em algum elemento de determinada obra, seja a temática, a trama, arquétipos, ou até mesmo fatores que podem ser considerados externos à obra, como o autor. E esse interesse se valida (ou não) a cada palavra que nos mantém fisgado, a cada emoção despertada pela obra, e quando um livro satisfaz nosso interesse tendemos a gostar dele.

O presente trabalho surgiu da vontade de entender melhor as reações despertadas na autora pelo livro *Ocean at the End of the Lane*, pois estas, além de fortes e inesperadas, foram bastante diferentes das causadas por outros livros que compõem a obra do autor Neil Gaiman. O livro *American Gods*, um dos mais aclamados do autor inglês, será utilizado como parâmetro para que sejam analisadas as principais diferenças entre *Ocean at the End of the Lane* e o restante da obra de Gaiman. O objetivo é dar suporte à teoria de que ao ser menos pretensioso e mais pessoal o autor criou uma obra única, mais rica e instigante do que seus outros romances adultos. Após a comparação, uma análise mais profunda de alguns aspectos da focalização em *Ocean at the End of the Lane* será realizada.

Para alcançar o objetivo proposto, a teoria narratológica de Mieke Bal foi escolhida como lente pela qual as obras serão analisadas. Se faz importante destacar que, devido à não existência de tradução da obra *Narratology* (1997), certos termos serão utilizados em inglês, pois a autora faz uso de termos próprios que necessitam de explicação e isso torna a tradução dos mesmos desnecessária. No presente trabalho, serão explorados a fundo os elementos que compõem o que a autora chama de *story*, depois de breve explicação dos componentes do *text* e da *fabula*.

Segundo Mieke Bal, podem ser nomeadas três características da

narrativa: a presença de uma sequência de eventos, a existência de dois tipos de vozes (as dos atuantes e a do narrador) e a possibilidade de identificação de três camadas, que são *text*, *story* e *fabula*. Ela explica que

A narrative text is a text in which an agent or subject conveys to an addressee ('tells' the reader) a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A story is the content of that text, and produces a particular manifestation, inflection, and 'colouring' of a fabula; the fabula is presented in a certain manner. A fabula is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. (BAL, 1997, p. 05).

O *text* é o meio pelo qual a narrativa é desenvolvida. Não é necessariamente texto escrito, o que faz com que o termo abranja a fala e imagens, por exemplo. No *text*, temos como principais elementos o narrador, que, de acordo com Bal, é sempre em primeira pessoa, mesmo que ele esteja narrando a história de um terceiro, e as vozes, que podem ser a do narrador ou as das personagens. A maior diferença em termos de *text* entre os dois livros analisados é que *American Gods* tem um narrador externo à história, enquanto *Ocean at the End of the Lane* possui um narrador-personagem.

A segunda camada descrita por Bal é a *fabula*, que é a estrutura da narrativa. Os elementos que a compõem são os eventos, os atuantes, o tempo e o local. Os eventos movem a narrativa, e são divididos em possibilidade, realização e conclusão. Também podemos identificar o tipo de evento: mudança, escolha e confronto. Os atuantes são os agentes da narrativa, e eles criam e sofrem os eventos. Em relação ao tempo, temos a linearidade e a cronologia como principais aspectos. O local é onde a *fabula* acontece. Os aspectos que compõem a *fabula* são desprovidos de uma caracterização que os tornem únicos, sendo possível pensar nela

como a história em si, o enredo, a sequência de eventos que compõem a narrativa. Sendo assim, é difícil fazermos julgamentos de valor e, como o presente trabalho não se propõe a analisar o enredo das obras escolhidas, passaremos para a próxima camada descrita por Bal: a *story*.

Podemos considerar a *story* como o uso do *text* para transmitir a *fabula*. Assim, todos os elementos da *fabula* ganham maior profundidade através de caracterizações, e o meio escolhido para contar a história determina quais os artifícios que podem ser utilizados pelo narrador ao fazer o seu relato. Bal divide os elementos que compõem a *fabula* em ordem, ritmo, frequência, personagens, espaço e focalização. A partir destes, com exceção da focalização, que somente será utilizada na análise de *Ocean at the End of the Lane*, faremos as mais profundas comparações entre as obras sendo estudada.

A ordem da *story* se refere à relação entre a ordem cronológica dos eventos da *fabula* e a ordem na qual os eventos são apresentados no *text*. A ordem está sujeita a anacronias, que podem variar em direção (se mostram um evento no passado, sendo uma retroversão, ou futuro, sendo uma antecipação, comumente conhecidos como *flashbacks* e *flashforwards*), distância (quanto tempo existe entre o tempo presente da história e o tempo da anacronia) e duração. As retroversões e antecipações podem ser classificadas em externas ou internas, dependendo de acontecerem no tempo presente da história ou fora dele. Em *American Gods*, há diversas retroversões externas, de duração e distância variáveis, existindo inclusive o que podem ser considerados contos inteiros dentro da história. Grande parte dessas retroversões servem para caracterizar o universo do livro, não tendo necessariamente ligação direta com a história principal. Já *Ocean at the End of the Lane* possui uma única e longa retroversão externa, com duração de alguns dias e distância de anos, sendo esse *flashback* o conteúdo principal do livro.

O ritmo, por sua vez, diz respeito à velocidade da narrativa. Por exemplo: se há uma descrição, pode-se considerar que o texto esteja pausado, da mesma forma que um resumo pode ser considerado uma aceleração. Para Bal, o ritmo só é equivalente ao tempo real da história quando temos falas.

A frequência é relacionada ao uso de repetições. Elas podem ser divididas em singular (um evento e uma apresentação), plurisingular (vários eventos e várias apresentações), varisingular (diversos eventos e diversas apresentações, mas havendo uma diferença entre o número de eventos e o número de apresentações), repetitivo (um evento com várias apresentações) e iterativo (diversos eventos e uma única apresentação). Enquanto *American Gods* tem frequência varisingular, *Ocean at the End of the Lane* tem frequência plurisingular.

De acordo com Bal, as personagens são as atuantes quando revestidas de características e personalidade. Os fatores mais importantes para analisarmos personagens, segundo a autora, são a maneira como estas são construídas na obra e a previsibilidade que a caracterização gera em torno de suas ações. Para contemplarmos a construção das personagens, devemos levar em conta principalmente se ela é direta, ou seja, acontece por meio de adjetivações do narrador ou de outras personagens, ou indireta, por meio de ações e falas da própria da personagem que está sendo caracterizada. O uso de estereótipos e arquétipos, assim como o uso de personagens históricas ou mitológicas, também pode ser considerado construção direta, pois evoca no leitor conceitos e ideias sobre a personagem, tornando desnecessária uma extensa caracterização. Por exemplo, se uma personagem é um cavaleiro, é possível que lhe atribuamos diversos traços físicos e de personalidade associados com a profissão, tais como coragem, lealdade e força, e o autor pode se utilizar desse artifício para descrever a personagem. Apesar de não ser raro vermos personagens que subvertem os arquétipos e estereótipos, isso geralmente acontece com algum propósito específico como crítica ou humor.

O conceito de previsibilidade é fortemente ligado às caracterizações. O leitor pode presumir diversas coisas baseando-se na idade, sexo, gênero, posição social e outros elementos que cercam a personagem. A imagem formada na mente do leitor a partir das informações fornecidas pelo autor o levam a imaginar quais serão as ações e reações da personagem em determinadas situações, e quanto mais o leitor conhecer e entender a personagem, mais chances suas previsões tem de estarem corretas. Essa interação do leitor com a história pode ser utilizada, por exemplo,

para reviravoltas no enredo, quando uma personagem revela um outro lado de si e causa surpresa. Porém, é sempre importante que haja verossimilhança e coerência para que esse artifício funcione, e para que haja o impacto desejado é interessante que o leitor realmente acredite que a personagem agiria de maneira diferente.

*American Gods* apresenta uma enorme variedade de personagens, porém a maioria absoluta delas provém de mitologias, não tendo sido inteiramente criadas pelo autor. Essas personagens, quase todas deuses, são facilmente reconhecíveis por seus nomes e apelidos, e muitas são bastante conhecidas pelo público geral, seja devido a aparições em diversas mídias ou por serem estudados em escolas. Alguns exemplos dessas personagens são Loki, deus da mentira na mitologia nórdica, e um Leprechaun, criatura do folclore irlandês. Ao fazer uso de figuras mitológicas conhecidas, o autor deve escolher entre manter-se fiel às lendas e às imagens já internalizadas pelo público ou criar uma nova versão da personagem, apenas baseada na mitologia, e surpreender os leitores. No caso de *American Gods*, Gaiman escolhe escrever as personagens da maneira que as conhecemos e, portanto, não há surpresa alguma quando Loki é revelado um traidor e as moedas de ouro dadas ao protagonista pelo Leprechaun desaparecem depois de algum tempo.

Já em *Ocean at the End of the Lane*, temos menos personagens e apenas três delas, as mulheres Hempstock, podem ser claramente associadas a figuras mitológicas. As outras personagens, por sua vez, são criações originais do autor e nós as conhecemos lentamente e muito mais através de suas ações do que de adjetivações. Ao contrário de seres mitológicos, que geralmente são a representação de um conceito ou emoção e, por isso, dificilmente serão tão complexos quanto seres humanos, as personagens de *Ocean at the End of the Lane* possuem diversas facetas, muitas delas surpreendentes.

Sobre o espaço, que é a disposição intencional de lugares para transmitir significado, pode-se dizer que *American Gods* é mais impessoal, genérico e simbólico, já que vários dos espaços onde os eventos acontecem são bastante ligados às mitologias e lendas antigas e não há uma ligação mais íntima entre as personagens e os lugares por onde eles passam. Já *Ocean*



*at the End of the Lane* faz uso de menos lugares, concentrando os eventos em espaços mais específicos e pessoais, como as casas das personagens.

Até então, comparamos as obras sob a luz de diversos critérios. Pode-se concluir, a partir das análises apresentadas, que *American Gods* (assim como o restante da obra do autor, que se assemelha muito mais a este livro do que a *Ocean at the End of the Lane*) é mais pretensioso, no sentido de ser recheado de referências e fazer uso de variadas mitologias; mais previsível, já que se apoia em personagens simbólicas e conhecidas do público; e mais impessoal. Já *Ocean at the End of the Lane*, com suas personagens mais humanas e multifacetadas, seus espaços mais íntimos e com maior linearidade pode ser considerado mais surpreendente e pessoal.

O último elemento que compõe a *story* é a focalização, que pode ser resumida como a relação entre o que existe e o que é visto. Em *Ocean at the End of the Lane*, Gaiman usa a focalização para melhor imergir o leitor no universo que está sendo apresentado e fazê-lo entender, ou até mesmo sentir o que o narrador-personagem sente. Os três elementos escolhidos para a análise da focalização são a infantilização da narrativa e a apresentação de situações de medo e de fantasia.

A infantilização é uma das principais características da obra. Temos um narrador que de repente se lembra de eventos de quando tinha sete anos e, ao contar essas memórias, ele parece vivê-las novamente. Ele não as analisa com olhar adulto, raramente fazendo comentários sobre os eventos, e se mantém fiel às emoções que sentira naqueles dias de sua infância. No seguinte trecho, onde ele vê o pai provavelmente tendo relações sexuais com sua babá-monstro, ele descreve a cena como vista anos antes, jamais fazendo uso de palavras “adultas”:

I was not sure what I was looking at. My father had Ursula Monkton pressed up against the side of the big fireplace in the far wall. He had his back to me. She did too, her hands pressed against the huge, high mantelpiece. He was hugging her from behind. Her midi skirt was hiked up around her waist.

I did not know exactly what they were doing, (...). (Gaiman, 2013, p. 79)

Além da pouca interferência do ponto de vista adulto, o uso de adjetivos como “*big*”, “*huge*” e “*high*” (grande, enorme e alto) denotam o tamanho do narrador em relação à esses objetos. Outro exemplo do uso infantil de palavras está no trecho no qual o narrador descreve a comida a ele servida na fazenda Hempstock. “*I swished it around with my spoon before I ate it, swirling it into a purple mess, and was as happy as I have ever been about anything. It tasted perfect.*” (Gaiman, 2013, p. 20)

O uso do adjetivo “*perfect*” (perfeito) também é tipicamente infantil. Enquanto adultos recorreriam a metáforas e comparações, tentando explicar precisamente o gosto, para a criança basta que ela transmita o que está sentindo. Além disso, não descrever ou comparar o gosto abre espaço para que o leitor se coloque no lugar do narrador, lembrando dos gostos “perfeitos” de sua própria infância, e gera identificação leitor-personagem.

Outro aspecto relevante da focalização é a construção das cenas de fantasia, que se apóia na infantilização. O autor aproveita a naturalidade com que as crianças reagem ao sobrenatural e fantástico para criar cenas onde o insólito acontece de maneira sutil. O narrador se surpreende e se emociona com as situações com as quais se depara, e esse espanto contemplativo nos é passado através de suas observações, mas não há explicações ou racionalizações sobre os eventos. Ao acompanharmos um narrador que simplesmente aceita todo o fantástico com que se depara, acabamos por fazer o mesmo, acreditando em todos os eventos sobrenaturais com os quais somos apresentados. No seguinte trecho, o narrador se encontra em um campo onde plantas coloridas e peludas crescem e, tomado pela curiosidade, ele colhe uma delas, puxando-a do chão:

Something came up from the earth, and swung around angrily. My hand felt like a dozen tiny needles had been sunk into it. I brushed the earth from it, and apologized, and it stared at me, more with surprise and puzzlement than with anger. It

jumped from my hand to my shirt, I stroked it: a kitten, black and sleek, with a pointed, inquisitive face, a white spot over one ear, and eyes of a peculiarly vivid blue-green.(Gaiman, 2013, p. 44)

É importante notar que, apesar de ter acabado de tirar um filhote de gato da terra, o narrador age naturalmente, pedindo desculpas ao animal e o acariciando. A cor dos olhos do animal, “verde azulado”, é descrita como peculiarmente vívida, mas não há estranhamento sobre a cor, que não é natural para olhos de gato. O elemento mais fantástico da cena, a plantação de gatos, que surpreenderia muitas pessoas, não choca o narrador, que não pede explicações.

O terceiro aspecto relacionado à focalização é a sensação de medo, também apresentada de forma sutil e natural ao leitor. Gaiman cria uma atmosfera de tensão e angústia que permeia grande parte das cenas do livro, e assim mostra o pavor sentido pelo narrador de forma que o leitor consegue não só se identificar com a personagem, mas também experienciar o horror vivido por ela. No seguinte trecho, o narrador descreve sua agonia ao acordar de um sonho do qual não consegue se lembrar, mas que parecia o estar assombrando:

I had strange dreams in that house, that night. I woke myself in the darkness, and I knew only that a dream had scared me so badly that I had to wake up or die, and yet, try as I might, I could not remember what I had dreamed. The dream was haunting me: standing behind me, present and yet invisible, like the back of my head, simultaneously there and not there.

Pode-se notar que os sonhos em si não são revelados e, portanto, o leitor pode tanto imaginar que o narrador teve o seu pior pesadelo, quanto preferir acompanhá-lo na sensação de não saber o que o assombra, pois ambas as situações são desagradáveis e agoniantes.

A atmosfera de medo e fantasia que permeia a narrativa é essencial para que o leitor se sinta mergulhado na história: mais do que imagens montadas no campo da imaginação, é possível sentir tudo que o narrador sente, da alegria de colher um gato ao horror de se sentir perseguido por sonhos aterrorizantes. Ao se propor a acompanhar o narrador, o leitor acaba se deparando com descrições e cenas que não simplesmente fazem sorrir ou assustam, mas sim que despertam emoções mais primárias, infantis: angústia, medo, deslumbramento, fascinação.

É importante notarmos, no entanto, que sem a infantilização do narrador provavelmente não seria possível transmitir tudo o que o livro transmite. A focalização escolhida pelo autor é essencial à obra, e se Gaiman houvesse escolhido contar essa história de outra forma ela dificilmente seria tão poderosa. O olhar infantil, a naturalidade e a suavidade da narrativa dão ao livro um ar desprezioso, quase leve, que convida o leitor a se deixar levar pela obra. Assim, quando os eventos mais importantes da história acontecem o leitor já está submerso em uma atmosfera lúdica, fantástica e amedrontadora, e isso permite que ele sinta a narrativa, ao invés de simplesmente lê-la.

## **REFERÊNCIAS:**

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Segunda edição. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

GAIMAN, Neil. *American Gods*. Primeira edição. Nova Iorque: HarperTorch, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Ocean at the End of the Lane*. Primeira Edição. Nova Iorque, HarperCollins, 2013.

# UMA ANÁLISE DO MEDO EM *A COISA*, DE STEPHEN KING

Eduardo Vignatti Casagrande

Minha predileção pelo gênero do terror remonta aos primórdios de minha existência. Há muito sinto essa fascinação por sangue, morte, dor e, principalmente, medo. A maioria das coisas para as quais tantas pessoas viraria o rosto me atrai. Principalmente no que tange à arte. Não é fácil se sentir-se um estranho entre os sãos, acreditando que ninguém explicitaria melhor a sordidez da raça humana do que Stephen King. Sangue, cadáveres, esqueletos e medo, muito medo. No ano de 1986, Stephen King publicava uma de suas mais importantes obras: *A Coisa*, romance que narra as relações entre sete crianças em sua cidade natal chamada Derry. A pequena cidade é assombrada pela figura de Pennywise, o palhaço assassino de crianças. Quando adultos as crianças são chamadas de volta para enfrentar seus medos do passado para vencer ou serem vencidos.

O tema central da obra é o medo. As relações de medo dos personagens com o meio em que vivem formam uma rede com a qual muitos leitores se identificam. Afinal de contas, o que pode ser mais primário ao ser humano do que sentir medo? É sobre este tema que este capítulo se debruça. As questões aqui propostas remetem ao nosso sentimento mais primário. O que é o medo? Como se manifesta? O que é um medo normal ou medo fóxico? Como se originam nossos piores medos? Como são representados através do tempo no campo artístico? De que forma *A Coisa* demonstra os medos dos personagens e como reagem eles? Estas questões serão discutidas a seguir.

Aparentemente a questão sobre o que é o medo é bastante simples para ser respondida. Ou talvez nem tanto? O medo é uma resposta natural do corpo na eminência de alguma ameaça (ANDRE, 2010). Desta forma o medo se torna um mecanismo essencial para a sobrevivência de nossa espécie. O autor, didaticamente, compara o medo à um sistema de alarme que, perante algum tipo de ameaça, entra em ação para realizar a defesa do objeto ou do indivíduo (ANDRE, 2010).

Tomando por base a comparação feita anteriormente notamos que muitas vezes um sistema de alarme pode quedar-se desregulado. Este fato também ocorre com o sentimento do medo em seres humanos. Estes medos extremados são denominados fobias. Também são mencionados alguns dos sintomas experimentados por indivíduos fóbicos: medo intenso que pode tornar-se um acesso de pânico, fuga do objeto temido, sofrimento antecipado e ao extremo. O indivíduo vive com medo de sentir medo, fato que gera uma ansiedade constante. Estes sintomas impedem que a pessoa possa manter uma vida saudável (ANDRE, 2010).

Nos primeiros anos do século XX, Sigmund Freud já se ocupava com o tema das fobias humanas. Freud trabalha com este tema em particular em seu estudo sobre a fobia de cavalos por um menino de cinco anos de idade chamado Hans. A origem da fobia de Hans estaria localizada em questões primeiramente sexuais (FREUD, 2010a). A fobia do menino com relação a cavalos tem seu início quando certa vez ele brincava com seu pênis e foi repreendido por sua mãe. Em outro momento, Hans pediu que sua mãe tocasse em seu órgão genital e foi ameaçado de ter seu pênis cortado caso se tocasse novamente. A partir de então, Hans recalçou seus instintos sexuais para seu inconsciente (FREUD, 2010a). Após este evento, Hans acordaria uma manhã chorando e querendo sua mãe. Ao ser levado para passear por sua cuidadora, Hans desenvolve a fobia de cavalos, que representa o complexo de castração que todo menino sente devido à sua disputa com a figura paterna pelo amor da mãe (FREUD, 2010a).

Outra temática abordada neste estudo refere-se aos medos presentes em crianças. Primeiramente é importante ressaltar as ideias que defendem que os medos infantis têm como uma de suas principais origens a ocorrência de traumas de várias naturezas. Outro aspecto discutido pelo autor remete ao que ele denomina de aprendizado do medo, através do qual as crianças herdaram os medos sentidos pelos seus pais (ANDRE, 2010). Esta questão é essencial na análise de *A Coisa*, pois uma grande parte da trama se dá durante a infância dos personagens e estes fatos de sua tenra idade acarretarão consequências drásticas na sua fase adulta. Outra situação relevante, a ser discutida no que concerne os traumas, é

calcada em outra argumentação da obra *A Psicologia do Medo* (ANDRE, 2010). O autor defende que, ao contrário do que é pensado pela maioria das pessoas, um trauma não se resume a uma situação traumática única e devastadora. Um trauma pode-se traduzir em uma situação não impactante, mas que se arraste por um longo período, ocasionando sofrimento psicológico para a criança (ANDRE, 2010). Como o medo faz parte de toda uma tradição de ensinar às crianças algumas lições e evitar certos comportamentos, adultos devem ter cuidado para não causar mais danos do que benefícios no futuro. Como exemplo podemos considerar as histórias infantis que possuíam um viés educativo cujo mote principal balizava-se no medo, como, por exemplo, as de Cinderela, João e Maria e a nossa famosa Cuca, figura que fazia até a mais agitada criança brasileira se aquietar pelo pavor que causava.

Tomo aqui como referencial teórico alguns conceitos de Carl Gustav Jung apresentados nos livros *O Homem e seus Símbolos* (JUNG, 1984) e *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (JUNG, 1990). Primeiramente, é importante ressaltar a premissa básica na teoria junguiana da existência de um inconsciente coletivo, compartilhado por todos os indivíduos, independentemente de sua cultura local ou origem. O inconsciente coletivo caracteriza-se por alguns aspectos que são compartilhados por todos em suas psiques (JUNG, 1990). Estes arquétipos tem sido desenvolvidos por pelo menos quatro mil anos, desde a invenção da escrita (JUNG, 1990). Estes elementos em comum são denominados arquétipos e permeiam o inconsciente coletivo em todos os lugares. Alguns dos arquétipos descritos são: Animus e Anima, a Grande Mãe, o *Trickster* e o principal para este estudo: o arquétipo da Sombra (JUNG, 1990). Este arquétipo é definido como aquele que todo indivíduo mantém trancafiado dentro de si e que não deseja que seja visto pelo outro (JUNG, 1990). O arquétipo da Sombra pode ser comparado ao nosso lado escuro da força, e que desejamos manter longe da opinião pública.

Apesar do desprazer que sentimos ao explorarmos nosso lado mais obscuro, se faz imprescindível que, em certo momento, tenhamos que enfrentar o que nos é mais aterrador (JUNG, 1984). É isso o que

acontece com os personagens de *A Coisa* (KING, 1997). Apenas por meio da confrontação com nosso arquétipo da Sombra podemos realmente alcançar o que se denomina de individuação (JUNG, 1984). Outro aspecto importante da teoria jungiana no que tange o arquétipo da Sombra é o da projeção. Segundo este argumento, o indivíduo tende a recalcar seu lado obscuro para seu inconsciente o que é passível de causar-lhe vergonha. Por não conseguir lidar com sua própria sombra, o indivíduo acaba projetando-a para o mundo exterior, primordialmente para outras pessoas. Esse processo inconsciente é denominado de projeção. Isto também é vital quando analisarmos mais pormenorizadamente a obra de Stephen King e seus personagens.

Outro importante referencial teórico para esta pesquisa é o famoso texto denominado *O Estranho* (FREUD, 2010b). Segundo este texto, o sentimento de estranheza que sentimos, que nos é também familiar acaba por nos causar medo. Esta sensação ocorre por que tendemos a recalcar para nosso inconsciente o que nos causa pavor (FREUD, 2010b). Este sentimento de estranheza se dá porque não temos plena certeza do que habita as profundezas de nossa psique, mas também é algo que não nos é totalmente desconhecido. Isto é exemplificado na teoria freudiana remontando aos nossos antepassados que explicavam os fenômenos naturais através do sobrenatural. No nosso tempo, as explicações científicas se sobrepujaram ao sobrenatural. Todavia, quando nos deparamos com algo que não conseguimos explicar de forma científica, o espanto de nossos ancestrais volta até nós e nos causa medo (FREUD, 2010b).

Para fins de representação da teoria apresentada, exporei alguns exemplos de representações do medo que considero relevantes para um melhor entendimento do que estamos a discutir. Os exemplos a serem elencados foram extraídos de obras de literatura e também do cinema e todos remetem a questão do medo.

Primeiramente serão abordadas duas figuras concomitantes e extraídas da mesma obra: Deus e o Diabo. Estas duas figuras talvez sejam as que mais causam medo aos pobres mortais; apesar de serem figuras antagônicas. Com relação à Diabo, é a representação suprema do



mal, é símbolo máximo para toda a maldade existente no mundo. Não há castigo pior que ser arremessado ao fogo eterno do inferno. A partir de uma perspectiva jungiana poderíamos inferir que o Diabo nada mais é do que a representação máxima do arquétipo da sombra presente em todos os seres humanos. Criando um raciocínio com base no que foi dito sobre a psicologia jungiana, podemos analisar a figura do Diabo como representação de um mecanismo de projeção produzido pelo ser humano com vistas a expressar o medo que sente de sua própria Sombra. Como cremos ser seres de luz e bondosos projetamos para o exterior o que nos é mais impuro, mais horrendo e que criatura melhor personifica nossa maldade do que o Diabo. Também podemos analisar a questão do inferno como pertinente para melhor entender essa figura diabólica. Na tradição humana, tendemos a mandar para o submundo todas nossas características inferiores. Podemos exemplificar na Mitologia Grega e o mundo dos mortos governado por Hades. Em *A Coisa* (KING, 1997) o mal habita o esgoto. Podemos lembrar dos filmes de terror onde o porão se faz lugar para todo o mal.

No que diz respeito a Deus, torna-se necessário retomar a teoria de Freud sobre o surgimento da fobia de Hans para melhor compreender porque tememos a Deus (FREUD, 2010a). A fobia de cavalos do menino Hans se origina de seu medo de castração por parte do pai e desta forma o cavalo seria a representação fálica do medo que Hans sente do pai (FREUD, 2010a). Outra questão interessante de ser abordada é o que somos obrigados a suprimir ao nosso consciente por medo de Deus. Deus é a máxima figura paterna, onipresente, onisciente e que a todos julga. Se tememos o Diabo, talvez temamos mais a Deus, pois ele é o juiz máximo que pode nos levar ao fogo eterno. A ideia de um ser que está sempre a nos observar, que não perde nenhum de nossos deslizes, pode ser muito opressiva. Portanto, da Bíblia, pode-se extrair duas das mais importantes figuras representativas do medo.

O próximo exemplo a ser discutido neste estudo é a novela *O Médico e o Monstro* (STEVENSON, 1999), que trata sobre a impossibilidade de pessoa ser definida como unicamente “boa” ou unicamente “má”. Nessa trama, o respeitável personagem Dr. Jekyll toma uma poção que o transforma em

sua versão maléfica Mr. Hyde. Este é trabalho de ficção que abarca com bastante clareza a teoria do arquétipo da Sombra (JUNG, 1984). Na obra *O Homem e seus Símbolos*, Jung (1984) se utiliza do exemplo de *O Médico e o Monstro* (STEVENSON, 1999) para exemplificar o que ele denomina de dissociação, condição na qual a Sombra se apodera da consciência do indivíduo. Esta condição estaria na origem do comportamento de Mr. Hyde. O livro chamado *Dança Macabra* (KING, 2006) também aborda a novela de Stevenson para explicar nosso constante conflito entre a consciência e nossa Sombra. Stephen King defende que Dr. Jekyll é a parte graciosa a ser mostrada para o exterior, enquanto Mr. Hyde é nosso lado obscuro que geralmente se mantém afastado do olhar público (KING, 2006). Contudo, por vezes, esse lado recalcado vem à tona, mostrando um lado nem tão glamoroso de nossa psique.

O último exemplo de representação do medo foi retirado de um clássico do cinema de terror dos anos 80. Freddy Krueger. Aqueles que viveram os anos 80 e assistiram ao filme devem se recordar das noites insones causadas pelo pavor de ser visitado por Freddy durante seus sonhos (*A NIGHTMARE...*, 1984). No reino dos sonhos Freddy se faz presente. Nos sonhos ele pode tudo, e é justamente neste ponto que é balizada a análise desta personagem. Os sonhos. “O homem também produz símbolos inconscientemente e espontaneamente na forma de sonho” (JUNG, 1984, p. 4, tradução nossa). Imagens simbólicas são geradas nos sonhos, pois são através das produções oníricas que o ser humano dá vazão para seus recalcamientos inconscientes. Apesar da grande contribuição de Jung, Freud foi o grande responsável por trazer à superfície a importância dos sonhos para a compreensão do inconsciente. Neste contexto, está calcada a história de Freddy Krueger. Ele é capaz de adentrar os sonhos de suas vítimas e assombra-las da forma que mais lhes causa medo. Freddy é capaz de personalizar seus assassinatos. Percebe-se uma capacidade por parte da personagem de atingir suas vítimas nos seus pontos mais fracos.

Outro ponto a ser tratado é o arquétipo do Trickster<sup>1</sup> trabalhado por Jung (1990). O Trickster rompe com as regras estabelecidas através do

---

1 Em português o embusteiro, malandro, trapaceiro, enganador.

engodo e da enganação. Uma característica marcante é sua capacidade de mudar de forma para obter os seus objetivos. Nesse aspecto Freddy Krueger se encaixa, pois quando presente nos sonhos de suas vítimas, ele consegue mudar sua forma para melhor se adequar aos medos mais íntimos daqueles que Freddy mata. Esta característica também é pertinente para análise de Pennywise, o palhaço assassino de *A Coisa* (KING, 1997). Pelos motivos brevemente apresentados aqui, pode-se inferir que Freddy Krueger não é apenas um personagem de horror *per se*; ele é capaz de mexer com nossos medos mais inconscientes.

Através das representações supracitadas, podemos perceber o quanto o medo está presente em nossa cultura nos mais variados campos; é um sentimento que permeia a cultura humana desde os tempos primevos, enraizado na nossa civilização através da dicotomia apresentada na Bíblia com Deus e o Diabo, passando pelo século XIX como o duplo e finalmente chegando aos anos 80 do século XX. O medo está sempre à espreita, esperando para cravar suas garras. Quanto mais escondemos o medo de nós mesmos e dos outros, mais ele se agiganta dentro de nossa psique e pode finalmente eclodir e nos destruir.

Originalmente publicado em 1986, sob o nome de em inglês de *It* (KING, 1997), esta obra tem como mote principal um grupo de sete crianças que moram em uma pequena cidade fictícia chamada Derry. Quando crianças são testemunhas de constante assassinatos de crianças levados a cabo pelo palhaço assassino Pennywise. As crianças se autodenominam O Clube dos Perdedores, pois todos os sete membros se encontram a margem na cidade onde moram. Eles não são vítimas apenas do palhaço assassino, mas também de todo contexto que os circunda. Bill é gago por se sentir culpado pela morte do irmão caçula. Já Eddie é vítima de uma mãe excessivamente protetora e possessiva. A única menina do grupo, Beverly, sofre com a violência doméstica imposta por seu pai. Já Stan é um menino judeu que paga um preço alto por representar suas origens. Ben é violentado pelos colegas por ser obeso. Mike é negro. Richie usa óculos. Todos estes personagens se unem para combater o mal que assola sua cidade. Descem ao esgoto onde Pennywise habita, porém não

conseguem mata-lo. Ao saírem do esgoto fazem um pacto de retornarem caso Pennywise ataque novamente. Isso acontece mais uma vez vinte e sete mais tarde, quando os sete já são adultos. Apenas seis deles retornam para Derry, já que Stan comete suicídio perante o pavor de reencontrar os fantasmas de sua infância. Os personagens, agora adultos, refazem os trajetos de sua tenra idade e por fim acabam por acabar com o mal em seu lar, o esgoto. Neste momento, uma grande tempestade despenca sobre a cidade de Derry, o solo rui e o esgoto fica exposto e logo após a luz do sol volta a brilhar sobre o que antes era escuro e sombrio.

Primeiramente, é importante analisar os personagens do Clube dos Perdedores, haja vista que a explicitação dos mesmos é primordial para uma análise da obra. Estas crianças sofrem terríveis atrocidades quando ainda muito jovens para conseguir lidar com os danos emocionais que lhes são causados não apenas pelos assassinatos mas também pelo terror ocasionado por aqueles que deveriam representar segurança, carinho e proteção, ou seja, a escola, suas famílias, amigos e sociedade em geral.

Em seu estudo sobre o jovem Hans, Freud destaca a importância de estudar a psique das crianças, pois as elas ainda não desenvolveram mecanismos de recalco e poderiam ser mais facilmente estudadas em suas nuances (FREUD, 2010a).

Neste ponto, gostaria de retomar a teoria de Jung sobre o arquétipo da sombra, para melhor compreender os processos pelos quais passam estas crianças. Nossa sombra consiste no que escondido, recalco ou esquecido dentro de nosso inconsciente (JUNG, 1990). Portanto é compreensível que ao crescerem estas crianças tenham enterrado o mais profundamente possível seus medos de infância, haja vista que eles, na infância, não souberam lidar com as dores do passado. “Ele nunca suspeita que sua própria sombra escondida e aparentemente inofensiva tem atributos cujo perigo excedem seus sonhos mais insanos” (JUNG, 1990, p. 267, tradução nossa). Já Stephen King em *A Coisa* coloca as mesmas ideias da seguinte forma: “Havia outras coisas, coisas que ele não pensara em anos, que fervilhavam sob a superfície”. (KING, 1997, p. 66, tradução nossa).

Mais uma vez também podemos discutir o texto *O Estranho* (FREUD, 2010b). Como podemos ver nada mais familiar para os personagens na sua

idade adulta que revisitam os momentos aterradores que viveram na infância. Mas como estes medos já haviam sido recalcados e agora tornam ao seu consciente, eles também causam estranheza e, conseqüentemente, medo.

Tendo analisado os personagens e seu caráter por um viés psicológico, pode-se compreender porque esta obra de Stephen King teve sucesso tão imediato. Quando lemos sobre estas crianças e depois adultos temos a impressão de que estamos a ler sobre nós mesmos.

Tendo analisado o Clube dos Perdedores, veremos agora mais pormenorizadamente a outra figura central de *A Coisa* (KING, 1997), talvez a própria coisa em si. Pennywise, o palhaço dançarino. Pennywise é um vulto que mesmo ausente está presente em toda obra. Quando fala-se em palhaços não podemos esquecer que esta é uma figura recorrente na literatura e também no cinema. Podemos tomar como exemplos o Coringa (JOKER..., 2012), Capitão Spaulding, do filme *Rejeitados do Diabo* (THE DEVIL..., 2005) e também *Jigsaw*, da franquia cinematográfica *Jogos Mortais* (SAW..., 2004). A característica principal destes personagens não é a graça, mas sim a subversão, a maldade e o desrespeito pelas convenções sociais. Então a pergunta que fica é por que os palhaços são tão recorrentes no cinema e literatura de terror?

Novamente, recorreremos a Jung e seus arquétipos para tentar entender a resposta para tal pergunta. Um dos arquétipos elencados é o do Trickster (JUNG, 1990). Ele representa uma entidade que não conhece regras sociais, não mostra respeito pelo estabelecido e é representativo de certos processos psicológicos. A partir de uma perspectiva histórica podemos perceber exemplos de Trickster nas culturas antigas através de entidades demoníacas, que alteravam sua forma para ludibriar os indivíduos. Através dos tempos, a figura do Trickster foi reciclado e hoje podemos vê-lo até mesmo em desenhos animados como O Máscara (THE MASK..., 1994).

Em um artigo sobre a relação entre Coulrofobia e o Trickster, Joseph Durwin aborda a origem do palhaço. Segundo ele, os palhaços são uma evolução dos antigos bobos da corte. Nesse artigo o autor ressalta que o termo palhaço surgiu em meados do século XVI e referia-se a colono, pessoa rústica ou da fazenda. Em tribos norte americanas, o palhaço ou o bobo da corte eram privilegiados, pois apenas eles podiam zombar ou

subverter a hierarquia estabelecida. Em muitas culturas, estas figuras eram vistas como curandeiros ou expurgadores do mal e portanto eram providos de bastante poder (DURWIN, 2004).

Em *A Coisa* (KING, 1997), Pennywise apresenta diversas características do Tricksterjungiano, haja vista que o palhaço Pennywise, assim como Freddy Krueger, é capaz de mudar sua forma, seu cheiro e seu comportamento para melhor se enquadrar nos temores sentidos por aqueles atacados por ele. Outra característica de Pennywise que se aplica ao Trickster e os palhaços em geral é a desconsideração que demonstram para com regras sociais, convenções e uso da linguagem. Não hesitam em dizer obscenidades e agir desrespeitosamente.

Ao mesmo tempo que aterroriza as crianças de Derry, Pennywise também acaba por se tornar o expurgador dos males das crianças, pois é através de sua presença que os perdedores se veem obrigados a encarar seus medos mais profundos.

Tendo analisado os referências teóricos podemos perceber que Pennywise não é simplesmente um assassino sedento por carne e sangue infantil. Ele também remonta a tradições antigas de nossas culturas e que aparecem na psique de indivíduos, perpassando as mais variadas culturas e trazendo à tona nossos sentimentos mais escabrosos.

Para finalizar gostaria de citar uma frase dita por Stephen King em um programa de televisão: “Eu sou o equivalente literário a um Big Mac com batata frita” (KING, 2012). Como podemos ver no estudo que aqui apresentamos, os vários elementos estudados comentados apontam para esse nosso elemento psicológicos mais profundo, o medo, uma das emoções mais primárias do ser humano. Podemos, assim, inferir que a “coisa” à qual Stephen King se refere é o nosso medo.

## **REFERÊNCIAS:**

ANDRE, Christophe. *Psicologia do medo: como lidar com temores, fobias, angústias e pânico*. Petrópolis: Vozes, 2010.

DEVIL'S REJECT, The. Dirigido por: Rob Zombie. Produzido por: Peter Block e outros. Elenco: Sid Haig; Bill Moseley; Sheri Moon Zombie e outros. Roteiro: Rob

Zombie. [S.l.], 2005. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0395584/>. Acesso em: 10 jul. 2012.

DURWIN, Joseph. Coulrophobia& the trickster.*Trickster's Way*, San Antonio, TX, v. 3, n. 1, Nov. 2004. Disponível em: [http://www.trinity.edu/org/tricksters/trixway/current/vol%203/vol3\\_1/Durwin.htm](http://www.trinity.edu/org/tricksters/trixway/current/vol%203/vol3_1/Durwin.htm). Acesso em: 03 fev. 2012.

FREUD, Sigmund. Analysis of a phobia in a five-year-old boy. (1919) In: \_\_\_\_\_. *The complete works*. [S.l.], 2010a.p. 1999-2124. Disponível em: [http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud\\_Complete\\_Works.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf). Acesso em: 07 jul. 2012. Obra originalmente publicada em 1909.

\_\_\_\_\_. The 'uncanny'. (1919) In: \_\_\_\_\_. *The complete works*. [S.l.], 2010b. p. 3675-3700. Disponível em: [http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud\\_Complete\\_Works.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf). Acesso em: 07 jul. 2012.

JOKER (comics). In: WIKIPEDIA. [S.l.], 2012. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Joker\\_\(comics\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Joker_(comics)). Acesso em: 31 jul. 2012.

JUNG, Carl G. *Man and his symbols*. (1964) London: Picador, 1984.

\_\_\_\_\_. *The archetypes and the collective unconscious*. (1959) New York: Princeton University Press, 1990.

KING, Stephen. *Danse macabre*. London: Hodder & Stoughton, 2006.

\_\_\_\_\_. *IT*. New York: Signet Books, 1997.

\_\_\_\_\_. *[Quote]*. [S.l., 2012?]. Disponível em: [http://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Stephen\\_King](http://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Stephen_King). Acesso em: 14 ago. 2012.

MASK, The. Dirigido por: Chuck Russell. Produzido por: Ann Burgund e outros. Elenco: Jim Carrey; Peter Riegert; Peter Greene e outros. Roteiro: Michael Fallon e Mark Verheiden. [S.l.], 1994. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0110475/>. Acesso em: 10 jul. 2012.

NIGHTMARE on Elm Street, A. Dirigido por: Wes Craven. Produção: Robert Shaye. Elenco: Robert Englund; John Saxon; Heather Langenkamp e outros. Escrito por: Wes Craven. São Paulo: PlayArte, 1984. 1 DVD (1h 31 min), widescreen, color.

SAW. Dirigido por: James Van. Produzido por: LarkBernini e outros. Elenco: Leigh Whannell; CaryElwes; Danny Glover e outros. Roteiro: Leigh Whannell e James Van. [S.l.], 2004. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0387564/>. Acesso em: 10 jul. 2012.

STEVENSON, Robert Louis. *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Ware, Hertfordshire: WordsworthEditions, 1999.

# **O INSÓLITO NA DESCRIÇÃO DE UM CADÁVER: UM ESTUDO DE “O MISTÉRIO DE MARIE ROGÊT”, DE EDGAR ALLAN POE**

Fabiana de Lacerda Vilaço

Neste capítulo, apresentamos uma leitura de “O mistério de Marie Rogêt” (1842), do escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849), com foco na peculiar linguagem empregada no conto para descrever o cadáver da vítima. A narrativa é ambientada em Paris; a vítima, a vendedora de perfumes Marie Rogêt, foi assassinada brutalmente, e seu cadáver encontrado às margens do rio Sena. O conto narra com detalhes as reflexões do detetive Dupin que, baseando-se no que os jornais publicavam sobre o crime, buscava identificar o assassino. Ao longo dessa narrativa, a linguagem usada na descrição do corpo de Marie chama a atenção, caracterizando um tipo de interesse mórbido pelas marcas deixadas pelo crime sofrido e, ao mesmo tempo, por um distanciamento emocional que delimita certa forma de olhar para a vítima e para o crime em si. Tal linguagem é ainda mais interessante se comparada à de outros contos de Poe que narram mortes de mulheres — o mais poético dos temas, segundo ele — ou, ainda, à dos jornais publicados na época sobre a morte de Mary Rogers, moça nova-iorquina em cujo assassinato Poe se inspirou para escrever o conto aqui estudado. Pretende-se evidenciar, por meio do estudo dessa linguagem, como o tratamento literário dado ao corpo da vítima revela contradições de cunho sócio-histórico que marcavam o contexto de produção do conto, especialmente aquelas relacionadas às dificuldades impostas à mulher no ambiente hostil da cidade grande naquele período e ao posicionamento crítico de Edgar Allan Poe quanto ao mercado editorial de sua época.

Edgar Allan Poe foi um escritor norte-americano que viveu entre 1809 e 1849 e é considerado o criador do conto moderno, tendo se destacado por obras como “A Queda da Casa de Usher”, “Manuscrito encontrado numa garrafa” e “O coração denunciador”, além do famoso poema “O corvo”.



São características conhecidas de sua obra a tendência ao tom sombrio, de terror, bem como a exploração de temas como a morte, a loucura e a solidão. Também atribui-se a ele a criação das histórias de detetive. Poe escreveu três contos do gênero, com interessantes diferenças formais entre si: “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844). Os três são ambientados em Paris e têm como protagonista Dupin, o detetive criado por Poe. Dupin está sempre acompanhado pelo seu amigo, que é o narrador nos três contos e que nunca é nomeado. Em todos eles as vítimas são mulheres, sendo que nos dois primeiros o crime cometido é o assassinato.

Nesta capítulo, comento “O mistério de Marie Rogêt”, o segundo conto de detetive de Poe, escrito com base em um caso real de assassinato, ocorrido em Nova York em 1842. O conto é ambientado na França e narra os acontecimentos relacionados ao brutal assassinato de uma jovem parisiense chamada Marie Rogêt e a investigação encaminhada pelo detetive Dupin, com o auxílio de seu amigo.

No conhecido ensaio “A filosofia da composição”, Poe explica que escreveu seu poema “O corvo” sobre a morte de uma mulher por considerá-lo o mais poético de todos os temas<sup>1</sup>. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, o primeiro conto de detetive, Poe já havia explorado esse mesmo tema; e ele reaparece em “O mistério de Marie Rogêt”.

As primeiras informações sobre Marie apresentadas no conto são muito breves, mas destacam sua notável beleza física: ela é retratada como uma bela e atraente jovem. Palavras como “hergreatbeautyattractedthenoticeof a perfumer”, “the fair Marie”, “thec harmsofthesprightlygrisettes”<sup>2</sup> constroem essa primeira impressão, a qual permanecerá ao longo do conto e terá sentido renovado pelo contraste com as referências à aparência de seu cadáver. Com efeito, a próxima

---

1 “[...] the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world” (POE, 1984, p. 19); “[...] “a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo” (POE, 1997, p. 915).

2 “sua grande beleza atraiu a atenção de um perfumista”; “a bela Marie”; “os encantos da animada *grisettes*”. (POE, 2012, p. 341. Tradução de Cássio de Arantes Leite.) *Grisette*: uma moça francesa da classe trabalhadora.

referência à sua aparência, alguns parágrafos depois dessas primeiras, já é a de seu corpo sem vida, com marcas de agressão física e em estado de decomposição. O efeito de tal transição não é pequeno na leitura.

Não há no conto uma descrição pormenorizada de Marie enquanto viva: por exemplo, nós leitores nunca chegamos a saber se ela tem cabelos pretos ou louros, que cor são seus olhos, se é alta ou baixa, etc. No entanto, as marcas do crime em seu cadáver são descritas em um nível de detalhamento tal que chega a satisfazer uma curiosidade mórbida sobre o estado em que ficou seu corpo depois do crime, ao mesmo tempo em que gera outra, sobre a autoria de tal horror. Em outras palavras, sabemos muito mais sobre a aparência de seu cadáver, com as marcas nele deixadas pelo crime sofrido, do que sobre sua aparência enquanto ainda viva, e a descrição de tais marcas contribui muito para intensificar a indagação sobre quem teria tido coragem e força para fazer aquilo. E essas circunstâncias são muito significativas.

Esta é a primeira descrição de seu cadáver apresentada no conto. Ela é feita pelo narrador, com base em uma primeira pesquisa sobre o caso que teria feito em jornais:

The face was suffused with dark blood, some of which issued from the mouth. No foam was seen, as in the case of the merely drowned. There was no discoloration in the cellular tissue. About the throat were **bruises** and **impressions of fingers**. The arms were bent over on the chest, and were rigid. The right hand was clenched; the left partially open. On the left wrist were two circular **excoriations**, apparently the effect of ropes, or of a rope in more than one revolution. A part of the right wrist, also, was much **chafed**, as well as the back throughout its extent, but more especially at the shoulder-blades. In bringing the body to the shore the fishermen had attached to it a rope, but none of the excoriations had been effected by this. The flesh of the neck was

much **swollen**. There were no cuts apparent, or bruises which appeared the effect of blows. **A piece of lace was found tied so tightly around the neck as to be hidden from sight**; it was completely buried in the flesh, and was fastened by a knot which lay just under the left ear. This alone would have sufficed to produce death. The medical testimony spoke confidently of the virtuous character of the deceased. She had been subjected, it said, to **brutal violence**. The corpse was in such condition when found that there could have been no difficulty in its recognition by friends.<sup>3</sup> (POE, 1985, p. 315-316, grifos meus).

Esse trecho demonstra como a narrativa dá ênfase ao estado deplorável em que o corpo de Marie foi encontrado. Apesar disso, é curioso perceber que a linguagem empregada é de tipo bem referencial, descrevendo de maneira bem objetiva o estado do cadáver. A linguagem empregada na descrição do corpo da vítima não deixa entrever nenhum tipo de reação emocional a cena tão horrível. Essa linguagem diferencia-se até mesmo do tipo de jornalismo que se produzia na época de Poe, conforme comentaremos a seguir.

---

3 “O rosto estava coberto de sangue escurecido, parte dele escorrido pela boca. Não se via espuma alguma, como é o caso dos meramente afogados. Não havia descoloração do tecido celular. Perto da garganta viam-se hematomas e marcas de dedos. Os braços estavam dobrados sobre o peito e rígidos. A mão direita estava fechada com firmeza; a esquerda, parcialmente aberta. No pulso esquerdo havia duas escoriações circulares, aparentemente causadas por cordas, ou uma corda dando mais de uma volta. Uma parte do pulso direito, também, estava bastante esfolada, bem como as costas em toda a sua extensão, mas, mais particularmente, nas omoplatas. Ao puxar o corpo para a margem os pescadores haviam-no amarrado a uma corda; mas nenhuma das escoriações fora provocada por isso. A carne do pescoço estava muito inchada. Não havia cortes visíveis, ou contusões que parecessem efeito de golpes. Descobriu-se um pedaço de fita amarrado tão apertado em torno do pescoço que não podia ser visto; estava completamente enterrado na carne, e preso por um nó logo abaixo da orelha esquerda. Só isso já teria sido suficiente para causar a morte. O laudo médico atestou com segurança o caráter virtuoso da falecida. Ela fora submetida, dizia, a uma violência brutal. Nas condições em que o corpo foi encontrado não poderia haver qualquer dificuldade em seu reconhecimento pelos amigos”. (POE, 2012, p. 345-346)

A comparação da linguagem empregada por Poe com aquela empregada pelos jornais na época, principalmente aqueles que reportaram a morte de Mary Rogers — que influenciou Poe na escrita de seu conto — permite uma reflexão sobre esse tipo de distanciamento. Uma análise muito interessante dos artigos de jornais da época é feita por Amy Gilman Srebnick, em seu estudo sobre a morte da moça nova-iorquina. Segundo ela, os jornais literalmente criaram o interesse público na história dessa morte, por meio do emprego de linguagem específica e da exploração de temas que não falhariam em atrair os leitores, como “a exposição física integral da forma feminina”, não permitida em vida. (SREBNICK, 1995, p. 76.)<sup>4</sup>.

Srebnick comenta textos de alguns jornais da época para discutir como eles trataram o caso. No artigo que divulga a descoberta do corpo de Mary Rogers, o jornal nova-iorquino *Herald* cria uma espécie de narrativa do ponto de vista de um observador, configurando a descoberta como uma cena transformada em um espetáculo. Estaspalavrassão do periódico:

When **we** saw her, she was laying [sic] on the bank, on her back, with a rope tied around her, and a large stone attached to it, flung in the water. The first look **we** had of her, was most ghastly. Her forehead and face appeared to have been battered and butchered, to a mummy. Her features were scarcely visible, so much violence had been done to her. On her head she wore a bonnet — light gloves on her hands, with long, watery fingers peering out — her dress was torn in various portions — her shoes were on her feet — and altogether, she presented the most horrible spectacle that eye could see.<sup>5</sup>(SREBNICK, 1995, p. 76. Grifo meu.)

---

4 Tradução minha.

5 Quando **nós** a vimos, ela estava deitada na margem, de costas, com uma corda amarrada em volta de si, e uma grande pedra presa a ela estava jogada na água. A primeira visão que **tivemos** dela foi a mais medonha. Sua testa e seu rosto pareciam ter

Como podemos observar, o texto do *Herald* cria um narrador em primeira pessoa, que se inclui pessoal e emocionalmente na cena que descreve. A forma da apresentação de tal descrição, portanto, difere bastante da que destacamos anteriormente do conto de Poe.

O jornal *Post* vai mais longe:

The body of this unfortunate girl was yesterday, at the request of our city authorities, disinterred and brought from Jersey to this city, and deposited in the dead house in the Park. And difficult would it be for the most imaginative mind to conceive a spectacle more horrible or humiliating to humanity. There lay, what was but a few days back, the image of its Creator, the loveliest of his work and the tenement of an immortal soul, now a blackened and decomposed mass of putrefaction, painfully disgusting to sight and smell. Her skin which had been unusually fair was now black as that of a negro. Her eyes so sunk in her swollen face as to have the appearance of being violently forced beyond the sockets, and her mouth which “no friendly hand had closed in death,” was distended as wide as the ligaments of the jaws would admit and wore the appearance of a person who had died from suffocation or strangulation. The remainder of her person was alike one mass of putrefaction and corruption, on which the worms were revelling at their wil... The remains even of her dress, in which she had been buried, were already so discolored and

---

sido golpeados e machucados até ficar como os de uma múmia. Sua fisionomia quase não era visível, de tanta violência que havia sido feita contra ela. Em sua cabeça ela usava um gorro — luvas leves em suas mãos, com os dedos longos e molhados aparecendo — seu vestido estava rasgado em várias partes — seus sapatos estavam nos pés — e, no geral, era o espetáculo mais horrível que os olhos poderiam ver. (Tradução minha. Grifo meu).

half rotten, as to render it almost impossible to be identified, and was so impregnated with the effluvia from her person, that scarcely any person would venture to touch or examine it.<sup>6</sup>(SREBNICK, 1995, p. 76-77).

O que chama a atenção nesta passagem, de acordo com Srebnick, é como o texto transforma Mary Rogers de uma bela obra do Criador em um objeto de horror, repugnância e podridão. (SREBNICK, 1995, p. 77).

Reiteradamente exposta, Mary Rogers se transformou novamente em vítima, primeiro pelo seu assassino — ou pelos vários assassinos —, e depois pela sanha da imprensa. A linguagem sensacionalista transformou na época sua morte em um espetáculo, gerou interesse e atraiu leitores, para o que também contribuiu o que Srebnick chama de “invenção pela imprensa da morte de Mary Rogers”, uma vez que os periódicos criaram toda uma narrativa em torno dela, temperando-a ora com a aclamação de uma inocência virginal, ora com romances, insinuações de uma vida sexual anterior, hipóteses de vingança de amores traídos, e até mesmo com a possibilidade de um aborto — o que acabou se tornando uma das explicações mais aceitas, até hoje, para a sua morte.

O conto de Poe foi escrito em meio ao turbilhão de informações que

---

6 O corpo desta infeliz garota foi ontem, atendendo ao pedido das autoridades de nossa cidade, exumado e trazido de Jersey para essa cidade, e depositado no necrotério no Parque. E seria difícil para a mente mais imaginativa conceber um espetáculo mais horrível e humilhante para a humanidade. Lá jazia, o que era alguns dias antes, a imagem de seu Criador, a mais amável de suas obras e habitação de uma alma imortal, agora uma escura e decomposta massa de putrefação, dolorosamente repugnante para a visão e o olfato. Sua pele, que tinha sido de um branco incomum, era agora preta como a de um negro. Seus olhos estavam tão afundados em seu rosto inchado como se tivessem sido forçados para além de suas órbitas, e sua boca que “nenhuma mão amiga tinha fechado na morte”, estava tão distendida quanto os ligamentos da mandíbula admitiriam e tinha a aparência de uma pessoa que tivesse morrido de sufocamento ou estrangulamento. O restante de sua pessoa era, igualmente, uma massa de putrefação e corrupção, em que os vermes se moviam à vontade... Os restos até mesmo de seu vestido, com o qual ela havia sido enterrada, estavam já tão descoloridos e meio estragados, que quase o impediam de ser identificado, e estava tão impregnado de exalações de sua pessoa, que quase nenhuma pessoa se arriscaria a tocá-lo ou examiná-lo. (Tradução minha.)

surgiam sobre o caso, e o escritor se aproveitou em grande medida dessa repercussão para obter informações que utilizou em sua obra. Uma vez que pudemos conhecer melhor o contexto em que surgiu a história, é hora de nos voltarmos para a sua ficcionalização por Poe e refletirmos sobre suas peculiaridades formais.

A linguagem utilizada por Poe para falar do cadáver de Marie, conforme pontuamos anteriormente, não poupa os detalhes do horror da cena. Mas, especialmente quando comparada à linguagem utilizada nos jornais, revela uma contenção, que se observa justamente na falta de expressão de qualquer tipo de emoção tanto nos relatos sobre o corpo da vítima, quanto na explanação das hipóteses de Dupin. No conto, em um certo momento de sua análise dos artigos publicados, Dupin afirma sobre os jornais:

We should bear in mind that, in general, it is the object of our newspapers rather to create a **sensation** — to make a point — than to further the cause of truth. The latter end is only pursued when it seems coincident with the former.<sup>7</sup>(POE, 1985, p. 321)

O uso da palavra “sensação” é especialmente relevante nesse contexto, pois marca uma posição crítica de Dupin com relação ao que os jornais que ele lê têm feito do caso. O filósofo Walter Benjamin e o professor Terence Whalen discutem ideias que dão uma contribuição relevante para refletirmos sobre essa questão.

Benjamin entende os jornais como representativos da atrofia da experiência, processo observável na cada vez menor possibilidade de fatos exteriores se integrarem à experiência do homem. Princípios da informação jornalística concorrem para isso — desde a concisão e a exigida inteligibilidade dos textos até sua novidade e a falta de conexão entre eles. A notícia jamais se integra à tradição. É a propósito deste

7 “Devemos ter em mente que, de modo geral, o objetivo de nossos jornais é antes criar uma *sensação* — vender seu peixe — que promover a causa da verdade. Este último fim só é perseguido quando parece coincidir com o primeiro.” (POE, 2012, p. 354)

comentário sobre os jornais que Benjamin descreve a rivalidade histórica entre as diversas formas de contar histórias. Tal rivalidade aparece na sucessiva substituição da narração pela informação, e da informação pela sensação. A narração, uma das formas mais antigas de comunicação, não transmite simplesmente um acontecimento: “integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 2000, p. 107)<sup>8</sup>. Isso já não acontece com a informação, e menos ainda com a sensação.

Terence Whalen, um professor e crítico norte-americano estudioso da obra de Poe, fala do conceito de *culture of surfaces* como um componente importante do contexto histórico em que viveu Poe, uma espécie de resposta à superprodução de informação característico do mercado editorial na época. Em poucas palavras, pode-se dizer que a cultura de superfície desvaloriza a ideia de “significado profundo”, valorizando um espaço mais superficial de construção do conhecimento, e depois transforma este novo espaço, superficial, no domínio do escritor de gênio, o qual, desta forma, eleva-se sobre os demais pela sua capacidade de compreender a realidade pela superfície das coisas (WHALEN, 1999, p. 244).

A ideia da cultura de superfície de Whalen se relaciona diretamente com o conceito de atrofia da experiência de Benjamin. A forma narrativa representante dessa nova experiência é a notícia, a ser substituída a seguir pela sensação, o que também tem a ver com o ambiente de produção de informação em que Poe viveu e que ele representa em seu conto. O tipo de texto mais superficial e não integrado à experiência do narrador é justamente aquele que fornece os elementos para explicar a realidade. Isso é exatamente o que se dá em “O mistério de Marie Rogêt”, em que as notícias publicadas nos jornais são a única fonte de informação para decifrar o mistério. Dupin jamais entrevista algum suspeito ou testemunha; nem sequer visita a cena do crime (o que no conto de detetive anterior, “Os assassinatos na Rua Morgue”, ainda chega a acontecer). Isso

---

8 Esta é a essência da tese que Benjamin defende em outro ensaio muito importante, “O Narrador” (BENJAMIN, 2012, p. 213-240).



ilustra fielmente a substituição da experiência profunda, que agrega conhecimento, pela vivência frenética e superficial, manifestada aqui pelo tipo de procedimento investigativo adotado por Dupin, que depende das notícias dos jornais. Até mesmo o surgimento do conto, forma narrativa breve e de efeito único de acordo com Poe, pode ser entendida como representativa deste mesmo fenômeno moderno.

O objetivo de atrair o grande e novo público leitor disponível é o que motiva o aparecimento da sensação nos textos jornalísticos na época em que viveu Poe.

O distanciamento que marca linguisticamente a relação de Dupin com a vítima sobre cuja morte suas reflexões versam permite que se levante a hipótese de que Poe, ao fazer essa opção, coloca-se na contramão da imprensa na época, marcando uma posição crítica com relação a ela. Isso pode ser verdade, especialmente se consideramos sua afirmação, citada anteriormente, sobre a falta de compromisso com a verdade que rege o tipo de divulgação realizada pelos jornais. No entanto, ainda que marcada por esse distanciamento, a linguagem utilizada no conto para falar do cadáver de Marie e das circunstâncias de seu assassinato também de certa maneira transforma o caso em um espetáculo. Isso não se dá por meio da exploração do âmbito emocional — como faz o *Herald* —, mas por meio da exposição, em termos objetivos, de pormenores relacionados à sua morte, que marcam um tipo de olhar de especialista objetivo e racional. Essa exposição também gera, embora de forma diferente da que fazem os jornais, um interesse pelo desvendamento do que resta de mistério apesar da revelação de tais pormenores: quem teria perpetrado aquela cena?

No conto de Poe, o corpo violado de Marie remete ao perigo que cercava a mulher no ambiente hostil e então novo da cidade grande. Seu criminoso não tem rosto e nem identidade. O fato de o conto se encerrar antes que Dupin apresente a solução do mistério — a identidade do assassino —, é também nesse sentido revelador. Diante da ausência da identidade do assassino, a única identidade relacionada ao caso que permanece conhecida é a da própria vítima, a qual tem sua vida, bem como a sua morte, devassada pelos periódicos e pelo racionalismo do detetive. Pode-

se concluir, portanto, que a presença da mulher e a espetacularização de seu corpo morto são explorados tanto no conto de Poe quanto nos jornais da época com o mesmo objetivo, que é o de criar uma sensação, o que revela valores importantes que marcavam o contexto histórico em que o conto foi produzido.

A linguagem e a forma narrativa de “O mistério de Marie Rogêt”, conforme demonstrado neste capítulo, revelam de diversas formas como Poe figurou na sua nova forma literária a nova experiência da modernidade.

### **REFERÊNCIAS:**

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 213-240.

POE, E. A. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

\_\_\_\_\_. *Essays and reviews*. New York: Library of America, 1984.

\_\_\_\_\_. *Selected works*. New York: Gramercy Books, 1985.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SREBNICK, A. G. *The mysterious death of Mary Rogers: sex and culture in nineteenth-century New York*. New York: Oxford University Press, 1995.

WHALEN, Terence. *Edgar Allan Poe and the masses: the political economy of literature in antebellum America*. Princeton: University Press, 1999.

# NÓS SOMOS OS MORTOS-VIVOS

Fabiana Julio Ferreira

*This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper.*  
T.S. Eliot, "The Hollow Men"

Seres grotescos e repulsivos. Gosmas e grunhidos. Gritos, tiros e muita correria são apenas algumas características recorrentes dos atuais filmes de zumbi que fazem bastante sucesso com os fãs do gênero. Embora durante muito tempo tenham sido identificados como filmes B, ou seja, filmes de má qualidade, apenas com propósito de entretenimento, o zumbi metaforicamente levantou do túmulo sombrio do ostracismo para fazer parte de um grupo de produções notavelmente bem-sucedidas tanto no cinema quanto na literatura. Entretanto, como isso aconteceu?

Primeiramente é importante notar as definições iniciais de zumbi e como essas sofreram alterações. Segundo verbete encontrado no *Oxford Dictionary Online*, o zumbi é "um morto revivido por magia, especialmente em certas culturas africanas e caribenhas"; já o Merriam-Webster define que é "um morto que é capaz de se mover por magia de acordo com algumas religiões e histórias, filmes, etc". Ambas significações justificam a existência dos mortos-vivos por algum tipo de magia e essas explicações tiveram seu lugar e foram aceitas até George Romero reinventar o zumbi em *A Noite dos Mortos-Vivos* em 1968. Inspirado nos seres vampirescos de *Eu Sou a Lenda* de Richard Matheson, o zumbi de Romero foi o primeiro a exibir as características vistas como atuais, que podem ser encontradas no *UrbanDictionary*:

Um ser humano morto que voltou, parcialmente, à vida devido a circunstâncias indeterminadas. O cérebro retém noções básicas, principalmente

de função motora simples. Neste estado inconsciente, ele não tem resquícios de emoção, personalidade, ou sensação de dor. (UrbanDictionary)

Além disso, os zumbis de Romero introduziram a fome por carne humana, a mordida assassina e a maneira devagar e cambaleante de andar que se tornou tão característica (WILLIAMS, 2009). Entretanto, um dos aspectos mais marcantes introduzidos pelo diretor foi o uso do zumbi como sátira ou crítica política, como declarado em entrevista concedida a Mayer Nissim em 2013 (Disponível em: <http://www.digitalspy.co.uk/ustv/s135/the-walking-dead/news/a527800/george-a-romero-on-the-walking-dead-its-just-a-soap-opera.html>). De fato, em *A Noite dos Mortos-Vivos*, Romero aborda a questão do racismo e da Guerra do Vietnã (YÁÑEZ, 2010); em *A Madrugada dos Mortos*, o consumismo desenfreado e glorificação dos *shopping centers* são os pontos atacados (HARPER, 2002), dentre outros de seus filmes.

Com um pioneiro desse porte e em meio a tantas outras versões criticadas ou aclamadas de filmes e livros sobre zumbis, surgiu o universo de *The Walking Dead*. Primeiramente em formato HQ (história em quadrinhos), lançado em 2003 e escrito por Robert Kirkman, a revista teve seu primeiro volume (uma junção de seis capítulos) denominado *Days Gone By*, que recebeu a tradução de “Dias Passados” no Brasil e foi lançada em português na versão digital em 2012 (Disponível em: <http://www.maxmangas.com.br/the-walking-dead>), vindo a ser vendida nas bancas alguns anos depois. O primeiro episódio da série foi ao ar na TV americana em 2010 e a primeira temporada contou com apenas seis episódios. Desde então, o programa ganhou vários prêmios, dentre eles: Melhor Drama de TV a Cabo e Melhor Anti-Herói da TV (Rick Grimes, vivido pelo ator britânico Andrew Lincoln).

A popularidade de *The Walking Dead* se tornou inegável e fãs do gênero não conseguiram deixar de exigir que algum episódio do seriado fosse, em algum momento, dirigido pelo mestre dos zumbis, George Romero. Para

tristeza de muitos, Romero negou o convite alegando que:

Eu não queria fazer parte disto. Basicamente, é apenas uma novela com um zumbi ocasionalmente. Eu sempre usei o zumbi como um personagem para a sátira ou crítica política e eu acho que isso está faltando no que está acontecendo agora. (ROMERO, 2013).

A declaração de Romero gerou, no mínimo, um grande frenesi na comunidade internauta apreciadora de *The Walking Dead*, mas acaba dando uma deixa para um estudo mais profundo sobre a série. Será que, sob um olhar mais minucioso, o seriado é exatamente o que Romero afirma ser ou existe algo mais por trás dos grunhidos do além-túmulo de Atlanta?

## **IDENTIDADE EM THE WALKING DEAD**

A partir de um estudo detalhado do seriado em questão, um dos primeiros pontos a chamar a atenção é a questão da identidade dos personagens e o que ela representa. Em *The Walking Dead*, os sobreviventes não possuem uma noção estável de quem eles realmente são como visto no diálogo abaixo entre Carl, Michonne e Rick quando estão a caminho de Terminus, lugar sobre o qual não sabiam nada a respeito. Esse diálogo ocorre na temporada (doravante S) 04, episódio (doravante E)16 (ou seja, S04E16):

Carl: Quando chegarmos lá, contaremos a eles?

Michonne: Sobre o que?

Carl: Tudo o que aconteceu conosco. Tudo que fizemos. Contaremos a verdade a eles?

Rick: Contaremos quem nós somos.

Carl: Mas como se diz isso? Quero dizer... quem somos nós? (S04E16)

Com base na interação acima, percebe-se que a noção de identidade dos personagens é vaga, de caráter instável e, por isso, de difícil apreensão. Ainda sobre essa ideia, considerando-se o desenvolvimento do personagem Rick Grimes, protagonista da série, é importante notar que, em um primeiro momento Grimes se identifica como policial para a menina zumbi que encontra em S01E01, sendo depois definido como fazendeiro e líder em S04E04 e logo após como simplesmente nada, como dito por seu filho, Carl, em S04E09.

Considerando apenas três episódios, percebe-se a verdadeira e completa instabilidade do personagem principal. Essa inconsistência tem sua explicação na definição da identidade do homem pós-moderno por Bauman (1998), que afirma que o indivíduo dessa era não consegue “construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura” (p.38), podendo-se ir mais além no que propõe Hall (1987, 2006), que afirma que a identidade pós-moderna é uma “celebração-móvel” (p.13). Segundo essa visão, o indivíduo está em constante transformação de acordo com a forma em que é interpelado, seja como policial, fazendeiro, líder ou até mesmo nada. A identidade pós-moderna não é fixa e não transmite a segurança das eras anteriores, podendo cambiar de uma hora para outra de acordo com a necessidade, mesmo que essa seja temporária (HALL, 2006).

## **UM MUNDO INCERTO**

Se a identidade do homem é instável, não é de se estranhar que o mundo que o cerca apresente demasiada insegurança e incerteza. O universo atual sofreu uma alteração em relação à era moderna. Alteração essa de difícil compreensão, pois as regras que funcionavam antes não funcionam mais e não se sabe quais as que deverão valer, ou seja, o indivíduo se encontra diante de uma nova configuração de mundo diante da qual não sabe como se comportar; a única certeza que ele tem é a de que tudo mudou. Nas palavras de Bauman (1998), o “meio de vida, posição social, reconhecimento da utilidade e merecimento da autoestima podem todos desvanecer-se simultaneamente da noite para o dia e sem se perceber” (p.35). Trocando em miúdos, a insegurança e

incerteza da era pós-moderna contribui para a total instabilidade do ser tanto em relação a sua identidade, como dito anteriormente, como quanto à forma de viver a vida.

Em *The Walking Dead*, a nova disposição da era vigente é percebida por poucos, inicialmente. A primeira vez em que ocorre a exposição dessa consciência é em S02E07 em que Shane diz para Rick, antes da famosa cena de abertura do celeiro na fazenda de Hershel, suas conclusões sobre a conjuntura em que se encontram vivendo. Shane diz: “Rick, não é como era antes! Agora se você quer viver, se você quer sobreviver, você tem que lutar por isso! Estou falando de luta aqui e agora!” (S02E07)

Ao dizer “não é como era antes”, Shane demonstra uma maior percepção ou talvez aceitação do que alguns outros personagens, pelo menos até esse ponto do seriado. Rick não deixa de ser desprovido desse mesmo olhar privilegiado de Shane, mas isso fica mais claro no HQ, como será visto mais adiante.

## **O MEDO**

Aqui chega-se ao que muitos dos que leem qualquer artigo relacionado ao tópico de zumbis espera: falar-se do medo. Entretanto, o medo como tratado aqui, não remete àquele sentido pelos telespectadores assustados com os rostos decrepitos e mãos esqueléticas que tentam, de qualquer forma, agarrar sua cabeça e comer seu cérebro. O medo como tratado em *The Walking Dead* vai muito além disso. Bauman (2008) considera que o “medo original” é o medo da morte, existente em todos os animais através do instinto de sobrevivência, porém apenas consciente no homem (p.45). Contudo, o fardo do homem pós-moderno existe no fato de não se poder esquecer da fatalidade da morte, da qual todos, um dia, seremos vítimas. O autor polonês afirma que “não apenas se pode encarar a morte, mas se deve fazê-lo diariamente, 24 horas por dia”. Não houve era que olhasse a morte tão diretamente nos olhos como a pós-moderna, e isso pode ser dito como sendo literal para os personagens de Kirkman. Todos os dias, todos os momentos, dentro ou fora da prisão, os sobreviventes estão rodeados pela morte, pela lembrança de suas vidas fugazes.

É importante lembrar que, nesse ponto, o universo de Kirkman difere do de Romero. Em *The Walking Dead*, todos estão infectados, sejam eles vivos ou mortos. Basta morrer para se tornar um deles, não sendo a mordida dos zumbis um ponto primordial para a infecção do sobrevivente. O que quer que seja que transforma os mortos em zumbis infectou a todos sem distinção. Esse detalhe é mais assustador para os sobreviventes que acabam por ter uma lembrança constante, tendo em vista a permanente presença dos zumbis ao seu redor, daquilo que eles irão se tornar inevitavelmente. Eles também ficarão decrépitos. Eles também irão querer carne humana e emitirão os grunhidos de morte sem fim. O medo maior em *The Walking Dead* é o medo do que eles irão se tornar.

E como se não bastasse a morte, o sujeito pós-moderno ainda tem outros medos, como o de ser igualado à massa. A individualidade é característica almejada de forma excessiva na sociedade atual e a perda dela, ou seja, o anonimato, a negação de que se é especial e diferente, causa grande temor ao indivíduo. Segundo Bauman (2008), “ser um indivíduo significa destacar-se na multidão; ter um rosto reconhecível e ser conhecido pelo nome; evitar ser confundido com quaisquer outros indivíduos” (p. 50).

Na quarta temporada do seriado, logo após a devastação da prisão pelo Governador, os sobreviventes acabam fugindo para lados diferentes. Michonne, acostumada à solidão, decide voltar ao seu início: seleciona a esmo dois zumbis dos quais retira as mandíbulas e braços para que não a ataquem e os amarra em uma coleira. A ideia é a de que, rodeada por zumbis que não a ataquem, ela também será rodeada pelo cheiro dos mortos-vivos, afastando os demais (em S01E02, os personagens percebem que camuflar o próprio cheiro com os dos zumbis funciona como uma espécie de repelente). O que ocorre, entretanto, é que Michonne acaba por iniciar uma horda. Os demais zumbis, ao verem ela e seus dois “amigos” na coleira seguindo em determinada direção, acabam por instintivamente segui-la. Ao dar conta do que iniciou, Michonne já se encontra rodeada de zumbis que não pretendem atacá-la, mas apenas seguem-na. Michonne se vê, então, mais um rosto entre os demais, marcando a perda de sua identidade e individualidade, algo tão temido como proposto por Bauman (2008). Num



ataque de nervos, Michonne acaba por matar todos os zumbis ao seu redor e decide por procurar seu grupo de amigos sobreviventes, com os quais, ela tinha um papel importante, especial e se destacava dos demais.

## **SOLIDÃO**

A questão da solidão humana já é uma questão abordada por vários pensadores, culpem eles a tecnologia, a indisposição das pessoas em se comunicar ou qualquer outra questão que valha. A solidão pós-moderna, no entanto, é bem presente em *The Walking Dead*. Por quantas vezes personagens passam por situações absolutamente sozinhos? Sobrevivem e lutam sozinhos? Não são poucas as cenas no seriado que são desprovidas de diálogos, algo que ocorre pela total falta de companhia dos sobreviventes. Contudo, a solidão da série se assemelha mais à pós-moderna por ser uma solidão acompanhada, onde existem outras pessoas (os zumbis) ao redor. Todos estão sozinhos juntos. Por vezes, encontra-se um personagem rodeado por zumbis, mas abatido por profunda solidão, como no caso da história de Bob antes de se juntar ao grupo de Rick. Segundo Klein (1968) sobre essa solidão:

Não se refere à situação objetiva de ver-se privado de companhia externa, mas sim à sensação interna de solidão, à sensação de estar só sejam quais forem as circunstâncias externas, de sentir-se só inclusive quando se está rodeado de amigos ou se recebe afeto. É um estado de solidão interna... produzido pelo anseio onipresente de um inalcançável estado interno perfeito (p.154).

Em momentos como os citados acima, pode-se notar a extensão do vazio e solidão existentes na pós-modernidade e brilhantemente representados no seriado. Através do conceito existente sobre essa solidão em meio à multidão que ocorre em *The Walking Dead*, mas também na atual sociedade, é possível perceber o quanto o seriado espelha a vida dos dias de hoje.

## WALKERS X THE WALKING DEAD

Voltando à crítica feita por Romero a *The Walking Dead*, o diretor alega que esse não apresenta a crítica social que ele considera importante e que, no final das contas, o programa não passa de uma novela com um ou outro zumbi ocasionalmente. Entretanto, não se deve voltar o mesmo olhar que foi dado a Romero a *The Walking Dead* por terem focos absolutamente diferentes. Tome-se, por exemplo, a questão de como os personagens do seriado chamam os zumbis. Embora ninguém em momento algum tenha os chamado efetivamente de “zumbis”, não são poucos os substantivos que os rodeiam: *walkers* (errantes), *biters* (mordedores), *deadheads* (cabeças mortas), entre outros. O que interessa nesse ponto é perceber que, em momento algum, os zumbis são chamados de *Walking Dead*, título de tanta importância que dá nome à série. Para analisar o que isso representa, deve-se remeter ao discurso de Rick Grimes no HQ à população da prisão que, além de explicar o título, mostra a percepção de Rick sobre a nova configuração mundial, como citado anteriormente. Grimes afirma o seguinte:

No segundo que colocamos uma bala na cabeça desses monstros... no momento que martelamos a cara deles.. ou decepamos as cabeças deles. Nos tornamos o que nós somos. E é só isso. É onde isso chegou. Vocês todos não sabem o que somos. Estamos cercados pela morte. Estamos entre eles... e quando nós finalmente desistirmos, nós nos tornaremos eles. Nós permanecemos vivos enquanto já deveríamos estar mortos. Cada minuto de nossas vidas é um minuto que tiramos deles. Você os vê lá fora. Você sabe que quando nós morrermos... nos tornaremos um deles. Você acha que nos esconder atrás dos muros vai nos proteger desses mortos-vivos! Você entende isso? Nós somos os mortos-vivos! (Do original: We are the Walking Dead!) (HQ – VOL. 4 – Nº 24)

Através da fala de Rick, o leitor percebe que o título do seriado é *The Walking Dead* por uma razão simples: o seriado ou a revista não são sobre os zumbis, mas sobre os sobreviventes. Os mortos-vivos a que Kirkman se refere não são o que comumente se espera que sejam, pelo contrário, são os únicos que restaram vivos na história, que representam nós mesmos, nossa sociedade atual. O zumbi de Kirkman é uma alegoria do que nos tornaremos, e a vida difícil, insegura e incerta dos sobreviventes reflete a nossa vida dentro da pós-modernidade. O indivíduo morto-vivo existente na sociedade atual pode ser entendido no que Greeley (*Apud* YUEN, 2011) diz:

O zumbi, então, se levanta da tumba como nós: sempre famintos, nunca saciados, e tendo perdido toda a ideia do que representa ser humano. Ou talvez, nós nos levantamos cada vez mais como eles, ao acordarmos a cada manhã e tropeçamos para mais um dia de trabalho, outro jantar de *fastfood*, outra noite passada inquietamente frente à televisão (GREELY *Apud* YUEN, 2011).

Em outras palavras, o seriado de Kirkman apresenta o ser humano pós-moderno e, por que não, talvez até critique a nossa situação social atual por nos chamar de “mortos-vivos” (*Walking Dead*), o que foge da visão simplificada do que Romero propôs se tratar a série.

## **CONCLUSÕES PRELIMINARES**

Em todas as considerações citadas acima (a questão da identidade, a incerteza do mundo, o medo e a solidão) foi feito um paralelo entre a forma como tais pontos foram retratados no seriado e suas definições dentro da pós-modernidade. O próprio título do programa foi explicado como sendo uma referência aos sobreviventes do apocalipse zumbi que acabam por retratar as angústias do homem da era pós-moderna, tida inicialmente como libertadora, mas que se tornou um grande fardo carregado de inseguranças e incertezas.

A importância da análise do seriado de Kirkman é perceber que eles (os sobreviventes) somos nós, que aquela dor é a nossa dor e que, no mundo atual, onde somos praticamente obrigados a encarar de frente toda e qualquer tragédia e em que a morte é tão presente, o zumbi é uma alegoria do nosso tão temido futuro. *The Walking Dead* aborda o tema sob um outro ponto de vista diferente: o dos vivos. Ou melhor, o nosso, como mortos-vivos em uma sociedade orgulhosamente pós-moderna.

## REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 272 p.

\_\_\_\_\_. *Medo líquido*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 239 p.

DRAMA, *The Walking Dead*, EUA, AMC, 2010-presente. Programa de TV.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomás Tadeu da Silva, 10 ed., Rio de Janeiro, DP&A, 2006. 103 p.

HARPER, Stephen. *Zombies, Malls and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead*. Americana, vol. 1, n. 2, 2002. Disponível em <file:///I:/TWD/Zombies,%20Malls,%20and%20the%20Consumerism%20Debate%20%20George%20Romero%27s%20Dawn%20of%20the%20Dead.htm>. Acesso em: 04/03/2014

KIRKMAN, Robert. *The Walking Dead. Compendium One*. Ed. 7. California, USA. Image, v. 4, n.24, 2013.

KLEIN, Melanie. *El sentimiento de soledad y otros ensaios*. Buenos Aires: Hormé, 1968.

MERRIAM-WEBSTER. Dicionário eletrônico. Disponível em <http://www.merriam-webster.com/>. Acesso em: 10/04/2014

OXFORD DICTIONARY. Dicionário eletrônico. Disponível em <http://www.oxforddictionaries.com/us>. Acesso em: 10/04/2014

ROMERO, George. George A Romero on 'The Walking Dead: 'It's just a soap opera: entrevista. [out, 2013] Digital Spy. Entrevista concedida a Mayer Nissim.

URBAN DICTIONARY. Dicionário eletrônico. Disponível em <http://www.urbandictionary.com/>. Acesso em: 10/04/2014

WILLIAMS, Johnaton. A taste for flesh. *The Morning News*, ago. 2009. Disponível em: <http://www.themorningnews.org/article/a-taste-for-flesh>. Acesso em: 18/06/2014

YÁÑEZ, Erick. *The “living dead” as the reflection of fear and its impact in human nature, represented in George Romero’s film The night of the Living Dead (1968)*. Tecnológico de Monterrey, México, Nov., 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/2185511/The\\_living\\_dead\\_as\\_the\\_reflection\\_of\\_fear\\_and\\_its\\_impact\\_in\\_human\\_nature\\_represented\\_in\\_George\\_Romeros\\_film\\_The\\_night\\_of\\_the\\_Living\\_Dead\\_1968](https://www.academia.edu/2185511/The_living_dead_as_the_reflection_of_fear_and_its_impact_in_human_nature_represented_in_George_Romeros_film_The_night_of_the_Living_Dead_1968) . Acesso em: 08/04/2014

YUEN, Wayne. (Org.) *The Walking Dead and Philosophy: Zombie Apocalypse Now*. Illinois, Open Court, 2012.

# EXPATRIAÇÃO E MAGIA: AS PALAVRAS SEM MARGENS DA FICCIONALIDADE DE PAUL BOWLES

João Augusto de Medeiros Lira

Viajante. Expatriado. Estrangeiro. Nômade. *Outsider*. Errante. Adjetivos não faltam para apontar o caráter peregrino e ex-cêntrico do escritor norte-americano Paul Bowles (1910-1999). Existe algo muito intrigante e perturbador em sua literatura. Três aspectos fundamentais caracterizam e destacam Bowles enquanto artista criador: (a) ele ultrapassa inúmeras fronteiras, (b) ele experimenta em demasia, e (c) ele busca constantemente um diálogo intenso com a diferença.

Ultrapassagens, experiências, e diferenças. Eis os três pilares que edificam o foco das tematizações de sua obra literária. Tomado por ultrapassar, todo impulso de transgressão, de não conformidade, de violação de fronteiras e limites; por experimentar, toda ação de entrega e participação no jogo performativo das incondicionalidades da liberdade do que estar sempre por vir, independente dos benefícios ou malefícios que resultem; e por diferir, todo esforço de trazer à cena da presença as vozes veladas de contextos e sujeitos diferenciados, adentrando no universo de suas singularidades, procurando vislumbrar os mais variados desenhos e formas particularizadas de manifestação de seus intrínsecos valores.

Os recursos ficcionais do fantástico, do mágico, do insólito e do surreal sempre estiveram presentes na elaboração do seu universo ficcional, construído a partir dos diálogos urdidos com as culturas de margem e das encruzilhadas que se articulam no bojo de sua narratividade. Paul Bowles nos faz participar de uma das mais intensas propostas artístico-culturais de adentrar nos terrenos do não eu, do além de si mesmo, do Outro, em que nós nos projetamos e que dificilmente nós conseguimos abrir um canal de comunicação efetiva e entendimento devido.

Trilhando os caminhos destas transferências de identidades,

nós entramos no terreno das mais férteis e mágicas encruzilhadas multiculturais construídas pela literatura de Paul Bowles.

Encruzilhadas estas em que a magia fazia-se a regra generalizante do mundo, das coisas, e da própria existência.

Sem nunca formular o conceito, eu havia baseado minha sensação de estar no mundo parcialmente numa convicção absurda de que determinadas regiões da superfície terrestre possuíam mais magia que outras. Se alguém me perguntasse o que queria dizer com magia, provavelmente eu definiria o termo como uma relação secreta entre o mundo da natureza e a consciência do homem, uma passagem oculta, porém direta, que ignora a mente. Aqui a palavra-chave é “direta”, porque neste caso equivale a “visceral”. Como qualquer romântico, sempre tive uma vaga certeza de que em algum momento da minha vida entraria num lugar mágico que, revelando-me seus segredos, me daria a sabedoria e o êxtase – talvez até a morte. (BOWLES, 1994, p. 145-146)

O fantástico, o absurdo, o mágico e o surreal tornavam-se os instrumentos mais propícios para tal tipo de manifestação e expressividade artística. As primeiras impressões que marcaram estes vislumbres mágicos e labirínticos foram determinantes para a produção da literatura de Paul Bowles. Nos idos do ano de 1945, quando ele escreveu o seu primeiro conto “O Escorpião”, todo um conjunto de inquietações e anseios conspiravam junto com a sua imaginação criadora; e ele procurou não lhe impor limite algum.

Não deve ter sido mera coincidência o fato de ele ter traduzido, durante este mesmo período, o conto “As Ruínas Circulares” de Jorge Luis Borges, escritor que sempre esteve entre os seus favoritos, e cuja

tradução para a língua inglesa deste seu conto, não apenas demonstra a sua admiração, como também denuncia uma forte influência da literatura do escritor argentino nas iniciativas, motivações, e tematizações próprias da experiência literária de Bowles.

Segundo Luís Costa Lima (1988, p. 275), o universo mimético elaborado pela literatura de Jorge Luís Borges estetiza a metafísica i.e., a converte em matéria válida apenas para o ficcional, ao ponto de, em nome da palavra ficcional, ele chegar a negar (entre outras negações), a própria história, e que assim, ele não a nega apenas como disciplina; nega-a no próprio território de sua possibilidade, que são os limites da realidade. De acordo com Costa Lima (1988, p.275):

A estetização da metafísica e do religioso por Borges realizou-se através da obediência a propriedades do discurso mítico. O relato borgiano exclui o tempo na tentativa de alcançar uma significância mítica. Seu relato narrativiza questões metafísicas e religiosas para delas afastar sua pretensão de suficiência conceitual ou intelectual e convertê-las em imagens formulares de catástrofe, paródia e assombro. A catástrofe é do mundo; o assombro, meta das sequências que a dizem; a paródia, dos limites dos sistemas (religiosos ou metafísicos) em que pensa. Mas (...) nesta translação do metafísico e do religioso para a experiência estética não há apenas mudança de registro discursivo, senão também uma perda. (...) A transfiguração do relato mítico alcança o limite em que o mito já não se reconhece a si próprio: o relato assume um caminho desconhecido pelo verdadeiro mito.

Na concepção destas imagens formulares da literatura de Borges e da natureza do seu discurso mítico-ficcional, detectamos a formulação de uma série de negações e rupturas e, portanto, de reconfigurações míticas.



A tomada de atitude por parte do sujeito criador reflete o propósito das grandes ousadias discursivas relacionadas com a legitimação de novos conceitos de logicidade e significação para o discurso literário e a construção dos seus múltiplos universos ficcionais.

O final do conto de Borges traduzido por Paul Bowles destila toda uma exímia capacidade de manipulação destas estratégias discursivas. A profusão imagética é tão vertiginosa, que coloca o leitor nas malhas labirínticas de um mistério inalcançável. Na proporção que o mago adentra nas chamas, que junto com ele fazem parte do sonho de outro, os espelhos se quebram, o real se ir-realiza, as suas fronteiras se dissipam, e o ficcional assume as reconfigurações de suas verdades ocultas.

O final de suas cavilações foi brusco, mas o anunciaram alguns sinais. Primeiro (no término de uma longa seca) uma remota nuvem numa colina, leve como um pássaro; logo, para o sul, o céu que tinha a cor rosa da gengiva dos leopardos; depois as fumaradas que enferrujaram o metal da noite; depois a fuga pânica das bestas. Porque se repetiu o acontecido faz muitos séculos. As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam suas carnes, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (BORGES, 1986, p.45)

Já no conto “O Escorpião” de Paul Bowles, uma velha senhora é deixada para morrer numa gruta escavada pelos seus filhos em um imenso

barranco, como em uma cova aberta, um ninho de esquecimento, e de dissipação. À medida que a narrativa avança, o advento surreal e insólito vai minando as estruturas da realidade. No dia de sua partida, a velha senhora adormece, e sonha.

Ela era uma menininha, e chorava. Os sinos da igreja batiam muito forte lá fora, e ela imaginou que eles enchiam todo o céu. Havia um espaço aberto no teto bem acima dela. Por ele, podia ver as estrelas que iluminavam seu quarto. Dos juncos que formavam o teto, surgiu rastejando um escorpião. Desceu lentamente pela parede em direção dela. Ela parou de chorar e olhou para ele. Trazia a sua calda erguida por cima das costas, e oscilava um pouco para os lados enquanto rastejava. Rapidamente procurou algo que pudesse jogá-lo no chão. Como nada havia no quarto ela usou a mão. Mas seus movimentos eram lentos, e o escorpião prendeu o seu dedo com as suas pinças, mantendo-se firmemente agarrado, embora ela sacudisse a mão com energia. Então compreendeu que ele não ia picá-la. Uma enorme felicidade tomou conta dela. Ergueu o dedo até os lábios a fim de beijar o escorpião. Os sinos pararam de tocar. Lentamente, na paz que se iniciava, o escorpião se dirigiu para dentro de sua boca. Ela sentiu a sua calda dura e suas perninhas que beliscavam passando pelos lábios e avançando pela língua. Lentamente ele rastejou descendo pela sua garganta e era dela. Acordou e chamou. O filho respondeu: O que foi? Ela disse: Estou pronta. (BOWLES, 1994, p.30-31)

A utilização de frases breves e impactantes é um dos recursos empregados tanto por Borges quanto por Bowles na condução mágica de

suas imagens literárias. Configura-se um entrecruzado jogo performativo entre o possível e o impossível, entre o correspondente e o dissonante, entre o estrutural e o disruptivo, entre os significados múltiplos e suas analogias correlatas.

A proximidade dialógica que apontamos entre a obra de Paul Bowles e a literatura de Jorge Luis Borges se evidencia quase em forma de um tributo, através do exercício de experimentação das formas de narrar que tanto fascinavam Paul Bowles, e por onde ele encontrou os caminhos para adentrar os espaços físicos, e principalmente, o subjetivismo de identidades outras através de sua ficcionalidade expatriada. Pode-se afirmar com propriedade que a literatura de J. L. Borges foi decerto um dos grandes estímulos que conduziram Bowles rumo ao imaginário das margens periféricas. Se os cânticos erotizantes de André Gide lhe despertaram para a sensualidade assombrosa sob o rigor implacável do sol escaldante e dos desertos ilimitados das margens do Oriente, a obra de Borges certamente o iniciou nas circunstâncias mágicas das margens latino-americanas.

Na trilha destas circunstâncias mágicas, nós chegamos à elaboração da personagem Atlájala do conto “O Vale Circular” de Paul Bowles. A definição imaginária do seu estatuto de ser remete a um dos mais impressionantes registros da elaboração mágica do imaginário humano, que encontramos em “O Livro dos Seres Imaginários” de Jorge Luis Borges: a criação da incrível personagem o A Bao A Qu.

Na escada da Torre da Vitória, mora desde o princípio dos tempos o A Bao A Qu, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só goza de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo seu corpo e sua pele translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o A Bao A Qu põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se a

borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o A Bao A Qu fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante. O A Bao A Qu sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o A Bao A Qu pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer o peregrino o A Bao A Qu cai rolando até o primeiro degrau, onde já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. Só é possível vê-lo bem, quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos do seu corpo, que como pequenos braços o ajudam a subir, se definem claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego. No curso dos séculos, o A Bao A Qu chegou apenas uma vez à perfeição. (BORGES, 1989, p.3-4)

A personagem Atlájala de Paul Bowles faz o caminho inverso. Nas ruínas de um monastério abandonado nas profundezas de um vale circular incrustado nas selvas sul-americanas, Bowles instala a sua encruzilhada transferencial em um lugar onde, ao longo dos séculos, bandidos, soldados, frades, e índios inscreveram com sangue os embates de sua história. A utilização do espaço no conto de Bowles aparece como

elemento primordial para a construção da personagem. Diríamos ainda mais: a personagem se confunde com o próprio espaço que a literatura a faz habitar. O espaço e o ser se fundem em um intenso processo de integração e transferência.

E agora quando tudo o que havia nele se fora, parecia que nunca mais alguém poria os pés no monastério. A vegetação se erguera na forma de uma parede protetora; o primeiro piso logo teve sua visão encoberta pelas árvores pequenas que pendiam como trepadeiras e enlaçavam as cornijas das janelas. O prado em volta vicejava, úmido e luxuriante; nenhum caminho o atravessava. (...) Séculos atrás, quando o prédio foi construído a Igreja teve de importar trabalhadores de outra parte do país. Eram inimigos tradicionais das tribos dos arredores, e falavam outra língua; não havia o perigo dos habitantes nativos comunicar-se com eles enquanto punham de pé as poderosas muralhas. De fato, a construção demorou tanto tempo que antes da ala leste estar pronta, os trabalhadores, um por um, haviam todos morrido. Deste modo foram os próprios frades que vieram a fechar a ala com paredes lisas, deixando-as assim, incompletas e cegas, voltadas para os negros penhascos. (...) Atlájala vivia aqui; os frades não conseguiram matá-lo, afinal desistiram e se foram. Ninguém ficou surpreso, mas o prestígio de Atlájala cresceu com sua partida. Durante séculos os frades moraram ali no monastério, e os índios ficavam imaginando por que ele os permitira ficar. Agora, finalmente, ele os expulsara. Ele sempre vivera ali, diziam os índios, e continuava vivendo, pois o vale era seu lar, e jamais poderia

sair. De manhã cedo, o incansável Atlájala se movia pelos salões do monastério. Os cômodos escuros passavam velozmente, um após outro. Em um átrio pequeno, onde árvores impetuosas empurravam as pedras do pavimento para alcançar o sol, ele parava. O ar se mostrava repleto de minúsculos sons: o movimento das borboletas, folhas e flores tombando no solo, o ar seguindo seus inumeráveis trajetos ao contornar as quinas das coisas, as formigas em sua interminável labutagem sobre a poeira quente. Sob o sol, ele aguardava, ciente de cada gradação de som, de luz e de cheiro, provando a consciência da lenta e constante desintegração que pilhava a manhã e a transformava em tarde. Frequentemente, ao anoitecer, ele se esgueirava para o telhado do monastério e inspecionava o escurecimento do céu: a queda d'água rugia ao longe. Noite após noite, ao longo da procissão dos anos, ele tem pairado ali sobre o vale, arremetendo sobre a forma de um morcego, de um leopardo, de uma coruja, por alguns minutos ou horas, retornando para permanecer imóvel no centro do espaço contido entre os penhascos. Quando o monastério foi construído, costumava frequentar os quartos, onde observava pela primeira vez os gestos vãos da vida humana. (BOWLES, 1994, p.125-126)

Surge na construção do Atlájala o ponto máximo da relação mista entre a unidade e a permutabilidade que projeta a essência de todas as aspirações multiculturais, transsubstanciais, e transcendentais da obra de Paul Bowles. A volubilidade das transferências orchestra um tipo de totalidade que unifica todas as coisas à medida que vai justificando cada uma delas na transversabilidade de suas naturezas. Através de sua literatura, Bowles oferta tanto os sabores quanto os dissabores destas naturezas.

No terreno das paixões, ele procura estabelecer o mais íntimo elo destas encruzilhadas, que não dependem de um tipo específico de cultura ou de identidade para se pronunciar e fazer ecoar as suas vozes. Na chegada de um casal de “estranhos”, que na curiosidade de sua condição de viajantes dirigem-se para as ruínas do monastério e adentram nos domínios do Atlájala, a experiência transferencial se faz, revelando a abrangência mágica de sua intensidade narrativa.

Desacostumado, o Atlájala penetrou no homem. Imediatamente, em vez de encontrar-se em meio ao ar ensolarado, cercado pelo pio dos pássaros e pelo aroma das plantas, teve consciência apenas da beleza da mulher e sua terrível proximidade. A queda d’água, a terra e o próprio céu retraíram-se, regressando ao nada, e tudo que restou foi o sorriso da mulher e seus braços e seu odor. Era um mundo mais sufocante e mais doloroso do que Atlájala julgara possível existir. Apesar disso, enquanto o homem falava e a mulher respondia, ele continuou ali.

- Largue seu marido. Ele não ama você.

- Ele me mataria.

- Mas eu amo você. Preciso de você ao meu lado.

- Não posso. Tenho medo dele.

O homem estendeu os braços e tentou puxá-la para si; ela recuou um pouco, mas abriu muito seus olhos.

- Hoje é nosso dia – murmurou ela, virando rosto para as paredes amareladas do monastério.

O homem a abraçou com firmeza, esmagando-a contra si como se fosse salvar a sua vida.

- Não, não, não. Não posso continuar assim – disse ele – Não.

A dor de seu sofrimento era intensa demais; com

delicadeza, Atlájala deixou o homem e deslizou para o interior da mulher. Teria então acreditado estar habitando o nada, estar em seu próprio eu vazio, tão completa foi a sua consciência dos volteios do vento, dos pequenos rodopios das folhas caindo, e do fulgor do ar ao redor. Contudo, havia uma diferença: cada elemento tinha sua intensidade ampliada, a esfera completa da existência era imensa, ilimitada. Agora compreendia o que o homem buscava na mulher, e soube que sofria porque nunca alcançaria aquele senso de plenitude que buscava. Mas o Atlájala, estando na mulher, alcançara, e consciente de possuí-lo, estremecia de contentamento. A mulher arrepiou-se quando os seus lábios tocaram os do homem. Ali na grama, à sombra das árvores, o prazer atingiu novas culminâncias; o Atlájala, conhecendo ambos, abriu um canal de ligação entre as fontes secretas de seus desejos. (BOWLES, 1994, p.129-130)

Através de sua engenhosidade literária, Paul Bowles nos faz comungar do poder vertiginoso de suas palavras sem margens e sem barreiras, conseguindo abrir uma fenda, uma ruptura na impossibilidade de acesso ao Outro, ao diferente, ao diverso; e através desta fenda, ele nos abre o caminho de acesso a este canal de ligação entre as fontes secretas do desejo, do diálogo, e da livre experimentação.

Nas instâncias áridas da incomunicabilidade, a literatura de Paul Bowles alarga uma fresta que nos coloca em contato direto com a Outridade; e por entre tal fresta, ele nos possibilita experimentar elos antes inelutáveis de comunicação, participação e comunhão, permitindo-nos trafegar por entre as teias veladas de mistérios e assombros inauditos. E os instrumentos que ele utiliza para tais fins são em grande parte os artifícios da magia, do estranho, do inusitado, do incrível, do insólito; ou seja, das sementes germinais do fantástico.



## **REFERÊNCIAS:**

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986.

\_\_\_\_\_. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Editora Globo, 1989.

BOWLES, Paul. *Chá nas montanhas: contos reunidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tantos caminhos: uma autobiografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor: no ancien regime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

# TUDO QUE É INSÓLITO DESMANCHA NO AR: REFLETINDO SOBRE O(S) INSÓLITO(S) PÓS- APOTEÓTICO(S) DE HERMIONE GRANGER E MADISON SPENCER

José Carlos Marques Volcato

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre o insólito, seu possível potencial reacionário e duas personagens femininas recentes da literatura de Língua Inglesa que talvez exemplifiquem possível(is) cenário(s) insólito(s) pós-apoteótico(s): Hermione Granger e Madison Spencer.<sup>1</sup> Nossa noção de insólito nessa investigação ainda em andamento parte do conceito de *Unheimlich* como apresentado por Freud, mesmo que aí não se esgote.

Se alguma coisa de definitivo pode ser afirmada sobre o insólito é que não se trata de termo inequívoco e que, como categoria teórica, o insólito tende a permanecer passível de definição complexa. Em artigo em que discute a importância e a recorrência do insólito na crítica literária, Flavio García afirma que o vocábulo aparece como um “macrogênero” ou ainda “um tipo de arquitetura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista” (GARCÍA, 2012, p. 15). Para um pesquisador brasileiro que transita entre as nossas insólitas culturas brasileiras e, principalmente, manifestações das culturas de autores e países de Língua Inglesa, uma questão com que necessariamente nos defrontamos é qual termo em Língua Inglesa utilizar como referência ou mesmo tradução padrão daquilo que buscamos definir como “o insólito” quando pensamos em Língua Portuguesa. O brasileiro Marcello de Oliveira Pinto, em artigo sobre o insólito ficcional publicado em Língua Inglesa, utiliza o termo *fictional uncommon* como sua tradução

---

1 A jovem aprendiz de bruxa Hermione Granger não chega a ser a protagonista, mas é a principal personagem feminina da saga de Harry Potter, série de sete romances da escritora inglesa J. K. Rowling (publicados originalmente entre 1997 e 2007). Madison Spencer é a personagem protagonista da trilogia de romances do autor norte-americano Chuck Palahniuk iniciada em 2011 com *Damned* (traduzida para o português do Brasil com o título de *Condenada*) e ainda não concluída (em abril de 2014).

para “insólito ficcional” e explicitamente justifica por que não considera nem o *Unheimlich* freudiano, nem o termo inglês *uncanny*, nem ainda o conceito de *étrange* de Tzvetan Todorov — em português, “o estranho” (TODOROV, 2003); em inglês, *the fantastic uncanny* (TODOROV, 1975) — suficientes para darem conta do conceito de insólito por ele empregado (PINTO, 2012, p. 51). Consideramos que sugerir uma tradução inglesa para “insólito”, outra que *uncanny*, seja uma tentativa ao mesmo tempo louvável e teoricamente estimulante. Por outro lado, nesse caso talvez se pudesse manter o termo *insólito* no original — portanto, em Língua Portuguesa — mesmo quando usado em Língua Inglesa, como muitas vezes se faz com os demais termos citados por Pinto.

Nossa opção, todavia, é pensar o insólito como entendido por teóricos e pesquisadores que utilizam a Língua Portuguesa como um termo traduzível por *uncanny*. Esse último termo em Língua Inglesa é possivelmente a tradução mais natural e idiomática — se é que podemos afirmar que tal coisa de fato existe — tanto do termo geral quanto do conceito teórico expresso pela palavra “insólito”. Além disso, *uncanny* em inglês — assim como “insólito” em nosso idioma — é um signo igualmente amplo, controverso, não inequívoco em sua definição e em sua relação com termos correlatos que encontramos em Freud, em Todorov, e em vários outros autores.

Pressupomos, portanto, para fins de nossa discussão do tema em algumas de suas manifestações pós-apoteóticas no contexto das literaturas de Língua Inglesa uma relação entre o insólito conforme o entendemos, o conceito de *Unheimlich* classicamente postulado por Sigmund Freud e o termo inglês *the uncanny*, geralmente utilizado em Língua Inglesa como tradução para o conceito freudiano e recorrente em muitas discussões teóricas que claramente não se limitam à contribuição de Freud ao tema. Conforme caracterizado por Sigmund Freud em 1919, o *Unheimlich* — traduzido em inglês como *the uncanny* (Cf. FREUD, 1990, 339-376) e em português, no Brasil, como “o estranho” e, mais recentemente, na nova tradução de Paulo César de Souza, como “o inquietante” (cf. FREUD, 2010, p. 247-283) — seria “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao

que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (Ibid., p. 249). Postulamos a conveniência dessa aproximação entre o insólito e a noção expressa por *the uncanny* em inglês, inclusive em sua produtiva e desafiadora falta de inequivocidade também já entre os usuários do idioma de Shakespeare. No livro *Uncanny modernity: cultural theories, modern anxieties* (2008), Jo Collins e John Jervis descrevem o insólito (na verdade, no original, *the uncanny*) como “uma experiência de desorientação, onde o mundo em que vivemos de repente parece estranho, alienador ou ameaçador” e ousam perguntar “De onde vem o insólito? Por que ele continua sempre retornando? Será que o insólito é uma experiência distintamente moderna?” (2008. p. 1, tradução nossa). Em outro capítulo nesse mesmo volume dedicado ao insólito urbano, Julian Wolfreys propõe que, como Freud “muito obsessivamente” percebera,

seja lá o que desejemos chamar de “uncanny”, de “*Unheimlich*”, ou de “unhomely”, precisamos seguir adiante com cautela, jamais admitindo conhecimento absoluto daquilo que foge de você assim que tente defini-lo, seja em termos psicanalíticos ou mesmo através de exemplos narrativos (p. 169, tradução nossa).

A partir da noção do inquietante de Freud, o insólito seria uma expressão daquele(s) medo(s) incognoscível(eis) e irracional(ais) que permeia(m) a nossa experiência: medos que nos assolam do (des) conhecido, do familiar que se torna insolitamente (in)diferente, não familiar ou surpreendente ou ainda surpreendentemente familiar. Deste modo, experiências do insólito seriam expressões da nossa *Angst* (ansiedade ou medo) diante da morte (Heidegger), da castração (Freud), ou ainda um medo que não quer se dar a conhecer ou reconhecer. Para Freud, o insólito é um tipo de patologia. Freud identifica a ambivalência em relação a fazer parte ou sentir-se à vontade como um sintoma (dentre outros) que poderia levar a uma diagnose de neurose e especificamente a neurose masculina. Para Heidegger, a *Angst*, (essa insegurança,

ansiedade ou medo) que ela gera não é vista como patologia, mas como aquilo que define a nossa natureza humana, a natureza e a experiência do *Dasein* (o “Ser-aí-no-mundo”, o ente). O insólito seria, portanto, expressão daquele(s) nosso(s) medo(s) diante dos espelhos. O medo de se ver no espelho, ou de não se olhar no espelho, ou de se olhar e não se reconhecer ou ainda de se olhar e não se ver no espelho. Ou ainda, nosso medo do próprio espelho.

Se aceitarmos como pressuposto — conforme propomos — uma aproximação possível entre os termos insólito e *the uncanny*, podemos concluir que o final do século XX teria sido, conforme busca caracterizar Anneleen Masschelein no livro *The Unconcept: The Freudian uncanny in late-twentieth-century theory* (2012), um período em que o conceito (ou “desconceito”) de insólito se estabiliza e se expande e há, de acordo com Masschelein, sua “canonização e disseminação”. Mesmo naquele momento histórico, num artigo de 1995 intitulado “The uncanny nineties” — cujo título ambíguo e talvez intraduzível poderia ser reduzido tanto a “Os insólitos anos noventa” quanto a “Os anos noventa do insólito” —, o crítico Martin Jay alertava que o termo estava “sobrecarregado” (*supercharged*) e já apontava para seu possível potencial conservador. Como argumenta Matt fytche<sup>2</sup> no artigo “Night of the unexpected: a critique of the ‘Uncanny’ and its apotheosis within cultural and social theory” (2012), a guinada na direção do insólito teria alcançado seu apogeu exatamente num momento de crise tanto da teoria política quanto da teoria cultural, de implosão de antigas certezas caras às ideologias da esquerda a partir da queda do Muro de Berlim, do colapso do comunismo real e de uma decantada apoteose triunfante do neoliberalismo. Assim, para fytche, haveria “no próprio ato de voltar-se aos tropos de fantasmas e espectros uma invocação de um período

---

2 Grafia adotada pelo próprio autor, que assina seu nome *ffytche*, com duas letras efe minúsculas. Esse e outros sobrenomes são, por vezes, regularizados através da adoção da forma maiúscula para o primeiro efe e a manutenção da minúscula do segundo. Essa última forma tecnicamente inexistente, uma vez que os dois eses minúsculos são a forma da *secretary hand* (antiga caligrafia documental cursiva inglesa usada entre o século XV e o XVIII e principalmente dos séculos XVI e XVII) representar um único efe maiúsculo. A versão moderna do sobrenome seria *Fitch*.

de luto político e lembrança, uma introversão melancólica” (tradução nossa). É a partir dessa constatação de ffytche que decidimos chamar de insólito(s) pós-apoteótico(s), em nossa pesquisa, exatamente essas manifestações do insólito datadas desse período posterior a essa suposta apoteose do insólito dos anos noventa do século XX, caracterizada por Matt ffytche como fenômeno coetâneo com uma provável vitória, assim entendida então, da ideologia conservadora ou neoliberal.

O que decidimos investigar a partir de uma leitura das trajetórias ficcionais de Hermione Granger e Madison Spencer e dessa hipótese postulada é se o insólito pós-apoteótico identificado nas obras por nós escolhidas retém esse mesmo possível potencial conservador identificado por ffytche. Caberia, portanto, definir o que seria tal potencial. Talvez seja o não cumprimento daquele compromisso apresentado por Jean-Paul Sartre em seu volume *Que é a literatura?* Sartre, ao defender a opção pela *littérature engagée* (literatura engajada), afirma que,

o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana (1989, p. 20).

Ao defender a literatura engajada, cujo autor define por compromisso ideológico e responsabilidade social, fruto do engajamento consciente do artista com a realidade, Sartre afirma ainda que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (p. 21), e que a arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia” (p. 53). Se

a ideia de que a literatura deveria ter esse compromisso social não era nova, reaparecendo em diferentes versões de tempos em tempos, essa perspectiva ganhou novo fôlego teórico e legitimação ideológica a partir da visão existencialista de esquerda do filósofo francês e do crescimento exatamente daquelas posições teóricas cuja crise Matt fytche identifica.

Na saga de Harry Potter, sete romances de grande sucesso de vendas escritos pela inglesa J. K. Rowling, uma autora escreve sobre um menino órfão. No caso do romance *Damned* (2011), de Chuck Palahniuk, um autor escreve sobre uma menina que pode ser considerada órfã no nível simbólico. Embora estejam vivos, os pais de Madison Spencer permanecem distantes e tem grande dificuldade de estabelecer laços afetivos com a filha, que é criada por terceiros. Na verdade, eles estão praticamente tão ausentes da narrativa quanto os pais já mortos de Harry Potter. Independente da categoria em que as encaixarmos, as narrativas de que nos propomos tratar talvez possam ser caracterizadas como apresentando esse potencial conservador exatamente por não seguirem necessariamente o modelo preconizado por Sartre.

Em sua discussão sobre a experiência da modernidade em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*: a experiência da modernidade, Marshall Berman sugere de maneira nada prescritiva que o realismo literário e o pensamento realista precisam alcançar o modernismo de modo a que consigam captar as realidades fragmentárias, desintegrantes e cada vez mais sombrias da vida moderna (BERMAN, 2010, p. 257). Porém, a saga Harry Potter apresenta uma narrativa bastante tradicional tanto em termos formais quanto ideológicos. Não é possível sugerir que as obras realizem em nível formal qualquer movimento na direção apontada por Berman.

Pelo contrário, a narrativa heterodiegética de J. K. Rowling apresenta muitos aspectos estéticos reminiscentes de narrativas de base realista “pré-modernista” que ainda assim misturam elementos de fantasia e de realidade e aderem a uma expectativa de manutenção da verossimilhança interna. Há muito de Dickens no universo criado por J. K. Rowling. Entre outros detalhes, encontramos um órfão criado por parentes que se comportam praticamente como ogros; claras distinções de classe em que a aparência vale mais do que outras considerações; uma família bondosa

com vários filhos e muitas dificuldades financeiras e uma galeria de vilões aristocráticos frios, esnobes e arrogantes. É nesse universo pelo menos parcialmente dickensiano que um menino órfão se descobre alguém que já é antes mesmo do início da narrativa um herói de uma narrativa do maravilhoso, pois o mundo apresentado na saga Harry Potter (tanto nos livros quanto em outros produtos da franquia) está em diálogo com o universo do maravilhoso (*le merveilleux* ou, em Língua Inglesa, *the fantastic marvellous*), conforme definido por Todorov (1975). Apesar do tema, esse mesmo universo apresentado prevê uma divisão entre o mundo dos bruxos (ou *wizarding world*) e o mundo dos trouxas (*muggle world*) que, de acordo com a cronologia proposta pelas obras, pelo menos desde 1689, separa terminantemente esses dois mundos e obriga os bruxos a esconderem sua condição e sua própria existência: “Com a assinatura do Estatuto Internacional de Sigilo em Magia [...], os bruxos entraram para sempre na clandestinidade.” (ROWLING, 2007, p. 251). Como resultado dessa premissa diegética, o enredo se insere também no nosso universo e há quase que uma obsessão principalmente cronológica de situá-lo como sendo sobre fatos que acontecem (ou aconteceram) na contemporaneidade e dentro da nossa história, mesmo que a sigilosidade desses fatos para trouxas seja sistematicamente mantida pelo sistema administrado pelo Ministério da Magia. Em seu ensaio “What Happens to Our Wishes: Magical Thinking in Harry Potter” (2001), Judith P. Robertson discute a realização de desejos em Harry Potter e analisa o uso que J.K. Rowling faz de ferramentas estéticas que vão desde elementos encontrados no gênero gótico até elementos típicos do hiperrealismo e aborda como a literatura infantil lida com o insólito (*the uncanny*, the *Unheimlich*).

No campo ideológico, a narrativa pode ser lida como tradicional. Ao longo de sete longos volumes, embora se saiba que se trata de literatura infanto-juvenil, a constatação permanece de que não há denúncia, nem utopia, nem distopia. Até os possíveis conflitos psicológicos vividos pelo protagonista Harry Potter podem ser explicados através de uma leitura redutora, dicotômica e mesmo maniqueísta do enredo. Inclusive quando chega à adolescência, nosso herói Harry não precisa ser entendido



como alguém que vive seus conflitos de identidade e encara o seu lado mais sombrio, o Voldemort que existe dentro de si, porque somos todos complexos e guardamos dentro de nós mesmos heróis e vilões, múltiplas facetas em diferentes tons de luz e sombra. Afinal, a narrativa se encarrega de prever como uma leitura possível e mesmo provável que Harry apresenta esses aspectos conflituosos porque desde muito cedo, desde o momento em que seus pais foram assassinados, Harry tornara-se uma *Horcrux* e o seu lado sombrio é simplesmente um pedaço do próprio Voldemort que sobreviveu dentro de si, o que ocorre também com Ron Weasley quando ele carrega uma *Horcrux* junto ao seu corpo em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*.

Nesse mesmo contexto, embora o protagonista seja Harry Potter, cremos que Hermione Granger surge como aquela personagem que talvez mais pudesse ser inserida na perspectiva do insólito. Mesmo que suas famílias pareçam saídas quase que diretamente da obra de Charles Dickens, o pobre menino ruivo Ron Weasley e o esnobe e sombrio Draco Malfoy pertencem a famílias *Pure-blood* (“de sangue-puro”), consideradas geneticamente cem por cento derivadas de bruxos e, conseqüentemente, totalmente inseridas no universo do maravilhoso. Além de seu papel na narrativa, Harry Potter, através de seu pai de sangue-puro, é herdeiro, assim como Ron e Draco, de uma longa tradição de bruxaria e, logo, do maravilhoso. Como Hermione, por sua vez, é uma *Mudblood* (em português, “sangue-ruim”), ou seja, é *Muggle-born* (“nascida-trouxa”), filha de não bruxos ou trouxas, talvez fosse ela e não Harry quem teria o potencial para viver o maior número de experiências do insólito na narrativa.

Chegamos então a uma questão importante numa leitura e análise de Harry Potter: questão cara a Freud e, diríamos nós, importante para discussões sobre o insólito (ou os diferentes e possíveis insólitos), que é a polaridade negativa da transmissão: a esfera sigilosamente mantida do oculto, do reprimido, do não dito, do inaudito e mesmo do (mal)dito. Trata-se de um romance de uma autora (portanto, uma mulher) que, quando da gênese de seu sucesso inesperado, precisou mudar o nome e adotar a abreviatura no mesmo para que pudesse ser um “autor” e daí ser

aceita pelo futuro leitor menino de sua obra infantil, leitor que precisava ser atraído e acabou “traído”, uma vez que o autor até então desconhecido era, na verdade, uma mulher. Desaparece aí Joanne (“Jo”) Rowling e surge J. K. Rowling. Só esse fato talvez já justificasse uma leitura do insólito no contexto de *Harry Potter*. O dado de realidade sobre a autora que precisava permanecer sobre sigilo, tal como a existência do mundo dos bruxos, é sua identidade feminina. Para solucionar esse “problema”, Rowling precisou criar uma fantasia paratextual, um espectro de si mesma que revela e ao mesmo tempo esconde sua verdadeira identidade e se autocondena a se tornar, mesmo que temporariamente, *Rowling Myrtle*, mais um fantasma feminino a assombrar as páginas do livro e os corredores, quadros e banheiros de Hogwarts<sup>3</sup>. Como em Freud, o insólito que redefiniu J. K. Rowling pode ser interpretado como um espectro que surge como manifestação da repressão edipiana, do feminino reprimido e, ao mesmo tempo, como resposta a um medo ou ansiedade baseados numa neurose masculina, tema também da crítica Jo Collins em seu artigo “‘Neurotic men’ and a spectral woman: Freud, Jung and Sabina Spielrein” (2008).

Assim como aconteceu com seu próprio nome, Rowling se coloca como autora de um conjunto de obras em que os limites entre autoria e recepção se diluem de forma insólita, e editores, roteiristas, produtores e diretores de Hollywood, leitores vorazes e incansáveis que se transformam em fãs apaixonados, bem como leitores menos apaixonados e menos fiéis se tornam em maior ou menor grau coautores das narrativas. Logo no início do que se tornaria um sucesso imprevisto e mesmo depois desse já ser maior do que o esperado, Rowling ainda não tinha a última palavra e a versão americana do livro e o filme de *Harry Potter e a pedra filosofal* receberam um título original em inglês (*Harry Potter and the sorcerer’s stone*, ou em tradução livre, “Harry Potter e a pedra feiticeiral”) no mínimo absurdo. Naquele momento, o “autor” Rowling ainda permanecia um espectro. É possível especular que Hermione e suas experiências do insólito tenham sido parcialmente descartadas aí, junto com a identidade

---

3 O nome *Rowling Myrtle* (ou, em minha tradução livre, “a Murta Que Escreve”) é criação minha e alude através de um jogo de palavras ao nome em inglês de um dos mais famosos fantasmas que habitam o universo de Harry Potter: Moaning Myrtle (“a Murta Que Geme”).

de Joanne. Instaurada como autora que não pode aparecer (invisível, oculta, destituída, reprimida, inaudita, maldita), mas que acaba por aparecer de forma insuperável (revelada, autorizada e, finalmente, se não ao mesmo tempo, imbuída do poder autoral e, principalmente, comercial da autora de sucesso incontestável), Rowling se configura ela mesma como fantasmagoria e paradoxo e, portanto, manifestação dupla de diferentes aspectos do insólito.

Conforme discutido por Jim Daems no artigo “I knew a girl once, whose hair...’: Dumbledore and the closet”, reproduzido no *New Casebook* (coleção de ensaios) que a editora Palgrave Macmillan dedica à saga de Harry Potter (HALLETT, 2012), a ideia de um roteirista de Hollywood de incluir uma referência a um amor juvenil (heterossexual) de Dumbledore no filme *Harry Potter e o enigma do Príncipe* fez com que a autora revelasse pela primeira vez que o diretor de Hogwarts é gay. Mas será que é mesmo? Sabemos que a escola de magia possui muitos armários e pelo jeito, no caso de Dumbledore, eles não serviam apenas para guardar vassouras. Por outro lado, conforme também discute Jim Daems em seu artigo, o que fazemos com essa informação insólita, já que ela não consta da obra? Será que, mesmo enquanto não exista em nenhuma obra publicada, assim que é revelada por J. K. Rowling essa informação, por ser originária da detentora da autoridade autoral, poderá ser considerada “canônica” e parte desse universo ainda em expansão de que as narrativas escritas e publicadas em forma de livro são apenas uma parte?

Outro trecho que merece estudo quando nos debruçamos sobre o insólito na trajetória de Hermione Granger ocorre perto do final da saga:

“Além disso, alterei a memória dos meus pais para se convencerem de que, na realidade, são Wendell e Monica Wilkins, e que sua ambição de vida é mudar para a Austrália, o que eles já fizeram. Para dificultar que Voldemort os encontre e interrogue sobre mim... ou sobre vocês, porque, infelizmente, contei aos dois muita coisa sobre vocês.

Supondo que eu sobreviva à busca das Horcruxes, procurarei mamãe e papai e desfarei o feitiço. Se não... bem, acho que lancei neles um encanto suficientemente forte para que vivam seguros e felizes como Wendell e Monica Wilkins. O casal não sabe que tem uma filha, entendem.”

Os olhos de Hermione tinham se enchido novamente de lágrimas. Rony tornou a levantar da cama, a abraçá-la pelos ombros e a franzir a testa para Harry como se o repreendesse pela falta de tato. Harry não conseguiu pensar em mais nada para contrapor a isso, no mínimo porque era excepcionalmente insólito Rony ensinar alguém a ter tato. (ROWLING, 2007, p. 80)

Esse momento na(s) narrativa(s) pode ser visto como um exemplo em que as fronteiras da ficção e da realidade sofrem um efeito insólito. Aparentemente, segundo depoimento de J. K. Rowling, esse apagamento da memória dos pais de Hermione, mesmo que seja um momento marcante do romance em que aparece, nem seria tão importante assim e teria sido superdimensionado a partir de sua concretização visual quando da realização do filme. Sugerimos que há questões importantes aqui. Temos a discussão por parte dos fãs sobre qual foi o feitiço utilizado e se ele seria mesmo reversível, além do fato insólito de que a narrativa não se ocupa de localizar a família Granger novamente e restaurar suas memórias, o que torna esse momento um dos casos em que talvez sairíamos realmente da esfera do maravilhoso rumo não se sabe ao certo a qual insólita direção. Depoimentos que se encontram na Internet indicam que esse trecho já era muito mais importante para o público leitor receptor da narrativa do que a autora estaria disposta a admitir. Além disso, o tratamento visual e inclusive o uso que é feito da música extradiegética na versão fílmica do mesmo redefinem ou apenas consolidam o potencial devastador que esse trecho do enredo tem ou teria em transformar essa narrativa de literatura infantil ou infanto-juvenil e, portanto, confortadora e familiarmente

alojada dentro da categoria do maravilhoso em algo não resolvido. O trecho também tematiza uma questão bem mais complexa ao trazer a uma narrativa que já apresenta a fantasia do parricídio em sua origem — quando Você-sabe-quem mata os pais de Harry Potter — e em que o tema recorre muitas vezes a uma possível intenção ou mesmo culpa parricida à nossa heroína mais exemplar. Como exemplos de personagens parricidas podemos citar Bartemius Crouch Jr. (ROWLING, 2002, p. 690), Tom Riddle Jr. (ROWLING, 2002, p. 646), assim como o papel do jovem Draco Malfoy na morte de Dumbledore (ROWLING, 2006, p. 584-596). Longe de ser algo que geralmente se encontra na narrativa do maravilhoso, mesmo com a incidência de um grande número de personagens órfãs nesse tipo de narrativa, o texto não parece oferecer qualquer hipótese de reversão desse gesto de apagamento e eliminação dos familiares por Hermione.

Esse mesmo movimento do conhecido, do familiar para o desconhecido que sugerimos que Rowling aparentemente decide reprimir ou não explorar em muitas de suas várias possibilidades no caso de Hermione ocorre com Madison Spencer em *Condenada*. No começo da narrativa de Chuck Palahniuk (2011; traduzida como *Condenada*, 2013), sua protagonista, Madison Desert Flower Rosa Parks Coyote Trickster Spencer, acaba de morrer e ir parar no inferno. Ela tem 13 anos, morreu virgem e nos levará, como nossa narradora homodiegética, a uma viagem de descoberta desse seu novo mundo através de uma narrativa em que uma versão do século XXI do Inferno de Dante também estabelece relações intertextuais que parodiam o romance para pré-adolescentes *Are You There God? It's Me, Margaret* (1970), da autora norte-americana Judy Blume (ainda inédito em Língua Portuguesa), e intersemióticas que aparentemente recriam personagens do filme *cult* de comédia adolescente *O clube dos cinco* (*The breakfast club*), do diretor norte-americano John Hughes (1985).

No nível da linguagem, o texto de Palahniuk não chega a ser tradicional a ponto de que possa ser descrito como uma típica narrativa de base realista “pré-modernista”. Por outro lado, o grau de experimentação linguística presente na narrativa é tímido se considerarmos que se trata de um texto produzido na segunda década do século XXI. Como nossa

narradora homodiegética é uma adolescente contemporânea, aquilo que de pouco convencional pudermos identificar em seu estilo pode ser atribuído a uma busca de verossimilhança interna que poderia pontuar inclusive narrativas de base realista.

Com a trajetória de Madison, a narrativa tematiza e problematiza o familiar e abre espaço para o insólito. Os pais da jovem adolescente, que lembram talvez o casal de celebridades Angelina Jolie e Brad Pitt, têm comportamento insólito, são humanitários, mas pouco humanos, e não precisam visitar os continentes onde ficam suas várias residências milionárias para visitá-las e controlar, por exemplo, a vida de seus empregados. *Condenada* também poderia ser vista como pertencente ao maravilhoso, já que um pressuposto básico do enredo é que há vida após a morte e, mesmo que com muitos detalhes que podem ser identificados na esfera do humor, comédia ou mesmo por vezes crítica social, há uma proposta da narrativa de que Deus, o Diabo, Céu e Inferno existem e reproduzem em certo sentido aquilo que a tradição judaico-cristã e principalmente católica preconizou (ou preconiza) quanto ao além-túmulo:

Bem abaixo, um velho seco cambaleia, apoiado numa bengala, arrastando uma longa barba. Pergunto a Archer se ele é um demônio.

— Ele? — diz Archer, apontando para o velho. — É a porra do Charles Darwin! — Archer dispara uma bola de cuspe, que cai, cai, cai e aterrissa perto o suficiente para fazer o velho levantar o olhar. Quando eles fazem contato visual, Archer grita: — Ei, Chuck! Ainda está fazendo trabalho para o Diabo?

Darwin levanta uma mão murcha, cheia de veias, para mostrar o dedo médio para Archer.

Pelo visto, os cristãos fundamentalistas criacionistas estavam certos. Como gostaria de poder dizer a meus pais: todo mundo no Kansas estava certo. Sim, os manipuladores de cobra

que se casam dentro da família e os carolas pentecostais tinham mais no saco do que minha mãe e pai bilionários e humanistas seculares. As forças negras do mal realmente plantaram aqueles ossos de dinossauro e fósseis falsos para enganar a humanidade. A evolução era uma tolice e caímos na isca, na linha, no fundo do poço. (PALAHNIUK, 2013, p. 98-99)

Apesar do potencial de crítica social e do uso eventual de fina ironia, no nível ideológico essa narrativa também parece longe da possibilidade de ser caracterizada como literatura engajada, uma vez que *Condenada* deixa em suspenso se trata-se de um texto com pretensões maiores do que ser simplesmente uma longa piada estendida em que as principais vítimas, talvez, sejamos nós, leitores, uma vez que aparentemente ainda ousamos acreditar nas nossas próprias descrenças. Ao tematizar o esgotamento de nossos sistemas de valores tradicionais na contemporaneidade, o romance de Palahniuk ousa sugerir como premissa que a visão de mundo de homens e mulheres pós-modernos urbanos, famosos, inteligentes, ricos, consumistas e alternativos na verdade representa um grande equívoco não necessariamente por a narrativa oferecer alguma visão de mundo alternativa menos consumista. Nesse universo, as coisas se dão sem exatamente se dar, conforme um dia foi imaginado por homens e mulheres urbanos, famosos, inteligentes, ricos e consumistas de gerações anteriores, o tipo de gente nobre, burguesa ou do clero, que Dante, por exemplo, muitas vezes ousou relegar ao Inferno na sua *Comédia*. Todavia, assim como testemunhamos no mundo em que os pais de Madison vivem, parece que há muito pouco de motivação moral tanto por parte do ser Divino (de resto, praticamente ausente da narrativa) quanto dos seres demoníacos que controlam mecanicamente o funcionamento desses mecanismos de punição e controle daqueles que ousaram contrariar a possivelmente amoral Vontade do ainda assim distante e inacessível Criador do Universo. É possível concluirmos que, com a inversão da perspectiva esperada no séc. XXI quanto à possibilidade da existência do

Inferno, o movimento narrativo do conhecido para o desconhecido ocorre ainda mais radicalmente. Na descida e posterior visita que Madison faz ao Inferno, como em outras experiências do insólito, as margens se dissolvem ao mesmo tempo em que se definem. Pode-se dizer que esse inferno (que em nossa análise decidimos chamar de) “canônico” de Madison está além, abaixo ou ainda é anterior ao seu (nosso) universo de expectativas. Madison Spencer é fruto do nosso mundo contemporâneo e, paradoxalmente, seu inferno também o é. De acordo com a diegese bíblica, o trabalho na terra surge como punição divina para o pecado original de Adão e Eva; portanto, é natural concluirmos que o trabalho não desaparecerá no inferno e duas das mais comuns profissões infernais em *Condenada* são atividades exercidas a partir do inferno, mas direcionadas a nós. Essas duas profissões muito populares são pornografia online e telemarketing: “o inferno é responsável por cerca de 85% do total do conteúdo obsceno da internet” (PALAHNIUK, 2013, p. 124). Porém, a própria confirmação da existência do inferno em moldes diversos, mas que corroboram — mesmo que ironicamente — o discurso patriarcal, conservador, autoritário e monolítico do imaginário cristão seria, no momento atual, em pleno século XXI da Era Comum, uma experiência potencialmente inquietante e desestabilizadora e talvez nos permita que se pense no romance *Condenada* em termos do insólito narrativo ficcional.

Assim como acontece com as figuras minimamente delineadas de seus pais e sua possível alusão ao poderoso casal midiático Jolie-Pitt e sua família pouco convencional e sempre diante da mídia, Madison Spencer ainda nos convida a romper a fronteira entre ficção e realidade se pensarmos que ela também remete a vários filhos de celebridades com um histórico de abuso de drogas, entre os quais a recentemente falecida filha de celebridades Peaches Geldof. É possível sugerir que Madison lembra Peaches Honeyblossom Geldof-Cohen até mesmo em seu nome pouco convencional, mesmo que Palahniuk não tivesse como antever cerca de três anos antes que a jovem jornalista, apresentadora de televisão e modelo, filha do músico e ativista político irlandês Bob Geldof e



da também apresentadora de televisão galesa Paula Yates, morreria, assim como ocorrera anteriormente com sua mãe, de uma overdose de heroína no dia 07 de abril de 2014. Se muitos detalhes na figura trágica real, não fictícia, de Peaches nos remetem de uma maneira típica das figurações do insólito a Madison Spencer, também herdeira de celebridades e pelo menos inicialmente anunciada como vítima de morte por abuso de drogas, uma possível diferença entre Madison Spencer e Hermione Granger fica mais evidente se pensarmos que uma matéria do jornal inglês *The Independent* publicada em 27 de julho de 2012 tratava do que seu autor, o jornalista Jeremy Laurance, chamava de “o efeito Hermione Granger”. De acordo com o referido artigo, disponível *online*, segundo dados recentes de um relatório do *National Health Service*, o sistema público de saúde da Inglaterra, as pessoas podem dizer

adeus à frequentadora de raves e [...] alô à eco-guerreira de vida limpa. Os adolescentes estão mudando e, talvez pela primeira vez na história, os pais aprovam a mudança. As taxas de consumo de drogas, bebidas e cigarro entre crianças despencaram na última década. As garotas, segundo parece, tendem mais provavelmente a imitar a educada e aplicada Hermione Granger representada por Emma Watson [...] nos filmes de Harry Potter do que garotas festeiras e rebeldes feito Peaches Geldof no seu auge (tradução nossa).

Outro elemento do insólito que permite uma aproximação com Hermione Granger é que Madison, mesmo depois de morta, flerta com o parricídio ao ensinar para os pais como se salvar e reencontrá-la no Paraíso (na verdade, se perder para reencontrá-la no Inferno, onde está). Porém, à medida que se desenrola a narrativa, seguimos aprendendo que não podemos confiar na maior parte daquilo que de factual aprendemos com nossa narradora. Mesmo a causa de sua morte, questão fundadora de

sua identidade infernal, acaba sendo apresentada sob nova perspectiva e recebe uma nova versão. Vítima fatal e bizarra de um jogo sexual inocente que acabou de forma trágica, mas que não a livrou da condição de virgem, Madison Spencer apenas gostaria de ter morrido de overdose. Se não podemos confiar numa narradora que por definição já não tem mais nada a perder, por já estar eternamente perdida, em que poderemos nos basear? Do mesmo modo, a própria condição de condenada, definidora do status de Madison e termo paratextual definitivo, pois dá título ao romance de Palahniuk, é sujeita à revisão, inclusive formal. Madison recorre de sua condenação ao inferno e recebe uma nova chance. Isso também poderia ser interpretado como um rompimento de certa maneira com a verossimilhança do universo do maravilhoso e uma instauração de um possível espaço para o insólito e o fantástico. Haveria espaço para o insólito também na conclusão de que talvez o leitor, assim como Madison, não queira esse perdão, uma vez que a descrição dos detalhes do Inferno esteja entre o que a narrativa apresenta de mais interessante.

Os quatro principais amigos que Madison faz no Inferno são-nos apresentados em linhas gerais, sem maiores aprofundamentos de detalhes, mas mesmo assim cada um possui sua própria identidade individual. Junto com a protagonista, eles formam um quinteto que remete ao grupo de estudantes adolescentes que encontramos no filme *O clube dos cinco* (*The breakfast club*): Madison seria uma versão da menina solitária e pirada Allison Reynolds; o *nerd* Leonard, do também *nerd* Brian Johnson; o jogador de futebol americano Patterson, do atleta (lutador) Andrew Clark; a patricinha loira Babette, da garota popular da escola Shermer High, Claire Standish; e o roqueiro punk de penteado moicano azul Archer, do rebelde com pretensões de delinquente John Bender. Porém, também aqui podemos sugerir que se instaura o insólito. Como aconteceu com Madison, cuja *causa mortis* bizarra difere do originalmente relatado, acabamos descobrindo que o rebelde punk Archer morreu fulminado por um raio. Além disso, todos os demais membros do “clube” de condenados ao Inferno tiveram em sua vida terrena identidades diversas daquelas apresentadas na narrativa. Quando retornam ao mundo para o Dia das

Bruxas no final do romance, eles seguem a praxe infernal e se fantasiam deles mesmos, mas “Não é uma fantasia. — Patterson diz com uma risada. — É o que ele foi. É como ele morreu.” (274-275). Assim, descobrimos que o *nerd* Leonard é (ou fora) realmente um escravo copista egípcio de quinze anos que morreu no incêndio que destruiu a grande biblioteca de Alexandria; o atleta jogador de futebol americano Patterson é (ou foi) na verdade um soldado ateniense morto na Batalha de Maratona em 490 a.C.; e a suposta patricinha loira Babette acaba admitindo que fora de fato uma acusada de bruxaria eliminada pela Inquisição Espanhola, sendo que ainda no momento da revelação ela tenta convencer aos demais de que teria sido uma dama de companhia suicida da rainha Maria Antonieta. O insólito se manifestaria também por aquilo que inicialmente poderia ser encarado como o resultado de coincidências no nível diegético passar a ser talvez fruto da intenção intersemiótica do autor ou ainda criação homodiegética das próprias personagens e, em particular, mas não exclusivamente, Madison.

No romance, a homenagem da analogia intersemiótica é evidente e explícita. A narradora e protagonista Madison conhece o filme *O clube dos cinco* e é grande fã do mesmo, chegando a colocar que “o que sinto [por ele] é o mesmo que minha mãe sente por Virginia Woolf” (PALAHNIUK, 2013, p. 24). Ao todo, Madison menciona a comédia adolescente oito vezes ao longo da história, numa das quais ela se refere ao seu grupo de amigos como o “Clube dos Cinco dos Mortos” (PALAHNIUK, 2013, p. 290) — no original, “Dead Breakfast Club” (PALAHNIUK, 2011, p. 236). Aparentemente, não há uma preocupação de estabelecer relações mais amplas ou profundas do que esse primeiro movimento da associação, uma vez que no filme *cult* do diretor John Hughes, “a condenação ao inferno” é simbólica e se configura de outra forma. Ali, o castigo que dura toda a manhã e tarde reúne e aproxima os cinco estereótipos de estudantes americanos adolescentes e serve de catalizador para viagens individuais e coletivas de autodescoberta e de autoconhecimento e o estabelecimento de relações interpessoais mútuas em novas bases. O filme adquiriu o status de *cult movie* também por causa disso. Por outro lado, a recusa a

ultrapassar os limites da mera paródia pós-moderna sem o compromisso com o aprofundamento dessas questões talvez possa ser mais uma vez passível de leitura como manifestação do insólito.

Durante a escalada de Madison ao poder infernal a narrativa se torna ainda mais mecânica e, em certo sentido, perde parte do seu ímpeto original. De qualquer maneira, algo que talvez também coloque a narrativa na proximidade do fantástico e do insólito é quando, perto do final, o texto nos revela a possibilidade de que talvez Madison seja dentro da própria diegese não a filha de celebridades recentemente vítima de uma possível morte por overdose, mas uma criação literária do principal rival do Criador:

Madison Spencer não existe, Satã alega. Não sou nada além de uma personagem fictícia que ele inventou há eras. Sou uma Rebecca de Winter. Sou sua Jane Eyre. Cada pensamento que já tive, ele escreveu na minha cabeça. Cada palavra que eu disse, ele alega ter roterizado para mim. [...]

E, sim, conheço as palavras pânico e ataque de ansiedade, mas não estou certa de se posso ao menos existir para vivê-las. Em vez de uma garota gorda e esperta de 13 anos... posso ser um traço da imaginação de Satã.

Apenas manchas de tinta no papel. Se a realidade realmente mudou naquele instante... ou se minha percepção é que mudou... não sei dizer. Mas tudo parece minado. Tudo parece estragado. [...]

Está aí, Satã? Sou eu, Madison, e não sou sua Jane Eyre. Não sou a Catherine Earnshaw de ninguém. [...] Eu tenho confiança e determinação e livre-arbítrio... pelo menos acho que tenho... (PALAHNIUK, 2013, p.286-289)

É possível concluir que o texto também rompe com as convenções do maravilhoso ao optar por se transformar em produto cultural, pois o texto

como que se anuncia ou denuncia como texto num contexto inclusive paratextual, já que termina com a indicação inequívoca, mas insólita ou inquietante de que ele “Continua...”, o que possivelmente alude não só aos dois romances futuros da trilogia prevista por Chuck Palahniuk, mas ainda às futuras versões fílmicas dessa mesma trilogia.

Portanto, se a leitura dessas duas personagens contemporâneas, Hermione e Madison, e de suas possíveis experiências do insólito pós-apoteótico nos permite concluir que, assim como sugerido por Matt fytche, o potencial conservador das obras que lidam com o insólito é de fato mantido nas obras de J. K. Rowling e Chuck Palahniuk. Talvez seja possível postular que, em tempos de modernidade líquida ou mesmo de modernidade insólita, o engajamento com a realidade do tipo esperado por Sartre só se faz possível se o autor não se limitar a uma visão meramente realista e decidir ou pelo menos aceitar encarar o desafio de olhar no espelho do insólito e reproduzir em sua ficção exatamente todo o potencial insólito dessa nossa realidade moderna ou pós-moderna. Aí então pode surgir uma nova e insólita possibilidade: de que o potencial da literatura de ser engajada e não nos permitir ignorar o mundo e nos considerarmos inocentes diante dele não se esgota nem no realismo, nem no hiper-realismo, nem mesmo no insólito ficcional.

## REFERÊNCIAS:

BERMAN, Marshall. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. London: Verso, 2010.

BLUME, Judy. *Are You There God? It's Me, Margaret*. Englewood Cliffs: Bradbury Press, 1970.

O CLUBE dos cinco. Direção: John Hughes. Produção: Ned Tanen e John Hughes. Intérpretes: Emilio Estevez; Paul Gleason; Anthony Michael Hall; Judd Nelson; Molly Ringwald; Ally Sheedy e outros. Roteiro: John Hughes. [S.l.]: Universal Studios, 1985. 1 DVD (97min), color. Versão brasileira de The breakfast club.

COLLINS, Jo. “‘Neurotic men’ and a spectral woman: Freud, Jung and Sabina Spielrein”. In: \_\_\_\_\_; JERVIS, John. *Uncanny modernity: cultural theories, modern anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. p. 146-167.

\_\_\_\_\_; JERVIS, John. *Uncanny modernity: cultural theories, modern anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

DAEMS, Jim. 'I knew a girl once, whose hair...': Dumbledore and the closet. In: HALLETT, Cynthia J.; HUEY, Peggy J. (Eds.). *J. K. Rowling: Harry Potter*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. (New Casebooks) p. 163-174.

FFYTCHÉ, Matt. Night of the unexpected: A critique of the 'uncanny' and its apotheosis within cultural and social theory. *New formations: a journal of culture, theory, politics*, London, n. 75, p. 63-81, Autumn 2012. Disponível em: <http://www.questia.com/read/1G1-326349692/night-of-the-unexpected-a-critique-of-the-uncanny>. Acesso em: 28 ago. 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil* ("O homem dos lobos", além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. (Obras completas, 14) p. 247-283. Tradução de: Das Unheimliche.

\_\_\_\_\_. The 'uncanny'. In: \_\_\_\_\_. *Art and literature*. Traduzido por James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1990. (Penguin Freud library, 14) p. 339-376. Tradução de: Das Unheimliche.

GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: \_\_\_\_\_. BATALHA, Maria Cristina. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

HALLETT, Cynthia J.; HUEY, Peggy J. *J. K. Rowling: Harry Potter*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. (New Casebooks)

JAY, Martin. The uncanny nineties. *Salmagundi*, Saratoga Springs, n. 108, p. 20-29, Fall 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40548838>. Acesso em: 2 set. 2013.

LAURANCE, Jeremy. The Hermione Granger effect: why teenagers are finally starting to say no to drugs and alcohol. *The independent*. London: 27 July 2012. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/health-news/the-hermione-granger-effect-why-teenagers-are-finally-starting-to-say-no-to-drugs-and-alcohol-7979659.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

MASSCHELEIN, Anneleen. *The unconcept: The Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*. New York: State University of New York Press, 2012. (SUNY Series, Insinuations: Philosophy, Psychoanalysis, Literature) by Anneleen Masschelein

PALAHNIUK, Chuck. *Condenada*. Traduzido por Santiago Nazarian. São Paulo: LeYa, 2013. Tradução de: *Damned*.

\_\_\_\_\_. *Damned*. New York: Anchor, 2011.

PINTO, Marcelo de Oliveira. Memories of a theory: the question of the fictional uncommon. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, M (New Casebooks) aria Cristina. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 47-53.

ROBERTSON, Judith P. What Happens to Our Wishes: Magical Thinking in Harry Potter. *Children's literature association quarterly*, Baltimore, n. 26, p. 198-211, Winter 2001.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. New York: Scholastic, 2002.

\_\_\_\_\_. *Harry Potter and the half-blood Prince*. New York: Scholastic, 2006.

\_\_\_\_\_. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Traduzido por Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Tradução de: *Harry Potter and the Deathly Hallows*.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Traduzido por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989. Tradução de: *Qu'est-ce que la littérature?*.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Traduzido por Maria Clara Correa Castello. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 98). Tradução de: *Introduction à la littérature fantastique*.

\_\_\_\_\_. *The Fantastic: A structural approach to a literary genre*. Translated by Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1975. (Cornell Paperbacks). Translation of: *Introduction à la littérature fantastique*.

WOLFREYS, Julian. The urban uncanny: the city, the subject, and ghostly modernity. In: COLLINS, Jo; JERVIS, John. *Uncanny modernity: cultural theories, modern anxieties*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. p. 168-180.

## XAMANISMO SEMIÓTICO: O INSÓLITO PAPEL DO XAMÃ MODERNO NA OBRA DE ALAN MOORE

Leonardo Poglía Vidal

Alan Moore é uma figura controversa e insólita. Na aparência, lembra qualquer coisa entre Rasputin e um astro de *Heavy Metal*; ideologicamente, qualquer coisa entre Sócrates e Bakunin. Um anarquista com estilo de roqueiro e uma quantidade de pelo facial capaz de causar inveja a um *sheepdog*, Moore é também conhecido por suas declarações interrogatórias sobre a Indústria dos Quadrinhos, que considera estagnada e comercial, e por suas alegações sobre ser um mago – ou xamã.

Extravagante como possa parecer, Moore é também um dos autores de quadrinhos e ficção em geral mais relevantes de sua geração – tendo publicado também o romance *A Voz do Fogo*, de 1996, volumes de poesia, roteiros para filmes, peças teatrais e performances artísticas. Suas obras serviram de inspiração para superproduções hollywoodianas, movimentos sociais e peças de teatro, e influenciaram incontáveis quadrinistas pelo mundo inteiro. Este trabalho parte da suposição de que, já que ficou comprovada sua competência singular, Moore merece ao menos o benefício da dúvida em relação aos esotéricos conceitos desenvolvidos em sua obra, entre eles a magia e o papel do xamã. Assim sendo, busca investigar – através de uma rápida revisão de parte da produção quadrinística de Moore e de declarações em entrevistas e documentários – o papel que tais conceitos desempenham em sua obra e de que maneira essas ideias devem ser entendidas para que se chegue a uma visão mais ampla da proposta do autor. Para tanto, busca nas obras *A Balada de Halo Jones*, *Miracleman/Marvelman*, *Monstro do Pântano*, *V de Vingança*, *Promethea*, *As Garotas Perdidas*, *Watchmen*, *A Liga Extraordinária*, *Do Inferno*, *Tom Strong*, *Watchmen* e *Supremo* características recorrentes que possam ser compreendidas como pertinentes ao estudo da produção do escritor, focando mais especificamente os dois conceitos em questão.



É uma proposta ambiciosa para um espaço curto, de modo que não se vai aqui apresentar um resumo das obras nem delinear suas propriedades narrativas. Também não há aqui uma preocupação com a construção de uma base teórica sobre o autor – sendo este um trabalho de interpretação das características gerais da produção de um autor, começa no ponto em que a revisão bibliográfica termina. Assume-se que o leitor interessado no tema em questão tenha um conhecimento geral das obras tratadas (e, na falta deste, a disposição para uma consulta rápida à Internet de tempo em tempo). Vale apontar que nessa interpretação foram levadas em consideração as ideias apresentadas por Annalisa Di Liddo no livro *Alan Moore: Quadrinhos Como Performance, Ficção Como Bisturi* (2009), especialmente em relação aos aspectos formais da obra de Moore e na interpretação de *As Garotas Perdidas*, tema do capítulo 4. Liddo também faz numerosas considerações sobre *Do Inferno* e *A Liga Extraordinária. Watchmen Como Literatura*, de Sara J. Von Ness (2010), também auxiliou em muitos aspectos a interpretação de *Watchmen*. Finalmente, as ideias de Moore sobre magia, história e tempo, foram magnificamente analisadas por Sean Carney no artigo *As Marés da História: a visão historiográfica de Alan Moore* (2006), originalmente publicado no volume 2 da revista eletrônica ImageText. Carney oferece exemplos do uso consciencioso de História para construir o contexto da obra através da análise de *Watchmen* e *Do Inferno*.

Uma das primeiras coisas que precisam ser ditas sobre a obra de Moore é que é derivativa – mas não no mau sentido. Moore, como é comum em um escritor profissional de quadrinhos, centrado nas aventuras e desenvolvimentos de seus personagens, trabalhou principalmente com personagens e universos já estabelecidos. É o caso de *Monstro do Pântano*, *Miracleman/Marvelman* e *Supremo*, estudados aqui, embora Moore tenha trabalhado com vários outros personagens notórios, como Superman, Lanterna Verde e Spawn. Isso não é de maneira alguma surpreendente e deve ser entendido como uma necessidade do meio. Porém, mesmo nas histórias de sua criação, Moore parece buscar paralelos ou personagens que já são de alguma maneira familiares a seus leitores. Em *Watchmen*, ao ver recusada sua proposta de história pela recusa da editora DC em

matar um dos personagens que havia adquirido da Charlton Comics, Moore simplesmente adaptou esses personagens em moldes mais genéricos, recriando cada um de maneira consistente com suas histórias. V, de *V de Vingança*, tem uma inspiração confessa em personagens de capa e espada, como Zorro e Pimpinela Escarlata, que vieram da ficção de polpa e foram uma das principais inspirações dos super-heróis. Com um uniforme, capa e máscara, V pode ser considerado um super-herói realista. *Tom Strong*, por sua vez, também é uma reinvenção do gênero – há edições que sugerem um paralelo entre Tom e Superman, o que o tornaria um Superman reinventado, como *Supremo* ou *Miracleman* (que é baseado no Capitão Marvel, também genérico do Superman). Os personagens de *Liga Extraordinária* foram tirados da Literatura Inglesa, assim como as protagonistas de *As Garotas Perdidas* são personagens de histórias infantis. Ou seja, muito da obra de Moore é uma reinvenção de personagens ou de *tropes* (não no sentido de figuras de linguagem, mas no sentido de tramas e elementos comuns) do gênero.

A obra de Moore é marcada pelo tratamento de personagens já conhecidos e criados por outros escritores. Pode-se notar uma rebeldia em relação às histórias desses personagens: quando assume ou cria um título, a principal estratégia de Moore é romper de imediato com a tradição e passar a conduzir a história de forma radicalmente diferente – o que geralmente significa ousadia nos temas tratados, a incorporação de elementos poéticos e/ou estilísticos e o conhecimento consciencioso do meio em que opera. Isso é fundamental na narrativa de Moore, não apenas quanto aos recursos gráficos dos quadrinhos (como evidenciado em *Watchmen* e *Promethea*, obras em que seu experimentalismo em relação ao ritmo e composição das páginas é reconhecidamente marcante), mas também de seus usos e convenções. De fato, se pode dizer que em muitos de seus trabalhos as referências à história do meio e o emprego seletivo de técnicas, motivos, estilos e roteiros possibilita a leitura de suas obras como comentários metalinguísticos e pastiche do universo dos quadrinhos. Em *Watchmen*, a trama começa com o tratamento altamente realista e acaba em um ataque de alienígenas falsos criado por um herói

tornado vilão que ataca Nova Iorque com o teleporte de uma lula gigante, geneticamente engendrada para ser sensível e atacar a população com arte. Essa trama não poderia ser mais irônica em seu desenvolvimento. Além disso, há o paralelo entre a história do meio dos quadrinhos (mais especificamente quadrinhos de super-heróis, começando com *Superman* e passando pelas eras de Ouro, Prata e Bronze) com a história dos heróis no universo ficcional. *Supremo* é uma reinvenção do *Superman*, sim, mas também mostra a evolução do personagem, desde tipos de trama e roteiros, estilo e desenvolvimento das aventuras, através de sua história. O traço e as aventuras evoluem para tramas mais complexas e estilos ousados à medida em que o personagem evolui. Em *A Liga Extraordinária*, as referências e a reinvenção de personagens exuberantes da literatura vitoriana, formando o que poderia ser descrito como um supergrupo, são fundamentais.

Talvez a constante recriação, modificação de personagens e histórias já existentes tenham ajudado a criar na obra de Moore essa ideia de quebra com a tradição, de repensar a tradição do meio. Talvez o olhar crítico para o antigo e a construção de um caminho diferente não sejam temas acidentais, mas o desenvolvimento lógico em uma obra marcada pela necessidade de lidar com personagens e situações já estabelecidos. Acidental ou não, a ideia de transformação permeia a obra de Moore de maneira peculiar: a mudança se dá, consistentemente, através da visão, do entendimento. Enquanto nas histórias tradicionais de super-heróis (que podem ser entendidas como remontando aos heróis mitológicos) a resolução do conflito era questão de poder pessoal, astúcia ou força bruta, em Moore a mudança é de paradigma, de perspectiva. Não importa a grandeza da jornada empreendida pelo herói, sua herança mais significativa, o desfecho de suas sagas, tem a ver com uma nova visão. Talvez esse elemento seja um dos mais desconcertantes para o leitor contumaz de quadrinhos, uma vez que constitui uma ruptura de vários dos códigos na tradição do gênero. Moore já denunciava a pobreza das tramas comuns dos quadrinhos de super-heróis em 1989, no livro *Escrevendo para os Quadrinhos* (reeditado em 2003):

A maior parte das histórias de super-heróis tem tramas em que a única preocupação é a luta entre dois ou mais antagonistas. A resolução dessa luta, que normalmente envolve uma manifestação *deus ex machina* de um superpoder, é também a resolução da trama. Além da mais vaga e inútil banalidade do tipo “o Bem sempre vence o Mal”, não há nenhuma ideia central na maioria dos quadrinhos além do conflito como se fosse, por si, interessante. (MOORE, 2003, p.7)

É desnecessário dizer que boa parte de sua obra está empenhada em corrigir esse uso. Assim, construiu uma obra em que a ideia de poder se aplica de forma diferente – o verdadeiro poder reside nas ideias, e a resolução dos conflitos não raramente é ilusória ou inútil no desenrolar da trama. Em *Watchmen* a guerra contra a Rússia é evitada com um truque astucioso – a encenação de um ataque alienígena, dando à Humanidade um inimigo comum (uma trama tirada de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells em que as similaridades não param na ideia, mas também no aspecto dos alienígenas – a versão de Moore e Gibbons é extremamente similar à descrição de Wells). Assim, é um artifício o que muda a história do mundo diegético – americanos e russos passam a se ver como pertencentes ao mesmo planeta em vez de pertencentes a diferentes nações. O Monstro do Pântano faz uma jornada em que aprende a usar seus poderes e acaba vencendo seu inimigo com retórica: ao ser perguntado pelo Mal Supremo qual seria a natureza geral do mal, responde que o mal não existe como adversário do bem, mas como parte de um ciclo, fazendo que a aventura termine com um compromisso diferente entre bem e mal. Numa nova visão desse conflito (no que pode ser entendido como uma crítica ao maniqueísmo existente nas histórias de super-heróis), *Promethea* destrói o mundo. Mas, ao fazê-lo, também liberta o mundo para uma nova visão, um novo começo. Esse desfecho também afeta Tom Strong, que pertence ao mesmo universo ficcional. Mas Tom também ocasiona mudança

de outra forma, ao romper o ciclo de violência e acabar por cooptar seus vilões e inimigos pela persuasão, tornando-os seus aliados. A Liga Extraordinária, que também tem a sua Guerra dos Mundos, acaba desfeita na segunda edição, por ser incapaz de aceitar as ações do governo inglês, o qual usa armas biológicas contra os alienígenas e parte da população de Londres para vencer o conflito, colocando em xeque o conceito de monstro. *Miracleman/Marvelman* tem a trama marcada pelo nascimento de Winter, filha do protagonista. A partir desse momento, o super-herói começa a construir um mundo utópico, em que o primeiro passo é ignorar os governos mundiais (Margaret Thatcher aparece discutindo com ele) e implantar sua própria política, sua visão. Em *Do Inferno*, Dr. Gull explica a seu cocheiro como o poder masculino e seus símbolos foram usados para conter o feminino em uma memorável viagem por Londres. O que essas tramas têm em comum é justamente o poder do símbolo, o poder da visão.

Outro ponto constante na obra de Moore é o tratamento dado aos personagens femininos, que com frequência são protagonistas legítimas em vez de a donzela em perigo, independentes e ativas em relação ao desenrolar da trama (o que se pode considerar um tratamento peculiar, levando-se em conta o histórico dos personagens femininos no meio dos quadrinhos). Mina Murray, em *A Liga Extraordinária*, não apenas ocupa uma posição hierarquicamente superior às suas contrapartes masculinas, sendo a líder da Liga, mas também é bem mais independente do que sua contraparte ficcional em *Drácula* de Bram Stoker, cujo principal interesse residia em seu vindouro casamento com Jonathan Harker (a Mina de *Liga Extraordinária* se divorciou de Jonathan). *Promethea* não é apenas sobre uma mulher protagonista, mas também um ideal de mulher independente, personagem essencialmente feminista (motivo de ser a tese da personagem Sofia, que acaba incorporando essa ideia). Com essa identidade feminista, não mediada por estereótipos e desejos masculinos como muitas de suas predecessoras, tem a chance de trazer a mudança que tentava há muitas encarnações (ou seja, é a verdadeira Promethea, e também a mais poderosa). *Halo Jones* é a protagonista de sua história, e em quase toda a história de Moore um personagem feminino luta, em

algum ponto, para ocupar seu lugar proativo de direito. Em *Watchmen*, Laurie Juspeyzc empreende a jornada heroica junto com Dan Dreiberg (NESS, 2010, p.161); em *Tom Strong*, Dhalua Strong ocupa o lugar do herói em uma das aventuras (em detrimento de Tom, que se encontra impotente para agir), além do fato de o herói provavelmente ser sucedido pela filha, Tesla Strong. *V de Vingança* não apenas traz a oposição entre o masculinizado governo e a liberdade do amor feminino (no contraste entre a vida durante o regime e a carta que a personagem Evey lê durante seu encarceramento), mas também a sucessão de V por Evey. Em *Miracleman*, o nascimento de Winter anuncia a nova era. Por outro lado (ou seja, o lado espelhado, num contexto explicitamente machista que denuncia a violência e dominação do feminino), *Monstro do Pântano* traz repetidas histórias em que as personagens femininas, dominadas por um universo masculino, têm de romper as amarras de sua submissão e se tornarem protagonistas de suas histórias (os melhores exemplos são Abby Holland, a namorada do protagonista, independente a ponto de desafiar a sociedade em prol de seu amor pelo monstro, a repórter Liz Tremayne e a personagem Phoebe, dona se casa de uma família de classe média norte-americana, que se torna um lobisomem durante seu ciclo menstrual e serve como uma metáfora para a dominação do feminino pelo masculino – a maldição menstrual, por assim dizer). Também há a violência masculina contra o feminino em *Do Inferno*, não só no assassinato das prostitutas como através da História, com o passeio por Londres empreendido pelo Dr. Gull. *As Garotas Perdidas* não é apenas uma celebração da energia sexual ‘propriamente’ gasta em uma orgia em um hotel cercado pela guerra (que é a deturpação dessa mesma energia sexual): três personagens protagonistas (Alice, Wendy e Dorothy) viveram aventuras imaginárias causadas pelo trauma de abusos sexuais. Aliás, cenas de estupro não são infrequentes na obra de Moore, donde se conclui que o dilema do feminino – ora em busca de seu lugar legítimo, ora dominado pelo masculino – é onipresente na obra do autor.

Tem-se, então, uma obra que é marcada pela ruptura com o passado, pela liberação, a retomada de poder, e em que as ideias são o agente real de transformação – o poder real não está no cano de uma arma, mas nas

ideias que amparam aquele que segura a arma. E, nessa obra, a mudança só pode ser trazida por aqueles que têm consciência desse estado das coisas, aqueles capazes de impor sua visão. *Watchmen* tem em Ozymandias um agente de transformação mais efetivo que Dr. Manhattan, que seria quase onipotente. Também em *Tom Strong* e *Promethea* os protagonistas agem fundamentalmente sobre as ideias daqueles ao seu redor. O Monstro do Pântano muda seu mundo com uma noção muito *zen* sobre a relação entre o bem e o mal. Se o xamã é, na obra de Moore, um agente de transformação, ele só o pode ser através do terreno das ideias.

Para entender essa ideia de xamã, porém, é necessário primeiramente pensar o conceito de magia. Ou o que Moore entende como tal. O problema é que, quando se fala em magia, se pensa em coisas muito diversas. Magia é relacionada ao sobrenatural; e, como tudo o que é sobrenatural, não tem lugar no universo racional. Ou melhor, tem apenas um lugar no universo racional: a ficção. Mas dizer que magia existe apenas como ficção, como parte da imaginação humana, para Moore, basta. É justamente no terreno da imaginação humana que a mágica de Moore se situa. De acordo com uma entrevista realizada em 2009 por Alex Musson e Andrew O'Neill e publicada no livro *Alan Moore: Conversations* (coletânea editada por Eric Berlatzky, 2012), Moore deixa claro que:

O ponto de virada em minhas ideias sobre magia se deu quando percebi que o único lugar em que isso precisa acontecer é dentro da sua cabeça. E isso não quer dizer que não é real. Eu penso que enfrentamos o problema de viver em uma sociedade materialista. Eu não quero dizer que 'todo mundo é sovina', mas sim que acreditamos que o mundo material é o único que existe. Apesar de que acreditar requer pensar, e a ciência não consegue explicar exatamente como isso se dá. É o fantasma na máquina, para sempre fora do alcance da ciência. Você não pode reproduzir um pensamento em uma experiência empírica de laboratório, logo não pode pensar

apropriadamente sobre o pensamento. Um pensamento é um evento sobrenatural, que vivemos cada minuto do dia. O mundo das ideias é muito mais importante que o mundo material. Quer dizer, o que é mais importante, uma cadeira real ou a ideia de uma cadeira? Eu diria que o mundo físico é na verdade prefigurado pelo mundo intangível das ideias e da mente. Parece que este é o território mais importante. Ok, vamos tratá-lo, literalmente, como um território. Pode haver maneiras de explorá-lo, jeitos que as pessoas têm usado desde tempos imemoriais para explorá-lo. Drogas. Meditação. Alguns jeitos desagradáveis como flagelo e jejum, que nunca me pareceram divertidos. Várias maneiras que pessoas encontraram para entrar mais aprofundadamente neste espaço mental. (MOORE, 2009, loc. 4434-4443)

Temos, então, um território mental legítimo, existente, no qual a magia ocupa um lugar – não necessariamente ligado ao mundo físico, como não o são ideias como justiça ou equidade. Magia, para Moore, não existe fora da imaginação, o que pode ser até mais significativo do que uma existência física. Se é verdade que, como apontou Douglas Wolk, *Promethea* pode ser entendida como “uma desculpa maravilhosa que Moore encontrou para explicar sua versão da filosofia cabalística hermética” (WOLK, 2007, p.245), onde a mente humana é entendida como a “radiante cidade celeste” prometida, habitada pelos deuses que vivem na imaginação humana (WOLK, 2007, p.251), então existe uma forte ligação entre sua obra e sua ideia de magia. A prática da magia é, para Moore, uma forma de expressão pessoal e de convencimento, usada para causar a transformação no lugar onde essa transformação é efetiva – nas ideias. E o xamã (ou mago) é aquele que pratica a magia – ou, em nossos termos, o que entendemos como ‘artista’. No documentário *The Mindscape of Alan Moore* (2003), Moore esclarece:



Há alguma confusão a respeito do que a magia é, na verdade. Penso que isso pode ser esclarecido se você olhar para as primeiras descrições da magia. Magia em suas formas mais primitivas é com frequência descrita como ‘a arte’. Eu acredito que isso é completamente literal, que a magia é arte e que essa arte – seja ela escrita, música escultura ou qualquer outra forma – é, literalmente, magia. A arte é, como a magia, a ciência de manipular símbolos, palavras ou imagens, para operar mudanças na consciência. (MOORE, 2003, 27’35” a 28’05”)

Assim, este trabalho pôde estabelecer, através do mosaico formado pelos trabalhos de Moore e parte de sua obra quadrinística, um *corpus* marcado pelo amplo conhecimento dos recursos e história do meio, pela reimaginação de personagens e suas histórias e pelo rompimento com as amarras da tradição e do passado. Ao mesmo tempo, a libertação de um contexto repressivo (sexualmente determinado ou não) também se firma como um tema constante. Um *corpus* onde a transformação efetiva só se dá no campo das ideias e a arte pode ser entendida como magia. Sendo o artista também um tipo de mago. Por mais radical que seja a declaração de Moore – no caso, a de que é na realidade um mago – o entendimento de sua ideia de magia e da maneira por que esta opera é determinante para a compreensão de sua obra, sendo estes conceitos pervasivos nela. O mais que se pode dizer é que a magia, na obra de Moore, só pode ser percebida como tal quando se tem consciência dela, quando se entende como o conceito funciona nesse universo estrutural. Como a fé religiosa, a magia existe apenas enquanto se acredita. Mas a consciência de sua presença pode mudar toda a perspectiva da obra.

## **REFERÊNCIAS:**

BERLATSKY, Eric (ed.). *Alan Moore: Conversations*. Mississipi. University Press of Mississipi, 2012. 5873 locations. E-book em formato Kindle, disponível no site Amazon.com. Último acesso em 03/05/2014.

CARNEY, Sean. *The Tides of History: Alan Moore's Historiographic Vision. ImageText: Interdisciplinary Comics Studies. v.2 ed.2* (2006). Depto. de Inglês da Universidade da Flórida. Documento disponível no formato HTML no endereço [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2\\_2/carney/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/carney/).

LIDDO, Annalisa Di. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Mississipi. University Press of Mississipi, 2009.

MOORE, Alan. *Writing for Comics*. Urbana, Illinois: Avatar Press, 2003.

NESS, Sara J. Van. *Watchmen as Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*. Jefferson, North Carolina: McFarland Ed., 2010.

*THE MINDSCAPE of Alan Moore*. Direção: Dez Vylen. Escrito por: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Distribuição: Shadowsnake Films. Duração: 78 min. 2003.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge, Da Capo Press, 2007.

## O INSÓLITO EM DUAS PARÓDIAS: *NORTHANGER ABBEYE WIT'S END*

Luciane Oliveira Müller

Esta leitura de *Northanger Abbey* (2004), de Jane Austen, e *Wit's End* (2009), de Karen Joy Fowler, como paródias foi instigada por uma pesquisa sobre o romance de Fowler, quando me deparei com uma resenha crítica se referindo a essa obra como uma paródia da outra. O texto mencionava as semelhanças entre Rima Lansil, a personagem central do romance de Fowler, e Catherine Morland, personagem de Austen. Assim, decidi mergulhar no universo ficcional de Fowler e Austen e investigar tais afirmativas. Entendo que o termo paródia tem sido estudado por muitos teóricos como Gérard Genette (1997), Linda Hutcheon (2000) e Simon Dentith (2000). Entretanto, para fins deste trabalho, me inspirei na definição proposta por Claudia L. Johnson em uma edição da Norton, de *Northanger Abbey*. Para Johnson, “paródias são reconhecimentos de respeito, assim como atos de crítica”<sup>1</sup> (JOHNSON, 2004, p. 324). Assim, quando Austen visita o texto de Ann Radcliffe, a alusão é feita de forma sofisticada e respeitosa; e é também dessa forma que Fowler homenageia o texto de Austen.

Histórias que apresentam mistérios tendem a prender a atenção do leitor e instigar a leitura. Alguns leitores gostam mais desse tipo de histórias que outros; este é o caso das duas “leitoras” em especial: Catherine Morland, de *Northanger Abbey* que adora histórias góticas e Rima Lansill, de *Wit's End*, que está envolvida com os misteriosos romances de sua madrinha Addison. Como leitoras, Catherine e Rima, partilham as mesmas características de se envolverem muito com suas leituras, e acabam aproximando as histórias dos livros com histórias reais de seus universos ficcionais, pois às vezes as fronteiras que separam essas dimensões parecem indistintas. Desta forma, elas se assemelham ao que

---

1 Todas as traduções ao longo do texto são minhas.

Umberto Eco chama de “leitores modelos” porque “elas estão dispostas a aceitar algo que vai além do sensato e razoável” (ECO, 2004, p. 9). Catherine e Rima demonstram estar tão envolvidas com as histórias que elas leem que, em alguns momentos, elas têm dificuldades em diferenciar o real do imaginário.

Nas narrativas góticas, as heroínas são geralmente caracterizadas como as mais belas e mais frágeis. Elas são sensíveis e prendadas, e algumas delas perderam a mãe na infância. Porém, em *Northanger Abbey*, como a Austen está parodiando a forma como as mulheres são apresentadas na literatura, ao invés de criar uma heroína tradicional passiva, ela cria uma heroína proativa, que não segue o padrão. A Catherine não possui alguns atributos esperados para uma heroína: ela não é a mais bela, não é frágil, nem sensível, ela não perdeu a mãe na infância, e ela não é prendada. Ao contrário, Catherine tem uma mãe, um pai e nove irmãos e irmãs. Na verdade, ela tem mais características de menino do que de menina, como diz o narrador, “ela adora todos os tipos de brincadeiras de meninos, e prefere o críquete a bonecas, além dos mais heróicos prazeres da infância, cuidar de uma ratazana, alimentar um canário, ou aguar uma roseira” (AUSTEN, 2004, p. 5).

A heroína de Fowler é uma jovem professora triste e desorientada por causa da perda de sua família. A única referência familiar que resta a Rima é sua madrinha Addison uma escritora de romances policiais. Inicialmente o narrador descreve Rima de uma forma bem humorada e irônica como alguém que tem o hábito de perder coisas:

Na noite em que Rima chegou a Wit's End ela tinha 29 anos de idade. A lista de coisas que ela tinha perdido ao longo daqueles anos era longa e profunda. Seu pai costumava dizer que quando eles decidissem se livrar de Jimmy Hoffa eles deveriam entregá-lo a Rima. Dentre as perdas: incontáveis relógios, anéis, óculos de sol, meias, e canetas. As chaves da casa, a caixa de correspondência, o carro. O carro. Um relatório

do livro Wilkie Collins *The Moonstone* mais a cópia do livro que era da biblioteca e seu cartão da biblioteca. Um par de brincos de sua mãe, o telefone de um garoto que ela conheceu jogando sinuca e realmente, gostaria de vê-lo novamente. Um passaporte, um casaco de inverno, quatro telefones celulares. Um namorado de muito tempo. Uma família essencialmente funcional (FOWLER, 2009, p. 8).

Neste contexto de perdas, Rima nos apresenta pistas de seu passado e de como a fuga da realidade tem auxiliado na cicatrização de suas feridas, assim como, uma forma de sobrevivência. Em *Northanger Abbey*, Catherine é apresentada para nós por um narrador bem humorado, porém irônico, que destaca o quão ingênua ela é, e o motivo de ela se envolver muito nas histórias de fantasmas e mistérios. Como Catherine é oriunda de uma família grande de poucos recursos, o que é omitido por esse narrador deve ser mais relevante do que o que é dito. Inicialmente, ela é descrita como uma menina inocente brincando com seus irmãos e irmãs, “mas dos quinze aos dezessete ela estava sendo treinada para heroína; ela lia todos os tipos de obras que as heroínas deveriam ler para suprirem suas memórias com aquelas citações que são aproveitadas e tão tranquilizadoras nas vicissitudes de suas vidas eventuais” (AUSTEN, 2004, p. 7). No mundo no qual ela habita, talvez fosse mais proveitoso para Catherine se ela fosse treinada para encontrar um pretendente do que ser treinada para se tornar uma heroína. Aos dezessete anos, Catherine é convidada pelo senhor e a senhora Allen para passar uma temporada em Bath. Isto era uma prática comum naquele tempo. Famílias ricas ajudavam jovens de famílias pobres, em suas comunidades, a encontrarem pretendentes, e isso, às vezes, significava levá-las para viagens a Londres e outros lugares elegantes como Bath, porque solteironas, naquele tempo, representavam um fardo a ser carregado pelas famílias e, em alguns casos, pela comunidade local.

Em sua viagem com a família Allen, Catherine conhece Isabella Thorpe e seu irmão, duas pessoas que confundem Catherine com uma jovem rica, e

querem tirar vantagens deste relacionamento. Eles fazem com que Catherine se envolva em algumas situações que trazem a tona seu treinamento para se tornar uma heroína. Apesar de não ter ninguém para orientá-la, ela consegue ter êxito. Como o narrador nos informa, ninguém pode ir contra seu destino: “quando uma jovem dama é para ser heroína, a perversidade das famílias próximas não consegue detê-la. Alguma coisa deve ou irá acontecer para colocar um herói no seu caminho” (AUSTEN, 2004, p. 8). Em Bath, Catherine também conheceu os irmãos Henry e Eleanor Tilney com quem inicia uma relação sincera. Catherine fica tão próxima dos Tilneys que eles a convidam para passar uns dias na propriedade deles chamada Northanger Abbey. Quando chega em Northanger Abbey, Catherine começa a procurar por alguns mistérios que aqueles tipos de residências poderiam estimular. Os mistérios que Catherine persegue em Northanger Abbey evocam aqueles que ela identifica em seu livro favorito *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe (2009). Ela se deixa levar pela idéia de que a senhora Tilney tinha sido assassinada pelo seu esposo, o general Tilney. Catherine fica envergonhada quando descobre que estava errada.

No romance *Wit's End* o leitor descobre que Rima é uma mulher de 29 anos, que perdeu toda a família – sua mãe (aneurisma) quinze anos atrás, seu irmão (acidente de carro) quatro anos atrás, e pai (leucemia) recentemente. Inserida neste contexto triste, Rima aceita o convite de sua madrinha para passar uns dias em sua propriedade chamada Wit's End. O que Rima encontra na casa da madrinha, no entanto, é uma atmosfera de mistério e desconforto. Addison era uma escritora de romances policiais e tinha o costume de reproduzir as cenas dos crimes que apresentava em suas obras, em casinhas de bonecas que espalhava pela casa. Ao chegar em Wit's End Rima encontra em seu quarto uma dessas casinhas.

A história é contada por narrador em terceira pessoa, sob ponto de vista de Rima. Neste contexto, nós seguimos as incursões de Rima no mundo (ficcional) real de Wit's End (a casa de praia de Addison) e o mundo ficcional de *Ice City* (o livro de Addison). Se considerarmos a metáfora de Umberto Eco dos bosques, quando chegarmos ao final do romance de Fowler é possível perceber que este apresenta alguns níveis de bosques ficcionais – e tais bosques escondem mistérios. Segundo Eco, isto significa

que um texto não pode dizer tudo, o leitor tem que tomar parte no trabalho, preenchendo os espaços (ECO, 2004, p. 3), desvendando os mistérios. Desta forma, entramos no bosque ficcional de Rima, seguimos seus passos, deciframos suas pistas como uma tentativa de desvendar os mistérios que a casa de praia Wit's End, e o romance de Addison *Ice City* oferecem.

Enquanto Catherine persegue mistérios em *Northanger Abbey* inspirada no romance de Radcliffe, a Rima persegue mistérios na casa de praia da madrinha inspirada nos livros que lia e nas suas brincadeiras de infância em um mundo paralelo com seu irmão Oliver. Ele era quatro anos mais jovem que ela, mas a diferença de idade não importava. Desde muito cedo eles desenvolveram uma relação de cumplicidade. Ela compartilhava com ele sua experiência de vida, conhecimentos e brincadeiras. Quando criança, Rima inventou um jogo chamado 'jogo do espelho'. As regras para o jogo são as seguintes,

Você caminha ao redor da casa carregando um espelho grande na sua frente, apontado para cima. Você não tem permissão de olhar para o chão embaixo de seus pés. Você olha apenas para o espelho. Isso transforma o terreno mais familiar em algo novo, uma terra-fantástica escondida vista de cima de sua cabeça em sua própria casa. Você não consegue o mesmo efeito simplesmente deitada em sua cama olhando para cima. Você tem que estar seriamente desorientado - de cima para baixo e de baixo para cima. (FOWLER, 2009, p. 115).

Mais tarde, Rima percebe que Oliver pode fazer parte da brincadeira do "jogo do espelho" também:

O mundo no espelho era agora um mundo real. E tinha um nome - Upside-down Town - e uma história que Rima estava sempre adicionando. Rainhas, claro, em honra a *Through the Looking-*

*Glass*, e também porque quem não gosta de uma história com rainhas? Adicionado a uma imagem de Rima (e agora de Oliver) – crianças que pareciam com eles, mas não fossem opostos em todos os sentidos (FOWLER, 2009, p. 118).

Como em um espelho, nós vemos Rima e Oliver, personagens ficcionais no livro de Fowler, criarem seu mundo ficcional próprio, onde tudo é possível. A inclusão de Oliver no jogo torna o mundo imaginário de Rima, uma realidade a parte, tornando-se assim ‘um lugar real’. Se os irmãos partilham o mesmo mundo real, a imaginação deles pode levá-los a inúmeros lugares imaginários que nós leitores não temos acesso. É semelhante ao que chamamos de domínios virtuais de acesso limitado, onde apenas os membros têm permissão para partilhar uma realidade criada ou simulada, semelhante à Upside-down Town. Além disso, existe outro lugar imaginário em *Wit’sEnd*, que é Ice City. De acordo com o narrador:

Ice City é um bar inventado onde bebidas inventadas são servidas a pessoas inventadas. Maxwell Lane é sempre uma dessas pessoas. Os outros são quem Maxwell quer que eles sejam – pessoas de seu passado, os famosos, os reais, os ficcionais, vivos, mortos... Ice City é um estado de espírito, um destino psicológico. Maxwell Lane vai lá quando ele quer beber mais, sentir menos... *Ice City*, o livro, é sobre traição, as consequências imprevistas de ações descuidadas, a conveniência de manter segredos... Maxwell vai para Ice City em todos os livros, mas *Ice City* é o único livro que termina em Ice City. (FOWLER, 2009, p. 120).

Na verdade, existem duas Ice Cities no romance de Fowler; uma é o lugar imaginário citado acima, e a outra é o romance escrito por Addison. Então, *Ice City* é uma história ficcional escrita por uma personagem



ficcional inserida no romance *Wit's End*. A autora de *Ice City* é Addison, que é madrinha de Rima Lansill, e também era amiga próxima do pai de Rima, Bim Lansill. Rima suspeita de alguns detalhes do passado de sua família. Tanto o pai de Rima quanto o personagem central do romance de Addison partilham o mesmo nome. E no romance de Addison Bin Lansill mata sua esposa. Assim, Rima busca respostas para tais mistérios, na casa e nas obras de Addison.

Voltando à questão da paródia referida no título do trabalho, quando aproximamos a obra de Radcliffe, de Austen e de Fowler identificamos algumas semelhanças entre elas. Em primeiro lugar, essas obras são intituladas com o nome das propriedades em que residem os mistérios. Assim temos em Udolpho um castelo mal-assombrado, uma abadia em Northanger Abbey e aqui *Wit's End*, uma casa de praia. Segundo, as heroínas Emily, Catherine e Rima se afastam de suas casas, para viverem suas aventuras misteriosas. A personagem Emily é perseguida pelo senhor Montoni, Catherine é expulsa de Northanger Abbey pelo general Tilney, e Rima teme as histórias do passado que envolvem seu pai e sua madrinha. Se levarmos em conta de que o mundo ficcional de Austen está mais próximo do mundo ficcional da Ann Radcliffe, percebemos que as aproximações ficam mais claras entre essas duas obras. O mundo ficcional de Fowler se distancia bastante de suas antecessoras, por isso as aproximações acabam se diluindo.

Por fim, é possível perceber que tanto Rima quanto Catherine demonstram não pertencerem aos universos em que estão inseridas. A heroína de Fowler, deprimida com a perda da família, mistura a realidade com fantasia como uma forma de fuga para sua dor. No caso da Catherine, a fuga da realidade se dá por ingenuidade e falta de orientação. O ponto em comum entre essas duas heroínas é o fato de ambas possuírem uma imaginação criativa.

## **REFERÊNCIAS:**

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. New York: W.W. Northon & Company, Inc., 2004.  
DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.

ECO, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Translated by Robert Lumley. Massachusetts: Harvard University Press, 2004.

JOHNSON, Claudia L. In AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. New York: W.W. Norton & Company, 2004.

FOWLER, Karen Joy. *Wit's End*. New York: Plume, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth – Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>. Acesso em Abril, 2014.

# O INSÓLITO EM “THE FIFTH-NINTH BEAR”, DE SYLVIA PLATH

Mariana Chaves Petersen

## “THE FIFTY-NINTH BEAR”

“The fifty-ninth bear”, conto escrito por Plath em 1959, é publicado postumamente, em 1977, na recolha de contos, ensaios e excertos de diários *Johnny Panic and the Bible of dreams*. Na narrativa em questão, tem-se um casal, Sadie e Norton, que está acampando em um parque. Enquanto passeiam por lá, têm alguns revezes, como o desaparecimento de sua água e a falta de combustível em seu carro. Um dos passatempos do casal é contar os ursos que veem no parque, fazendo cada um sua aposta de quantos veriam: Norton, setenta e um, e Sadie, cinquenta e nove. Conforme segue a contagem, é perceptível um certo desgaste entre ambos: são constantes as dores de cabeça de Norton e as decepções de sua esposa por ele não estar bem disposto neste que seria o último dia de ambos no parque. O narrador em terceira pessoa, próximo a Norton – mostrando Sadie por meio da perspectiva do marido –, desvela sentimentos de proteção e possessão deste por sua esposa. À noite, após o casal ter se recolhido para dormir em sua barraca, escutam um urso quebrar um dos vidros de seu carro. Ao observar o animal manusear um chapéu de Sadie, retirado de dentro do veículo, Norton tenta afastá-lo, indo em sua direção com uma lanterna. Ele é então morto pelo urso, e o narrador deixa transparecer um triunfo, relacionando Sadie ao animal.

Plath escreve o conto baseado em uma experiência pessoal, conforme conta em carta a sua mãe (PLATH, 1992). Em julho de 1959, a autora acampava com o marido, o poeta Ted Hughes, no Yellowstone Park, em Montana, quando, durante a noite, escutam um barulho e imaginam que um urso estivesse vasculhando seu carro. O animal descobre laranjas guardadas no veículo, e passa a noite alimentando-se delas. No dia seguinte, Plath descobre que ele também comera biscoitos que estavam,

juntamente com alguns cartões postais, dentro de sua bolsa. Em relação aos últimos, ao contar o ocorrido em uma carta a sua mãe, a autora reproduz um estranho fato: “I found the postcards the next day, lying among the rubble, the top of the card of moose antlers turned down and *face-up* the card of a large bear with an actual bear paw-print on it” (PLATH, 1992, p. 349, *itálico da autora*). A ênfase dada por Plath a “*face-up*”, ao sugerir um desejo do urso em pôr em evidência um cartão que o representa, marca o insólito da situação, que permearia, mais tarde, “The fifty-ninth bear.” A história de Plath e de seu marido se espalha pelo acampamento, o que leva uma mulher a contar à autora o ocorrido em outro local, onde uma mulher fora morta ao tentar espantar um urso:

It turned out she had just moved from West Thumb, another camp, where a woman had been killed by a bear Sunday, the night we came. That woman, hearing the bear at her food at night, had gone out with a flashlight to shoo it away, and it turned on her and downed her with one vicious cuff. (PLATH, 1992, p. 350)

Assim como no relato, a morte em “The fifty-ninth bear” é também provocada devido à aproximação perante o urso com uma lanterna. Terminada a escrita do conto, Plath não se mostra satisfeita com ele, impressão descrita em setembro de 1959 em seu diário: “*Disgust with the 17 page story I just finished: a stiff artificial piece about a man killed by a bear, ostensibly because his wife willed it to happen, but none of the deep emotional undercurrents gone or developed*” (PLATH, 2000, p. 501). Apesar disso, ela acaba reconsiderando-o e pondera tentar publicá-lo em novembro do mesmo ano (PLATH, 2000). Impressões da autora à parte, a entrada do diário citada nos mostra que Plath pretendia deixar como sugestão o final de sua narrativa, sua explicação sobrenatural e, portanto, da vingança de Sadie. Isso fica claro pela escolha de “*ostensibly*”: “*as appears or is stated to be true, though not necessarily so; apparently*” (OED) Creio que a intenção de Plath tem o efeito pretendido em sua história, conduzindo sutilmente seu leitor do estranho, do insólito, ao sobrenatural.

## ESTRANHO, INSÓLITO E FANTÁSTICO

Em uma primeira leitura de “The fifty-ninth bear”, o final surpreende, uma vez que os indícios sobrenaturais – e sua relação com Sadie – presentes ao longo da história podem passar despercebidos, apesar de haver estranhamento perante alguns acontecimentos, assim como em relação ao casal. Ao ouvir o urso vasculhando seu carro, Norton sai da barraca onde dormia com sua esposa para tentar afastá-lo. Segue o desfecho do conto:

Norton aimed the beam of the flashlight straight at the bear’s eyes. “Get out of here, you,” he said. The bear did not move.

Norton took a step forward. The shape of the bear towered against the car. Norton could see, in the glare of the light, the jagged teeth of glass around the hole gaping in the car window. “Get out...” He held the light steady, moving forward, willing the bear to be gone. At any moment the bear should break and run. “Get out...” But there was another will working, a will stronger, even, than his.

The darkness fisted and struck. The light went out. The moon went out in a cloud. A hot nausea flared through his heart and bowels. He struggled, tasting the thick, sweet honey that filled his throat and oozed from his nostrils. As from a far rapidly receding planet, he heard a shrill cry – of terror, or triumph, he could not tell. It was the last bear, her bear, the fifty-ninth. (PLATH, 2008, p. 117, *italícos meus*)

A morte de Norton ao tentar afastar o urso, por si só, nada traz de sobrenatural, ainda mais tendo em vista a menção de Plath a um acidente semelhante. Os únicos indícios de que a morte do marido não é um mero acidente se devem às três frases em *italíco*. A vontade mais forte, acima do

humano Norton, parece vinda de um “*far [...] planet*”, forte referência ao sobrenatural, e, por fim, a sua esposa, sendo seu algoz o quinquagésimo-nono urso, o urso de Sadie. A sutileza de tais afirmações, somada à coincidência do número cinquenta e nove, criam o insólito, enquanto remetem ao fantástico.

Em “A narrativa fantástica”, Todorov (1970) define os limites do fantástico. Este ocupa o tempo da incerteza: ocorre quando não se sabe se algo é imaginário ou real; trata-se de uma ilusão de personagem ou narrador – não havendo, no caso, mudança nas leis do mundo – ou de realidade na narrativa – regida então por leis desconhecidas fora dela. Uma vez que a dúvida é desvendada, ao se escolher uma ou outra resposta, entra-se em outros domínios: no estranho ou no maravilhoso. O primeiro caso ocorre quando as leis da realidade, tal qual a conhecemos, permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, o segundo, quando se devem admitir novas leis da natureza para que o fenômeno seja possível. Partindo disso, “*The fifty-ninth bear*” se enquadra na categoria do estranho (ou do estranho-fantástico como veremos depois), visto que o leitor é levado a acreditar na intervenção do sobrenatural por meio do narrador ao mesmo tempo em que as leis da natureza não são alteradas no texto, o que dá a ele um caráter insólito. Desde o começo da narrativa de Plath, percebem-se acontecimentos estranhos; o elemento sobrenatural, no entanto, é introduzido apenas em seu desfecho, ficando o estranhamento das páginas iniciais mais evidente após a leitura da última. Todorov (1970) delimita o “estranho-puro” como restrito a narrativas em que há acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão ao longo de toda história, mas que de alguma forma são incríveis, chocantes, insólitos. Segundo ele, o “fantástico-estranho” ocorre quando os acontecimentos aparentemente sobrenaturais de um texto recebem, por fim, uma explicação racional. Já o contrário, quando acontecimentos inicialmente explicáveis racionalmente conduzem personagem e leitor a acreditarem na intervenção do sobrenatural, cria-se um caráter insólito, estranho. É de acordo com esta última categoria que se dá o desenvolvimento de “*The fifty-ninth bear*”; podendo ser chamado, assim, não apenas de estranho – de forma mais geral, como oposto ao

maravilhoso –, como também, se dermos maior peso a sua reviravolta final, de estranho-fantástico – me parece pertinente, apesar de Todorov não utilizar o termo. Por fim, ainda para Todorov (1970), o fantástico implica uma função de leitor implícita no texto, inscrita precisamente, junto aos movimentos dos personagens. No caso do conto de Plath, essa função fica clara, sendo responsável pelo estranhamento, uma vez que o leitor não conhece os fatos sobrenaturais antes dos personagens como ocorre em outras narrativas. De fato, Norton talvez não chegue a tomar conhecimento disso nem na hora de sua morte. Se Sadie está a par do sobrenatural, o que nos é indicado, não teríamos como sabê-lo de antemão, uma vez que dela só conhecemos as percepções de seu marido. Assim, é só por meio das três frases do narrador anteriormente citadas que tomamos conhecimento do elemento sobrenatural na obra, sendo justamente este estranhamento final provocado no leitor o responsável por seu caráter não só insólito, como também fantástico.

O estranhamento presente em “The fifty-ninth bear” dialoga fortemente com “O estranho”, de Freud (2006). No texto, o autor começa a desenvolver o tema ao trazer um dicionário, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, citando todas as possíveis acepções de “heimlich.” Entre as de seu primeiro sentido, que se opõe ao “unheimlich” consta a seguinte:

I. [...] (b) De animais: domesticado, capaz de fazer companhia ao homem. Em oposição a selvagem, e.g. ‘Animais que não são selvagens nem *heimlich*’ etc. ‘Animais selvagens... que são educados para serem *heimlich* e acostumados ao homem.’ ‘Se essas jovens criaturas são criadas desde os primeiros dias entre os homens, tornam-se bastante *heimlich*, amistosas’ etc. – Assim também: ‘(O cordeiro) é tão *heimlich* e come da minha mão.’ ‘Não obstante, a cegonha é um belo *heimlich* pássaro.’ (*Wörterbuch der Deutschen Sprache*, 1860 apud FREUD, 2006, p. 240, itálicos no original)

É interessante pensarmos que o estranho de Freud, “Unheimlich”, opõe-se, ainda que não fosse particularmente este seu enfoque, ao animal domesticado, “heimlich.” Poderíamos estender sua oposição, “unheimlich”, a animais não domesticados? Nesse sentido, estranho e selvagem poderiam ser, em algum contexto, representados pela mesma palavra, situação análoga ao final do conto de Plath, no qual o urso, animal selvagem, representa o sobrenatural, criando, assim, o estranho. Voltando a Freud, citando o mesmo dicionário, entre as acepções do segundo sentido de “heimlich”, que se aproximam mais de “unheimlich”, por vezes se opondo a “heimlich”, consta a seguinte: “II. Escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros” (*apud* FREUD, 2006, p. 241). Se há algo sonegado aos outros, ao leitor, em “The fifty-ninth bear”, é como Sadie vê seu marido, o que ela realmente pensa da situação por que passam, que, como sabemos, vai além do que é dito por ela a ele. Essa ausência de Sadie, que conhecemos apenas pela visão de Norton, cria um estranhamento em relação a ela, que culmina em sua vingança final, e, assim, surpreende. Ainda dentro do segundo sentido de “heimlich”, há um parágrafo no texto de Freud que trata do composto “unheimlich”, no qual se encontra importante citação de Schelling para o desenvolvimento do “Uhheimlich” freudiano: “‘Unheimlich’ é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz (Schelling)” (*apud* FREUD, 2006, p. 242, *itálico no original*). Mais adiante, Freud parte da afirmação de que a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que afetos, pertencentes a impulsos emocionais, transformam-se em ansiedade se reprimidos, devendo, dessa forma, haver entre os exemplos de coisas assustadoras “uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se se algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho” (FREUD, 2006, p. 258, *itálico do autor*). Partindo disso, o autor passa à compreensão de que se estendeu o uso linguístico de

*das Heimliche* [‘homely’ (‘doméstico, familiar’)]  
para seu oposto, *das Unheimliche* [...], pois esse  
estranho não é nada de novo ou alheio, porém



algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. (FREUD, 2006, p. 258, *itálicos do autor*)

Dessa forma, é possível compreender a citação de Schelling sobre o que deveria ter permanecido oculto, mas vem à luz: tem-se o estranho como o retorno do recaiado. Quanto a isso, outra associação com o conto de Plath é possível. Seu desfecho mostra o quão familiar o urso era a Sadie: “*It was the last bear, her bear, the fifty-ninth*” (PLATH, 2008, p. 117, *itálico meu*). A familiaridade da mulher para com o urso que mata seu marido é o ponto auge do estranhamento na narrativa; ela anseia por ele, por vencer a aposta, e, como que respondendo a seu chamado, o animal volta juntamente a todo o ressentimento recaiado por Sadie. Não vemos a percepção que a mulher tem do marido, mas sabemos o quão frágil e dependente ele a imagina; aquilo que parece não abalar Sadie, por fim, retorna para então matá-lo.<sup>1</sup>

Seguindo seu texto, Freud (2006) analisa “O homem da areia”, de Hoffmann, e chega à conclusão de que o estranhamento provocado pelo conto não se trata de uma questão de incerteza intelectual, de duvidarmos se estamos observando a imaginação de um louco – assemelhando-se, nesse sentido, à incerteza provocada pelo fantástico para Todorov (1970). Partindo de outra obra de Hoffmann, destacando alguns temas de “estranheza”, Freud cita o retorno constante da mesma coisa, a repetição dos mesmos aspectos, características, crimes, nomes. Este fenômeno, segundo ele, quando sujeito a determinadas circunstâncias, provoca o estranhamento, evocando a sensação de desamparo, semelhante à de alguns estados oníricos. Passando ao exemplo dos números, o autor diz

---

1 De acordo com *A dictionary of symbols*, de Cirlot (2002), o urso “In alchemy, [...] corresponds to the *nigredo* of prime matter, and hence it is related to all initial stages and to the instincts. It has consequently been considered a symbol of the perilous aspect of the unconscious [...]” (CIRLOT, 2002, p. 23) Relacionando o urso de “The fifty-ninth bear” aos instintos, ao aspecto perigoso do inconsciente, fica ainda mais evidente seu papel ao trazer à tona o recaiado por Sadie. O animal revela o inconsciente da mulher de forma perigosa, culminando, como sabemos, na morte de Norton.

ser mais fácil uma repetição involuntária, aparentemente inocente, criar a sensação do estranho. Para ele, nossa impressão é alterada quando dois eventos independentes ocorrem próximos, como quando um número se repete em um curto espaço de tempo, levando, assim, a uma sensação do estranho, a uma busca pelo significado secreto de tal número. Na narrativa de Plath, cinquenta e nove é o “*symbol of plenitude*” (PLATH, 2008, p. 109) de Sadie, assim como o número do urso que mata Norton, de acordo com a contagem do casal, o que, juntamente às outras causas já citadas, aumenta o estranhamento do desfecho da narrativa. Outra repetição importante, não numérica, diz respeito às coisas estranhas que acontecem no parque, o sumiço da água, a falta de combustível, assim como as dores de cabeça constantes de Norton, que reproduzem sua sensação de desamparo. Freud também menciona em seu texto o estranho efeito que se apresenta “quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade [...]” (FREUD, 2006, p. 261). Conforme veremos depois, as preocupações de Norton passam de imaginárias a reais, como se fossem um presságio do que ocorreria consigo. Por fim, ao tratar das estratégias narrativas possíveis envolvendo o estranho, Freud menciona o caso de a promessa de uma verdade finalmente excedê-la. Para evitar a insatisfação do leitor, traz a possibilidade de mantê-lo “às escuras, por muito, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim” (FREUD, 2006, p. 267). É justamente essa a estratégia de Plath em seu conto: a explicação sobrenatural – “*As from a far rapidly receding planet [...]*” (PLATH, 2008, p. 117) – aparece de forma evidente apenas no desfecho, desvelando antes disso apenas indícios do estranho, sem se comprometer com qualquer definição até o final.

## **MULHER: NATUREZA, MISTÉRIO E MAL**

Quando Sadie e Norton chegam ao local de onde parte a trama, “*a dense mist shrouded the rainbow pools*”; o lugar parece vazio, exceto pelo sol “*red as a dwarf tomato*”, iluminando o casal, “*enacting as they were a ritual of penance and forgiveness*”, enquanto se moviam por um “*medium at*

*once intimate and insufferable, the sulfurous air warm and humid on their faces [...]*” (PLATH, 2008, p. 107). A cena descrita nos mostra o ambiente opressivo que adentram, assim como o desgaste entre ambos. Apesar de seu *“slender, vulnerable shape”* (PLATH, 2008, p. 107), observado por Norton, é Sadie que insiste pelos passeios mais perigosos, arriscando-se sem medo enquanto o outro faz seu papel de protetor:

She had insisted on the Dragon’s Mouth, that hoarse, booming spate of mud-clogged water; and the Devil’s Cauldron. He had waited for her habitual squeamishness to turn her away from the black, porridgy mass that popped and seethed a few yards from under her nose, but she bent over the pit, devout as a priestess in the midst of those vile exhalations. (PLATH, 2008, p. 108, sublinhados meus)

Os nomes dos lugares, que remetem a perigo, fazem crer que Sadie talvez já estivesse planejando a morte do marido. Ela mostra proximidade com o que De Lauretis (1994) define por:

Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivo do Desejo e do Conhecimento [Masculinos], ‘O Verdadeiro Ser-Mulher’, Feminilidade etc.)”, à qual a autora opõe a “mulheres, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente ‘engendrados’ nas relações sociais” (DE LAURETIS, 1994, p. 217).

Como que sem medo por se sentir à vontade em sua essência de mulher, parecendo estar em um ritual religioso tendendo ao Mau, Sadie se arrisca, no seio da Natureza, que é mais sua que de Norton: é nessa passagem

que a dor de cabeça do marido começa. A própria escolha do narrador, próximo a Norton, mas distante de Sadie, desvela mais uma característica geralmente atribuída ao feminino: o Mistério, gerado e descrito por sua não-compreensão pelo masculino.

Em seguida, ficamos sabendo do insólito desaparecimento da água dos dois. Enquanto desconfia de todos os visitantes, *“Disgust curled in Norton’s throat”*; ele deixa a esposa dirigir, ao passo que *“his consciousness fisted somewhere there, dark and secret as a nut”* (PLATH, 2008, p. 108). Tomamos conhecimento da contagem dos ursos, já no quinto dia de viagem, no número cinquenta e seis, sendo este um animal opressivo, emoldurado por *“mottled boles of pines, speared skyward [...], their dark thatch of needles”* (PLATH, 2008, p. 108). A aposta dos dois mantém o jogo; Sadie escolhe o cinquenta e nove, e Norton, o setenta e um. É irônico que seu número seja posterior ao do urso que o mata, de forma que ele não sobreviveria para ganhar a aposta, ao mesmo tempo em que deseja perdê-la por saber que sua mulher leva jogos como esse a sério. Ao afastarem-se dos lugares preferidos de Sadie, Norton melhora um pouco e, sonolento, joga um jogo mental:

Norton began to will toward him all the animals of the forest [...] In his mind’s eye he saw them pause, startled, as by some alien presence [...] He saw them, one by one, turn and converge toward the center where they sat, fiercely, indefatigably willing the movement of each hoof and paw. (PLATH, 2008, p. 109, sublinhado meu)

O elemento sobrenatural se faz presente sutilmente na expressão destacada, enquanto Norton parece chamar para si seu trágico destino, parece estranhamente pressentir o que viria. Nesse momento, Sadie avista um alce e para abruptamente o carro, ao passo que o narrador deixa transparecer mais uma relação sua com a Natureza inerente à Mulher de De Lauretis (1994): *“she had no fear of animals. She had a way with them [...] The danger simply never occurred to her”* (PLATH, 2008, p. 109). No

entanto, Norton parece sentir o medo que ela não sente, o que nos leva a questionar o porquê de ele tentar espantar o urso cinquenta e nove mais tarde: cairá ele em uma armadilha pregada pela esposa ao induzir o urso a segurar seu chapéu? Norton decide esperar no carro enquanto Sadie passeia, observando-a afastar-se *“in the peaked straw hat with the red ribbon bow under her chin”* (PLATH, 2008, p. 110), que levaria a seu trágico desfecho. O narrador nos revela que Norton, por vezes, imagina Sadie morta, embalsamada, não imaginando que ela sobreviveria a ele; a vê como algo frágil, como o “Objetivo do Desejo e do Conhecimento [Masculinos]” de De Lauretis (1994). Sadie volta do passeio frustrada por um grupo de garotos que fala com ela no caminho, sobre o que reflete o narrador: *“A woman could never be alone in peace; a solitary woman was a walking invitation to all sorts of imprudence”* (PLATH, 2008, p. 111). Precisaria Sadie mesmo de Norton? – é a dúvida que permanece. Ao sugerir à esposa que deixem o resto do passeio para o dia seguinte, ele recebe a resposta: *“Today’s our last day”* (PLATH, 2008, p. 111), a qual parece sugerir que Norton não estaria mais lá até o fim da noite.<sup>2</sup> Sadie começa a chorar; Norton tira o chapéu da mulher e acaricia seus cabelos, consolando-a como a uma criança. Ele retoma a direção do carro, assim como as rédeas da situação, decidindo o que iriam fazer e parecendo vangloriar-se internamente disso. Observa-a, *“surely his as a lamb on a leash”*, sentindo-se como um *“protecting god”* (PLATH, 2008, p. 112). No entanto, acaba não vendo que é Sadie, escondida atrás de sua submissão, que o move: *“He did not see, or did not care to see, how her submissiveness moved and drew him, nor how, through the steaming, suffocating baths of mist, she led and he followed [...]”* (PLATH, 2008, p. 112).

As coisas se mostram melhores entre ambos; o combustível do carro ameaça acabar, e parece haver um novo presságio: entre os vultosos pinheiros, *“Norton felt the full weight of the dark”* (PLATH, 2008, p. 114), a mesma escuridão na qual morreria; durante o encontro com o urso de

---

2 O uso do itálico para marcar o insólito lembra a cena dos cartões postais descrita por Plath a sua mãe: *“face-up the card of a large bear with an actual bear paw-print on it”* (PLATH, 1992, p. 349, itálico da autora).

Sadie, sua lanterna se apaga misteriosamente. Ainda no carro, Norton começa a cantar uma canção, que é finalizada em conjunto pelos dois:

*I dreamt I was at Liverpool  
Way back in Marylebone... [...]  
With my true love beside me  
And a jug of ale in hand  
And I woke quite broken-hearted  
Lying off Van Diemen's land.*<sup>3</sup>  
(PLATH, 2008, p. 113-4, itálico no original)

A união amorosa, cantada por ambos, é possível apenas em um sonho, o que nos permite questionar ainda mais o ilusório casamento que parecem viver. Quando o combustível dá sinais de que logo acabará, Sadie brinca com o futuro dos dois, causando ainda maior estranhamento por ela parecer saber de antemão o que irá acontecer: “*Even if we make this, [...] there will be two more bad things. There'll be a trailer parked in our car space and a bear waiting at the tent*” (PLATH, 2008, p. 114). Diferentemente das outras noites, Sadie está estranhamente calma nesta; ao chegarem a sua barraca, ela decide cozinhar, o que não faz nos dias anteriores por medo de atrair animais. Todos os eventos parecem tanto acontecimentos casuais quanto incriminações a Sadie: temos o estranho; o mundo natural segue suas regras, mas o recalçado ainda está por vir. Norton guarda os restos de comida no carro, enquanto “*In the furred, blue moonlight, the pines bristled with shadow*” (PLATH, 2008, p. 116): os pinheiros, fálicos, se arrepiam à luz da lua, geralmente tida como feminina.

Da barraca, escutam o quebrar do vidro do carro; Sadie exclama: “*My*

---

3 Conforme ressaltou a Profa. Ma. Adriane Ferreira Veras durante a apresentação deste trabalho, a ilha da Tasmânia era chamada “Van Diemen’s Land” na primeira metade do século XIX, sendo, na época, uma colônia penal inglesa. Na música cantada no conto, o eu acorda de um sonho de amor próximo à costa da ilha, “Lying off Van Diemen’s land.” Podemos estender a letra a Sadie e a Norton, que, apesar de cantarem juntos no momento em questão, logo acordariam para a metafórica prisão de seu casamento.

bear,' [...] as if she had called it up out of the dark" (PLATH, 2008, p. 116). Os barulhos continuam; Norton culpa internamente o urso por tudo que lhes ocorrera de errado, e Sadie pede que ele faça algo. Preguiçoso, ele observa os movimentos do animal de dentro da barraca, só resolvendo de lá sair ao vê-lo manusear o chapéu de sua esposa: "A surge of anger beat up in Norton's throat. The damn bear had no right to his wife's hat, mangling it like that. The hat belonged to Sadie as indissolubly as her own body, and there was the bear, ravaging it, picking it apart in a horrid, inquisitive way" (PLATH, 2008, p. 117). É então, motivado por um sentimento de posse quase como se o urso fosse um amante de Sadie, colocando-se como protetor da mulher, que Norton decide afastá-lo. A esposa sugere que o assuste com a lanterna, e, ao ver os restos do chapéu dela aos pés do urso, Norton o aborda, seguindo-se o desfecho já aqui citado. "The darkness fisted and struck. The light went out. The moon went out in a cloud" (PLATH, 2008, p. 117): é a escuridão – o sobrenatural? – que age, que engole a luz da lanterna; é ela o sujeito da frase, e não o urso. A lua, feminina, se esconde na hora da morte, e o conto conclui o estranhamento que o permeia com a intervenção sobrenatural, comandada por Sadie e executada por seu urso, o quinquagésimo nono.

## VINGANÇA: ROMPIMENTO COM O "CREATIVE MARRIAGE"

Um tema recorrente nos diários de Plath é a oposição entre as vocações da escrita e do casamento. Sua união com Ted Hughes, com quem casa-se em 1956, parece ser a reconciliação perfeita das duas, o que transparece na idealização com que descreve o marido. Para Britzolakis (1999), cria-se um ideal platônico do "creative marriage", que oscila entre inspiração e silenciamento – o que se observa claramente na obra poética de Plath –,<sup>4</sup> entre exercícios de escrita propostos pelo marido e medo de

---

4 Em sua poesia, é recorrente o colocar-se do eu poético, diminuído, à sombra de grandes figuras masculinas, entre elas, paternas e conjugais. Axelrod (1985) chama os poemas em que isso ocorre de "shadow poems." Ver AXELROD, Steven Gould. The mirror and the shadow: plath's poetics of self-doubt. In: *Contemporary literature*, Vol. 26, No. 3. Madison: University of Wisconsin Press, Autumn 1985, p. 286-301. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1208027>. Acesso em: 20 Ago. 2012.

bloqueio caso ele lesse seus escritos. De acordo com Britzolakis (1999), isso acaba levando a uma arena entre alta e baixa culturas, ficando Plath com a última, passível de ser conciliada com a vida doméstica, e deixando, assim, o estatuto de gênio a seu marido. No entanto, ainda segundo a autora, em alguns contos de Plath, o “*creative marriage*” é parodiado de forma sombria: é o caso de publicações de *Johnny Panic and the Bible of dreams* como “The fifty-ninth bear” e “The wishing box.” Na última, Harold conta a sua esposa, Agnes, seus maravilhosos sonhos, ricos em detalhes. Agnes não sonha, ou não lembra as minúcias de seus sonhos, e, quando o consegue, são geralmente pesadelos sombrios que tem vergonha de contar a ele. Harold tenta fazer um exercício de imaginação com a mulher, que só a deixa mais certa de seu vazio mental, o qual ela acaba tentando preencher com romances, revistas femininas e escritos referentes à vida doméstica. Ela acaba por desenvolver insônia, sendo medicada com pílulas para dormir pelo médico da família. Ao retornar um dia do trabalho, após sonhar magnificamente no trem ao voltar a casa, Harold encontra a esposa no sofá e a caixa de pílulas vazia no chão: “*Her tranquil features were set in a slight, secret smile of triumph, as if, in some far country unattainable to mortal men, she were, at last, waltzing with the dark, red-caped prince of her early dreams*” (PLATH, 2008, p. 220).

A assimetria entre os cônjuges em “The wishing box” leva à aniquilação de Agnes, a um retorno a seus sonhos infantis. Tem-se uma espécie de vingança a Harold: o triunfo expresso por sua mulher morta parece dizer-lhe que alguns sonhos seriam inatingíveis até para ele, por estar vivo, estando ela, portanto, em algum tipo de vantagem ainda que do túmulo. Em oposição à música cantada por Sadie e Norton, a união de Agnes e Harold não é possível nem em sonhos, sendo por causa deles que vai à ruína. Já em “The fifty-ninth bear”, a vingança feminina é mais clara, acabando, dessa vez, com a aniquilação do marido. A disputa pelo controle da situação – entre os papéis do “*creative marriage*” – é evidente; conforme já vimos, Norton gosta de sentir-se o protetor da esposa, o que toma as rédeas da situação, sendo levado por ela, sem se dar conta, a seu obscuro final. Opondo-se a Agnes, o morto Norton não esbanja nenhum tipo de



triunfo, é apenas assassinado enquanto é Sadie quem triunfa, fazendo prevalecer sua vontade.

Podemos falar, por fim, em uma vingança simbólica da própria Plath na narrativa. No trecho em que se mostra insatisfeita com “The fifty-ninth bear” em seu diário, ela finaliza: “[...] *none of the deep emotional undercurrents gone into or developed. As if little hygienic transparent lids shut out the seethe and deep-grounded swell of my experience. Putting up pretty artificial statues. I can't get outside of myself*” (PLATH, 2000, p. 501-2, sublinhados meus). A autora se mostra insatisfeita com a narrativa tanto por sentir nela sua experiência bloqueada quanto por constatar, também por meio dela, que não consegue sair de si mesma. A profundidade emocional desejada seria, assim, encontrada em sua própria experiência, de onde surge a ideia para a escrita, mas deveria ser também capaz de extrapolá-la – o que, para Plath, não acontece, levando a sua visão negativa da história. Talvez vinda de sua experiência, possível referência a Hughes é feita na narrativa, no trecho “*the empty tank and the unpeopled road was affecting her [Sadie] like brandy*” (PLATH, 2008, p. 114, sublinhado meu), que ecoa carta escrita por ele a Plath em 1956: “*The memory of it [your body] goes through me like brandy*” (*The Telegraph*: 2007) Outro fato interessante é Plath ter escolhido o ano de sua viagem ao acampamento com Hughes, 1959, como o número do urso que mata o marido de Sadie em seu conto. O símbolo pode ser estendido a sua criadora, que faz, talvez, uma crítica ao seu próprio “*creative marriage*”, libertando-se dele, ainda que momentaneamente, por meio de sua escrita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“The fifty-ninth bear”, conto que pode ser definido como estranho-fantástico, traz uma explicação sobrenatural apenas em seu desfecho. Antes disso, a história é permeada pelo estranho, conforma definido por Todorov (1970): as leis da natureza permanecem intactas, mas os acontecimentos são, de alguma forma, insólitos. O animal selvagem, as previsões de Norton, a omissão de Sadie por parte do narrador e o retorno do recalçado por ela em relação a seu marido podem ser aproximados do

estranho [*Unheimlich*] de Freud (2006), assim como a repetição do mesmo número (cinquenta e nove) e a estratégia de manter o leitor na incerteza até o final da narrativa. Além disso, Plath também lança mão de arquétipos do feminino – que podem relacionados à “Mulher” de De Lauretis (1994) – para criar um ambiente essencialmente opressivo ao masculino. Faz uso, dessa forma, de posições geralmente redutoras do feminino – que se opõem às “mulheres” engendradas pelas tecnologias de gênero de De Lauretis (1994) – para inverter papéis, causando estranhamento. Torna os arquétipos realidade no conto, levando não só à vingança de Sadie, como também a questionamentos acerca do ser “Mulher.” Por fim, essa vingança rompe de forma sombria com o ideal do “*creative marriage*”, que Britzolakis (1999) observa em Plath. Nesse sentido, “The fifty-ninth bear” relaciona-se com outro conto da autora, “The wishing-box”, além de trazer referências à sua própria experiência.

## REFERÊNCIAS

AXELROD, Steven Gould. The mirror and the shadow: Plath's poetics of self-doubt. In: *Contemporary literature*, Vol. 26, No. 3. Madison: University of Wisconsin Press, Autumn 1985, p. 286-301. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1208027>. Acesso em: 20 Ago. 2012.

BRITZOLAKIS, Christina. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*. New York: Oxford University Press, 1999.

CIRLOT, J.E. *A dictionary of symbols*. Traduzido do espanhol para o inglês por Jack Sage. Mineola, NY: Dover Publications, 2002.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-42.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Volume XVII), p. 233-74.

OXFORD DICTIONARIES. *Ostensibly*. 2014. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ostensibly?q=ostensibly>. Acesso em: 22 jan. 2014.

PLATH, Sylvia. *Johnny Panic and the bible of dreams*. New York: Harper Perennial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Letters home: correspondence 1950–1963* (ed. Aurelia Schober Plath). New York: Harper Perennial, 1992.

\_\_\_\_\_. *The unabridged journals of Sylvia Plath* (ed. Karen V. Kukil). New York: Anchor Books, 2000.

THE TELEGRAPH. *Sincerely, Ted Hughes*. 2007. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3668375/Sincerely-Ted-Hughes.html>. Acesso em: 28 jan. 2014.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 147-66.

# INICIAÇÃO À TREVA: HORROR E MONSTRUOSIDADE NO *HEART OF DARKNESS*, DE JOSEPH CONRAD

Ricardo Vieira Lima

*Os monstros ainda estão entre  
nós. Encontramos o inimigo e ele  
somos nós.*

Samuel Coale, “Os Sistemas e o  
Indivíduo”

## FICÇÃO SIMBÓLICA

Publicado inicialmente sob o formato de folhetim, na *Blackwood's Edinburg Magazine*, em 1899, a novela *Heart of darkness* (*O coração das trevas*), de Joseph Conrad (1857 – 1924) – aliás, Józef Teodor Konrad Korzeniowski, escritor naturalizado inglês, de origem polonesa, mas nascido na Ucrânia, então dominada pela Rússia –, foi lançada em livro somente em 1902, quando seu autor já contava com sete volumes no currículo, entre eles o afamado *Lord Jim* (1900). Há mais de um século, portanto, que *O coração das trevas* tem sido alvo de inúmeros estudos e debates polêmicos, ora sendo compreendido como uma apologia ao racismo<sup>1</sup>; ora sendo considerado como uma defesa da utopia colonialista<sup>2</sup>, ou, ao contrário, uma peça fundamental na denúncia do imperialismo europeu no continente africano<sup>3</sup>.

---

1 Em 1977, o escritor nigeriano Chinua Achebe (1930 – 2013) publicou, na *The Massachusetts Review*, nº 18, o artigo “An image of Africa: racism in Conrad's *Heart of darkness*”. Disponível em: <http://social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/achcon.htm>.

2 Conf. artigo “*O coração das trevas*, de Joseph Conrad: defesa de uma utopia colonialista ou crítica ao sistema imperial de seu tempo?”, de Enéias Farias Tavares. Disponível em: [http://www.w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art\\_04.php](http://www.w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art_04.php).

3 Conf. artigo “O lugar das trevas: leituras e releituras de *O coração das trevas* em tempos de pós-modernismo”, de Raquel Gryszczenko Alves Gomes. Disponível em: [http://veredasdahistoria.kea.kinghost.net/edicao1/03 artigo\\_lugar\\_trevas](http://veredasdahistoria.kea.kinghost.net/edicao1/03 artigo_lugar_trevas).

Respeitando as opiniões em contrário, acredito, no entanto, que *Heart of darkness* possui múltiplos significados, inclusive os que acabei de expor. Não obstante, tentarei demonstrar, neste trabalho, que o tema central dessa novela é a defesa da ideia de que o *horror* e a *monstruosidade* são partes integrantes da complexa natureza humana.

Em artigo publicado no *Diário da Tarde* (2013), sobre o livro em questão, Paulo Mendes Campos afirmou:

Sem filiação de escola literária, por meditada convicção, [Conrad] foi um simbolista, confessando-se certo de que todas as grandes criações da literatura têm sido simbólicas. A superfície, o enredo serviam para atrair o leitor comum à verdade dos símbolos. [...] De todas as narrativas de Conrad, [*O coração das trevas*] talvez seja a mais imprecisa, a mais simbolista, a mais poética, a que mais usa e abusa duma indefinida gama de significados obscuros que se multiplicam e entrelaçam. (CAMPOS, 2013, p. 49).

Não por acaso, o narrador homodiegético – personagem que transmite o relato ao leitor, a partir da narração de outro personagem, normalmente protagonista da história – fala, justamente, do caráter simbólico das “patranhas” de Charlie Marlow:

As histórias de marinheiro têm sempre uma singeleza direta, e todo seu significado cabe numa casca de noz. Mas Marlow não era típico [...], e para ele o significado de um episódio não estava dentro, como um caroço, mas fora, envolvendo o relato que o revelava como o brilho revela um nevoeiro, como um desses halos indistintos que se tornam visíveis pelo clarão espectral do luar. (CONRAD, 2010, p. 12).

Como se vê, Conrad constrói uma prosa apoiada em metáforas, e, nesse jogo de espelhos, o narrador em primeira pessoa fala de um narrador intermediário, que, por sua vez, nos conta sua história – há, portanto, uma história dentro da história, i.e., a chamada “narrativa moldura” –, sabendo-se que a maneira como essa narrativa é desenvolvida por ele mesmo, autor final do enredo, importa tanto quanto o conteúdo do próprio enredo. Dessa forma, o texto é o resultado complexo de uma experiência, onde *o como dizer* é tão importante quanto *o que se vai dizer*. Logo, a narrativa vai além do que está escrito, tal como os símbolos dos quais Conrad se serve.

*O coração das trevas* foi elaborado a partir da própria experiência do autor, que, como se sabe, foi *Master Mariner* (Capitão de Longo Curso) da marinha mercante inglesa. Mas, antes do título, em 1890, aos 32 anos, Conrad foi contratado pela *Belgian Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo* para comandar o vapor francês *Ville de Maceio*, que subiu o rio Congo levando trilhos para a constru  o da primeira estrada de ferro da África Central. Naquele tempo, esse território estava sob o domínio da Bélgica, então governada pelo rei Leopoldo II, que, em 1885, durante a Conferência de Berlim, conseguira ver aprovado o Estado Livre do Congo, sob o pretexto de proteger, civilizar e educar os nativos africanos. Em verdade, Leopoldo se apossou da região com interesses puramente econ  micos: queria promover a coleta e a comercializa  o das presas dos elefantes, o ambicionado marfim – “o ouro branco do continente negro”. De fato, após esse golpe diplomático, que resultou na anexa  o e na consequente explora  o do território africano, o monarca belga veio a se tornar uma das pessoas mais ricas da última década do século XIX.

Baseado nessa curta viagem que empreendeu ao Congo – foram cerca de seis meses –, Conrad produziu sua principal obra, que, em apertada síntese, tem como protagonista Charlie Marlow – um dos personagens “transtextuais” do autor, pois aparece também em *Juventude* (1895), *Lord Jim* e *Chance* (1913) –, um velho e experiente marítimo, que, a bordo de um cruzeiro, conta a um grupo de amigos britânicos como se tornou comandante de uma embarca  o a serviço de uma companhia de explora  o de marfim na África e como navegou em dire  o ao rio Congo, até penetrar no “cora  o das trevas”, com a missão de resgatar o

atormentado Kurtz, um funcionário de destaque da mesma companhia, que há anos vivia entre os negros, extraindo grandes quantidades de marfim com a ajuda dos nativos – que o veneravam como um deus – e de um marinheiro russo, mas que, nos últimos meses, deixara de dar notícias e interrompera o envio do marfim. No Congo, Marlow presencia assassinatos e roubos, além do tratamento desumano dado aos nativos africanos. Quando encontra Kurtz, este já bastante doente, confia nele e lhe dá instruções, documentos e uma foto para ser entregue à sua noiva, a “Prometida”. Kurtz então agoniza e pronuncia suas últimas e enigmáticas palavras: “O horror! O horror!”. Após seu falecimento, Marlow volta a Londres e, algum tempo depois, vai até a casa da noiva de Kurtz. Entrega à jovem a foto e um pequeno maço de cartas. Em uma breve conversa, ela tece vários elogios ao noivo e pergunta quais foram as suas últimas palavras. Marlow não tem coragem de lhe dizer a verdade, e mente, falando que, ao morrer, Kurtz pronunciara, apenas, o nome dela. “Eu sabia – eu tinha certeza!”, murmura a jovem, aliviada. Marlow conclui, assim, a história narrada aos passageiros, e a novela se encerra.

## **ENREDOS DE AVENTURAS E CONFLITOS PSICOLÓGICOS**

Em geral, as narrativas de Joseph Conrad possuem duas características básicas, aparentemente antagônicas: 1) Os enredos quase sempre envolvem aventuras (motivadas, certamente, pela biografia do autor); 2) Há sempre conflitos psicológicos envolvendo um ou mais de um personagem.

Essa peculiar dualidade desconcertou a crítica desde o início da carreira literária de Conrad e, por incrível que pareça, é algo que ainda confunde os analistas do fenômeno literário, nos dias atuais, como se verá adiante.

Antonio Candido, que, entre nós, ainda no início da década de 1960, estudou pioneiramente na academia a obra conradiana, defende o escritor inglês:

Joseph Conrad custou a ganhar popularidade. Quando ela veio, foi graças ao caráter exótico da sua obra inicial, ao sopro de peripécia e poesia marítima que reintroduziu em obras

da última fase. Mas, embora marinheiro, não se sentia “escritor do mar”, nem queria ser considerado autor de livros de aventuras, – pois a sua preocupação foi sempre, e cada vez mais, apresentar uma visão dramática do homem, independente das circunstâncias de lugar. “Lá, como aqui, o quadro da vida é traçado com a mesma elaboração do pormenor, colorido com as mesmas tintas”. [...] A crítica moderna, consciente desse caráter muito mais importante, adotou e desenvolveu o seu ponto de vista, atenuando quanto possível o significado do elemento exótico. Era preciso a todo custo salvá-lo da perigosa companhia dos Karl May. (CANDIDO, 2002, p. 59).

De todo modo, observe-se que Candido age como se precisasse justificar as escolhas literárias de Conrad, desfiliando-o, “a todo custo”, do gênero “aventura”. O uso do verbo “salvar”, na penúltima linha do trecho acima, parece ser uma prova de que, mesmo um crítico com a abertura e a capacidade intelectuais do autor de *Literatura e sociedade* (1965), também tem seus preconceitos, ainda que, logo em seguida ao trecho supracitado, afirme: “No entanto, a aventura e o pitoresco são elementos fundamentais da sua arte, ao mesmo título que a preocupação ética, o sentimento dramático e o estilo pomposo.” (CANDIDO, 2002, p. 59).

No ensaio “Os capitães de Conrad”, incluído em *Por que ler os clássicos* (2009), Italo Calvino afirma que, vivo, Conrad foi um escritor de sucesso, mas que seu êxito junto à crítica literária europeia só teve início meses após sua morte, quando a prestigiosa *Nouvelle Revue Française* dedicou ao escritor um número inteiro, com textos de André Gide e Paul Valéry.

Com relação à questão do gênero da prosa do autor, Calvino faz uma observação irônica, mas sincera:

Creio que fomos muitos a aproximar-nos de Conrad movidos por um amor recorrente pelos



escritores “aventurosos” – mas não aventureiros apenas: aqueles para quem a aventura serve para dizer coisas novas aos homens e as histórias e os países extraordinários servem para marcar com mais evidência sua relação com o mundo. Na minha estante ideal, Conrad tem lugar garantido junto com o aéreo Stevenson, que é quase o seu oposto, como vida e estilo. Contudo, mais de uma vez estive tentado a deslocá-lo para outra prateleira – com acesso mais difícil para mim –, a dos romancistas analíticos, psicológicos, dos James, dos Proust, dos recuperadores incansáveis de cada migalha de sensações vividas; ou até na dos estetas mais ou menos malditos, à maneira de Poe, tomados de amores transpostos; quando também as suas obscuras inquietudes de um universo absurdo não o remetam para a divisória – ainda não bem-ordenada e selecionada – dos “escritores da crise”. (CALVINO, 2009, p. 185–186).

De fato, *O coração das trevas* é uma obra tão instigante, que levou um escritor do porte de Jorge Luis Borges a descrever a novela como sendo o “mais intenso de todos os relatos que a imaginação humana jamais concebeu” (*apud* ALVES, 2011). Escritor de escritores e leitor absoluto, Borges sabia, como ninguém, reconhecer a grande literatura, independentemente do gênero a que ela pertencesse.

Todavia, não parece ser esse o caso de um crítico como Harold Bloom, que em seus livros *O cânone ocidental* (1994), *Como e por que ler* (2000) e *Gênio* (2003) ignora a prosa de Conrad. Por outro lado, quando se refere ao autor de *Nostromo* (1904), evita externar suas próprias opiniões:

Ele tem obsedado a literatura norte-americana desde a poesia de T.S. Eliot, passando por nossos grandes romancistas dos anos de 1920 a 1940, até uma série de filmes, desde o *Cidadão*

*Kane*, de Orson Welles (que substitui o projeto abandonado por Welles de filmar *O coração das trevas*) até o *Apocalypse Now*, de Coppola (apud COSTA LIMA, 2003, p. 212–213).

Acredito, no entanto, que o preconceito ou a má vontade, por parte de certos críticos, para com a literatura de Conrad (E. M. Forster, importante ensaísta e romancista inglês, por exemplo, fez restrições públicas ao escritor), tem origem não somente no fato de o primeiro haver escrito livros cujos enredos fossem de aventuras, mas também em razão da existência de um forte componente de horror, monstruosidade e suspense em boa parte do que ele escreveu, mas principalmente em *O coração das trevas*, objeto do presente trabalho.

### **O ‘HORROR ARTÍSTICO’ E O ‘FASCÍNIO DO MAL’**

Noël Carroll nos ensina que a palavra *horror* deriva do latim *horrere* – ficar em pé (com o cabelo em pé) e do francês antigo *orror* – eriçar ou arrepiar. Mesmo sabendo que nosso cabelo não fica literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, vale lembrar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal de agitação sentida. (CARROLL, 1999, p. 22–23).

Não obstante Carroll haver se ocupado da questão do horror como filosofia e gênero, entendo que o chamado *horror artístico* (i.e., segundo o próprio Carroll, o efeito emocional causado no leitor/espectador, a partir da fruição de um livro ou de um filme específicos) pode ser produzido a partir da leitura de um livro que não pertença a esse gênero, como é o caso de *Heart of darkness*.

John Saul, autor norte-americano de romances de suspense e de horror, em entrevista a Samuel Coale, professor de inglês e Ph.D. pela Brown University, declarou:

Acho que as pessoas adoram andar na montanha-russa e adoram quase morrer de susto, mas elas também adoram saber que se a

coisa ficar muito assustadora, podem desistir e ir embora. É por isso que é muito mais divertido andar na montanha-russa do que cair de cabeça num penhasco. Na montanha-russa, tem alguém olhando e tomando conta de você, e você não vai morrer de verdade, embora possa acreditar, por um segundo, que vai. E acho que a mesma coisa pode acontecer com a ficção gótica. É muito divertido sentar à noite e tremer e se arrepiar e quase morrer de susto – para algumas pessoas. (*apud* COALE in JEHA, 2007, p. 104–105).

Portanto, o *horror artístico* não é um gênero, mas sim um efeito emocional que pode ser provocado a partir da fruição de uma obra artística, seja ela, a meu ver, gótica, de horror, de terror, ou não. Basta que essa obra contenha, em algum ou em alguns momentos, uma ou mais de uma dessas características.

Pois bem. Esse é o caso de *O coração das trevas*, como se verá a seguir. Em “Branco e negro na África de Conrad”, Capítulo II de seu livro *Redemunho do horror* (2003), Luiz Costa Lima analisa, por exemplo, a cena inicial da novela, e demonstra como o aparente ambiente tranquilo de Londres em verdade estava carregado de ares obscuros:

A narrativa apresenta-se pelo relato oral feito por um velho marinheiro à pequena tripulação (*sic*) de um iate de cruzeiro [...], ancorado no estuário do Tâmis. O ambiente parece de absoluta tranquilidade – o barco esperava a subida da maré para que prosseguisse viagem. O relato de Marlow não se propunha senão preencher o tempo. Mas a visão geral do ambiente desmente a primeira impressão. Se em torno do estuário tudo está em paz, sobre o porto próximo de Gravesend, o céu estava carregado e, mais para trás, “parecia

condensar-se numa obscuridade sombria, que pairava imóvel sobre a maior e mais grandiosa cidade sobre a terra” (Conrad, 1902, parte I, p. 45). A dupla referência – o horizonte tranquilo que cerca o barco, a atmosfera sombria sobre Londres – serve de índice da ambiguidade da novela. [...] Se o grupo não atenta para a atmosfera soturna que cobre Londres, o sol poente parece insinuar outro rumo, “mortalmente ferido pelo toque daquela escuridão suspensa sobre uma massa humana” (Conrad, 1902, p. 46). (COSTA LIMA, 2003, p. 213).

É nesse momento que Marlow, o narrador interposto, fala pela primeira vez: “E este também [...] foi um dos lugares mais sombrios da Terra.” (CONRAD, 2010, p. 12). Em seguida, o velho marinheiro faz um longo comentário inicial sobre Londres, na intenção de preparar o espírito de seus ouvintes, para que os mesmos fiquem ambientados com a atmosfera de horror que sua história irá conter:

Estava pensando em tempos muito antigos, quando os romanos chegaram aqui pela primeira vez, 1.900 anos atrás – ainda outro dia... [...]. Mas ainda ontem as trevas habitavam este lugar. [...] Imaginem ele aqui – o próprio fim do mundo. Um mar cor de chumbo, um céu cor de fumo, um navio rígido como uma concertina [...]. Bancos de areia, pântanos, florestas, selvagens – quase nada de comer próprio de um homem civilizado, nada além da água do Tâmis para beber. [...] Aqui e ali um acampamento militar perdido num deserto como uma agulha num palheiro – frio, cerração, tempestades, doenças, exílio e morte –, morte à espreita no ar, na água,

no mato. Eles deviam morrer como moscas por aqui. [...] Desembarcar num pântano, marchar pelos bosques e, nalgum posto do interior, sentir que a barbárie, a completa barbárie, se fechou ao seu redor [...]. Ele tem de viver no meio do incompreensível, que é também odioso. E existe também o fascínio que começa a se exercer sobre ele. *O fascínio do mal* [...]. (CONRAD, 2010, p. 14, os grifos são meus).

Quando, enfim, inicia sua história de horror, Marlow (ou Conrad) não economiza detalhes para impressionar sua plateia:

“Desci sobre uma caldeira que despontava do mato e depois achei uma trilha conduzindo para o alto da colina. [...] Mas enquanto estava ali, naquela encosta, tive o presságio de que, na claridade cegante daquela terra, eu viria a conhecer um demônio frouxo, fingido, míope, de uma loucura rapace e cruel. [...] Cheguei enfim embaixo das árvores. Pretendia caminhar um pouco à sombra, mas, mal havia chegado até ela, tive a sensação de ter entrado no círculo sombrio de algum inferno. [...] Vultos negros encurvados jaziam, sentados entre as árvores, recostados em seus troncos, agarrando-se à terra, em todas as atitudes de dor, abandono e desespero. Outra mina explodiu no rochedo seguida de um leve estremecimento do solo embaixo dos meus pés. O trabalho prosseguia. O trabalho! E aquele era o lugar para onde alguns auxiliares haviam se retirado para morrer. Eles estavam morrendo aos poucos – isso ficou muito claro. Não eram inimigos, não eram criminosos, não eram nada de real agora – nada além de sombras negras de doença e inanição jazendo em confusão

na penumbra esverdeada. Trazidos de todos os recessos da costa com toda a legalidade de contratos temporários, largados em ambientes insalubres, alimentados com uma comida nada familiar, eles adoeciam, ficavam imprestáveis e tinham então a permissão para se arrastar para longe e morrer. Esses vultos moribundos eram livres como o ar – e quase tão tênues como ele. [...] Perto da mesma árvore, dois outros feixes de ângulos agudos estavam sentados com as pernas recolhidas. Um, com o queixo apoiado nos joelhos, olhava para o vazio de um modo intolerável e assustador; seu irmão fantasma apoiava a testa, como que prostrado por uma exaustão extrema [...]. Enquanto estava ali de pé, horrorizado, uma daquelas criaturas se ergueu sobre as mãos e os joelhos e se afastou de quatro na direção do rio para beber. Bebeu como um cachorro, de sua mão, e então sentou-se ao sol com as canelas cruzadas a sua frente e, depois de alguns instantes, deixou a cabeça encarapinhada pender sobre o peito. [...]” (CONRAD, 2010, p. 28–33).

Observa-se que a narrativa conradiana prima pelo detalhe nas descrições. É uma narrativa cinematográfica: o leitor praticamente *vê* as cenas descritas. Com efeito, no prefácio a *The nigger of the Narcissus* (1897), Conrad afirmou que seu objetivo era fazer o leitor *ver* a cena narrada. *Ver* a cena e *sentir* o *efeito emocional* causado pela sugestão de horror contida nessa mesma cena. Em outro momento da novela, Marlow descreve, de maneira até certo ponto poética – talvez para atenuar a crueldade da cena –, o açoite inútil impingido a um dos negros que trabalhava para a Companhia:

“Fui caminhando devagar para cima. Não havia nenhuma pressa. A coisa havia se consumido

como uma caixa de fósforos. Era um caso sem esperança desde o começo. O fogaréu saltou para o alto empurrando todos para trás, iluminou tudo – e morreu. O telheiro já tinha virado um amontoado de cinzas brilhando intensamente. Um negro estava sendo castigado perto dali. Diziam que ele, de uma forma ou de outra, havia causado o incêndio; fosse ou não, ele guinchava de uma maneira assustadora. Eu o vi, depois, durante muitos dias, sentado numa nesga de sombra parecendo muito doente e tentando se recuperar; algum tempo depois, ele se levantou e foi embora – e a selva, sem um ruído, o recebeu de novo em seu seio. [...]” (CONRAD, 2010,p. 42–43).

À medida que a narrativa prossegue, o horror só aumenta. A viagem conduz Marlow ao fundo dos tempos. O avanço no interior da África, a penetração no “coração das trevas”, representava um recuo a tempos passados:

“Subir aquele rio era como viajar de volta aos primórdios do mundo, quando a vegetação luxuriante crescia sobre a Terra e as grandes árvores imperavam. [...] O ar era quente, denso, pesado, preguiçoso. Não havia alegria no brilho do sol. Os longos trechos do rio se estendiam, desertos, para as trevas das sombras distantes. [...] Nós entrávamos mais fundo, cada vez mais fundo no coração das trevas. Era tudo muito silencioso ali. [...] Estávamos fora do alcance da compreensão de nossa vizinhança; deslizávamos por ela como espectros, maravilhados e secretamente apavorados como pessoas sãs ficariam diante de uma explosão de alegria num hospício. Não podíamos entender

porque estávamos longe demais e não podíamos recordar porque estávamos viajando na noite das eras primitivas, daquelas eras que passaram quase sem deixar marca – e nenhuma memória. A Terra parecia irreal. Estávamos acostumados a observar a forma agrilhoada de um monstro conquistado, mas ali... ali você podia ver uma coisa monstruosa e livre. Era irreal, e os homens eram... Não, eles não eram inumanos. Bem, vocês sabem, isso era o pior de tudo – essa suspeita de eles não serem inumanos. Ela chegava aos poucos. Eles uivavam e pulavam, e rodopiavam, e faziam caretas medonhas; mas o que apavorava era exatamente a ideia de humanidade deles – como a sua –, a ideia de seu parentesco remoto com essa gritaria selvagem e impetuosa. [...].” (CONRAD, 2010, p. 61, 63–65).

Para Antonio Candido, a questão central da obra de Conrad é o *mal*. Candido acredita que os personagens conradianos entram em contato com “os abismos do mundo e do espírito” (CANDIDO, 2002, p. 78) como uma forma de “iniciação à humanidade verdadeira” (CANDIDO, 2002, p. 78). Para respaldar seu argumento, o crítico paulista cita um colega britânico, Walter Allen, que em *The english novel* (1954) afirmou:

Anatureza desse mal complexo e indefinível pode ser melhor expressa pela afirmação daquilo que se opõe a ele. Numa sentença famosa [...], Conrad escreveu: “Os que me leem conhecem a minha convicção de que o mundo, o mundo temporal, se mantém sobre algumas ideias muito simples, entre as quais a da Fidelidade.” Douglas Hewitt mostrou [...] que como chave para a obra de Conrad estas palavras não devem ser tomadas pela aparência. A fidelidade é a barreira que o



homem erige contra o nada, contra a corrupção, contra o mal que o cerca, insidioso, esperando para devorá-lo, e que num certo sentido jaz insuspeitado dentro dele próprio. Mas o que acontece quando as barreiras caem, quando o mal exterior confraterniza com o mal interior e a fidelidade é submergida? Mais do que a fidelidade, este é o tema de Conrad. (*apud* CANDIDO, 2002, p. 73–74).

Não por acaso, Giacomo Leopardi lembrou que o mal está em toda parte e tudo é mal (LEOPARDI, 1898, p. 4.174). Para Paul Ricoeur, os símbolos do mal não possuem equivalência com quaisquer outros, o que demonstraria, de maneira singular, o seu excesso com relação a qualquer tipo de filosofia (Cf. RICOEUR, 1960). Já Dostoiévski, constatou que o mal pode ser o vazio dentro do homem subterrâneo, um espaço livre e indiferente que o mal pode inundar (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 52).

Quando o mal inunda esse espaço vazio, surge o *monstro*, como se verá a seguir:

### **MR. KURTZ: ‘O MONSTRO COMO METÁFORA DO MAL’**

Se Marlow é o protagonista da narrativa de Conrad, Mr. Kurtz é seu anti-herói. No livro, Kurtz existe para provar que a barbárie também é parte integrante da natureza humana. O personagem só aparece no final da novela, mas, desde o início, sua ausência é uma presença constante. E essa presença é tão forte que fez Paulo Mendes Campos pensar, por exemplo, que o verdadeiro protagonista da novela é Mr. Kurtz, hipótese, enfim, plausível:

O personagem principal do livro é Mr. Kurtz, que dirige um posto da organização em pleno coração das trevas. Caso único na literatura, o personagem principal aparece pouquíssimo em todo o decorrer do livro. Fala pouquíssimas

palavras. É muito sumariamente descrito. Na verdade, Mr. Kurtz é menos um homem de carne e osso do que uma voz. A voz que responde ao inconsciente ou à verdade primitiva de Marlow e do leitor. (CAMPOS, 2013, p. 50).

Essa voz é a voz de um *monstro*. O monstro que existe em cada um de nós e que, de uma hora para outra, pode irromper. Pois, conforme esclarece Julio Jeha,

Monstros corporificam tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. [...] De um modo ou de outro, os monstros dão um rosto [...] ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós. [...] Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, [...] geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos. [...] Todos eles são metáforas da degenerescência humana e, assim, da essência do humano, que, como nos ensinam Leopardi e Bataille, é o próprio mal. (JEHA, 2007, p. 7-8, 21-23).

Mas, na novela de Conrad, esse monstro inicial tem rosto e tem nome: é Kurtz, o agente de primeira classe, encarregado de um importante posto comercial, situado mais ao interior, no próprio âmago do “verdadeiro território do marfim” (CONRAD, 2010, p. 35).

Em seu ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, Jeffrey Jerome Cohen estabeleceu, no final do século passado, “um método para se ler

as culturas a partir dos monstros que elas engendram” (COHEN, 2000, p. 25). Esse método implica “um conjunto de postulados desmembráveis de momentos culturais específicos” (COHEN, 2000, p. 26). Sob outro aspecto, recuando mais no tempo e, assim, voltando ao século XVIII, não podemos nos esquecer de que Edmund Burke já havia investigado, filosoficamente, as ideias de sua época a respeito do *sublime* e do *belo*. Alguns dos pressupostos críticos desses dois pensadores aplicam-se, acredito, à narrativa de *O coração das trevas*. Por isso, farei, a seguir, um paralelo de certos momentos da novela com algumas dessas ideias, mas as complementarei também citando o pensamento de outros teóricos, contemporâneos ou não.

### **MONSTRUOSIDADE, TERROR E OBSCURIDADE**

Conforme prossegue em sua viagem, Marlow vai adquirindo cada vez mais informações sobre a insólita personalidade de Mr. Kurtz. A primeira referência ao agente de primeira classe viera do guarda-livros chefe da Companhia, que descrevera Kurtz como “uma pessoa muito notável” (CONRAD, 2010, p. 35). “Oh-ho, ele vai longe, muito longe [...]. Vai ser alguém na administração, logo, logo. Eles, lá em cima – o conselho na Europa, sabe – querem que ele seja” (CONRAD, 2010, p. 35), revelou o funcionário, com entusiasmo. Com o passar do tempo e, ao longo da expedição, Marlow entra em contato com outras pessoas que lhe dão mais detalhes. O gerente, por exemplo, lhe assegura que Kurtz era “o melhor agente que ele tinha, um homem excepcional, da maior importância para a Companhia” (CONRAD, 2010, p. 41). Já um outro agente de primeira classe, “jovem, bem-educado, um tanto calado, com uma pequena barba bifurcada e nariz adunco” (CONRAD, 2010, p. 43), refere-se a Kurtz quase com veneração:

“[...] ‘Ele é um prodígio [...]. É um emissário da piedade, ciência e progresso, o diabo sabe o que mais. [...] Nós queremos [...] para a condução da causa que nos foi, por assim dizer, incumbida pela Europa, inteligência superior, simpatias

amplas, uma sinceridade de propósito.’ ‘Quem diz isso?’, perguntei. ‘Muitos deles’, replicou. ‘Alguns até escrevem isso; e aí *ele* vem para cá, uma criatura especial, como deve saber. [...] Hoje ele é o chefe do melhor posto, ano que vem será diretor-assistente [...]’ (CONRAD, 2010, p. 45-46, o grifo é do autor).

Não obstante a ida de Mr. Kurtz para a África tenha atrapalhado os planos do gerente e do jovem agente, que “vinha planejando se tornar diretor-assistente, aos poucos, sob as ordens do diretor atual” (CONRAD, 2010, p. 47), fato que, de alguma forma, compromete a credibilidade dos elogios. De todo modo, Marlow percebe que, quanto mais se aprofunda nos confins da África, o prestígio de Kurtz só aumenta. O próprio Marlow, que dizia odiar a mentira, foi capaz de mentir duas vezes para proteger o agente e sua memória. Na primeira vez, quando ainda nem conhecia Kurtz pessoalmente:

“Bem, cheguei bem perto disso deixando aquele jovem tolo acreditar o que bem quisesse sobre a minha influência na Europa. [...] Tudo porque achava que, de alguma forma, isso ajudaria aquele Kurtz a quem, até o momento, ainda não havia visto – compreendem. Ele era uma simples palavra para mim. [...] Não estava muito interessado nele. Não. Mas estava curioso de ver se aquele homem, que viera armado com algum tipo de ideia moral, ascenderia ao topo afinal e como iniciaria seu trabalho quando chegasse lá. [...]” (CONRAD, 2010, p. 48).

A segunda mentira de Marlow ocorre no fim do livro, quando ele faz a “Prometida” acreditar que, ao morrer, o agente pensava nela.

Contudo, que qualidades pessoais Mr. Kurtz possuía, para ter se tornado, em médio prazo, um agente tão influente? Marlow fica obcecado

para saber mais sobre Kurtz, e, no decorrer da viagem, seu barco sofre o ataque de selvagens, na verdade protetores de quem ele buscava.

Quando chega ao posto, Marlow é recebido pelo maior fã de Mr. Kurtz: um russo vestido de arlequim, que se tornará seu informante sobre as atividades do agente na África. Por intermédio do jovem russo, Marlow fica sabendo que os selvagens que atacaram o barco obedeciam a ordens de Kurtz, e, quando pergunta sobre o motivo do ataque, o russo lhe diz: “Não querem que ele [Kurtz] vá embora” (CONRAD, 2010, p. 95). E complementa: “Vou lhe dizer, [...] esse homem alargou a minha mente.’ [...]” (CONRAD, 2010, p. 95).

Ainda por meio do russo andarilho, Marlow tem acesso a um relatório escrito pelo agente para a *International Society for the Suppression of Savage Customs*. Ao ler o documento, finalmente Marlow acredita haver descoberto o principal dom de Kurtz:

“O homem se apresentava como uma voz. Não que eu não o relacionasse com algum tipo de ação, claro. Não me haviam dito com todos os matizes de inveja e admiração que ele havia coletado, trocado, surrupiado ou roubado mais marfim do que todos os outros agentes juntos? A questão não era essa. A questão era ele ser uma criatura dotada e que de todos os seus dons, o que mais se destacava, o que trazia em si um sentido de presença real, era sua habilidade para falar, suas palavras – o dom da expressão, o desconcertante, o iluminador, o mais exaltado e mais desprezível, o pulsante feixe de luz, ou o jorro enganador do coração de uma treva impenetrável. [...] Eu o vi. Eu o li. Era eloquente, vibrando de eloquência, mas intratável demais, eu penso. Para dezessete páginas de escrita miúda, ele havia encontrado tempo! Mas isso deve ter sido antes de seus – vamos dizer – nervos se desarranjarem e o levarem a presidir

certas danças à meia-noite terminando em ritos indescritíveis que – até onde eu recolhi, com relutância, do que ouvi em diversas ocasiões – eram oferecidos a ele – compreendem? –, ao próprio sr. Kurtz. Mas era uma bela peça de texto. [...] Começava com o argumento de que nós, brancos, do ponto de desenvolvimento a que havíamos alcançado, ‘devíamos necessariamente parecer a eles [selvagens] com a natureza de seres sobrenaturais – nós nos aproximamos deles com um poder como que de uma divindade’ e assim vai, assim vai. ‘Pelo mero exercício de nossa vontade, podemos exercer um poder para o bem praticamente ilimitado’, etc., etc. A partir desse ponto, ele cresceu e me arrastou consigo. A peroração era magnífica, mas difícil de lembrar, sabem. [...] Ela me fez vibrar de entusiasmo. Era esse o poder ilimitado da eloquência – de palavras – de palavras nobres incandescentes. Não havia indicações práticas para interromper a torrente mágica das frases, a menos que uma espécie de nota no pé da última página, rabiscada evidentemente muito mais tarde por uma mão pouco firme, possa ser considerada a exposição de um método. Ela era muito simples e, no final daquele apelo comovente a todos os sentimentos altruístas, fulgurava, luminosa e terrífica, como um raio em céu azul. ‘Exterminem todos os brutos!’ [...]. Ele não será esquecido. Seja o que for que tenha sido, ele não era comum. Tinha o poder de enfeitiçar ou aterrorizar almas rudimentares para uma inflamada dança de bruxas em sua honra; podia também encher as pequenas almas dos peregrinos de dolorosas apreensões; tinha um amigo dedicado, ao menos, e havia

conquistado uma alma no mundo que não era nem rudimentar, nem manchada por interesses egoístas. [...]” (CONRAD, 2010, p. 83–84, 87–89).

O longo trecho acima diz muito sobre a personalidade de Mr. Kurtz. Para Marlow – e decerto para outros personagens da novela –, sua qualidade mais notável era possuir o dom da palavra. No entanto, havia algo além disso: Kurtz dominava pela palavra, mas muito mais pela força do terror que impunha a seus seguidores. Terror este que, embora fosse perceptível por parte de suas vítimas, era aceito ou, ao menos, tolerado. Note-se que, ao mesmo tempo em que Marlow afirma que o principal dom do agente “era sua habilidade para falar”, ele também se refere a esse dom como “o mais exaltado e mais desprezível”, “o pulsante feixe de luz, ou o jorro enganador do coração de uma treva impenetrável”. Ele diz que Kurtz vibrava de eloquência, mas que, no entanto, era “intratável demais”, que estimulava cultos satânicos entre os selvagens, os quais o veneravam como um deus – mas um deus do mal. Em verdade, mais do que admiração, o que eles pareciam sentir por Kurtz era horror e medo. E há uma frase, uma incitação emblemática, ao final do texto do agente que soa como um prenúncio, como uma antevisão do que o século XX chamaria de guerra, holocausto ou massacre: “Exterminem todos os brutos!”. Leia-se *brutos* aqui como *diferentes*. No mesmo sentido, Ian Watt diria sobre a novela de Conrad que

O conflito básico neste mundo ficcional parte de uma dupla visão; Conrad quer tanto endossar os aspectos positivos da moral vitoriana padrão como exprimir seu presságio de que as direções intelectuais dominantes no século XIX preparavam um desastre para o século XX (*apud* COSTA LIMA, 2003, p. 200).

No início deste trabalho, destaquei um trecho da novela onde o narrador homodiegético descreve Marlow como sendo um contador de histórias atípico, pois, ao contrário de outros marinheiros, o significado

de suas histórias não cabia numa simples casca de noz. Desse modo, quando Conrad faz seu narrador principal admirar Kurtz, em razão de o mesmo ser um sujeito eloquente ou um orador nato, subliminarmente nos demonstra que todo tirano, além de fazer uso do poder da palavra, exerce um domínio ainda maior pela força, pelo horror contido nos seus atos, mas que, na maior parte das vezes, é aceito por seus seguidores, que, mesmo oprimidos e destroçados, ainda assim se sentem atraídos pelo dominador.

Nesse sentido, a Tese VI (“O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”) do ensaio supracitado de Cohen, aplica-se com perfeição ao que acabo de dizer, uma vez que o monstro está sempre ligado a práticas proibidas, mas, ao mesmo tempo em que nos aterroriza, ele também nos atrai. A ligação da monstruosidade com o interdito torna o monstro ainda mais atraente. Esse movimento simultâneo de repulsa e atração explica em grande parte sua crescente popularidade cultural. Por isso, raramente podemos enquadrá-lo em uma dialética simples, binária, pois

Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura. Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). (COHEN, 2000, p. 48–49).

Há ainda um episódio específico na narrativa, que talvez seja o mais monstruoso de todos. Ao chegar mais perto da casa de Kurtz, Marlow



aponta seu binóculo, na tentativa de enfim descobrir como era a fisionomia do agente, mas o que vê é, de fato, aterrorizante:

“Foi então que fiz um movimento brusco e um dos postes remanescentes daquela cerca desaparecida saltou para o campo de visão do binóculo. Vocês se lembram de que lhes contei que ficara impressionado, de longe, com certas tentativas de ornamentação muito estranhas em meio ao aspecto ruinoso do local. Naquele momento eu tive, subitamente, uma visão mais de perto, e o primeiro efeito foi jogar a cabeça para trás como para me esquivar de um soco. Depois, corri o binóculo atentamente de um poste para outro e reparei no meu erro. Aquelas protuberâncias arredondadas não eram ornamentais, mas simbólicas; eram expressivos e intrigantes, chocantes e perturbadores – alimentos para o espírito e, também, para abutres se houvesse algum olhando do alto do céu [...]. Teriam sido ainda mais impressionantes, aquelas cabeças nos postes, se os seus rostos não estivessem virados para a casa. Somente uma, a primeira que distingui, estava virada para mim [...] – e lá estava ela, negra, ressequida, encovada, com as pálpebras fechadas –, uma cabeça que parecia dormir no alto daquele poste, e, com os lábios secos retraídos exibindo uma estreita linha branca de dentes, estava sorrindo, também, sorrindo continuamente de algum sonho jocoso e interminável daquele sono eterno. [...] Baixei o binóculo, e a cabeça que parecia estar bastante perto para se falar com ela pareceu saltar para uma distância inacessível. [...]” (CONRAD, 2010, p. 101– 102).

Como o gerente havia dito, os métodos de Mr. Kurtz haviam arruinado o distrito. Já Marlow achava que as cabeças espetadas nos postes mostravam apenas que o agente não tinha “[...] restrições na satisfação de seus múltiplos anseios, que havia alguma coisa em falta nele – alguma materiazinha que, quando a necessidade surgia, não podia ser encontrada em sua magnífica eloquência.” (CONRAD, 2010, p. 102). As aberrações cometidas por Kurtz – inclusive as de natureza sexual, desfrutadas, na maior parte das vezes, com uma negra selvagem e imponente, conforme Conrad deixa implícito em sua narrativa – também encontram respaldo na aludida sexta tese de Cohen:

As habitações dos monstros (África, Escandinávia, América, Vênus, o Quadrante do Delta – qualquer terra que seja suficientemente distante para ser vista como exótica) são mais do que as obscuras regiões do perigo incerto: elas são também domínios de fantasia feliz, horizontes de libertação. Seus monstros servem como corpos secundários através dos quais as possibilidades de outros gêneros, outras práticas sexuais e outros costumes sociais podem ser explorados. (COHEN, 2000, p. 51).

As duas outras proposições de Cohen que guardam estreitas relações com a narrativa de *O coração das trevas* são as Teses I (“O corpo do monstro é um monstro cultural”) e III (“O monstro é o arauto da crise de categorias”). Se o cerne do método de Cohen é o de se ler as culturas a partir dos monstros criados por elas mesmas, não se pode negar que, ao criar Kurtz, Conrad quis revelar o monstro que existe no interior de todos os seres humanos, ao mesmo tempo em que pretendeu denunciar, também, o bárbaro processo imperialista estabelecido pela Europa no continente africano. Assim, é preciso entender que Kurtz é um produto da sociedade vitoriana do final do século XIX. Logo, sua existência pode ser compreendida com base na Tese I de Cohen:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora [...] medo, desejo, ansiedade e fantasia [...], dando-lhe uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, [...] o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido [...]. (2000, p. 26–27).

Quanto ao momento histórico da criação de Mr. Kurtz, relembre-se agora a opinião já citada neste trabalho do escritor italiano Italo Calvino, que, com certa hesitação, incluíra Joseph Conrad no grupo dos “escritores da crise”. Nesse caso, Kurtz pode ser entendido como “o arauto da crise de categorias” (Tese III de Cohen):

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção. Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos – como

“aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise” [...]. (COHEN, 2000, p. 30-31).

Por outro lado, ao estudar a obra de Conrad, o teórico palestino pós-colonialista Edward Said constatou:

O tema de suas narrativas é ilusório ou sombrio ou escuro: i.e., algo que por natureza não é fácil de ver. Isso é pelo menos verificável por seu mero relato, pois o que ele usualmente revela são os exatos contornos dessa obscuridade. (1983, p. 95).

Com efeito, essa obscuridade é uma das principais marcas da escrita conradiana. Sobre esse tema, vale lembrar as esclarecedoras palavras de Edmund Burke:

Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. Os governos despóticos, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo, protegem seu dirigente, tanto quanto possível da vista do público. A conduta é a mesma em muitas religiões. Quase

todos os templos pagãos eram obscuros. Até mesmo nos templos bárbaros dos americanos atuais, seu ídolo é mantido em uma parte escura da cabana consagrada à sua adoração. Com esse mesmo objetivo, os druidas realizavam todas as suas cerimônias no seio das florestas mais penumbrosas e à sombra dos carvalhos mais velhos e frondosos. (BURKE, 1993, p. 66–67).

### **‘O HORROR! O HORROR!’**

Não obstante haver uma multiplicidade de teses e interpretações acerca de *O coração das trevas*, procurei, ao longo deste capítulo, demonstrar que, independentemente dos mais variados matizes de exegese do texto conradiano, paira sobre todos a questão do *horror*. Não por acaso, Conrad colocou na boca de Kurtz essas palavras finais como símbolo maior de sua narrativa. Por isso, Paulo Mendes Campos, ao estudar a novela, concluiu:

O leitor de orientação política (apenas) verá o brutal aspecto da espolição colonialista; o leitor religioso, o leitor inclinado para a observação antropológica, o leitor moralista... todos os tipos de leitores podem ter um acesso particular à narrativa. Mas o leitor perspicaz entrará pela porta estreita da psicologia. [...] *Coração das trevas* é o poema do intolerável. [...] Kurtz – isto é repetido várias vezes, desafiando a trivialidade – é um homem notável. Por quê? “O mais que se pode esperar da vida é certo conhecimento de si mesmo, que chega tarde demais.” Kurtz é notável por isso [...]. Buscou uma mentira, o marfim, e encontrou uma verdade: o horror. [...] O antagonismo entre a selva feroz e a civilização é aparente: a cidade é sepulcral, a selva é a treva – mas talvez da escuridão brotará, não a luz, mas

o horror da verdade. É uma iniciação ao ermo, onde o leitor sensível terá, como Mr. Kurtz, a carne consumida na solidão. (CAMPOS, 2013, p. 49–50).

Quanto ao mistério contido nas últimas palavras de Kurtz, cito o lúcido pensamento de Luiz Costa Lima, que, entre todos os intérpretes da obra em questão, parece-nos ter chegado mais perto do real significado do grito primordial do agente:

Se Kurtz tem fascinado romancistas e cineastas é porque, perante a expansão do Ocidente, revela o aspecto sombrio, macabro, que chega ao ponto de tornar seu etos irrepresentável. Nesse sentido, suas palavras finais, “The horror, the horror”, são a formulação mesma do que não mais cabe em palavras – o irrepresentável é o inominável. (COSTA LIMA, 2003, p. 227).

Com efeito, Mr. Kurtz mergulha na África profunda em busca do deus-marfim, mas, ao final de sua trajetória, descobre, horrorizado, que, acima de qualquer riqueza, o que realmente permanece é a barbárie, esse estado de selvageria absolutamente inerente à condição humana.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, César. As sombras do coração humano. (Resenha de *O coração das trevas*). *Brasileiros*, São Paulo: Brasileiros Editora Ltda., 11 abr. 2011. Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2011/04/11/as-sombras-do-coracao-humano/#.UyIltGodOW72>. Acesso em: 13 mar. 2014.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus Editora; Editora UNICAMP, 1993. [1757].

CALVINO, Italo. Os capitães de Conrad. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. Trad. Celso M. Paciornik. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1991].

CAMPOS, Paulo Mendes. O coração das trevas. In: \_\_\_\_\_. *Diário da Tarde*. (Coordenação editorial: Flávio Pinheiro). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

CANDIDO, Antonio. Catástrofe e sobrevivência. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. [2000].

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999. [1990].

COALE, Samuel. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. Trad. Julio Jeha. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: \_\_\_\_\_ et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. [1996].

COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000. [1864].

JEHA, Julio. Monstros: a face do mal (Apresentação). In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. Monstros como metáforas do mal. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Firenze: Le Monnier, 1898. Disponível em: <http://www.libromania.it>. Acesso em: 13 mar. 2014.

RICOEUR, Paul. *La symbolique du mal*. Philosophie de la volonté. II. Paris: Aubier, 1960.

SAID, Edward Wadie. Conrad: the presentation of the narrative. In: \_\_\_\_\_. *The world, the text and the critic*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

# CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MUDANÇAS NO GÊNERO GÓTICO: DE GEOFFREY CHAUCER A NEIL GAIMAN

Sandra Sirangelo Maggio

Este ensaio originou-se em impressões que tive ao ler pela primeira vez a obra *The Sandman*, criada e coordenada por Neil Gaiman entre os anos de 1989 e 1996. A maneira como elementos fantásticos e bizarros se organizam ali, provocando um efeito insólito, me fez recordar sensações semelhantes que tive ao ler a elegia “O Livro da Duquesa” [*The Book of the Duchess*], escrita no século XIV pelo poeta inglês Geoffrey Chaucer. Por isso, a metodologia de trabalho aqui adotada consiste em estabelecer uma caminhada que inicia com essa noção espontânea – a de que existem pontos fortes de contato entre os estilos de Chaucer e Gaiman – e termina quando são identificados, através de um processo de racionalização e verbalização, os elementos que provocam essas ligações.

A hipótese que proponho verificar é que tanto Chaucer quanto Gaiman podem ser considerados escritores góticos. Sugiro também que essas semelhanças entre ambos indicam que está ocorrendo uma reaproximação do gótico contemporâneo ao tipo de construção estética do gênero que predominava na Europa do século XIV.

Para desenvolver uma argumentação que justifique essas premissas, este trabalho está dividido em quatro partes. Na primeira, explico os termos que me convencem de que Chaucer é um escritor gótico. Na segunda, traço considerações sobre momentos específicos na trajetória do gênero gótico, apresentando um conceito de Antonio Candido (2006) sobre contaminação pelo oposto dialético. Na terceira, aponto alguns pontos de contato entre “O Livro da Duquesa” e *The Sandman*. Na quarta, averiguamos de que forma esse movimento de retorno se dá, o que muda naquilo que permanece. Espero, ao final do trabalho, validar a hipótese inicial de que estamos diante de uma reaproximação da estética do gótico rumo ao que existia em sua fase inicial, comentando o significado dessa reaproximação.



## **GEOFFREY CHAUCER, UM AUTOR GÓTICO**

Ao afirmar que Chaucer é um autor gótico, refiro-me ao tipo de gótico praticado em seu tempo, tendo surgido na arquitetura por volta do século XII<sup>11</sup>, no momento em que a Europa começava a se sobressair no cenário mundial. Com o fortalecimento do sistema feudal e do cristianismo ocorre uma convergência de interesses que determina a união do Estado com a Igreja. Passam a atuar juntos, tendo a pirâmide feudal encabeçada, em última instância, pela figura do papa. Assim, aquilo que no último milênio temos chamado de Civilização Ocidental poderia ser definido como um conjunto de normas legais, morais, religiosas, éticas, estéticas e culturais derivado desse casamento entre Estado e Igreja. Possivelmente até hoje, no imaginário da pessoa comum, as noções envolvendo o pai na família, o chefe no Estado (seja rei, ministro ou presidente) e Deus no Céu se confundem. Mesmo o uso da linguagem evidencia essa ligação. Temos a mesma palavra, “padre”, para indicar o sacerdote, o nosso pai e o nosso Deus. Os termos “rei” e “senhor” são frequentemente usados em referência ao Filho de Deus (“Cristo Rei”, “Jesus Cristo, o Senhor”). O senhor no feudo, o rei no país, o pai em casa, todas essas imagens se fundem, provocando um estado emocional em que o indivíduo sem perceber transfere os sentimentos de fé, de confiança, de respeito que possa ter para com uma dessas instâncias às outras também. Cria-se assim um código de comportamento através de crenças, no qual a obediência à ordem das coisas é exaltada e o questionamento é reprovado.

Portanto, como na família patriarcal quem determina as normas é o pai, esse critério vai-se ampliando e passa a acolher o senhor do feudo, o rei, o imperador, e o papa. Tal comunhão de interesses pode até ser considerada natural, se considerarmos o crescimento populacional da Europa, o surgimento das cidades grandes e a dificuldade de convivência social num ambiente em que cada indivíduo se conduza de acordo com a sua própria vontade. Quanto maior o grupo social, mais rígidos se tornam os mecanismos de controle e de supervisão. Desse modo, durante a Baixa

---

1 Salvo quando especificado em contrário, as informações factuais apresentadas nesta seção vêm da leitura do texto de Panofsky (1973).

Idade Média, surgem práticas como as da confissão e ideias como a do poder divino do rei.

As catedrais góticas são um grande elemento na sustentação desses mecanismos. Foram pensadas e construídas com o objetivo de provocar emoções que fortaleçam tanto a fé quanto o sentimento cívico de quem nelas entra. A verticalidade e a majestade, a iluminação dessas edificações, tanto convidam a uma aproximação com o divino quanto provocam uma sensação de pequenez diante do que é inexplicável. Daí o termo “temor” a Deus, uma expressão que ao mesmo tempo evoca amor, respeito e medo diante de um ser (seja Deus, seja a Lei, seja o Pai) que ao mesmo tempo protege e tem poder e legitimidade para punir ou destruir. O Prof. Mário Klassmann, em palestra sobre a catedral gótica de Colônia, nos mostra como o espaço físico é planejado para solidificar essas impressões: quando se entra pela nave central de uma catedral gótica, mantendo os olhos fixos no sacrário, vai-se tendo aos poucos a sensação de que se está saindo do chão e sendo alçado em direção ao teto, ao Céu, a Deus. (KLASSMANN, 1988)

Pessoas de classes sociais diferentes costumavam ocupar posições diferentes durante o ritual da missa na Idade Média. A nobreza ficava à frente, acompanhando a cerimônia oficiada em latim. As pessoas mais simples, como os artesãos e os camponeses, ficavam na parte de trás. Não conseguiam ouvir com clareza as palavras do padre, o que não fazia diferença, uma vez que a maioria não dominava o latim. Ocupavam o tempo olhando em redor, apreciando a beleza do local, examinando os vitrais e as rosáceas. De um lado do corredor as imagens compostas com os vidros coloridos mostravam santos e cenas da vida de Cristo; do outro lado ficavam imagens dos heróis locais e dos governantes mais recentes; de forma que os sentimentos que eram devidos aos primeiros eram também transferidos aos demais.

Uma catedral gótica deve provocar em quem está nela sensações de bem-estar e harmonia. Tudo está no devido lugar. A pedra clara, o espaço bem iluminado, a beleza com que os relevos se tocam, evocam harmonia e leveza. O espaço é amplo, calmo, equilibrado e aquela beleza parece

tão simples que esquecemos que se trata de fato de uma construção complexíssima, feita a partir de blocos imensos de pedra trazidos de lugares longínquos para serem esculpidos em peças enormes que formam feixes de colunas, arcobotantes, contrafortes e ogivas, montados e erguidos sem qualquer auxílio de pregos ou cimento.

Para que uma catedral se erga, o princípio fundamental é o do equilíbrio entre as forças opostas, onde cada lado da construção ao mesmo tempo se opõe e apoia o outro lado. Dessa engenharia intrincada surgem os três termos que definem a arte gótica: beleza, equilíbrio e (aparente) simplicidade. Esses três elementos, derivados inicialmente da arquitetura, criam um parâmetro estético que pode ser identificado em qualquer campo da arte europeia durante a Baixa Idade Média e o Renascimento. Exploraremos isso no modo como é composta a elegia “O Livro da Duquesa”, de Chaucer.

### **“O LIVRO DA DUQUESA” E O TRIPÉ BELEZA/HARMONIA/SIMPLICIDADE**

Somos leitores dos séculos XX e XXI, condicionados a esperar que se cumpram uma série de protocolos quando empreendemos a leitura de um texto. Esses protocolos são de tal forma diferentes dos vigentes no século XIV que corremos o risco de nos perder em um texto de Chaucer, se não formos instruídos quanto a uma série de fatores. Meu primeiro contato com Chaucer ocorreu na leitura de “O Conto do Cavaleiro” [*The Knight's Tale*], em *Os Contos da Cantuária* [*The Canterbury Tales*]. A história é sobre as aventuras e desventuras de dois cavaleiros que competem pelo amor de uma donzela, e sobre o que acontece com cada um deles antes e depois de uma justa na qual disputam o amor da dama. O que eu não conseguia compreender era por que, em um texto de aproximadamente dez páginas, com um enredo bastante atribulado, cerca de setenta por cento da narrativa apresenta o momento do combate, restando apenas trinta por cento para todo o resto. Somente após ler o livro *The Life and Times of Chaucer*, de John Gardner (1989), compreendi que os critérios daquela época eram outros. Hoje, nos concentramos no enredo, com foco no que acontece com o protagonista, que para nós é a personagem mais

importante de todas. Mas para o cavaleiro que conta para os colegas de peregrinação a história de Arcite e Palamon, as regras são outras. Quanto mais importante for a personagem referida na história, mais páginas ela merece ganhar. Quando os dois protagonistas se batem pela conquista da donzela, cada um é apoiado por um rei. A descrição desses reis, e dos acompanhantes em seus séquitos, tem prioridade e requer um espaço considerável. Para além da plateia nobre, ocorre que também os deuses, no Monte Olimpo, observam a justa, uns torcendo para um guerreiro, outros para o outro. Como os deuses merecem ainda mais páginas do que os reis, no final é até surpreendente que tenha sobrado algum espaço para notícias sobre os dois cavaleiros que disputaram a mão da donzela. Desta forma, cientes do fato de estarmos adentrando um território estranho, vamos agora observar alguns parâmetros utilizados por Chaucer em “O Livro da Duquesa”, os quais ilustram a maneira como o escritor lida com este triângulo gótico referente a Beleza/Harmonia/Simplicidade.

Em algum momento entre 1369 e 1373, Chaucer é convocado a compor uma elegia em homenagem a Lady Blanche Richmond, duquesa de Lancaster, esposa recém falecida do príncipe plantageneta John of Gaunt. Para os parâmetros daquela época, quanto mais convencional fosse uma obra de arte, melhor ela seria considerada. Após estar concluída, essa elegia deveria ser declamada por Chaucer diante da corte reunida. A estrutura convencional de uma elegia pregava – entre outras coisas – que ela deveria contar uma história em 700 linhas, comover genuinamente a audiência e terminar com uma lição moral. A elegia deveria expressar a afeição e a dor do príncipe pela perda da esposa; deveria também fazer com que os membros da corte se solidarizassem com a sua dor, e elevar a imagem da princesa falecida. O que deixava a tarefa de Chaucer complicada – especialmente com respeito à lição moral esperada ao final do poema – era o fato de o príncipe se apresentar perante a corte reunida acompanhado de sua amante de longa data. Se Chaucer não apresentasse uma elegia convencional e emocionante, arriscaria sua reputação de grande poeta filósofico; por outro lado, se sua lição de moral viesse a ofender o príncipe, poderia perder a própria vida. Depois de muito pesquisar, Chaucer resolve adotar uma técnica criada na França por Guillaume de Lorris (c. 1230)

que era chamada de “visão de sonho”. “O Livro da Duquesa” inicia com um homem que sofre de insônia fazendo uma promessa ao Deus dos Sonhos, Morfeu. Toma um livro para ler, *A História de Ceix e Alcione* (BULFINCH, 2006) e cai no sono. Como se trata de um sonho, a audiência não estranha se as partes da elegia vierem de forma não sequencial, desde que sejam todas apresentadas. Deste modo, Chaucer aproveita para colocar a moral da história no princípio (quem sofre demais com a perda de um ser amado pode acabar morrendo também), e depois prende a atenção do público contando uma história intrincada, na qual a simpatia pelo Cavaleiro Negro que chora a perda de sua amada é angariada. O poema termina abruptamente – na linha 699 ao invés da 700 – quando a dor do Cavaleiro Negro se torna tão intensa que faz com que o insone acorde. Compondo o poema dessa maneira, Chaucer consegue montar uma obra convencional – digna de ser considerada esteticamente bela para os padrões de seu tempo – uma vez que as próprias quebras na convenção demonstram que ele domina as regras que está quebrando. Ao mesmo tempo, o poeta evita entrar em confronto com o seu senhor.

A segunda das três características da arte gótica, a Harmonia, transparece no equilíbrio do texto, que oferece uma história, dentro de outra história, dentro de outra história. A moldura externa apresenta o poeta insone que faz a aposta com o Deus dos Sonhos. A segunda camada da narrativa mostra o livro sobre o mito de Ceix e Alcione que o insone está lendo. Ao pegar no sono, nosso poeta acorda em um quarto muito amplo, que tem as paredes cobertas por tapeçarias com estampas que formam um bosque. Levanta da cama, despido e sentindo-se muito bem, e entra no bosque, onde encontra um grupo de nobres que caçam o gamo real (coisa que só a alta aristocracia tem permissão para fazer). Os cavaleiros seguem adiante, e ele é então atraído pela figura de um nobre todo vestido de preto, que se apoia em uma árvore, passando a impressão da mais sentida dor. Andando em círculos em volta desse Cavaleiro Negro, e fazendo uma série de perguntas, o insone que sonha extrai dele a história de fundo, a que jaz na camada mais profunda da narrativa: a história de como conheceu, conquistou e depois perdeu sua dama. Temos, assim, a estrutura gótica da história dentro da história dentro da história.

O último requisito a ser cumprido é a característica da Aparente Simplicidade. A estrutura de cada uma das camadas de histórias é muito fácil de ser compreendida, e agradável de ser seguida. Não vamos entrar no mérito da maestria do verso de Chaucer ou do efeito sonoro que ele alcança, pois essas características só poderiam ser devidamente apreciada pelos poucos leitores versados nessa língua morta, o *Middle English*. Mas, seguindo os códigos da época, uma boa obra de arte deveria ser clara e simples o bastante para ser apreciada por qualquer pessoa. Leitores toscos, sem muita cultura, poderiam seguir o enredo e se divertir ou se deliciar com ele. Já os eruditos poderiam identificar, nos meandros do texto, referência às artes do Trivium e do Quadrivium (as formas avançadas de estudo da época). John Gardner (1999), tendo em mente princípios propostos por Boécio (séc. V d. C.) em *De musica*, conclui que a elegia remete a sete tipos diferentes de música, faz alusões astrológicas precisas e revela conhecimentos médicos atualizados para aqueles tempos. Os cavaleiros que passam caçando o gamo real, por exemplo, informam que o grupo está às voltas com uma “*hart-hunt*” [caça ao gamo]. A palavra *hart* [gamo real] em inglês é homófona de *heart* [coração]. Na escola de medicina da Universidade de Oxford, no século XIV, “*heart-hunt*” era a expressão utilizada para se referir ao que hoje em dia chamamos de psicanálise. Ao perseguir os motivos que fazem doer o coração (a alma) das pessoas, os professores de medicina de Oxford acreditavam que se poderia encontrar a raiz das doenças que os pacientes portavam.

Dessa maneira, “O Livro da Duquesa” pode ser lido como a história da cura do nosso sonhador insone, que é sugado para um mundo de sonho no qual, iluminado, leve e sem roupas fica circulando em volta do Cavaleiro Negro alquebrado por uma grande dor. Esse homem de preto e o nosso poeta insone atuam de forma complementar. O primeiro sofre de maneira extrema, enquanto que o outro, o sonhador, na função de terapeuta, o conforta e faz com que verbalize a sua dor. Após muitas perguntas ele extrai finalmente de seu interlocutor a declaração definitiva “Ela está morta.” Tanto o sonhador quanto os leitores já deveriam ter percebido isso desde o início daquele encontro. O que é de fato inesperado é o impacto que a declaração tem sobre o sonhador. Ele fica tão chocado que acorda de

supetão. Ao final da história, conta-nos que não voltou a ter episódios de insônia, e que pagou ao Deus dos Sonhos a promessa que lhe havia feito.

## CONTAMINAÇÃO PELO OPOSTO DIALÉTICO

Após esta breve retomada sobre o surgimento e a natureza da arte gótica, cujas características foram aplicadas à análise do texto de Chaucer, avançaremos no tempo por cerca de quatro séculos para encontrar, no cenário literário inglês do século XVIII, um quadro bem diferente daquele que acabamos de analisar. Chegamos a uma Inglaterra que está às voltas com um tipo de narrativa de ficção que é chamado de literatura gótica. Abro aqui parênteses para comentar uma peculiaridade relacionada à terminologia utilizada. Em português utilizamos a mesma palavra, romance, para nos referirmos a dois termos que são independentes em inglês: *novel* e *romance*. A narrativa gótica (ou romance gótico), em inglês não é chamada de “*Gothic novel*”, mas de “*Gothic romance*.” Há diferenças entre essas duas formas, que podemos apresentar de forma muito simplificada apontando que o *novel* está mais comprometido com o realismo e com a verossimilhança ao mundo factual do que o *romance*, que ainda reserva um espaço maior para o insólito e o maravilhoso, mantendo-se próximo à tradição dos romances medievais.

Os romances góticos do século XVIII originaram as “histórias de mistério e de terror” que temos hoje. Entre os primeiros clássicos góticos temos, em prosa, *O Castelo de Otranto* (1763), de Horace Walpole; *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve; *Vathek* (1786), de William Beckford; *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Anne Radcliffe; e *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. Na poesia, encontramos *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) e *Christabel* (1797), de Samuel Taylor Coleridge. Essas obras influenciaram a produção da segunda geração de poetas românticos ingleses e também boa parte da produção gótica europeia.

Apesar de serem considerados mais entretenimento do que obras de arte, os romances góticos influenciaram os escritores das décadas subsequentes. Alguns modelos dessa ficção em prosa são os romances *Zastrozzi* (1810) e *St Irvyne; or, the Rosicrucian* (1811), de Percy Bysshe

Shelley. O romance gótico influencia o estilo de Lord Byron, e este, por sua vez, com sua personalidade avassaladora, influencia o que vem depois. Temos assim *Glenarvon* (1816), de Lady Caroline Lamb; *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; e *The Vampyre* (1819), de John William Polidori.

Cada uma dessas obras tem tanto a ser explorado – não apenas em relação ao conteúdo, mas também quanto ao histórico de suas produções – que interrompo aqui as exemplificações para evitar desviar o rumo proposto para este trabalho. O ponto a ser perseguido é o mistério relacionado às drásticas modificações ocorridas no gênero gótico, que ficam evidentes quando contrastamos a produção literária do século XIV – representada aqui por nossa apreciação de “O Livro da Duquesa” e o que encontramos, por exemplo, em *Frankenstein*, de Mary Shelley. Nas histórias de terror dos séculos XVIII e XIX não apenas não resta qualquer resquício do tripé gótico original (Beleza/Harmonia/Simplicidade), como descobrimos exatamente o contrário: hediondez, desequilíbrio e afetação.

Interessa-nos averiguar as razões deste fenômeno, e isso será feito em dois momentos. O primeiro traz uma ideia apresentada pelo crítico literário brasileiro Antonio Candido, em um estudo sobre o método crítico de Sílvio Romero, no qual utiliza a expressão “contaminação pelo oposto dialético” (CANDIDO, 2006, p. 163-94) para se referir a termos – ou padrões morais e estéticos – que surgem com força, duram por muito tempo, e vão, aos poucos, desgastando o seu significado original, até perdê-lo por completo. Uso como exemplo o termo “romântico”. Originalmente, este adjetivo designava alguém capaz de entregar-se a uma causa ou a uma emoção sem medir ou se importar com as consequências dessa entrega. O modo como Romeu e Julieta, ou Hamlet, em Shakespeare, se envolvem com seus intentos, é romântico. Hoje esse significado já se encontra bastante empoeirado. Quando Romeu pede a Julieta que verbalize o quanto se amam, ela para de falar em rima (personagens nobres, em Shakespeare, falam em decassílabos jâmbicos) e responde, em prosa, que seria muito mesquinho ficar contando as sílabas, tão imenso é aquilo que sente por ele. (“*They are but beggars that can count their worth*” [Ato II.6] ) Ou seja, as palavras (mesmo quando manobradas por Shakespeare) não são suficientes para



dar conta de certas emoções humanas. De tanto esse refrão ser repetido, acaba perdendo o efeito e a razão de ser, transformando-se em trilha sonora de músicas cantadas em lânguidos e confortáveis cruzeiros para entreter passageiros da terceira idade, com letras escritas por autores que não se dão o trabalho de encontrar alguma metáfora ou imagem para descreverem as emoções narradas.

O segundo momento de nosso arrazoado busca compreender o que significa o fato de o tripé Beleza/Harmonia/Simplicidade que marcava a estética e ratificava a ética do século XVIII haver ruído e se reestruturado nos termos opostos aos que inicialmente o constituíram. Se considerarmos os acontecimentos históricos ocorridos nesse intervalo, veremos que mitos padrões foram rompidos. O sistema feudal foi substituído pelo capitalismo, as repúblicas passaram a predominar sobre as monarquias, a visão eurocêntrica foi aos poucos cedendo vez ao multiculturalismo, Nietzsche concluiu que o Deus patriarcal estava morto, Freud apontou que as coisas não são tão simples quanto parecem, e a identidade abriu espaço para a alteridade. Muito mudou, e os reflexos dessas mudanças são perceptíveis em todas as áreas da atuação humana. Como este artigo trata sobre a produção literária gótica, vamos pinçar certos estágios dessa movimentação do pêndulo da história que reflitam o percurso da literatura gótica produzida mais recentemente. Acompanhando essa caminhada, vamos enfocar quatro formas de representação do gótico na literatura e no cinema do século XX.

O primeiro pode ser relacionado à substituição do elemento sobrenatural pelo elemento psicológico. Robert B Heilman (2003), analisando os romances *Villette* (1853) e *Jane Eyre* (1847), escritos por Charlotte Brontë em meados do século XIX, identifica o que ele chama de “Novo Gótico”, no qual os acontecimentos incompreensíveis e os ruídos estranhos das tramas são eventualmente desvendados e compreendidos, encontrando-se uma explicação lógica para os mistérios apresentados. Temos outro bom padrão desse Novo Gótico em *Os Crimes da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe. Como em Brontë, a história inicia dando a impressão de estarmos diante de algum elemento sobrenatural; ao

término da trama, surge uma explicação racional. No caso, a descoberta por parte do detetive Dupin de que os assassinatos foram cometidos por um orangotango capturado por um marinheiro na ilha de Bornéu, e que fugira do cativeiro. Após o alívio trazido pela explicação racional, contudo, percebemos a força da metáfora apresentada, pois a imagem do símio pode representar aspectos primitivos da própria natureza humana. Assim, com o desenvolvimento da sociedade urbana moderna, industrializada, com luz elétrica e explicações lógicas para as coisas, as histórias de terror se modificam, abrindo cada vez mais espaço para a ciência e a racionalização.

*O Médico e o Monstro* (1886), do escritor escocês Robert Louis Stevenson, é outro livro que mescla o inexplicável sobrenatural e a ciência, quando certos experimentos químicos provocam uma partição na personalidade do Dr. Jekyll. A alta incidência da temática do Duplo na literatura europeia da segunda metade do século XIX (em especial a inglesa vitoriana e a alemã) bem refletem as formas de expressão do reprimido em sistemas sociais moralmente muito rígidos.

Em *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, a vida moderna constrange o Conde Drácula a migrar de seu território rural e medievo para a Inglaterra moderna e industrial, onde sucumbe, no confronto com os cinco paladinos que representam a masculinidade contemporânea: o coração fiel de Jonathan Harker; a tradição e o sangue azul de Lorde Arthur Holmwood; o conhecimento científico de Jack Seward; o sangue novo e aventureiro do estadunidense Quincey Morris; e a experiência e astúcia de Van Helsing (cujo prenome é o mesmo do patriarca, Abraão).

O segundo estágio dessa nova fase do gótico é o da literatura modernista, que rompe com a ideia de uma verdade imanente, com o duplo e com as dicotomias. As configurações do Mal não são mais externas ao homem, agora fazem parte de sua natureza. É isso, em última instância, o que os protagonistas descobrem ao término de suas buscas interiores em narrativas como *O Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad; *A Fera na Selva* (1903), de Henry James; ou *O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding.

O terceiro estágio pode ser melhor representado pelo sucesso de algumas franquias cinematográficas iniciadas nos anos 80, como *A Hora do*

*Pesadelo* [*Nightmare on Elm Street*] (1984-2010) ou *Sexta-feira 13* [*Friday the 13th*] (1980-2015), nas quais criaturas como Freddy Krueger ou Jason Voorhees matam invariavelmente os protagonistas tão logo o enredo das narrativas comece a se delinear. Nesses filmes não há sutileza ou preocupação estética, e o objetivo parece ser ostensivamente o de chocar e lucrar. Não faço essas observações com a intenção de criticar, mas para apontar que a produção dessa mídia e dessa época é predominantemente pragmática. Outra mudança que observamos aqui é o retorno à esfera do sobrenatural e do mal exterior: Freddy Krueger pertence ao mundo dos sonhos (mais exatamente ao mundo dos pesadelos) e Jason Voorhees é um morto-vivo. Estruturalmente, a narrativa fica impedida de se desenvolver, uma vez que os protagonistas são abruptamente assassinados cada vez que o enredo começa a se desenrolar. Assim, o que temos é uma sequência de inícios abortados. O que justificaria o sucesso desses filmes? A explicação que me ocorre é uma subversão do gênero: ao invés de estar centrada no terror, a proposta dessas séries volta-se para o cômico – para o humor negro, – pois a plateia parece se satisfazer com o derramamento de sangue esperado em cada sequência de início de um novo enredo. A sensação de mal-estar provocada pelo fato de se saber de antemão que a história não se desenvolverá é contrabalançada pelo acordo de acompanharmos a matança apresentada. Essas características evocam a estética pós-moderna, baseada na paródia e não preocupada com a questão da qualidade. Os limites entre a ética e a violência se rompem, bem como o antigo código que separava o bem e o mal.

O quarto estágio, que é o final, será desenvolvido a seguir, em um breve comentário sobre *The Sandman*.

### **THE SANDMAN E O MOVIMENTO PENDULAR DA HISTÓRIA**

Na seção anterior constatamos que no século XVIII é identificável uma reviravolta de 180 graus no gênero gótico, apesar de sua estrutura continuar a mesma (história dentro de história dentro de história; mergulho nas profundezas psicológicas do imaginário humano, por exemplo). A partir daí seguimos as variações ocorridas ao longo do século

XX, comentando a ideia do mal como parte integrante da natureza humana (o mal que vem de dentro), o fim das dicotomias (que eram, de certa forma, reconfortantes) até chegarmos ao rompimento das regras sobre a ordem no universo – pelo menos no universo ficcional, quando não podemos nem mesmo continuar contando com o desenvolvimento da narrativa.

Nesta última parte do trabalho, apresento considerações sobre por que acredito que a obra *The Sandman* evoca aspectos de “O Livro da Duquesa”. Começaremos pela ideia do movimento pendular da História, um conceito medieval, provavelmente advindo da visão escolástica, que entrou há muito em uso comum e cuja referência não é mais possível rastrear. Na Física, o movimento pendular simples é um conceito de mecânica criado por Galileu Galilei (1564-1642) em que um pêndulo realiza um movimento oscilatório entre dois extremos ligados a um ponto fixo. A posição central nesta trajetória é conhecida como a posição de equilíbrio. Ligando essas reflexões às mudanças na estética do gótico, proponho que “O Livro da Duquesa” e *The Sandman* ocupam posições semelhantes, simétricas, em quadrantes opostos desse percurso pendular, ficando a uma distância equivalente da posição de equilíbrio. Ofereço, a seguir, algumas aproximações que possam justificar a hipótese apresentada, enfatizando os pontos em que a obra de Gaiman começa a se distanciar daquilo que é produzido em seu tempo.

De dentro da ordem convencional rígida de seu tempo, Chaucer começa a se distanciar numa série de ações. Troca a sequência das partes da elegia, e omite a última linha. Sem falar que ele – a exemplo do que aprendeu na Itália, com os mestres renascentistas – é o primeiro a escrever no dialeto local, ao invés de se expressar em francês ou em latim. Gaiman, por sua vez, cria um universo ficcional que é em geral considerado esteticamente muito agradável e – em termos de literariedade – é respeitado o suficiente para já contar com uma fortuna crítica considerável.

Como já foi visto, a obra de Chaucer deixa transparecer, para quem tiver condições de as enxergar, referências às artes do Trivium, do Quadrivium. Seu texto funciona como uma respeitando as convenções e criando estruturas que funcionem como uma mônada, a parte que revela a

conecção com o todo. *The Sandman*, por sua vez, é uma das obras pioneiras neste novo gênero, a *graphic novel*. A própria forma como foi composta lembra o tipo de trabalho produzido nas oficinas de arte medievais ou renascentistas (v.g. os ateliês de Leonardo da Vinci ou de Verrocchio), onde o mestre assinava a obra, mas diversos discípulos contribuía para sua criação. Gaiman é o criador e o dono do projeto, atuando como coordenador, roteirista e diretor. É ele quem indica como quer que a imagem de cada quadro fique, em cada parte da página. Mas o traço é criado pelas equipes de desenhistas, coloristas e letristas com os quais trabalha, em equipes que vão-se alternando em cada arco<sup>22</sup>. As histórias foram originalmente criadas para a *DC Comics* entre 1989 e 1996. Posteriormente foram publicadas em volumes maiores, por diferentes editoras. Em geral, são dez arcos em inglês e treze arcos na tradução para o português, ambos contendo setenta e cinco histórias. O efeito visual dos traços, em todos eles, é semelhante. Predomina o fundo preto e os desenhos podem ser considerados bonitos para os parâmetros de beleza aristotélicos. As edições são geralmente prefaciadas por renomados escritores góticos da atualidade, e trazem vários brindes para o público, como excertos de cartas trocadas entre Gaiman e a equipe, esboços e fotografias que inspiraram certas imagens, e mesmo roteiros para as histórias. Como ocorria na Idade Média e no Renascimento, e como ocorre hoje em dia quando se trata de certos *media*, o nome do coordenador da equipe se torna uma marca, e evoca um estilo. Era assim com as obras de Verrocchio e Da Vinci; é assim com filmes de Pasolini, Fellini, e também com o estilo de *The Sandman*.

Assim como vimos que Chaucer dialoga com nomes que o precederam (como Beócio e Guillaume de Lorris), Gaiman também cria intertextos com Dante, com o próprio Chaucer, com Shakespeare, o casal Rossetti e tantos outros. Em “O Livro da Duquesa” o poeta insone faz uma promessa ao Deus dos Sonhos, chamado ali de Morfeu. Pois a mesma entidade é o protagonista de *The Sandman*, com duas ressalvas. Primeira: na obra

---

2 Entre os desenhistas mais frequentes temos Jill Thompson, Mike Dringenberg, Shawn McManus, Sam Kieth, Marc Hempel and Michael Zulli. O letrista mais frequente é Todd Klein. Alguns coloristas: Daniel Vozzo, Lovern Kindzierski, Sherilyn Van Valkenburg. Capas por Dave McKean, John Bolton.

de Gaiman, ele é chamado de várias maneiras: Sonho, Morfeu, Oneiros, Homem de Areia, Encantador de Serpentes, Mestre dos Sonhos, Lorde Morpheus, entre outras designações. A segunda ressalva é o fato de ele não ser mais um deus, uma vez que o curso da História mostrou que os deuses morrem, como ocorreu no Egito, na Grécia, na Babilônia e em outras tradições. Sonho é apresentado como um dos sete perpétuos, entidades que se desintegram, se recompõem, mas em última instância permanecem sempre. As peripécias de Sonho se mesclam às de seus irmãos Destino, Morte, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio. Essas criaturas são eternas e isentas de conotações éticas. Não são nem morais nem imorais, situando-se para além das dicotomias usuais. Não cabe mais perguntar se o Mal vem de fora (como no gótico do século XVIII) ou de dentro (como no gótico moderno do século XX). A própria imagem do Sonho deixa claro que se trata de algo a um só tempo físico, real, psicológico e imaginário.

Se considerarmos as representações dos perpétuos, em *The Sandman*, veremos que alguns – como Destino e Desespero – são compatíveis com o que o leitor esperaria encontrar. Morte e Destruição, por outro lado, surpreendem, pois ao invés de inspirarem medo ou alarme, sua presença tranquiliza e reconforta. Sonho é mais soturno e melancólico do que poderíamos esperar. Desejo não é confiável e atua como vilão em vários episódios. E Delírio – que em momento anterior já foi Delícia – tem uma linha de comportamento que foge sempre do que é esperado.

*The Sandman* revisita diversos panteões das tradições oriental, ocidental e africana. Trabalha tanto com o tempo histórico linear quanto com o tempo mítico circular. A maneira como interage com elementos bíblicos judaico-cristãos de uma maneira que reflete o tratamento contemporâneo dado a certas questões. Em um dos episódios, Sonho visita o reino dos mortos, que é apresentada como o Inferno criado por John Milton em *O Paraíso Perdido*. Conversa com Satanás (ou Lúcifer, ou Estrela da Manhã), o qual confessa estar muito entediado com sua rotina. Satanás termina por entregar a chave do Inferno para Sonho e parte para a Terra, onde abre uma casa noturna e se transforma em um empresário bem sucedido. Caim e Abel também são personagens que acompanham todos os arcos da obra, formando uma dupla meio sadomasoquista e meio histriônica, que nos

fazem lembrar as caricaturas de comédias pastelão. (GAIMAN, 1989)

A divisão entre o Sagrado e o Profano, que no tempo de Chaucer era um preceito irrefutável, hoje em dia parece não ser mais sustentável. Da crença medieval em uma Verdade imanente se formou todo um sistema de ordem social, moral e política o qual também foi-se esvaziando nesse processo de contaminação pelo oposto dialético. O termo “dialético”, aqui, é importante, porque cada vez que o pêndulo da história se movimenta para um lado ou para o outro, não se trata de uma repetição, mas de uma síntese. Em seu livro *Alone Again: Ethics after Certainty* (1994), o sociólogo polonês Zygmunt Bauman comenta que vivemos em uma época na qual certezas seculares foram derrubadas e premissas morais foram zeradas. Esta é uma fase de recomeço, na qual novos comportamentos, novas normas e a busca de uma nova ética precisam ser encontrados. O sistema literário reflete essa situação, e as mudanças ocorridas no gênero gótico – por lidarem tanto com fatores sociais quanto com psicológicos – indicam essas variações de forma bastante detalhada. É aí que a obra de Gaiman se reaproxima da de Chaucer, pois nela já se tornam novamente perceptíveis elementos que evocam as sensações de beleza, harmonia e (aparente) simplicidade, mesmo que numa configuração tão diferente da original.

## REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *Alone again: ethics after certainty*. Londres: Demos, 1994.
- BECKFORD, William. *Vathek*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Dois prólogos de Jorge Luís Borges. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BOÉCIO. *De institutione musica*. Tradução de C. P. Castanheira. In: CASTANHEIRA, Carolina Parezzi. *De institutione musica: tradução e comentários*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Dissertação de Mestrado.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Villette*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Jr. Rio: Ediouro, 2006.
- CHAUCER, Geoffrey. “O livro da duquesa”. Tradução de Simone Silva Pires Assumpção a partir da adaptação para inglês moderno, prosa, de Gerard

Necastro. In: \_\_\_\_\_. *Book of the duchess*. NeCastro, Gerard, ed. and trans. eChaucer: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/chaucer>. September 21, 2007. Disponível em: <http://sandramaggio.files.wordpress.com/2007/07/plano-lit-ingl-i-turma-a-2009-2.pdf>. Acesso em 30.06.2014

\_\_\_\_\_. "O conto do cavaleiro." In: \_\_\_\_\_. *Contos da Cantuária*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Christabel*. Project Gutenberg. Disponível no endereço: <http://www.gutenberg.org/files/29090/29090-h/29090-h.htm>. Acesso em 30.06.2014.

\_\_\_\_\_. *The rime of the ancient mariner*. Disponível no endereço: <http://www.gutenberg.org/ebooks/12713>. Acesso em 30.06.2014.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1998.

GAIMAN, Neil. *The Sandman: preludes & noctunes*. New York: DC Comics, 1989.

GARDNER, John. *The life and times of Chaucer*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

GOLDING, William. *O senhor das moscas*. Tradução de Geraldo Galvão Ferra. São Paulo: Livraria Nacional, 2003.

HEILMAN, Robert B. "Charlotte Bronte's new gothic." In: DISCOVERING Authors. Detroit: Gale, 2003. Gale Student Resources In Context. Web. 13 Apr. 2011. Document URL. Disponível em: <http://my.ccsd.net/userdocs/documents/wt7VSoJqDdFe8TkV.pdf>. Acesso em 30.06.2014.

HORA do pesadelo, A [*A nightmare on Elm Street*]. Dirigido por Wes Craven. Produzido por: New Line Cinema. Escrito por: Wes Craven. Media Home Entertainment, cor. Som: mono, 1984. 1 DVD.

JAMES, Henry. *A fera na selva*. Tradução de Fernando Sabino. Rio: Rocco, 1985.

KLASSMANN, Mário. Palestra sobre catedrais góticas ministrada para os professores do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, em maio de 1988.

LAMB, Caroline. *Glenarvon*. Disponível no endereço: <https://archive.org/details/glenarvon01lambc>. Acesso em 30.06.2014.

LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. New York: Grove Press, 1993.

LORRIS, Guillaume de. *Le roman de la rose*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/16816>. Acesso em 29/06/2014.



MELO E SOUZA, Antonio Candido de. *O método crítico de Sílvio Romero*. (1945) Rio: Ouro Sobre Azul, 2006.

MILTON, John. *O paraíso perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Edição Bilingue. Lisboa: Cotovia, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Gothic architecture and scholasticism*. (1951) Pennsylvania: Archabbey, 1973.

POE, Edgar Allan. *Os crimes da rua Morgue*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 1961.

POLIDORI, John William. *The vampyre: a tale*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/6087/6087-h/6087-h.htm>. Acesso em 29/06/2014.

RADCLIFFE, Anne. *The mysteries of Udolpho*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3268>. Acesso em 29/06/2014.

REEVE, Clara. *The old English baron: a gothic story*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5182>. Acesso em 29/06/2014.

SEXTA-feira 13 [*Friday the 13th*]. Dirigido e produzido por Sean Cunningham. Escrito por Victor Miller, Sean Cunningham e Ron Kurz. Paramount, cor. Som: mono, 1980. 1 DVD.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Harmondsworth: Penguin (The Pelican Shakespeare. Ed. Peter Holland), 2000.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHELLEY, Percy Bysshe. *St. Irvyne; or, the rosicrucian*. Project Gutenberg. Disponível no endereço <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606391h.html>. Acesso em 30.06.2014.

\_\_\_\_\_. *Zastrozzi*. Project Gutenberg. Disponível no endereço <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606461h.html>. Acesso em 30.06.2014.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Ática, 2005.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2007.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

## O INSÓLITO EM “THE YELLOW WALLPAPER”

Silvia Eizerik

Confinada em uma mansão colonial, a protagonista sem nome, representa o coletivo das mulheres, que submetidas ao tratamento da época, a terapia do descanso, para cura de males considerados tipicamente femininos, como depressão ou histeria, acabavam por sucumbir à loucura, em função do sofrimento, isolamento e carência de estímulos intelectuais determinados pelo tratamento em si.

Proibida de ter qualquer estímulo intelectual, ela, uma escritora, passa a registrar secretamente em um diário, tudo o que sente.

A estória, narrada em primeira pessoa pela protagonista, toda a dor e opressão que vivenciou como “única forma de superar” problemas emocionais decorrentes de uma provável depressão pós-parto. Seu marido, John, um médico conceituado, fica responsável pelo seu tratamento, enquanto alguém chamado Mary cuida do bebê e sua cunhada, Jeannie, toma conta da casa.

Dessa forma, à narradora compete submeter-se a um estilo mais leve da *rest cure* ou “cura pelo descanso”, que consistia em ficar em um local isolado do convívio social, em contato com a natureza, alimentar-se muito bem, descansar durante a noite e, principalmente, deixar a mente livre de qualquer estímulo intelectual.

A casa, uma mansão mal-assombrada, os temas de confinamento e rebeldia comportamental, os desejos proibidos, os medos irracionais, a crescente tensão psicológica, a atmosfera de suspense, as visões e alucinações da protagonista, a personificação de objetos inanimados, o poderoso agente masculino repressor e a sofrida heroína mal compreendida, caracterizam uma típica alegoria gótica.

Para esta paciente, o ato de escrever era expressamente proibido, pois estimularia o cérebro. Isso, de acordo com a visão médica da época (entre 1840 e 1890) poderia levar à falta de autocontrole e a uma exacerbação da

própria irritação nervosa. Pensava-se que a histeria era resultado de um excesso de educação e de atividade intelectual; assim, nossa pobre heroína, um ser frágil e dotado de uma intensa imaginação, deveria ser isolada do convívio social e não pensar em nada, apenas relaxar, olhar para o verde que a cercava e se alimentar bem, para fortalecer seu corpo e seu espírito.

Confinada em um quarto/ berçário no 3º andar da casa, com janelas com grades, a protagonista respira um ar lúgubre e desde já insólito, uma vez que seu bebê é colocado em outro quarto. O estranhamento é reforçado pelo papel de parede amarelo horrendo, descascado, cheio de desenhos irregulares e indecifráveis, que se espalha pelas paredes do quarto, irritando-a intensamente e enfatizando sua submissão à vontade do marido, o representante da ética médica e moral da época.

Aquele papel, rasgado em certos locais da parede e com uma aparência suja e horripilante, chama atenção para a impotência daquela mulher, cuja voz é ignorada pelo marido/ médico.

Ora, proibida de escrever, a ela só resta – apesar de contrariada – obedecer, pois contrariar o marido era algo impensável para ela. Passo a ocupar o tempo observando o estranho comportamento do papel de parede, dando vazão à sua imaginação e registrando suas impressões sobre o quê “lê” no papel de parede.

Cada vez mais seduzida pelas sombras que vê no papel de parede, toda sua energia se volta para o controle da insólita trama do papel, que parece ter vida própria, exercendo o papel de perseguidor no decorrer da estória, já que a narradora, cada vez mais obcecada pelo mistério do papel de parede, sucumbe ao seu domínio, e passa a projetar suas angústias e desejos reprimidos nele.

Durante o dia, a narradora passa a ver mulheres rastejando para fora do papel de parede e engatinhando pelos jardins da mansão, enquanto esta, em seu quarto, tranca-se e engatinha também, reproduzindo o modelo dessas mulheres presas na trama do papel.

Entusiasmada com a sua descoberta, ela volta a se sentir poderosa, uma vez que imagina estar prestes a decifrar o mistério do papel de parede. A

partir deste momento, ela percebe que o papel, à luz da lua ou de qualquer iluminação, reflete grades, atrás das quais, ela consegue visualizar uma mulher, apenas uma, que, durante a noite, fica imóvel por detrás do papel.

Hipnotizada pela sua constatação, ela não consegue dormir, e fica imóvel na cama, ao lado de seu marido, de olhos estalados, vigiando a não movimentação da mulher, sua irmã de infortúnios.

A prisão daquela mulher vai angustiando a narradora, que passa a se dedicar, freneticamente à libertação da sua “irmã” de alma, trancando-se em seu quarto, e, junto com esta, arrancando quase todo o papel de parede para que a mulher fique livre da trama insólita do papel de parede.

Ocorre que no desfecho da estória, quando o marido volta para casa, no último dia em que ficariam na mansão, quando consegue destrancar o quarto, vê sua mulher, a narradora, que ele pensava estar bem-disposta e quase curada, engatinhando pelos quatro cantos do quarto, plena de energia e dizendo em alto e bom som que conseguira finalmente sair de dentro do papel apesar do controle dele e da cunhada, e que eles não mais poderiam continuar a submetê-la aos seus ditames, ou seja, colocá-la presa de volta dentro do *papel* social que se esperava que ela representasse—o de esposa dócil e mãe e dona de casa exemplar.

Ela se dá conta que não pode mais negar o fato de que está refém da sua irracionalidade. O trágico, segundo Maffesoli, aproxima a protagonista do arquétipo do louco, colocado à margem da sociedade, que se estrutura a partir de suas próprias regras de normalidade; e quando uma determinada personagem é tocada pelo trágico, tais regras rompem-se e a realidade social é anulada. (MAFFESOLI, 2003).

Ao constatar que ela e a mulher presa no papel de parede eram uma só, ela se desespera diante da sua imagem refletida no papel, da sua falta de opção e foge daquela realidade triste e sufocante e decide se libertar “enlouquecendo”; o que nos leva a constatar que esta estória é bem mais do que uma denúncia das atitudes opressivas do final do século XIX e início do século XX contra as mulheres e um relato da psicose de uma jovem mulher; e sim a estória de uma escritora ligada à arte, que faz da auto-expressão uma tentativa de cura, de transformação do que ela

mesma chama de “papel morto”, em meio a um mundo caótico e vibrante, numa espiral lúdica de fantasia e auto-revelação, em um contraste entre o mundo diurno da realidade opressora e o mundo de imaginação gótica libertadora da noite que se torna real a partir do ato de escrever.

Em êxtase ou alucinada, ela destrói o papel, e expressa sua fúria desesperada, finalmente percebendo que ela está temporariamente confinada ao mundo gótico por ela criado: um mundo que reflete vítimas mortas enforcadas pelo desenho macabro do papel de parede, com olhos bulbosos e sem vida, quando tentam dele escapar, em um efeito que parece não ter fim.

A menção à Mary, como a figura protetora de seu bebê, sugere o papel da perfeição materna e espiritual, que permeia a esfera doméstica, da qual a narradora se exclui por conta própria, por se sentir inadequada a este papel. Sua identidade instável e turbulenta não parece se adaptar a esta alegoria religiosa e socialmente determinada, ao papel de mãe zelosa que dela se espera. Daí o conflito, a angústia, e a conspiração demoníaca de culpa que a tortura, representadas pelo papel de parede, levando nossa heroína a se rebelar; escapando pela via da imaginação, única válvula de escape que lhe resta.

Seu diário, que vem a ser o texto de “The Yellow Wallpaper”, é de valor altamente terapêutico para a narradora, que, a exemplo da autora, faz da arte de escrever, um ato de resistência contra o terror da falta de imaginação de um mundo rígido e opressor; lutando, até a exaustão, para exercer tal individualidade, sua expressão enquanto ser humano, fazendo uso do sarcasmo e do humor macabro, quando, por exemplo, comenta que John é um médico e que talvez essa seja a razão pela qual ela não melhora rapidamente.

Sutilmente, nossa narradora ironiza as convenções góticas que emprega, revelando um descaso pelo seu papel de heroína gótica “indefesa”, a partir de seu processo de escrita, quando seu próprio texto freneticamente confronta o texto ameaçador e demoníaco inscrito no papel de parede.

Ela também zomba da atitude protetora do marido e de sua própria dependência “feminina”, do contraste entre a aparente melhora do seu apetite

e saúde em geral, reflexo de sua “cura”, e a cena final, em que ela parece estar alucinada, fora de controle, à mercê dos seus instintos mais primitivos.

O elemento insólito se dá, também, no desfecho, quando o “sensível” marido/médico, ícone da racionalidade e baluarte da normalidade e do poder opressor do masculino, desmaia ao ver nossa heroína engatinhar dentro do quarto, “livre” do pesadelo sufocante do papel de parede.

Gilman escreveu esta alegoria gótica para provar que a escrita foi sua única salvação, em seu caso específico, já que por sofrer de depressão durante muitos anos, aceitou consultar-se por sugestão de seu marido e mãe, com o renomado neurologista de sua época, o Dr. Silas Weir Mitchell, o qual lhe prescreveu a “cura pelo descanso”.

Após três meses de tratamento, Gilman decidiu abandoná-lo, e escreveu esta *short-story*, a fim de não enlouquecer e para também alertar outras mulheres acerca do perigo real que tal tratamento representava. Gilman chegou até mesmo a enviar uma cópia deste conto ao Dr. Mitchell, a fim de lhe mostrar a crueldade e ineficácia de seu tratamento, mas não obteve resposta.

O mais terrível é que dezesseis anos após a publicação de “The Yellow Wallpaper” em 1892, em 1908, o Dr. Mitchell ainda perseguia o sonho macabro de criar hospitais inteiros devotados à “cura pelo repouso”, para que seus tratamentos contemplassem o maior número possível de pacientes.

Este tratamento incluía até mesmo eletroterapia, revelando a faceta patriarcal por detrás do padrão de normalidade da época vitoriana, pois nas palavras de Cutter, *a cured woman is one who is docile, silent and subject to the will and voice of the physician*. (CUTTER, 2001, p. 151-182)

E segundo Paula Treichler (1984, p. 61-77), “the diagnosis here is powerful and public. A male voice imposes control on the female narrator and dictates how she is to perceive and talk about the world.”

Isoladas do convívio social e da vida pública, “para seu próprio bem”, já que não se adequavam ao seu papel de esposas e mães zelosas, essas mulheres ousaram subverter os rígidos padrões sociais e comportamentais da época, razão pela qual pagaram um preço muito alto por isso: sua própria sanidade.

De acordo com Deborah Thomas:

getting beyond the “Yellow Wallpaper”, women defied the corrupted power that men wielded over women, escaped their confinement and created for themselves a new ideological role, one that included the entry into the public sphere or the market place (THOMAS, 2012).

Assim, para Paula Treichler (1984, p. 61-77), uma leitura de gênero enfatiza as condições sociais e econômicas que levaram a narradora — e possivelmente as mulheres socialmente “inadequadas” da época — à loucura. Neste conto, o médico representa o discurso do masculino, da razão, da autoridade institucionalizada, enquanto o papel de parede reflete aparentemente o discurso da mulher: chato, confuso, irritante, inconstante, subversor das formas estabelecidas de arte, já que a narradora personifica a estética irregular e “desorientada” do papel de parede, passando a rastejar.

Sua descrição mais reveladora do discurso por detrás das contradições inerentes ao papel de parede diz respeito, no entanto, à fala e aos desejos ignorados pelo marido da narradora, o qual a leva a interromper a própria fala e a se contradizer, uma vez que a conjunção *but* aparece 56 vezes na estória, chamando atenção para o discurso masculino refletido pelo papel de parede, que consegue contradizer e imobilizar as mulheres presas dentro dele.

De acordo com esta perspectiva, a narradora, ao rasgar o papel, libera a si própria e as outras possíveis vítimas daquele papel/discurso asfixiante. Seus pontos de vista continuam, contudo, sendo ignorados; porém, ela consegue contrariar as ordens de John, através da sua recusa a falar, revelando o vazio por detrás do papel de parede/ discurso masculino.

Como observa Treichler (1984, p. 61-77), a narradora se torna menos verbal, à medida que ela se aproxima do mundo do papel de parede, pois o ato de rasgá-lo não representa a construção do discurso da mulher, e sim

um afastamento do discurso, exatamente pelo fato de que a linguagem é controlada pelo homem.

Em “The Yellow Wallpaper” há, segundo Gauthier,

blank pages, spaces and silence, holes in discourse [...] the aspect of feminine writing which is the most difficult to verbalize because it becomes compromised, rationalized, masculinized as it explains itself [...] If the reader feels a bit disoriented in this new space, one which is obscure and silent, it proves perhaps, that it is women’s space (GAUTHIER, 1981, p. 164).

O discurso da mulher existe, portanto, no vazio ou espaço em branco por detrás do papel de parede, que a narradora associa com a liberdade. Este “novo espaço” ao qual Gauthier alude, fora da linguagem e da influência masculina, ocupado por outras mulheres, pode ser simbolicamente conectado à fase pré-edípica — de Freud — ou ao Imaginário — de Lacan.

Marianne Hirsch compara este estado à fase pré-edípica:

Attachment to this phase is characterized by fusion, fluidity, mutuality, continuity and lack of differentiation [...] a reality defined by images of fragmentation, separation, discontinuity, alienation, and self-denial. Faced with the break between psychological needs and social imperatives, literary convention finds one possible resolution: The heroine’s death (HIRSCH, 1983, p.27).

Neste caso, a loucura da heroína. Hirsch continua, vendo algo além da aparente auto-destrutividade do desfecho do conto:



If we look at what adulthood and maturity mean for the female protagonists of these texts, at the confinement, discontinuity, and stifling isolation that define marriage and motherhood, they do not present positive options [...] I submit that the heroines' allegiance to childhood, pre-Oedipal desire, spiritual withdrawal, and ultimately death is not neurotic but a realistic and paradoxically fulfilling reaction to an impossible contradiction (HIRSCH, 1983, p.27- 28).

Felizmente, os desfechos das histórias escritas por mulheres nos últimos 122 anos têm se caracterizado por visões múltiplas em um mundo no qual a mulher pode expressar sua vontade: trabalhar, escrever, pintar, dançar, recusar-se a casar, a ter filhos, casar-se, ter filhos, amar com maior liberdade, ser uma operária, dirigir um trator ou ser presidente de um país.

Em 1983, Adrienne Rich, em seu poema "Sources", já associava novas possibilidades com a habilidade para usar a linguagem:

When I speak of an end to suffering I don't  
mean anesthesia,  
I mean knowing the world, and my place in it,  
not in  
order to stare with bitterness or detachment,  
but as a powerful and womanly series of  
choices: and here I  
write the words, in their fullness:  
powerful; womanly (RICH, 1983, p.35).

Dessa forma, percebe-se que a conexão estabelecida por Paula Treichler em "The Yellow Wallpaper" entre o discurso feminino e a auto-descoberta, aplica-se a questões contemporâneas na literatura feminina, onde mulheres — escritoras e personagens — comprovam o caráter tanto poderoso quanto feminino da linguagem.

Este conto para mim é um clássico, pois expõe, de modo sintético, através de um diário, o próprio conto, ao término do qual, nós leitores, temos a desconfortante sensação de que estamos dentro da mente dessa mulher/narradora, a qual, numa espiral vertiginosa enlouquece, para nosso espanto, já que de acordo com o conceito de inquietante (*das umheimliche*), de Freud, cunhado por ele em um artigo de 1919, atinge-se o *umheimlich* na ficção, quando o autor se situa aparentemente no campo da realidade e daí extravasa para o mundo do fictício, induzindo o leitor à dúvida, e, na prática, enganando-o. O leitor acaba se identificando com a personagem que vivencia a inquietante estranheza. Neste conto, a dúvida sobre o que explicaria a aparente animação do papel de parede, que é um objeto efetivamente inanimado; mas, que neste conto parece ganhar vida, é um belo exemplo do insólito ou inquietante de Freud, não havendo aqui lugar para o fantástico de Todorov, que não solucionaria este impasse.

A técnica de Gilman é surpreendente, pois passa do diário, a uma espécie de fluxo livre de consciência, transmitindo as angústias existenciais e sensações da protagonista – narradora; numa viagem ao desconhecido, tendo a linguagem como fio condutor da narrativa.

Essa linguagem tão bem trabalhada e vertiginosa, não deixa, porém, de ser uma criação ficcional, elaborada de modo extremamente belo, sintético, profundo, com uma profusão macabra de detalhes, de símbolos e de metáforas.

Apropriando-se dos elementos do gótico — terror, alucinações, casa mal-assombrada, — Gilman, conhecida como uma das maiores combatentes pelos direitos das mulheres de todos os tempos consegue veicular, apesar da natureza sintética deste conto, uma vasta gama de conflitos: razão e emoção; atmosfera doméstica e pública; relacionamento marido-esposa; relacionamento paciente-médico; sanidade vs. loucura, retratando toda a ideologia de uma época.

Jenny Weatherford nos mostra, então, como Gilman é bem-sucedida em sua intenção de compartilhar os pensamentos íntimos da narradora com os leitores:

the story slips from one form into another—from journal to interior monologue, but without any intervening character or explanation to account for the shift, Gilman provides no justification for how the story can continue to be told if the narrator can no longer write. (WEATHERFORD,1999,p.66-67).

Decidida a subverter as convenções literárias de sua época, com base na representação racional da vida, Gilman, para melhor retratar a profundidade dos devaneios da narradora, como Weatherford coloca:

Gilman faced an either-or proposition. Either she could maintain the premise that the woman continues to keep her journal and thus, limit her own possibilities for portraying the depth of the woman's madness, or she could portray the woman's growing insanity in all its horror, which would destroy the fictional illusion that the woman is still maintaining her journal. (WEATHERFORD, 1999, p. 68).

Usando um conceito barthesiano, em “The Yellow Wallpaper”, Gilman “enganou o fascismo da linguagem”, e foi capaz de se libertar das limitações impostas pelas “conventional techniques and plots of literature” (WEATHERFORD, 1999, p.59), criando um retrato fidedigno da dor de uma mulher que enlouquece devido à sua inadequação aos rígidos papéis e convenções sociais da época.

E por detrás da aparente loucura da protagonista do conto, podemos vislumbrar os frágeis e preconcebidos padrões de normalidade e valores da sociedade vitoriana do final do século XIX e início do século XX, refletidos nos conflitantes papéis preestabelecidos na cartilha do relacionamento entre o marido e a esposa.

Segundo Susan Sniader Lanser em seu *The Narrative Act: Point of View*

*in Prose Fiction*, ao refletirmos sobre a relação da escritora com o ato de escrever a obra literária, entendemos que a subversão de Gilman, vai muito além do aspecto literário: “*Such a relationship is essentially ideological as well as aesthetic, for the act of writing [...] is defined, constrained and conventionalized according to a system of values, norms, and perceptions of the world*” (LANSER, 1981, p.64).

Por outro lado, é relevante a constatação de Weatherford que “*the narrator’s first mention of the woman in the wallpaper occurs simultaneously with the disappearance of her references to her writing*” (WEATHERFORD, 1999, p.67).

Finalmente, somos levados a crer que a narradora vê apenas uma mulher por detrás do papel de parede—ela mesma. E quando ela se identifica com a figura por detrás das grades, a linguagem assume um caráter reflexivo, como se a narradora e a mulher presa na trama do papel, fossem o espelho uma da outra; pois, enquanto a narradora, na ânsia de libertar a mulher por trás das grades, empurra o papel, a outra o sacudia; e vice-versa.

E, no final da estória, a narradora não mais se refere à mulher por detrás das grades, mas a si própria, dizendo que achava que deveria voltar para dentro do papel quando a noite chegasse, para não correr o risco de ser descoberta pelo seu marido John ou pela sua cunhada Jeannie.

Assim, de acordo com Weatherford, “*what the narrator sees in the wallpaper is something that she never could have written in her journal, not just because writing has been forbidden to her, but also because she lacks the language to do so*” (WEATHERFORD, 1999, p.71).

Ainda, segundo Weatherford, Gilman faz com que sua protagonista mergulhe para além da razão, para que nós leitores possamos sentir, em suas entranhas, sua condição social alucinadamente oprimida:

She perceives subliminally her confinement within constructs of femininity and diagnosis [...] but she lacks full consciousness of it and therefore cannot articulate it, except as a hallucinated image. [...] It is a realization for

which there are no words. Because language is first forbidden and second incapable of describing her condition anyway, she ingeniously creates a picture of her dilemma in the wallpaper. She hallucinates—visualizes—that which she cannot express verbally (WEATHERFORD, 1999, p.71).

Gilman pode, então, ser considerada uma inventora, pois criou um novo formato de narração de histórias, devido, em grande parte, ao seu talento para driblar as condições sociais opressoras nas quais ela vivia e impor suas convicções, já que, segundo Gilbert e Gubar (1984), o paradigma patriarcal resultou, ao longo dos séculos, na exclusão das mulheres do mundo das letras.

A explicação para tal exclusão, segundo as pesquisadoras anglo-americanas, tem suas raízes na concepção clássica de que o poeta era o representante de Deus na terra, sendo, portanto o criador de uma realidade alternativa, a qual via no lápis, o poder gerador do pênis, um poder que se perpetuaria para a posteridade. A escrita masculina dos anos de 1800, dessa forma, plasmava personagens poderosos e autoritários, dotados de uma racionalidade e equilíbrio mentais inquestionáveis; enquanto que as personagens femininas por eles criadas, representavam imagens aprisionadas em castelos fantasmagóricos, aprisionadas, sem voz.

Assim, o grande mérito de Gilman foi fazer uso do gótico, a partir de uma abordagem feminina, transformando-o em um gênero desafiador da razão e da ordem vigente, denunciando o discurso masculino/médico institucionalizado da época vitoriana.

Neste conto, Gilman expressa, então, a revolta silenciosa contra um sistema que coloca um gênero acima do outro; e, através do uso de metáforas e símbolos, denuncia a responsabilidade da ciência médica psiquiátrica da época pela exclusão, silenciamento, apagamento e enlouquecimento da mulher, com base em noções equivocadas de gênero.

A ciência médica psiquiátrica da Era Vitoriana acreditava que a

mente feminina era muito frágil, e que a atividade intelectual sufocaria e aumentaria qualquer quadro de ansiedade ou irritação nervosa que as mulheres pudessem apresentar. Assim, nada mais lógico do que a disseminação de uma prática comum entre as classes média e alta daquela época, *the bed rest cure*, que consistia no confinamento das mulheres, durante várias semanas, isoladas de qualquer convívio social e proibidas de exercer qualquer estímulo intelectual, com base na premissa de que o estado natural da mente da mulher era o vazio.

Confinadas a quartos vazios, isoladas, sem qualquer estímulo, passando a maior parte do tempo deitadas, repousando e sendo alimentadas em excesso; a consequência natural, além de trombose, dores articulares, paralisia, aumento de peso, baixíssima autoestima, era, evidentemente, uma elevada ansiedade, reforçando a convicção dos médicos de que as mulheres precisavam de mais descanso ainda.

Ao invés da tranquilidade almejada, este tratamento apenas potencializava a angústia existencial vivenciada pelas pacientes, já que as proibia de pensar, ficar com as pessoas de que gostavam, de ler, de escrever, enfim, de existirem e de se expressarem enquanto seres humanos pensantes.

Elaine Showalter coloca que a desordem mental recorrente da Era Vitoriana, poderia ser resultado da situação de opressão social em que as mulheres viviam do seu confinamento nos papéis preestabelecidos de filha, esposa, mãe; e, principalmente, dos tratamentos de cura da chamada histeria feminina, que caracterizavam a cruel aliança entre a hegemonia masculina e a misoginia característica da psiquiatria da época.

A mulher que ousava escrever era, portanto, estigmatizada como irracional, excessivamente imaginativa, dada a superstições; algo precisava ser feito urgentemente para silenciar aquela voz, pois aquela mulher poderia influenciar muitas outras, já que escrever é ter poder sobre a realidade, é ter o direito a ter escolhas, é algo que pode mudar o mundo, questionar a realidade, os valores impostos pelo discurso patriarcal da época, ou seja, o discurso hegemônico da época, o discurso da razão, da cultura e da normalidade.

Assim, Gilman em “The Yellow Wallpaper”, ao fazer uso do terror gótico

para retratar o estado de alma atormentada pela anulação da identidade criativa da narradora, nos presenteia com um clássico da literatura gótica feminina, o qual representa um manifesto revolucionário que subverte várias limitações — a de como retratar a linguagem da alma, a de como denunciar comportamentos sociais opressores de gênero através do uso de metáforas e símbolos como o próprio papel de parede, e a de como criar uma nova estética literária através da criatividade corajosa de uma grande escritora.

Finalmente, Gilman, através de seus múltiplos papéis — escritora, filósofa, socialista e feminista – personifica a luta para a transformação da mulher “verdadeira ou idealizada” pelo ideário da sociedade vitoriana, na mulher de hoje, livre e dona de sua vontade e sexualidade, abrindo caminho para que escritoras como Alice Walker, Sylvia Plath e Ana Cristina César pudessem existir e serem ouvidas.

## REFERÊNCIAS

CUTTER, Martha J. *The Writer as Doctor: New Models of Medical Discourse in Charlotte Perkins Gilman's Later Fictions*. In: *Literature and Medicine* 20.2. Volume 20, Number 2, Fall 2001, p.151-182. Acesso em 08/06/14.

FREUD, S. *O estranho*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1996

GAUTHIER, Xavière. *Is There Such Thing As Women's Writing?* In: *New French Feminisms: An Anthology*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Couvriton. New York, Schocken Books, 1981, p.161-164.

GILBERT, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. London: Penguin Books, 1995.

HIRSCH, Marianne. *Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm*. In: *The Voyage*. In. Ed. Elizabeth Langland. Hannover: University Press of New England, 1983, p.23-48.

LANSEER, Susan Sniader. *The Narrative Act in Prose Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

MAFFESOLI, Michael. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zour, 2003.

RICH, Adrienne. *Sources*. Woodside, CA: The HeyeckPess, 1983.

SHOWALTER, Elaine. *The Female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*. England: Penguin Books, 1985.

THOMAS, Deborah. *The Changing Role of Woman hood: From True Woman to New Woman in Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper"*. Recuperado em 14 de setembro de 2012.

TREICHLER, Paula. *Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in "The Yellow Wallpaper"*. Tulsa Studies in Women's Literature, Vol. 3, No. 1/2, Feminist Issues in Literary Scholarship (Spring - Autumn, 1984), p. 61-77.

WEATHERFORD, Jenny. *Approaching the Ineffable: "The Yellow Wallpaper" and Gilman's Problem with Language*. In: American Studies in Scandinavia. Vol. 31, 1999, p.54-75. Online at: <http://rauli.cbs.dk/index.php/assc/article/newFile/1481/1493>. Acesso em 08/06/14.