

Organizadores

André Mendes

Emília Mendes

Lyslei Nascimento

Criadores e Criaturas na Literatura II



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2020

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora

Sueli Maria Coelho

Coordenador

Cristiano Silva de Barros

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais e Diagramação

Ana Cláudia Dias Rufino

Revisão de provas

Denise Campos

Lucas Navarro

Verônica Marques

Ytalo Andrade

ISBN

978-65-87237-19-0 (digital)

978-65-87237-18-3 (impresso)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

Conferência

7 O ofício do escritor: cumplicidade com o leitor

Paulo Rosenbaum

Comunicações

23 Casas velhas: ruínas e textos em Machado de Assis

André de Souza Pinto

33 O vampiro e a bruxa na narrativa de Anne Rice

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán

47 Uma poeira de átomos: *A tabela periódica*, de Primo Levi

Breno Fonseca Rodrigues

57 Livros incontrolláveis e monstruosos nas obras de Robert W. Chambers, H. P. Lovecraft e Stephen King

Diego Moraes Malachias Silva Santos

69 Animais biográficos: uma leitura de *Poliedro*, de Murilo Mendes

Filipe Amaral Rocha de Menezes

77 Cronópio inventa Cortázar: o amigo imaginário e seus duplos

José Antônio Orlando

- 93 Comendo livros e palavras: David Frischman e Moacyr Scliar**
Juliano Klevanskis Candido
- 103 Recortar-colar: estratégia de criação em *Diários públicos*, de Leila Danziger**
Késia Oliveira
- 109 Cidades invisíveis em *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz**
Maria Sílvia Duarte Guimarães
- 125 Testemunhar a ausência: *W ou a memória da infância*, de Georges Perec**
Ricardo Garro
- 137 Monstruosidades literárias em "O chamado de Cthulhu", de H. P. Lovecraft**
Rogério Lobo Sáber

Conferência

O ofício do escritor: cumplicidade com o leitor¹

Paulo Rosenbaum

Na tradição teológica judaica, especialmente na tradição talmúdica, a interpretação não pretende delimitar um sentido unívoco e definitivo; ao contrário, o respeito pela origem divina do texto impede sua cristalização e sua redução a um sentido único. Assim, o comentário tem antes por objetivo mostrar a profundidade ilimitada da palavra divina e preparar sua leitura infinita, para gerar sempre novas camadas de sentido até então ignoradas. Essa observação foi por mim verificada. Só assim o autor consegue sentir o impacto na realidade dos leitores, os quais fizeram juízos muito distintos do texto. Aspecto que só enfatiza a recusa dos textos à fixação em uma única interpretação. Ao contrário, quanto mais o autor ouve mais ele enxerga a polissemia involuntária que provocou.

Berta Waldman

Céu subterrâneo

O aspecto da polissemia se refletiu, no caso do romance *Céu subterrâneo*,² em várias camadas do texto:

a) na fonética: quando cada leitor pronuncia, com distintas sonoridades, o nome dos personagens;

b) na leitura do sentido do que significa “revelação”: fotográfico, metafísico, transparência real e as inumeráveis outras interpretações para a representação da imagem;

c) na busca de identidade e de sentido: a luta entre a consciência e o ignorado e entre o ceticismo e a recuperação de algum lugar para uma religiosidade não canônica, segundo a etimologia de religação;

d) na análise política: qual seria o impacto do consenso em uma origem comunal para todos os povos? Israel e seus habitantes em sua multiplicidade e diversidade?

e) na natureza do milagre: que se traduziria em uma realização da própria imanência ou símbolo da transcendência?

f) no amor: em seus distintos planos de interferência nas relações;

¹ Uma versão deste texto foi apresentado no Congresso BRASA (Brazilian Studies) na PUC-Rio, em 27 de julho de 2018.

² ROSENBAUM, *Céu subterrâneo*, 2016.

g) na metáfora do Paraíso: do penitencial ao redentor;

h) na cronologia: os movimentos do tempo e a imposição de uma arqueologia que permita a investigação dos sentidos. As diferenças entre a cronologia e *katastasis* (a sequência) no analógico e no digital;

i) no papel: complementar ou vital, da imaginação de quem interage com o texto;

j) na ideia de bloquear o excesso de protagonismo: a fim de buscar originalidade, além do estranhamento, é preciso abandonar a identidade e deixar-se orientar pelo ocasional.

Solidão, processo criativo

Viajar é enfrentar fechos e desfechos desconhecidos. A experiência em Israel pode ser classificada de muitas maneiras: eclética, abrupta, estranha e milagrosa. Eclética, porque foi feita por intermédio de um roteiro errático, quase impulsivo. Fora o roteiro mínimo, viajei ao sabor da vontade (e) dos eventos. À minha revelia, experimentei o antiterapêutico. Com o perdão dos psicanalistas, abandonei-me para, por um período, deixar de ser mais o sujeito da própria história. É sempre preciso reafirmar que a solidão, a improvisação e a migração errática são fatores chaves, pode-se mesmo dizer, condicionais para qualquer empreendimento literário.

O leitor tem um papel quase messiânico: é o único que pode assim preencher a incompletude do autor. Vale dizer, modelar as lacunas voluntárias e involuntárias que o escritor vai “perdendo” pelo trajeto. Lyslei Nascimento enxergou, no romance, referências cruzadas com a obra de Walter Benjamin: escavar é escavar-se.³ Ou seja, Israel é um espaço do mundo que comporta vários extratos no plano cultural e arqueológico. Quem recentemente visitou as escavações ao largo do Kotel (o Muro Ocidental) em Jerusalém pode testemunhar que hoje Israel é um país com vasta exploração do subsolo, e o foco não é o petróleo. A auto-escavação que se organiza de dentro para fora, e no sentido inverso, apresenta na região uma incidência incomum. O acaso é o outro tema importante. Na axiologia judaica, ele é uma espécie de disfarce elegante

³ NASCIMENTO, Uma poética da arqueologia no romance *Céu subterrâneo*, de Paulo Rosenbaum, 2017.

para alcançar uma finalidade não aparente, pré-concebida e, às vezes, indecifrável, que nos impulsiona em direção à compreensão dos destinos individuais. A trama criada em minha segunda ficção tem no negativo da polaroide achada por Adam Mondale um de seus eixos. Desse modo, um instantâneo realça o momento e que, ao mesmo tempo, tem o poder de nos conduzir a uma outra realidade.

O registro da imagem também funciona como um indício de que algo do inteligível subsiste somente no original e que, muito provavelmente, pode não estar presente nas cópias. Só os originais conteriam aquilo que as múltiplas interpretações das interpretações recusam. Isso não significa desprezo pelos comentaristas, como se pode constatar na rica tradição das *mischnaiots* nos textos canônicos e suas anotações marginais. Mas como acessar o original?

Portanto, interpretar o interpretado tem um valor hermenêutico muito distinto de esmiuçar o texto inaugural. Dependemos desse auto-esclarecimento para sentir que estamos nos completando ou identificando, já que, por natureza, somos seres que precisam evocar a memória que nunca passa e que nos compõe como seres históricos.

Aristóteles, em seu *Historia animallium*,⁴ ao definir os seres humanos na notável distinção entre humanos e animais, escreveu que era esse o aspecto central daquilo que nos diferenciava dos assim chamados "animais irracionais". Tratava-se, contudo, de um equívoco histórico, apenas parcialmente corrigido, que ocorreu em função de um incrível erro de tradução do copista. Foram necessários mais de dois milênios para que algum filólogo curioso se debruçasse sobre o texto e notificasse a humanidade do engano, vale dizer, a má aceção com que a palavra grega foi tomada. Na novíssima leitura, o que nos diferenciaria das outras espécies não seria a falta de racionalidade ou razão, mas a capacidade de evocar, à nossa vontade, todas as lembranças e ainda contar com a capacidade para verbalizá-las.

Aristóteles atribuiu outro gênero de inteligência aos animais, muito diferente do consagrado "irrational". A grande distinção entre animais e humanos era outra: "Muitos animais têm memória e são passíveis de

⁴ ARISTOTLE, *Historia animallium*, 1910.

instrução; mas nenhuma outra criatura, exceto o homem, pode evocar o passado através da vontade”.⁵

O domínio da memória e o tempo é que fundamentam a criação em um romance. Adam, não esqueçamos, é, segundo a cultura judaica, o *idish kait*, o primeiro falante ou simplesmente o “falante” (*medaber*). E a ele é quem foi conferida a missão de nomear as coisas do mundo.

Para que(m) escrever?

Fedra, o senso comum *versus* a literatura.

Como especulava Emanuel Swedenborg, todo homem pode ser muitas coisas ao mesmo tempo. Na literatura *idem*. Por que tantos jornalistas entram na literatura? Talvez a facilidade inicial de acesso à linguagem tenha o papel preponderante nessa escolha (os médicos também entram certamente por alguma outra facilidade), mas fica evidente que a formulação da linguagem, no caso dos jornalistas e dos críticos de literatura, precisa ser ressignificada se desejam arriscar-se na ousadia criativa. E o ensaio é a prova de que a literatura se opõe à filosofia, vale dizer, enquanto a memória criativa dá o tônus da primeira, a reflexão epistemológica sobre a existência orienta a segunda. Não é infrequente que o crítico e o jornalista se debrucem sobre a literatura muitas vezes sob o sistema de notação da filosofia. O resultado costuma ser endosso ou recusa, de acordo com valores mais axiológicos do que literários. Também pode ocorrer o reverso: quando o é o próprio romancista ou o poeta transformam a literatura em apoloéticas narrativas políticas do cotidiano.

Em oposição a Fedro, de Platão,⁶ James Joyce enxerga a literatura de forma quase prescritiva (*pharmakon*). Sua oposição pode se resumir à famosa objeção socrática de que tudo que não se atém à filosofia acaba sendo *doxa*. Se para Sócrates a literatura é a alienação à lógica que favorece a dispersão reflexiva, portanto política, para Joyce é a linguagem, instrumentalizada pela imaginação, que permite impactar, sobressaltar, mudar, enfim elevar a tensão e o contraste à harmonia e a um estado de

⁵ ARISTOTLE, *Historia animalium*, 1910.

⁶ PLATAO, *Fedro* (ou do Belo), 2017.

exasperação ao sujeito. O processo de elaboração obriga o escritor a ter mais tempo para se estudar.

E enfim a pergunta científica que vem perturbando a psicanálise: a literatura cura?

Talvez não, talvez nada. Mas e se ela trouxesse elementos de cuidado? De cuidado que misturasse componentes e ao aportar identificações artificiais, de narradores, criadores e criaturas – criasse percepções que escapassem do esmagamento promovido pelo senso comum? E se ela gerasse um painel tão diverso dos estados humanos que introduzisse interferências?

A escrita como estado idiossincrásico de consciência

Existe no processo do autor uma vontade, uma espécie de predisposição subjetiva que faz com que se incorpore um modo muito particular ou idiossincrásico de interpretar o mundo. Porém, essa hermenêutica não está ajustada a nenhuma lógica particular, apesar de todos os esforços racionalizadores, muito menos à adesão a correntes teóricas. Antes, vincula-se a um momento de abstração, aquele que faz emergir uma forma de analisar o mundo.

Um jornaleiro inquieto em sua banca.

O som timpânico da terra descendo sobre o caixão num sepultamento.

Uma nuvem única que obstaculiza o sol.

E onde estaria, afinal, a genealogia do fluxo de consciência? Sobre o qual se sabe tão pouco? Concordando com Henri Bergson, a potência criativa não pode ser reduzida aos processos atuais de mapeamento das áreas neurofisiológicas. Para o filósofo, a unidade neurológica seria apenas o *buffer* acumulador, encarregado de exonerar os processos, jamais sua origem exclusiva. A poesia é, pois, condutora da prosa.

Há um aspecto do processo criativo que gostaria de explicitar. Para o poeta, a criação de um poema emerge de um *snapshot*, “o primeiro ponto vivente”, a totalidade síntese, o resumo do abismo, aquele instante com potencial para emular uma ficção.

A verdade lançada ao solo⁷

A prosa pode, assim, nascer de um verso. Vale dizer, em um poema podem aparecer aspectos embrionários para o futuro desenvolvimento da prosa. O momento de síntese faz emergir um conjunto de imagens que pode ou não dar vida a um texto mais longo, poesia, crônica, prosa (conto ou uma ficção extensa). A imagem, aliás, pode ser o ponto zero que antecede inclusive a confecção de um texto.

A pele que nos divide⁸

O que é um escritor?

Alguém que aspira a imortalidade e que, de antemão, sabe que a continuidade indefinida nunca esteve ao seu alcance. Um escritor é, portanto, um discriminador. Aquele que escolhe – ou está condenado – viver discriminando palavras, condenado a sacrificar algumas em detrimento de outras. Trata-se de um processo sôfrego. Não há glamour no processo, ainda que o produto final possa gerar prazer. Então, o deleite é estético? Provavelmente, é narcísico. A vaidade de ter logrado a correta justaposição, o encaixe da palavra certa. Para Paul Ricoeur, “só há um jeito certo de dizer as coisas”,⁹ mas o escritor não as elege por necessidade ou imposição. A eleição não passa de um capricho. No meu caso específico aprendi a duvidar de todas as identidades. Vale dizer, precisei de me reconstruir por intermédio de identidades emprestadas: ids alheios, egos em processos de diluição e neutralização de superegos desfocados. Nem ousem pensar em harmonia. Todo reino de palavras de quem escreve encontra-se empilhado. Desequilibrado. Soldado por um único pino. E a pilha é bem mais alta do que gostaríamos de admitir.

A crise é dos narradores ou da qualidade das narrativas? Como reconstituir uma história? Ninguém precisa ser erudito em letras para executar um romance. Seria aconselhável ter sido um bom leitor. Ou um cinéfilo, um colecionador ou simplesmente alguém que valorize um ready-made. Na verdade, seria um grande aborrecimento para os leitores se, em algum momento, todos os escritores fossem grandes teóricos

⁷ ROSENBAUM, *A verdade lançada ao solo*, 2010.

⁸ ROSENBAUM, *A pele que nos divide*, 2018.

⁹ RICOEUR, *Hermenêutica e ideologias*, 1990.

ou “expertocratas” em literatura. Precisa-se, antes, ser alguém que desmonte e monte a realidade em faixas dimensionais superpostas, porém distintas. Ainda que uma efeméride possa ser motivação para um poema, ela pode não ser suficiente para a construção ficcional. Alguns pensam em algo trivial, outros no arrebatador, eu só penso que o texto é que construirá as ideias.

A crise do narrador é, sobretudo, a confusão entre narrativa e imaginação. A saber: uma narração está no contexto de uma saga descritiva, o romance no retorno à subjetividade, o sujeito no centro da história, a realidade subscrita pelo contexto dos processos imaginários, da memória a serviço da invenção, não o contrário.

Seria agora o momento propício para esclarecer a qual escola pertença? Quando se sabe essa resposta o *leitmotiv* para criar pode já estar cindido. Sei por experiência que a cizânia que o autor comporta, foi/está erigida sobre dor. A dor de saber que jamais se reagrupará, sob pena de perder sua liberdade criadora. O escritor em seu complexo de onipotência, mesmo desconfiando, acaba dando fé e até incorporando a onisciência de seus personagens. O problema é que eles são crítica e paradoxalmente incompletos. Desumanamente parciais. O contraste é evidente: o personagem protagonista de uma ficção deve fazer o leitor entender que não existe uma totalidade totalizante. Nem um único átimo da vida de um sujeito foi jamais integralmente capturado pelas letras.

É nesse sentido que o escritor que tem aspirações universais e se vê as voltas com os limites interpostos. Dos obstáculos na linguagem ao cerceamento de temas da pauta imposto por demandas externas que acabam enquadrando suas pretensões. O escritor deseja imortalidade pensando em obter eternidade. É desse blefe, dessa impossibilidade e dessa natureza improvável que se alimenta a verve literária. Mas a casta que a atual safra produziu está mais concentrada em roteiros do que em textos ou palavras. E os critérios de beleza encontram-se em ampla dissipação. Enquanto isso, o vídeo substitui trágica e lentamente a tradição da escuta. Por isso, talvez, hoje, faria sentido que a literatura se aproximasse mais da música do que do cinema. Entretanto, apontar para tantas debilidades só fortalece a necessidade de que o escritor faça prevalecer o mundo interior, e ali, obrigar-se a exercitar sua perplexidade e seu espanto.

O momento zero: estranhar-se

O primeiro momento de um escritor é estranhar-se. Não é só assumir o quanto você oscila ou hesita. Estranhar-se no sentido curioso do termo: impressionar-se com o desconhecido de si mesmo. Entender, como na ciência, que o mais vasto em você mesmo é o que mais se desconhece. O desconhecido que não é nem autoconsciente nem dominável. Isso significa que escrever exige expor-se às imprevisibilidades. Com o absurdo cotidiano que nos embebe contra tudo e todos é preciso recriar hipóteses contra-intuitivas. Escrever é sobretudo um ato antissocial. E essa liturgia desnecessária só é possível num registro que se oponha a uma certa concepção de cultura e lógica social. Tanto faz no que o escritor acredita, na causa que milita, se apoia um conservador truculento ou se é adepto de um autêntico pseudo-altruísta, o que importa é o grau de compromisso que ele tem com o que escreve. As concessões eventuais de qualquer escritor não estão no sistema de notação que ele adota, nem mesmo em sua filiação à uma escola de pensamento, mas na capacidade de levar o leitor a ter, sob o domínio do texto, suas experiências.

A hermenêutica filosófica define bem: conhecer o processo por meio do qual você conhece o mundo. A militância dos escritores é tão reducionista e desimportante quanto, por exemplo, sua preferência por alienação. Isaac Bashevis Singer escreveu em *Amor e exílio: memórias*¹⁰ que se houvesse uma síntese para a missão do escritor seria criar suspense por meio da hesitação. O escritor afirma, assim, com insistência, que a mobilização do leitor se dá pela tensão e, nas palavras de James Wood, Milan Kundera reforça a perspectiva da hesitação. O significado analógico tanto de "suspense" quanto de "hesitação" recai na palavra "curiosidade".

Pelas acepções do *Etymological Oxford Dictionary: inquisitive, curious, busy*.¹¹ Do latim *curious, careful*. Francis Bacon usa curiosidade no sentido de "trabalho elaborado". A arte de cativar o leitor, não mais para seduzi-lo à determinada visão de mundo, mas para cooptá-lo para a clínica da trama. A hesitação responde por uma perplexidade induzida: despertar a curiosidade por intermédio do afastamento das repetitivas

¹⁰ SINGER, *Amor e exílio: memórias*, 2005.

¹¹ ETYMOLOGICAL Oxford Dictionary, 1994.

mensagens do senso comum. Essa cumplicidade, porém, não poderia ser construída pela fortuna crítica, pelos prêmios angariados, pelo estilo ou pela simplicidade com que o autor se expressa, mas pela marca idiossincrásica presente no fluxo de consciência, a manifestação muito particular que migra da mente do escritor diretamente para a mente do leitor.

O antissenso comum

Escrever também pressupõe o abandono das autoevidências. Isso é, romper com as expectativas emprestadas do senso comum. Tchekhov pregava como técnica para o conto deixar pontas abertas, pistas sem seguimento, indícios soltos sem perspectivas conclusivas. Isso significa mudar sistematicamente a perspectiva com a qual se constrói, por exemplo, a narrativa jornalística. Milan Kundera em *A arte do romance* explica:

a razão cartesiana corroía um após outro os valores herdados da Idade Média. Mas, no momento da vitória parcial da razão é o irracional puro (a força querendo apenas o seu querer) que se apossará do cenário do mundo, porque não haverá mais nenhum sistema de valores comumente admitido que possa lhes fazer obstáculo.¹²

É nesse vácuo e só nesse nada hegemônico hiato que o processo criativo pode trazer uma contribuição inesperada.

O personagem

Apesar das críticas à ingenuidade dessa hipótese, sim, eles podem não ter, mas exigem uma vida quase emancipada do autor, e isso é uma constatação empírica. Significa que o apartamento da literatura dela mesma exige que os escritores abandonem seus domicílios fixos e passem a migrar como *ramblers*, caminhantes. Nesse sentido, faria bem a todo personagem encarnar fragmentos do mito do "judeu errante".

Para mim, a força de um romance atual põe em evidência, portanto, duas máximas: a história que corre paralela ao real, isso é, a história que a história nunca pode registrar, pois é aquela que faz parte da chave inconsciente das micro-histórias subjetivas individuais (e relacionais). Para esta não é suficiente fazer amplas varreduras enciclopédicas.

¹² KUNDERA, *A arte do romance*, 1988, p. 15.

A outra máxima, mas não menos importante, é a assunção de que os personagens – para adquirir uma existência fora do texto – precisam de algum modo aniquilar/neutralizar as idiosincrasias do autor. Isso significa que há uma luta entre as características com as quais o autor tentar modelar seus personagens e a existência autodeterminada do personagem – que paradoxalmente não é externa – a qual exige uma vida independente, e de uma autoria única.

Despertar o senso de intriga é, necessariamente, atrair o leitor para uma armadilha benévola. Nem sempre o arrebatador é belo. A raiz etimológica vem de *arrepitare*, roubar, resgatar, tomar à força. Ofertar a isca até o lugar mais apropriado para alcançar o destinatário final. Tomar de assalto o leitor. Isso pode – e frequentemente é – confundido com fazer concessões. Agradar o leitor, valha-me, é visto com desdém. Para além do valor estético da concessão, existem de fato aquelas que rebai-xam o nível do escritor em vez de oferecer alguma ascese.

Insano Joyce

É sempre perturbadora a pergunta de Jacques Lacan: afinal “Joyce era louco?”¹³ A depender de qual área psicológica se apropriasse da pergunta ela seria afirmativa. Mas, num sentido distinto daquele que o senso comum e a psiquiatria atribuem à loucura. Joyce emulava a loucura para escrever. Empresta sua pena à demanda errática (mas com rigoroso controle do *timing*) aos seus inquilinos provisórios. A transitória esquizofrenia autoinduzida de um escritor é a única razão para justificar sua liberdade. E sua única motivação para a migração da energia psíquica à capacidade criativa, isto é, sua volição redirecionada à imaginação.

Usar padrões de sua força imaginária é também instrumentalizar recursos como a ansiedade e a angústia em uma direção. Seria a literatura uma arte correlata da sublimação? Para alguns possivelmente. O texto de ficção é uma garantia de que estamos atentos aos sinais do mundo, seus signos e significados, mas não necessariamente submissos a ele. Essa distinção é vital para que o autor não seja reduzido a um porta voz dos panfletos políticos de sua época.

¹³ LACAN, *O seminário*, 2007, p. 75.

Exemplo claro disso é a execração das tradições religiosas, dos elementos místicos (que impregnam indiscriminadamente o dia a dia tanto do crente quanto do agnóstico), e até mesmo de qualquer tradição *latu sensu*. Eis que o culto ao cotidiano e aos problemas sociais se tornou o único tema digno de figurar na literatura. Entretanto, só a hesitação produz conflito. E só a curiosidade intrusiva é capaz de construir a densidade que estrutura os enredos ficcionais. Tudo depende dela, mas não só dela, para tornar o romance um símbolo das ações do homem. Um ofício que, nesta mais do que esgotada pós-modernidade, pede, implora, urge: o restabelecimento de sentidos, de preferência, novíssimos.

Três poemas de *A pele que nos divide*:¹⁴

Talvez não fosse má ideia imaginar que nossos olhos se cruzassem dentro de um livro

Talvez não fosse má ideia imaginar que nossos olhos se cruzassem
[num livro
Talvez tudo não estivesse assim se tua sombra estivesse alerta ao zênite
Talvez nossos sonhos fossem suposições exatas sobre o que é mundo
Talvez o mundo não estivesse crepuscular se nos incensássemos
Talvez nosso aturdimento fosse descartado se nossos olhos fossem
[letras
Talvez a leitura fosse automática se os poros fossem papéis
Talvez o império de convenções ruísse se falasses
Talvez fôssemos de outro mundo se a realidade jorrasse
Talvez nossa sede fosse genial se ocupássemos desertos
Talvez a Amazônia sobrevivesse se a floresta parasse
Talvez não pairássemos sobre outros se fôssemos íntimos
Talvez tua boca estivesse sobre mim se não fosses loquaz
Talvez o esférico não te atordoasse se fosses pleno

¹⁴ ROSENBAUM, *A pele que nos divide*, 2018.

Procura-se desejo de leitores

Para lentes atenciosas
não bastam apreciadores
nem rimas exatas

Progressão, ritmo
álgebras para desfechos
Aqui estamos,
amarrados na fixação

Grafa-se, como alternativa
Grafa-se,
A esmo, na distância do não narrável
Grafa-se,
Na altitude profana da matéria
Grafa-se,
Como nascimento
Grafa-se,
No lento torneamento
Grafa-se,
Em mímicas abduzidas
Grafa-se,
Sobre tinteiros abandonados
Grafa-se,
No XIX como no XX
Grafa-se,
No tempo, ornamentos
Grafam-se,
Apocrifamente e sem dó
Grafa-se,
durante borrascas

E, no gráfico das composições
desaparece o grafado:
e fica o ponto como criação.

Montevideú

Dentro dos olhos dos que leem

Dentro dos que leem,
Percebe-se o reflexo do papel:
e não, (como se supõe)
a imagem indeformável do escrito.

Toda leitura é involuntária traição,
tração temporária
que apaga traços críticos
para emular intérpretes

Saberíamos da casualidade
que reuniu civilizações em torno
d'uma mesma tocha.

Só nestas bocas
ocorrem gênios,
parecidos com D-us.

E eis que estamos aqui,
sós, nus, suspensos
aos pés da informação essencial.

Até que toda redução seja detalhe,
e a vocação do livro
Reapareça.

Referências

ARISTOTLE. *Historia animalium*. Trad. D'arcy Wentworth Thompson. In: SMITH, J. A.; ROSS, W. D. (ed.). *The Works of Aristotle*. Oxford: At the Clarendon Press, 1910.

ETYMOLOGICAL Oxford Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1994.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 23. O sintoma. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 75.

NASCIMENTO, Lyslei. Uma poética da arqueologia no romance *Céu subterrâneo*, de Paulo Rosenbaum. *Romanistisches Jahrbuch*, v. 68, Issue 1, p. 338-347, Berlim, 2017.

PLATAO. *Fedro* (ou do Belo). Trad. Edson Bini. Cambuci: Edipro, 2017.

- RICOUER, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Trad. Hilson Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ROSENBAUM, Paulo. *A pele que nos divide*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2018.
- ROSENBAUM, Paulo. *Céu subterrâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ROSENBAUM, Paulo. *A verdade lançada ao solo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- SINGER, Isaac Bashevis. *Amor e exílio: memórias*. Trad. Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 2005.

Comunicações

Casas velhas: ruínas e textos em Machado de Assis

André de Souza Pinto

Em certa casa da Rua Cosme Velho (que se abre no vazio) venho visitar-te; e me recebes na sala trajestada com simplicidade onde pensamentos idos e vividos perdem o amarelo de novo interrogando o céu e a noite.

Carlos Drummond de Andrade

Na rua Cosme Velho, uma visita ficcional, feita por Carlos Drummond de Andrade a Machado de Assis, no poema “A um bruxo, com amor”,¹ assemelha-se ao caminho percorrido neste trabalho, isto é, adentrar as casas ficcionais do escritor, observando os seus cômodos e examinando as suas possíveis ruínas.

A casa é, desde os mais remotos tempos, um espaço recorrente no pensamento humano e na literatura, enquanto espaço, configura-se como um elemento estruturante das narrativas, cenário de conflitos ou ambiente de refúgio e proteção.

O verbete “casa” ao denominar uma construção destinada à habitação, ou uma linhagem, apontaria para uma multiplicidade de sentidos e significados, que são ampliados, ainda que metaforicamente, por Manfred Larker e Jean Chevalier, que definem a casa como um “símbolo do cosmos”² e uma “imagem do universo”,³ respectivamente.

Gaston Bachelard afiança que a casa é como “nosso canto do mundo, [...] nosso primeiro universo”,⁴ espaço que seria, a princípio, amável. Além disso, ele afirma que “[a] casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”,⁵ resultando, pois, em um

¹ ANDRADE, A um bruxo, com amor, 2013.

² LARKER, *Dicionário de simbologia*, 1997, p. 119.

³ CHEVALIER; GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1998, p. 196.

⁴ BACHELARD, *A poética do espaço*, 2008, p. 24.

⁵ BACHELARD, *A poética do espaço*, 2008, p. 62.

ambiente que ultrapassa, simbolicamente, as paredes de uma edificação e abarcaria, portanto, uma noção muito mais ampla deste espaço.

O conceito de “casa”, alargado pelas múltiplas definições, acolheria, assim, em seu âmago, traços distintos. Além da proteção, refúgio e abrigo, a existência de casas velhas e em ruínas apontaria para espaços marcados pela penúria, apodrecimento e degradação.

Casa velha, relíquias, legado, linhagem, miséria e ruínas são imagens recorrentes na obra de Machado de Assis. O personagem Freitas, do romance *Quincas Borba*,⁶ ao conversar com Rubião, narrador do romance, se define como um arquiteto de ruínas, correspondendo, pois, ao próprio escritor, que transitaria também, em suas narrativas, por espaços decadentes, sendo atraído por homens arruinados e casas condenadas ao desaparecimento.

A casa parece ser, aqui, diferentemente da visão tradicional, que a apontava “como retraimento do mundo. [...] espaço [...] tendencialmente pacificador e regenerador”,⁷ um local que, em meio a sua ruína, aparenta indicar apenas o declínio e a morte, tanto de seus moradores quanto do espaço habitado. Na construção de espaços em ruínas, cuja imagem da casa esfacelada se destaca, o leitor pode vislumbrar signos da decadência moral, histórica, social e econômica que se instaura de formas distintas na ficção de Assis.

Para Antonio Risério, Machado de Assis é o romancista que consolida a figura da casa,⁸ principalmente as casas ricas, sólidas e com uma decoração afrancesada, representando, nesse movimento, um recorte social bem definido: a classe dominante.⁹ No entanto, na obra de Machado, o lar burguês não é o único espaço abordado pelo escritor, que se vale, também, das casas em ruínas e da decadência dos seus personagens como traços marcantes nos seus textos, contrapondo, portanto, a afirmação de Risério, ora pela degradação ética e moral de uma família, ora pelo esfacelamento da casa e pela finitude de uma descendência.

⁶ ASSIS, *Quincas Borbas*, 2008g.

⁷ BUESCU, *A casa e a encenação do mundo: os fidalgos da casa mourisca*, de Júlio Dinis, 1999, p. 27.

⁸ RISÉRIO, *A casa no Brasil*, 2019, p. 154.

⁹ RISÉRIO, *A casa no Brasil*, 2019, p. 155.

A figura da casa é, desse modo, um ponto de partida possível para a análise da obra de Machado de Assis, que, por sua vez, conduz o leitor por casas arruinadas e construídas com e sobre a tradição literária e bíblica, apropriando-se, pois, de referências, citações e fragmentos de outros textos. Todavia, se a obra de Machado guia o leitor por espaços ficcionais decadentes, não é possível, para este, ironicamente, adentrar a casa do Bruxo do Cosme Velho, exceto na companhia de outro escritor, Carlos Drummond de Andrade, que, em seu poema, faz uma marcação espacial do escritor:

A um Bruxo, com amor

Em certa casa da Rua Cosme Velho (que se abre no vazio)
venho visitar-te; e me recebes
na sala trajestada com simplicidade
onde pensamentos idos e vividos
perdem o amarelo
de novo interrogando o céu e a noite.

Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro.
Daí esse cansaço nos gestos e, filtrada,
uma luz que não vem de parte alguma
pois todos os castiçais
estão apagados.

Contas a meia voz
maneiras de amar e de compor os ministérios
e deitá-los abaixo, entre malinas
e bruxelas.
Conheces a fundo
a geologia moral dos Lobo Neves
e essa espécie de olhos derramados
que não foram feitos para ciumentos.

E ficas mirando o ratinho meio cadáver
com a polida, minuciosa curiosidade
de quem saboreia por tabela
o prazer de Fortunato, vivisseccionista amador.
Olhas para a guerra, o murro, a fachada

como para uma simples quebra da monotonia universal
e tens no rosto antigo
uma expressão a que não acho nome certo
(das sensações do mundo a mais sutil):
volúpia do aborrecimento?
ou, grande lascivo, do nada?

O vento que rola do Silvestre leva o diálogo,
e o mesmo som do relógio, lento, igual e seco,
tal um pigarro que parece vir do tempo da Stoltz e do gabinete
Paraná,
mostra que os homens morreram.
A terra está nua deles.
Contudo, em longe recanto,
a ramagem começa a sussurar alguma coisa
que não se estende logo
a parece a canção das manhãs novas.
Bem a distingo, ronda clara:
É Flora,
com olhos dotados de um mover particular
ente mavioso e pensativo;
Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);
Virgília,
cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;
Mariana, que os tem redondos e namorados;
e Sancha, de olhos intimativos;
e os grandes, de Capitu, abertos como a vaga do mar lá fora,
o mar que fala a mesma linguagem
obscura e nova de D. Severina
e das chinelinhas de alcova de Conceição.
A todas decifrares íris e braços
e delas disseste a razão última e refohada
moça, flor mulher flor
canção de mulher nova...
E ao pé dessa música dissimulas (ou insinuas, quem sabe)
o turvo grunhir dos porcos, troça concentrada e filosófica
entre loucos que riem de ser loucos
e os que vão à Rua da Misericórdia e não a encontram.
O eflúvio da manhã,
quem o pede ao crepúsculo da tarde?
Uma presença, o clarineta,

vai pé ante pé procurar o remédio,
mas haverá remédio para existir
senão existir?
E, para os dias mais ásperos, além
da cocaína moral dos bons livros?
Que crime cometemos além de viver
e porventura o de amar
não se sabe a quem, mas amar?

Todos os cemitérios se parecem,
e não pousas em nenhum deles, mas onde a dúvida
apalpa o mármore da verdade, a descobrir
a fenda necessária;
onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
que resolves em mim tantos enigmas.

Um som remoto e brando
rompe em meio a embriões e ruínas,
eternas exéquias e aleluias eternas,
e chega ao despistamento de teu penceñê.
O estribeiro *Oblivion*
bate à porta e chama ao espetáculo
promovido para divertir o planeta Saturno.
Dás volta à chave,
envolves-te na capa,
e qual novo Ariel, sem mais resposta,
sais pela janela, dissolves-te no ar.¹⁰

A casa e a obra de Machado são, assim, a matéria narrável de Drummond, cujo poema, no entrelaçamento possível entre a vida e o livro, evidencia uma metáfora possível para o Bruxo: uma vida encadenada, em que o desdobramento enseja uma reflexão acerca do ofício do escritor. Se o poema de Drummond propicia um olhar enviesado sobre a casa de Machado, enredando o leitor em um labirinto de referências que permeiam a obra do escritor, analisar as casas velhas e as ruínas narradas por Machado de Assis torna-se essencial neste trabalho.

¹⁰ ANDRADE, *A vida passada a limpo*, 2013, p. 47-49.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,¹¹ o narrador, um defunto autor, corresponde, simbolicamente, a imagem da ruína que será narrada no romance. O apodrecimento e a putrefação que toma conta do corpo desse autor coincide com o fim de sua casa, sua linhagem. Assim, ao relatar a sua vida, suas paixões e o seu fim, Brás Cubas, no capítulo “Das negativas”, afirma: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”,¹² apontando, então, para uma descendência que se encerra.

O fim da casa familiar se repetirá em outras narrativas de Machado de Assis. No conto “O alienista”,¹³ Simão Bacamarte vê o seu intento de ter filhos encerrado, pois apesar das qualidades de D. Evarista, que “reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem [...] e estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes”,¹⁴ suas esperanças são arruinadas e sua linhagem chegará, irremediavelmente, ao fim.

A descendência de Quincas Borba, no romance homônimo, é inexistente, cabendo a Rubião a herança de Quincas. Enquanto herdeiro, Rubião irá, também, definhar, perdendo tudo, incluindo a sanidade, e tendo a sua casa condenada à ruína, ao desaparecimento.

Já em *Dom Casmurro*,¹⁵ Bentinho, transtornado pelo ciúme e incerteza, vê terminada, também, a sua descendência, pois o fruto de sua relação com Capitu, Ezequiel, é renegado. A semelhança entre o filho e o amigo Escobar justificam a negação do narrador, cuja casa não seria perpetuada por Ezequiel, que acaba morrendo posteriormente.

Das várias casas ficcionais de Machado, cabe ressaltar o interesse por espaços decadentes e arruinados. Bentinho, em *Dom Casmurro*, constrói, no Engenho Novo, uma réplica da casa de Matacalvos, “dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu”,¹⁶ após ser demolida.

¹¹ ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 2008d.

¹² ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 2008d, p. 758.

¹³ ASSIS, *O alienista*, 2008e.

¹⁴ ASSIS, *O alienista*, 2008e, p. 237.

¹⁵ ASSIS, *Dom Casmurro*, 2008c.

¹⁶ ASSIS, *Dom Casmurro*, 2008c, p. 932.

A reprodução da antiga casa, detalhe por detalhe, incluindo o “clássico e figuras antigas”,¹⁷ evidenciaria o trabalho do escritor, que se apropriaria da tradição e das ruínas para narrar. Assim, ao construir “um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores”,¹⁸ utilizando “louça velha e mobília velha”,¹⁹ seria possível pensar em uma metáfora da literatura em ruínas.

O escritor remete, em *Casa velha*²⁰ e *Relíquias de casa velha*,²¹ desde os títulos, a espaços decadentes, em que as relações familiares estariam marcadas pela morte, pela degradação moral e pela derrocada econômica e social. Em *Casa velha*, o leitor se depara com um padre que pretende “escrever uma obra política, a história do reinado de D. Pedro I”²² e, para isso, investiga a casa de D. Antônia, buscando informações e documentos históricos.

A residência de D. Antônia “tinha entre o povo o nome de Casa Velha e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gôsto severo, nua de adornos”,²³ o que apontaria para a semelhança entre a casa e os documentos que seriam examinados. Além disso, a casa, juntamente com as suas relíquias, impregnadas pela vida íntima da família, torna-se metáfora, não só da família, mas da escrita que se apresenta a partir das ruínas.

Na “Advertência” de *Relíquias de casa velha*, Machado de Assis afirma que uma casa teria as suas relíquias e memórias, que seriam, muitas das vezes, expostas. O escritor compara a sua vida a uma casa, cujas relíquias seriam os seus inéditos, os seus contos. A proposição de Machado corresponderia, também, a uma metáfora da escrita, na qual o escritor se apropriaria das ruínas e dos restos para narrar.

No conto “Pai contra mãe”,²⁴ Cândido Neves, não tendo alcançado êxito em outras profissões, tomou por ofício a captura de escravos fugitivos. Apesar da vida difícil, casou-se com Clara, indo morar em uma casa

¹⁷ ASSIS, Dom Casmurro, 2008c, p. 932.

¹⁸ ECO, *Pós-escrito a O nome da rosa*, 1985. p. 21.

¹⁹ ASSIS, Dom Casmurro, 2008c, p. 932.

²⁰ ASSIS, *Casa velha*, 2008b.

²¹ ASSIS, *Relíquias de casa velha*, 2008h.

²² ASSIS, *Casa velha*, 2008b, p. 190.

²³ ASSIS, *Casa velha*, 2008b, p. 191.

²⁴ ASSIS, *Pai contra mãe*, 2008f.

pobre, da qual foram despejados, obrigando-os a viver de favor e evidenciando, assim, a derrocada econômica e social vivida pelos personagens.

A situação de penúria da família, agravada pelo nascimento do filho, resulta na possibilidade de Candinho enjeitar a criança, renegando-a e, com isso, encerrando a sua descendência. Se o abandono do filho não se concretiza no conto, nota-se que a ruína se realiza no destino do filho da escrava capturada, que aborta. A frase de Cândido Neves – “nem todas as crianças vingam” –, em meio as lágrimas de alegria por ter continuado com o filho, aponta, também, para a degradação moral que permeia a narrativa.

Das casas de Machado, cita-se, ainda, a Casa Verde, do conto “O alienista”, que, ao aprisionar os loucos, se configuraria como “uma espécie de mundo”.²⁵ A definição da casa do Dr. Bacamarte corresponderia, pois, a proposição de Helena Carvalhão Buescu, que, ao afirmar que “o mundo reentra na casa, ou melhor, a casa torna-se o mundo”,²⁶ ressalta a importância deste ambiente, cuja significação se desdobraria na escrita.

Menciona-se, também, a crônica do dia “25 de abril de 1865”, em que Assis, ao falar sobre Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, alude a casa “arrasada e salgada” do Alferes. Do mesmo modo, cita-se o conto “Um homem célebre”, em que “casa velha, escada velha, um preto velho que o servia”²⁷ definiriam o espaço habitado pelo senhor Pestana.

Já em “Valério”, a expressão “casa em ruínas”, ao se referir à casa tipográfica que se incendiara, é utilizada por Assis pela primeira vez. Assim, Valério, narrador do conto, afundado em dívidas, arruinado e sem saída, “corroou a obra indo atirar-se ao mar”,²⁸ dando um fim, pois, a sua casa, sua linhagem.

Por fim, os espaços habitados são palco de dramas familiares, cuja derrocada das casas ficcionais espelha a penúria e a decadência que permeiam a obra de Machado de Assis. A partir da degradação social, moral e econômica, as narrativas remetem a uma metáfora da literatura em

²⁵ ASSIS, O alienista, 2008e, p. 241.

²⁶ BUESCU, A casa e a encenação do mundo: os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis, 1999, p. 29.

²⁷ ASSIS, 25 de Abril de 1865, 2008a, p. 465.

²⁸ ASSIS, 25 de Abril de 1865, 2008a, p. 1317.

ruínas, na qual o escritor se vale da apropriação dos escombros e destroços, visto que a casa, apesar de em ruínas, é matéria narrável.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A um bruxo, com amor. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ASSIS, Machado de. 25 de Abril de 1865. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 4. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. p. 1317.
- ASSIS, Machado de. Casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 3. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c.
- ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008d.
- ASSIS, Machado de. O alienista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008e.
- ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008f.
- ASSIS, Machado de. Quincas Borbas. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 1. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008g.
- ASSIS, Machado de. Relíquias de casa velha. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, em quatro volumes: volume 2. NETO, Aluizio Leite; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008h.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. In: BUESCU, Helena Carvalhão. SILVEIRA, Jorge Fernandes de (org). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 27-37.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GABRIEL, Ruan de Souza. *Amor e ódio: como Drummond mudou de opinião sobre Machado de Assis*. Rio de Janeiro: O Globo, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/amor-odio-como-drummond-mudou-de-opinioao-sobre-machado-de-assis-23677990>. Acesso em: 02 jan. 2020.

GUIMARÃES, Helio de Seixas. *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

LARKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2019.

O vampiro e a bruxa na narrativa de Anne Rice

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán

Não tem nenhuma ideia inata do que é!

Anne Rice, Entrevista com o vampiro

Este ensaio tem como objetivo principal analisar comparativamente os personagens do vampiro e da bruxa nos romances *Entrevista com o vampiro* (1976) e *A hora das bruxas* (1990) de Anne Rice, nos quais são utilizados elementos góticos para criar um contexto contemporâneo caracterizado pela discussão sobre assuntos morais, tais como o poder, a sexualidade e a liberdade, além de refletir sobre as necessidades humanas, os medos e os interrogantes existenciais.

A escritora estadunidense Anne O'Brien Rice (Nova Orleans, 1941) é reconhecida pela sua produção literária acerca de seres sobrenaturais relacionados com assuntos religiosos, históricos e culturais.²⁹ São personagens dos quais se apagam muitos dos elementos estereotípicos que os caracterizavam, para mostrá-los a partir da sua humanidade e da sua capacidade de escolha, embora estejam condicionados pelas normas do contexto no qual se desenvolvem.

Os diversos personagens criados por Rice têm um lado sobrenatural, possuem poderes que um mortal não tem, mas o que se ressalta é a sua profunda humanidade. No caso dos vampiros e das bruxas, ao contrário dos estereótipos, eles são apresentados com personalidades carismáticas e problemas comuns à humanidade, têm uma alma e um coração sensíveis, além de uma consciência profunda da necessidade de se relacionarem com outros para encontrar o sentido da existência. Eles

²⁹ HOPPENSTAND; BROWNE, *The Gothic world of Anne Rice*, 1996.

também compartilham a ansiedade de fazer parte dos “diferentes” que por natureza devem ser malignos, embora não se identifiquem com os valores do que significa uma malignidade inata.

Os vampiros e as bruxas na narrativa de Anne Rice estão em uma constante transição, pois têm que decidir entre aceitar ou não sua diferença com os humanos, eles devem reconhecer o que realmente são. Eles experimentam e gostam da vida humana, embora lhes seja difícil e dolorida, mas também têm a opção de se desligar do mundo usando a imortalidade ou os poderes sobrenaturais. No entanto, uma das suas reflexões constantes é a intervenção divina no seu destino, porque lhes parece que no seu existir já tudo escrito embora desistam da crença em um Deus onnipotente, porque se vem sozinhos ao ser abandonados por ele.

Nos romances escolhidos, os personagens do vampiro e da bruxa não são apresentados mais como vitimizadores, característica relevante nos textos góticos primitivos, mas são transformados em vítimas de diversas iniciativas opressoras, que constantemente se questionam sobre o sentido de suas existências. Da mesma forma, é apresentada uma reflexão acerca do livre arbítrio, que é exposto como a única opção dos seres humanos perante a ideia de um destino prefixado.

No seu primeiro romance, *Entrevista com o vampiro*, escrito em 1973 mas publicado em 1976, Anne Rice dá voz ao vampiro para contar sua própria versão da história. Louis narra, para um entrevistador humano, como era sua vida antes de ser imortal, sua conversão vampírica e as experiências vividas com Lestat, quem o converteu em vampiro, e sobre Claudia, a menina vampiro que toma como filha. Na narração dá-se prioridade a uma natureza humana da qual é difícil se afastar e a uma discussão acerca de certas regras morais que podem se relativizar.

Como é comum do gênero gótico, no romance se dá prioridade à voz em primeira pessoa; a narração é apresentada como uma confissão acerca das inquietudes existenciais remarcadas pela imortalidade. Ao escutar sua própria voz, em um diálogo interior, mas sem esquecer o seu interlocutor, Louis se expõe como um ser extremamente solitário, afastado do mundo, atormentado pela perda de sua vida mortal. O personagem sofre porque não consegue entender o valor de uma imortalidade na qual não pode criar nenhum laço de amor ou amizade porque

está condenado a perdê-lo. Ele já não acredita na redenção divina, pois vê a Deus como uma invenção dos homens criada para não aceitar o despropósito da existência humana. Assim, para o vampiro, a imortalidade carece do valor como promessa religiosa.

Um dos elementos mais significativos do romance é a reflexão feita pela autora sobre o sentido da vida e da morte, pois o personagem enfrenta constantemente diversas interrogações: qual é o valor da vida humana depois de experimentar a morte de um ser querido? Por que o sofrimento da perda não pode se atenuar com a crença em Deus? Qual é o significado real da existência quando o fim é a morte? e Por que nos apegamos à promessa de uma vida eterna? Esses questionamentos geram no personagem uma ansiedade constante ao não encontrar nenhuma resposta apropriada para a sua existência vampírica, pois para ele é a mortalidade humana que dá sentido e valor à crença no além espiritual, em que o vampiro não está inscrito.

A narração de Louis começa com os últimos episódios da sua vida mortal e, sobre o personagem, sabemos que com 25 anos de idade se encarregava dos negócios familiares e cuidava de sua mãe e dos seus irmãos. Seu irmão tinha se entregado à contemplação religiosa e, num clímax místico, disse para ele que Deus tinha lhe pedido que vendesse todos os seus bens materiais e usasse o dinheiro para lutar contra o ateísmo. Louis recusa, seu jovem irmão morre e ele se sente culpado por não ter acreditado nem apoiado o irmão. Sente então que foi avarento e castigado por ter se aferrado a sua riqueza e não a um projeto espiritual. Louis sente tanta culpa que inclusive castiga a si mesmo ficando do lado do cadáver do seu irmão, lembrança da maldade de sua própria alma:

A parte posterior de seu crânio tinha se estatelado no chão, e sua cabeça tomava uma forma estranha sobre o travesseiro. Obriguei-me a fitá-lo, a observá-lo, simplesmente porque mal podia suportar a dor e o cheiro da decomposição, e por várias e várias vezes tive a tentação de abrir seus olhos. Foram todos maus pensamentos, maus desejos. A ideia principal era esta: eu ri de meu irmão, não acreditei nele, não fui delicado. Ele caiu por minha causa.³⁰

³⁰ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 8.

O personagem resignado entra numa profunda melancolia originada pela certeza de que, além da morte, não existe mais nada; dessa forma, abre-se a possibilidade de ser convertido em um vampiro, embora não entenda muito bem porque Lestat quis fazê-lo imortal. Louis não sabe o que é ser um vampiro, nem o rompimento com a vida humana que essa conversão implica. Será no estado de imortalidade que compreenderá que o valor da existência humana é sua finitude, o ter que fazer do tempo de vida uma experiência válida, uma ressignificação dos sentimentos e das vivências, e verá essa como um processo de constante escolha entre o bem e o mal, além da crença inócua em um Deus:

Só nós compreendemos o passar do tempo e o valor de cada minuto da vida humana. E o que constitui o mal, o verdadeiro mal, é tirar uma única vida humana. Não importa se um homem vai morrer amanhã, depois, ou eventualmente... Pois se Deus não existe, esta vida... cada segundo dela... é tudo o que temos.³¹

Uma vez convertido em vampiro, Louis enfurece-se diante da necessidade de conhecer acerca de si mesmo, mas seu criador lhe nega esse conhecimento, e é então quando as questões existenciais – “Quem sou?”, “Qual é a minha verdadeira origem?”, “Sou uma criação maligna?” e “Como pode terminar a minha existência?” – atormentam-no na sua nova condição de ser imortal. Dessa forma, Anne Rice humaniza o vampiro, entrega-o às mesmas dúvidas existenciais do homem, que sempre “tem se atormentado por grandes questionamentos sobre sua origem, seu futuro e fim”³² e o faz presa da melancolia e da incerteza.

De acordo com Badley, Louis não consegue se entender como vampiro, porque, de repente, “encontra-se feito um vampiro com o mesmo abrupto absurdo em que todos nós, segundo Sartre, nos encontramos condenados à vida, à liberdade e à escolha”.³³ Uma das características mais relevantes do vampiro representado por Rice é que já não é estritamente instintivo como seus antecessores, dado que possui a habilidade de raciocinar e decidir. Louis possui uma consciência moral mais humana do que vampírica e é julgado por isso, pois um pressuposto da

³¹ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 208.

³² LECOUTEUX, *História dos vampiros*, 2005, p. 39.

³³ BADLEY, C, 1996, p. 108. Tradução nossa.

sua suposta natureza é a maldade, o assassinar pessoas para se alimentar do sangue e gostar do poder e do êxtase da imortalidade:

Você, um vampiro lamuriento e covarde que atravessa a noite matando gatos e ratos, fitando velas durante horas, como se fossem gente, parado na chuva como um zumbi até que suas roupas fiquem encharcadas, fedendo como trapos velhos guardados num sótão parecendo um idiota num jardim zoológico.³⁴

Apesar de poder viver para sempre, Louis não aceita sua nova natureza e rejeita o fato de ter que matar humanos para comer e sobreviver. Também não se submete à ideia de que pode satisfazer qualquer tipo de desejo, uma vez que possui poderes inimagináveis para uma existência humana. Ele não quer beber o sangue de inocentes e decide alimentar-se de ratos e de outros animais para evitar a culpa e o incômodo; não renuncia à sua antiga humanidade e sente dor, medo e empatia perante o sofrimento humano, já que, para Louis, os sentimentos de compaixão, amor e altruísmo ainda têm valor, embora pareçam opostos à sua essência vampírica. Sua liberdade de “escolher ser” é maior e o confrontará com Lestat, quem o tempo todo pretenderá lhe mostrar que não é possível negar o que se é. “Você é tão vampiro quanto eu!”,³⁵ ele lembra.

Lestat não entende o desejo de Louis de ser bondoso nem o porquê do seu sofrimento por ter que matar para beber sangue humano; segundo ele, Louise deve aprender a assassinar sem nenhum tipo de remorso, pois o impulso malvado faz parte de sua natureza e não o pode negar; a existência como vampiro depende de reconhecer que só o mais forte sobrevive. O poder e a liberdade dos vampiros, que os diferencia dos humanos, devem servir para apagar a consciência, porque eles não têm um limite moral, inclusive podem se equiparar a Deus:

O mal é um ponto de vista – sussurrava agora. – Somos imortais. E o que temos à nossa frente são os ricos festins que a consciência não pode julgar e que os homens mortais não podem conhecer sem culpa. Deus mata, assim como nós; indiscriminadamente. Ele toma o mais rico e o mais pobre, assim como nós; pois nenhuma criatura sob os céus é como nós, nenhuma se parece tanto com Ele quanto nós mesmos, anjos negros não confinados aos parques

³⁴ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 45.

³⁵ RICE, *Entrevista com el vampiro*, 1995, p. 58. Tradução nossa.

limites do inferno, mas perambulando por Sua terra e por todos os Seus reinos.³⁶

Louis é apresentado como uma vítima das circunstâncias e dos planos e decisões de Lestat, quem o faz acreditar que, sem ele, não poderia sobreviver porque mal sabe o que significa ser um vampiro. Entre Louis e Lestat existe um relacionamento complexo, dado que se odeiam e rejeitam, mas também se apegam um ao outro e acreditam se necessitar o tempo todo.

O vampiro Louis odeia tudo o que vê em Lestat, seu prazer de matar, sua cobiça, sua crueldade e sua insistência em fazê-lo um vampiro “de verdade”, e por isso quer fugir de seu lado, mas se torna cúmplice de converter em vampiro uma menina de cinco anos que achou ter matado ao chupar seu sangue depois de ouvi-la chorar junto ao cadáver da sua mãe. Isto se constitui um rompimento do que parece uma norma moral vampírica: não criar vampiros crianças, dado que dentro da lógica da narração o dessangrar e depois o alimentar-se com sangue equipara-se ao ato sexual.

Identifica-se, então, um tipo de pedofilia, também representada na constante tensão sexual entre Claudia e Louis e o desejo de libertação da figura opressora de Lestat: “Naquela manhã, ela me envolveu em seus braços, aproximou a cabeça de meu peito dentro do caixão apertado, murmurando que me amava, que agora estávamos livres de Lestat para sempre”.³⁷ Claudia representa para Louis a mulher delicada, frágil e indefesa que precisa ser protegida, e ao mesmo tempo é uma fonte de ansiedade pelas paixões que desperta nele.

No romance apresenta-se uma cadeia de transgressões que segue na contramão do balanço existencial dos vampiros. A primeira é fazer de Claudia um vampiro, porque é condenada a viver trancada em um corpo pequeno e indefeso embora seu espírito amadureça e aja como adulta; a segunda é o incesto, aspecto refletido ao definir a menina como filha, amante e companheira; a terceira, acometida por Claudia, é matar o “pai”, porque ela planeja o assassinato de quem lhe presenteou a vida

³⁶ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 80-81.

³⁷ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 126.

eterna, e esse fato a condenará à morte; e a quarta é o homicídio dos semelhantes, pois Louis vinga a morte de Claudia queimando vários vampiros. Essas transgressões permitem refletir acerca das consequências da recusa total a um sistema moral e ao mesmo tempo concebe-se uma ideia de “destino” do qual não é possível evadir.

Durante a narração, Louis enfrentará diversos dilemas morais compartilhados com os seres humanos, e sua decisão é não ser malvado, ou pelo menos tentar não ser. Como afirmado por Abbott, citando Rice, “os vampiros podem ser entendidos como uma metáfora da existência humana no que têm a ver com o que decidem a pensar do que isso signifique para os outros”.³⁸ O vampiro em Rice não pode ignorar que alguma vez foi humano, ainda faz parte do mundo que costumava habitar e seu principal dilema moral tem a ver com agir para o bem ou para o mal.

Por outro lado, o romance *A hora das bruxas*, publicado em 1990 e o qual faz parte das “Crônicas das bruxas de Mayfair” (*A hora das bruxas, Lasher e Taltos*), apresenta uma longa e complexa saga familiar marcada por escuros e nefastos segredos. A bruxa como personagem principal é colocada num contexto sombrio e de opressão, que pode direcionar à morte; apesar de ter poderes sobrenaturais é ameaçada por um ente fantasmal, cuja presença não pode ser explicada cientificamente e se manterá como um mistério. No romance, os personagens denominados como bruxas são mostrados, de forma geral, como mulheres muito belas, independentes econômica e sexualmente, duas características mantidas em todas as bruxas Mayfair. A maioria das mulheres apresentadas como bruxas se inscrevem na categoria de *femmes fatales*, dado que a sua sensualidade, beleza e poder as caracteriza e porque ao usar esses atributos conseguem alcançar seus propósitos. Não obstante, ao longo da narração serão reveladas diversas dinâmicas de opressão e violência contra elas.

Por meio do personagem da bruxa, Rice estabelece um discurso relacionado com o poder e a sexualidade; segundo Smith, as bruxas Mayfair, apresentadas como “poderosas”³⁹ manifestam, na realidade, a ideia de que “as mulheres são intrinsecamente vítimas”,⁴⁰ porque, apesar

³⁸ ABBOT, *Rice's Contribution*, 1997, p. 107. Tradução nossa.

³⁹ SMITH, *Anne Rice*, 1996, p. 145.

⁴⁰ RICE, *Entrevista com el vampiro*, 1995, p. 145. Tradução nossa.

de possuírem diferentes tipos de poder (mágico, econômico, laboral, social), “suas atuações as mostram como fracas”⁴¹ no relacionamento com personagens masculinos. Rice coloca as bruxas Mayfair em situações ligadas à violência, à vingança, ao desenvolvimento profissional e aos papéis de gênero, perante os quais, ao final, terminam vitimizadas. O paradoxal é, como afirmado por Smith, que a mulher bruxa “é uma vítima apresentada como o ideal de mulher do século XX: inteligente, capaz e forte”,⁴² pois essas características de poder resultam falidas diante da presença do opressor.

É por meio de um antigo relatório elaborado pela organização secreta Talamasca que tanto os protagonistas quanto o leitor conhecerão o passado e o presente de treze gerações de bruxas da família Mayfair vigiadas e atormentadas por uma figura opressora que não podem combater. No romance, Rice faz uso de outros elementos da literatura gótica clássica para criar uma atmosfera sobrenatural que prima o medo e a incerteza dos personagens; os sonhos incongruentes confundem aos personagens e os levam à angústia.

Um dos principais cenários narrativos é uma casa em ruínas. Esta aparece como metáfora da família em decadência, não é possível concertá-la, pois a força da destruição e da violência parecem maiores do que a vontade de algumas herdeiras por devolver-lhe sua antiga prosperidade. Tanto a casa quanto a família Mayfair parecem condenadas a desabar. O estado deteriorado da casa mostra o estado íntimo dos personagens relacionados com essa casa, em especial as bruxas:

A essa altura, a casa de First Street já tinha assumido um ar de perpétua tristeza. Suas janelas nunca se abriram. Sua pintura de um lilás acinzentado começava a descascar. E seu jardim crescia desordenado ao longo das cercas de ferro [...] Em 1934 começamos a receber os primeiros relatos de operários que consideravam impossível realizar concertos ou outras pequenas obras na casa.⁴³

Enquanto a casa se deteriora, o poder das bruxas aumenta ao longo do tempo. Depois de treze gerações, sua riqueza, sua força e sua inteligência são cada vez maiores; contudo, sua liberdade parece restringida

⁴¹ RICE, *Entrevista com el vampiro*, 1995, p. 145. Tradução nossa.

⁴² RICE, *Entrevista com el vampiro*, 1995, p. 149. Tradução nossa.

⁴³ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 43.

pelo espírito, o Impulsor, e pelo medo diante da incerteza do futuro, que é previsto como doloroso e trágico. O espírito acompanha cada bruxa até o final da vida, mas a morte não pode se evitar, daí que apareça a promessa dele de dar-lhes vida eterna em troca de ajudá-lo a se tornar humano, mas o desejo de viver para sempre não vai se cumprir, pois a natureza mortal das bruxas é mais intensa do que seus poderes; aliás, a maioria delas morre de forma violenta embora o Impulsor esteja com elas. E o Impulsor se apresenta a si mesmo como o único que realmente sente tristeza pela morte das bruxas, ele deseja que os personagens o reconheçam por sua entrega às mulheres Mayfair:

Quem eu sou? Sou aquele que chorou por Suzanne quando ninguém mais chorou. Sou aquele que sentiu uma agonia infinita, quando até Deborah estava ali entorpecida, com os olhos fixos no corpo da mãe a se contorcer no fogo [...] Quem sou eu? Sou Lasher, que se espalhou por todo o mundo, atravessado pela dor da perda de Suzanne [...] Quem eu sou? Eu sou Lasher, que desceu para se sentar aos pés de Deborah e aprender a ter um objetivo, a atingir metas, a cumprir a vontade de Deborah com perfeição para que ela não sofresse.⁴⁴

As bruxas em Rice, ao contrário dos vampiros, não possuem a imortalidade, seu lado humano prevalece, em detrimento de seu lado sobrenatural. As primeiras bruxas são queimadas na fogueira, são vítimas do seu tempo, as seguintes conseguem instalar um matriarcado e acrescentar seu capital econômico e seu poder, “o que caracteriza a família durante a vida de Charlotte, Jeanne Louise, Angélique e Marie Claudette é a respeitabilidade, a riqueza e o poder”.⁴⁵ Depois começa um declínio e a tragédia chega de novo a vidas das bruxas, mesmo que sejam descritas como mais e mais poderosas, dá-se início a uma série de infortúnios familiares como anúncio de um final fatal.

Rowan, a última bruxa Mayfair e a personagem principal do romance, é apresentada como bela, sagaz e inteligente, mas sofre porque suspeita que é capaz de matar as pessoas só de olhar para elas com ira; é por esse motivo, como um tipo de balanço, que se dedica intensamente à

⁴⁴ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, v. II, p. 402-403.

⁴⁵ RICE, *A hora das bruxas*, 2010, v. I, p. 385.

medicina usando seu poder sobrenatural para curar. Como Louis, Rowan se recusa a usar o poder de matar, que lhe é intrínseco, pois não sabe como manejá-lo e isso acaba por gerar uma crise existencial:

Eu poderia matá-la, Ellie. Poderia livrá-la do sofrimento. Sei que poderia. Sinto a força dentro de mim, só esperando ser posta à prova. O que eu sou? Uma bruxa, pelo amor de Deus! Sou quem cura, não quem destrói. Tenho chance de escolha como todos os seres humanos têm [...] Atormentada, confusa, ela deu meia-volta e o deixou ali. Ele devia tê-la considerado hostil ou até mesmo louca.⁴⁶

Rowan sente solidão e confusão logo depois da morte de Ellie, sua mãe adotiva, que morre de câncer diante do olhar impassível do seu esposo, quem obrigou a filha a fazer sexo com ele como troca para não largar a moribunda. Vemos então um dos limites do poder de Rowan, ela não pode ir na contramão do destino e usar seu poder curativo para salvar sua mãe. Num momento de raiva Rowan assassina o pai e a amante dele, mas fica liberada da culpa porque ainda não compreende muito bem a força do seu poder. Ela compartilha com Louis o desconhecimento sobre si mesma e a ansiedade.

Rowan sente medo o tempo todo, tem medo de si, dos seus poderes e do seu passado, seus poderes telepático, curativo e telecinético opõem-se à sua fragilidade, inocência e dramaticidade. Ela manifesta pensamentos e atuações opostas. Por uma parte, sente o desejo de se reunir com sua família, mas só procura se aproximar de homens com certo perfil violento, agressores potenciais, com quem só estabelece contato sexual, mas nunca vínculos íntimos reais e significativos. E, por outro lado, quando já tem cumprido seus desejos familiares e afetivos, foge com o Impulsor, seu máximo opressor, e se fascina irracionalmente por ele.

A bruxa Rowan Mayfair se entrega ao espírito maligno, originando a ideia de que ela e suas antecessoras têm uma vontade frágil e uma luxúria cegante, nela sobressai uma curiosidade científica e por isso foge com o Impulsor, tentando ignorar o fato de que ele matou a seu filho não nato para possuir um corpo. Ela causará sofrimento a seu esposo, embora acredite que ele compreenderá que tudo faz parte de um plano para se libertar do opressor e voltar à casa. Nem a certeza de ser a bruxa

⁴⁶ RICE, *A hora das bruxas*, 2010, v. I, p. 140.

mais poderosa da saga das mulheres Mayfair nem o saber do risco diante da força do espírito são suficientes razões para escutar as advertências e rejeitá-lo. Rowan pensa que talvez não existe uma forma de se libertar de seu opressor, pois parece parte de seu destino.

No romance, Anne Rice constrói o personagem da bruxa usando diversas dicotomias: poderosa–inocente, forte–sensível, inteligente–crédula, solitária–sociável, dedicada–vingativa, as quais fazem referência à ambiguidade humana. A bruxa no romance é representada mais como humana do que sobrenatural, seus poderes lhe ajudam em algumas circunstâncias, mas também a excluem, deseja a liberdade, mas está aprisionada e, como qualquer ser humano, possui a habilidade de escolha entre o bem e o mal.

O vampiro e a bruxa em *Entrevista com o vampiro* e *A hora das bruxas*, representados principalmente nos personagens de Louis e Rowan, compartilham diferentes aspectos tanto na sua essência sobrenatural, que não podem recusar, quanto no seu posicionamento existencial. Um dos elementos mais importantes que partilham é seu caráter humano e isso os confronta ao livre-arbítrio; porém é o vampiro quem perde o sentido da existência, porque já não tem o medo da morte, e a bruxa é totalmente mortal e isso a lembra que seu poder é limitado porque sua vida é finita.

O questionamento final de *Entrevista com o vampiro* é se Louis consegue com sua confissão que o seu entrevistador veja a beleza da finitude humana, da morte, embora a imortalidade possa ser vista como uma boa escolha contra a incerteza do tempo. O fato de ter que morrer é o que faz o homem ser forte e lidar com a “profunda capacidade de suportar a solidão”⁴⁷ por meio do amor. Como indicado por McGinley, a narrativa de Anne Rice deixa a ideia de que assim como “os vampiros têm uma necessidade e um amor pelos mortais, os humanos têm uma necessidade e um amor pelos vampiros”,⁴⁸ porque cada um adapta seus desejos e medos à imagem do outro que não é nem pode mais ser.

⁴⁷ RICE, *Entrevista com o vampiro*, 1994, p. 61.

⁴⁸ MCGINLEY, *Development of the Byronic Vampire*, 1996, p. 86. Tradução nossa.

A bruxa representada por Anne Rice em *A hora das bruxas* expõe a ideia de que todo poder tem um limite, também revela que a separação do bem e do mal é complexa, embora os dois façam parte da natureza humana; desde uma perspectiva religiosa, os personagens do romance desenvolvem batalhas existenciais duais, pois lutam entre o amar ou odiar, construir ou destruir, perdoar ou castigar, cumprir ou transgredir. No entanto, na maioria das vezes desejam apostar pelo bem e a confiança no outro, e consideram que todo erro pode constituir uma oportunidade de ressignificação da existência. Assim, a chave de leitura em relação às experiências e decisões da bruxa, segundo Ellen Tsagaris, é que “a fé de mudança é a que suporta uma pessoa depois dos horrores que tem sofrido pela ação da maldade”,⁴⁹ representada na narração pelo Impulsor.

Anne Rice, por meio dos pensamentos dos personagens do vampiro e da bruxa, abre o diálogo acerca da opção humana pelo bem para achar sentido à existência. Os dois personagens podem decidir entre o bem e o mal, embora o sistema moral seja relativizado, pois atos considerados imorais, como matar, aparecem justificados, apesar de gerarem culpa. O vampiro e a bruxa são apresentados como vítimas e, algumas vezes, como vitimizadores. Trata-se, em Rice, de um papel também ambíguo, tal como sua posição entre o humano e o sobrenatural, o pensar e o atuar.

Referências

- ABBOTT, Gail. The world of the Vampire: Rice's Contribution. In: RAMSLAND, Katherine. *The Anne Rice Reader*. New York: Ballantine Books, 1997, p. 101-123.
- BADLEY, Linda. *Writing horror and the body: the fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Westport: Greenwood Press, 1996.
- HOPPENSTAND, Gary; BROWNE, Ray. *The gothic world of Anne Rice*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996.
- LECOUTEUX, Claude. *História dos Vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: UNESP, 2005.
- MCGINLEY, Kathryn. Development of the Byronic Vampire: Byron, Stoker, Rice. In: HOPPENSTAND, Gary; BROWNE, Ray. *The gothic world of Anne Rice*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 71-108.
- RICE, Anne. *A hora das bruxas*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, v. I e II.

⁴⁹ TSAGARIS, “He's not one of them”, 1996, p. 192. Tradução nossa.

- RICE, Anne. *Entrevista com el vampiro*. Trad. Marcelo Covián. Barcelona: Ediciones B, 1995.
- RICE, Anne . *Entrevista com o vampiro*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SMITH, Jennifer. *Anne Rice: a critical companion*. Westport: Greenwood Press, 1996.
- TSAGARIS, Ellen. "He´s not one of them": Michel Curry and the Interpellation of the Self in Anne Rice´s *The Witching Hour*. In: HOPPENSTAND, Gary; BROWNE, Ray. *The gothic world of Anne Rice*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 71-108.

Uma poeira de átomos: *A tabela periódica*, de Primo Levi

Breno Fonseca Rodrigues

Em *A tabela periódica*, publicado em 1975, Primo Levi utiliza do seu ofício como químico para narrar o passado, os sucessos e os insucessos que permearam a sua profissão.¹ Ele contempla, em sua escrita, os átomos que constituem a matéria, as menores porções, as micromoléculas, os detalhes que circundam toda uma existência. Um lapso de recordação basta para que o químico e escritor transforme as reminiscências em substâncias de palavras. O livro é formado por 21 narrativas breves e cada capítulo leva como título um elemento do sistema periódico criado pelo químico e físico russo Dmitri Mendeleiev. As narrativas se apresentam como um insólito consórcio entre a química e a literatura, num jogo de imaginação e de memória, como um catálogo de “potencialidades imprevisíveis”.²

Em 2006, *A tabela periódica* foi aclamado como o melhor livro de ciência jamais escrito pela Royal Institution britânica.³ A inusitada premiação classifica, assim, o texto literário de cunho memorialístico também como texto de divulgação científica, o que confirma seu caráter híbrido e multifacetado.⁴

O capítulo central, intitulado “Cério”, narra as experiências vividas pelo escritor em Auschwitz. Ele assim descreve:

¹ LEVI, *A tabela periódica*, 1994.

² CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, 1990, p. 21.

³ ESTEVES, O melhor livro de ciência. De ciência?

⁴ MAIA, De átomos e memórias: O sistema periódico, de Primo Levi, 2017.

é-me difícil reconstruir o tipo de exemplar humano que em novembro de 1944 correspondia a meu nome, ou melhor, a meu número 174517. Devia ter superado a crise mais dura, aquela da inserção na ordem do Lager, e devia ter desenvolvido uma estranha couraça, uma vez que então conseguia não só sobreviver mas também pensar, registrar o mundo a meu redor e até realizar um trabalho bastante delicado, num ambiente infeccionado pela presença cotidiana da morte [...] O desespero e a esperança se alternavam num ritmo que numa hora quebraria qualquer indivíduo normal.⁵

A impossibilidade de reconstituir a figura humana inserida no mundo concentracionário, não se refere apenas à passagem do tempo, mas à dificuldade de revisitar as memórias da ordem do campo de concentração. No princípio, a perda do nome, da identidade, do corpo violentado pelo número tatuado em sua pele. Depois, a necessidade de superação da crise mais pesada, a presença constante da morte, das doenças, da sujeira e da miséria. A imagem humana animalizada pela máquina de morte nazista, o confronto com o desespero assimétrico à esperança não só tentou quebrar a dignidade do indivíduo aprisionado e maltratado, mas partiu em fragmentos a narrativa do sobrevivente, que agora expõe as fraturas de suas memórias.

A árdua experiência de Levi, porém, é contraposta à leveza poética com que engendra *A tabela periódica* marcada pela exatidão, pela sobriedade e pela concisão. A primeira conferência de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* sobre a leveza trata de um valor que só a literatura pode salvaguardar na contemporaneidade. Ele afirma: “Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa”.⁶ Ao evocar o mito grego, Calvino lembra que o único herói apto a decepar a cabeça da Górgona é Perseu, que voa com suas sandálias aladas. O herói se mantém e se defende com aquilo que é mais leve, as asas, o vento, as nuvens, e olha somente para o que se revela indiretamente, na imagem refletida em um escudo.

⁵ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 139.

⁶ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, 1990, p. 16.

Calvino sugere, assim, a partir do mito, uma alegoria da relação do poeta com o mundo, “uma lição do processo de continuar escrevendo”.⁷ A literatura como tarefa existencial, em que a busca da leveza se apresenta “como reação ao peso do viver”.⁸ Peso que se anuncia em todas as formas de opressão, no jugo das limitações e nas privações públicas e privadas. Em Primo Levi, o peso se mostra naquela que foi a maior das catástrofes do século XX, a Shoah. Em Auschwitz, o maior campo de extermínio do regime nazista, o prisioneiro viu o mundo petrificado. Essa petrificação não poupou nenhum aspecto da vida. Após a guerra, os que sobrevivem caminham pelo espaço desordenado, pelas ruas repletas de escombros e ruínas. Levi, em *A tabela periódica*, parece tentar, com a escrita, subtrair o peso existencial da vida pós-Auschwitz.

Na narrativa dedicada ao elemento “Ouro”, narra-se os momentos difíceis que antecedem à deportação para o campo de concentração de Fossoli e depois para Auschwitz. Levi estava nas mediações de Aosta, como membro da resistência italiana, os chamados partigiani, quando foi preso por soldados fascistas, em dezembro de 1943. Com ele foram levados seus amigos Aldo e Guido, que também não conseguiram escapar. O narrador traça, nesse capítulo, um conciso retrato dos judeus membros do grupo antifascista e conta sobre a precariedade com que assumiram suas posições de guerrilheiros. Confinado em uma cela da prisão, Levi narra as privações que lhe sucederam, como a separação dos companheiros. Em meio a solidão, ele padece da falta de esperança, de prosseguir resistindo e mesmo vivendo:

Agora, estávamos liquidados, e o sabíamos: caíramos na armadilha, cada qual em sua armadilha, não havia saída senão para baixo. Não demorei a convencer-me disso examinando minha cela palmo a palmo, porque os romances de que me nutria há alguns anos abundavam em fugas maravilhosas.⁹

A falta de perspectiva era, portanto, uma realidade. Encarcerado, Levi prevê a condição mais terrível que ainda estava por vir; o sonho de fuga inatingível estava subjugado ao mundo ficcional dos romances.

⁷ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 16.

⁸ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 39.

⁹ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 132.

Em situação de aprisionamento, cerrado por paredes espessas, grades e portas maciças, o narrador sonha com a ideia da liberdade. Ao ser conduzido para o recinto de calefação, fosco de fuligem, ele conhece outro prisioneiro e inicia-se ali um intrincado diálogo sobre a vida, particularmente sobre o ofício das personagens. O contrabandista vira-se para Levi e exclama: "Nós somos gente livre: era assim também meu pai, meu avô e todos os bisavós, desde que o mundo é mundo",¹⁰ aludindo à sua profissão, que consistia em procurar Doras, o ouro congelado nas encostas das montanhas.

Ao refletir sobre a ocupação livre do garimpeiro, o narrador declara:

Decerto, buscaria o ouro: não para enriquecer-me, mas para experimentar uma arte nova, para revisitar a terra, o ar e a água, de que me separava um abismo cada dia mais amplo; e para reencontrar meu ofício químico em sua forma essencial e primordial [...] precisamente, a arte de separar o metal da ganga.¹¹

Em tempos de aflição e de encarceramento, o narrador, mergulhado em pensamentos de futuro incerto e catastrófico, almeja ser livre. Um dos aspectos desse anseio reside na ambição do químico por experimentar a arte da busca pelo ouro, de entrar em contato com a natureza, recuperar seu ofício. Nesse contexto, Levi remonta à fantasia que o acometeu: escrever "a saga de um átomo de carbono, para explicar aos povos a poesia solene, conhecida apenas dos químicos, da fotossíntese clorofiliana".¹² A história do carbono foi, ele relata, o "primeiro sonho literário, insistentemente sonhado",¹³ em um momento e num espaço em que sua "vida não valia muito".¹⁴ Esse é o capítulo com que ele encerra a narrativa. Na saga do átomo, imagens de abundante leveza se irrompem nas descrições da trajetória do elemento, que voa sob a forma gasosa e é inalado por um pássaro, ou quando roça nas folhas de uma videira, seguindo para o cacho de uva, até fazer parte de uma molécula de glicose no vinho.

¹⁰ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 135.

¹¹ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 137.

¹² LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 127.

¹³ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 226.

¹⁴ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 226.

Calvino afiança que há “uma constante antropológica nesse nexo entre a levitação desejada e a privação sofrida. Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua”.¹⁵ Ele remonta a imagens do imaginário popular: a dos xamãs de antigas tribos que se transportavam em voos mágicos para outros mundos em busca de sanar os problemas existenciais, encontrar forças que transformassem a realidade precária; a das bruxas que, montadas em cabos de vassouras ou em outros objetos voadores, procuravam se sobrepor a uma vida pesada de limitações. Em *A tabela periódica*, emerge, levíssimo, em um plano, a figura do químico, em seu ofício de alquimista, manipulando os elementos, efetuando transmutações com as substâncias, operando técnicas no laboratório e na fábrica, destilando o elemento até obter suas propriedades mais leves. Em outro plano, transparece, também transmutando e manipulando palavras, o escritor.

A leveza se evidencia de maneiras múltiplas e consistentes na narrativa, que se realiza a partir do olhar científico e das operações com a linguagem do “químico-artista”.¹⁶ Ele extrai dos seus conhecimentos de química imagens carregadas de leveza, de maneira especial, figurações de uma “química suja”, a preferida do narrador, pois o trabalho se dá em contato direto com as substâncias. O texto literário deixa entrever, assim, o trabalho sistemático do químico que, por vezes, se apresenta em sua forma límpida e cristalina, próxima do relatório técnico. Levi manipula as palavras, tal como um químico, ao realizar experimentos com partículas da matéria, cria uma narrativa que se aproxima do processo de destilação, na medida em que depura as descrições até alcançar sua versão mais essencial.

O carbono, por exemplo, se torna protagonista de uma das tramas narradas e, em toda sua liberdade, sem deixar de passar por certos aprisionamentos, delinea-se em um enredo poético da constante transformação. Uma das características que promove o elemento como “chave da substância viva”¹⁷ se deve ao fato de ligar-se em extensas cadeias estáveis. Surpreende o narrador o fato de o anidrido carbônico, “gás que

¹⁵ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, 1990, p. 40.

¹⁶ ROTH, *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*, 2008, p. 12.

¹⁷ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 227.

constitui a matéria-prima da vida”,¹⁸ não ser um dos elementos presentes em maior quantidade no ar:

Em escala humana, isto é uma acrobacia irônica, um lance de prestidigitador, uma incompreensível ostentação de onipotência-prepotência, uma vez que desta sempre renovada impureza do ar procedemos nós: nós, animais e plantas, e nós, espécie humana, com nossos quatro bilhões de opiniões discordantes, nossos milênios de história, nossas guerras, vergonhas, nobreza e orgulho.¹⁹

Essas constatações apontam, não sem ironia, para a pequenez e a frivolidade que cercam o homem e a vida. A incompreensão cede lugar ao riso diante das proporções inverossímeis da realidade. De algo tão pequeno surge um mundo de complexidades. Esse raciocínio se aproxima, assim, do que Calvino afirmou sobre Cyrano de Bergerac:

Cyrano celebra a unidade de todas as coisas, animadas ou inanimadas, a combinatória de figuras elementares que determina a variedade das formas vivas; e sabe principalmente traduzir o sentido da precariedade dos processos que as fizeram nascer, ou seja, mostra como faltou muito pouco para que o homem não fosse homem, nem a vida a vida e o mundo um mundo.²⁰

De forma semelhante, *A tabela periódica* é narrada a partir de um encadeamento das coisas; da liberdade que se traduz no contato do homem com a natureza, com a matéria bruta em sua diversidade. No limiar das coisas mínimas, das menores substâncias, o narrador reconhece as inconstâncias, as debilidades, as indefinições, como parte dos processos inextricáveis do surgimento da vida e de sua dinâmica constante. A narrativa literária também nasce desse emaranhado e deixa entrever as instabilidades inerentes à linguagem. O narrador assume a impossibilidade de uma descrição verbal perfeita, que abarque toda a experiência. Embora haja uma busca pela estabilidade, o escritor assume a fragilidade da narração, suas concatenações são realizadas em meio aos choques e às contradições intrínsecas à realidade de suas experiências.

As palavras são como “átomos em contínuo movimento”,²¹ afirma Calvino. Em Levi, o processo de composição textual parece surgir da

¹⁸ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 228.

¹⁹ LEVI, *A tabela periódica*, 1994, p. 229.

²⁰ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, 1990, p. 33.

²¹ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, 1990, p. 39.

alquimia das palavras. Para construir o texto literário, o escritor transforma jargões oriundos da química, além de palavras e de expressões do meio laboratorial e industrial, em narrativa poética. O processo de escrita sugere, assim, um empenho do escritor em construir uma ponte entre a literatura e a ciência.

Calvino cita o poeta e filósofo Lucrécio como um exemplo de escritor que articulou a leveza na escrita literária. O poeta atomista, ao ambicionar escrever o poema da matéria, adverte que ela se constitui de partículas invisíveis.²² Ele compreende, por intermédio de seu conhecimento, o mundo de forma descompactada, a partir da “percepção do infinitamente minúsculo, móvel e leve”.²³ Para Calvino, “em Lucrécio [...] a leveza é um modo de ver o mundo fundamentado na filosofia e na ciência [...] Mas em outro caso, a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com meios linguísticos próprios do poeta”.²⁴ Da mesma maneira, Levi promove sua narrativa literária fundamentada em sua formação humanista e científica. O sistema periódico de Mendeleiev se metamorfoseia em uma poesia solene da multiplicidade, e os elementos químicos são tomados como ponto de partida para descrever os tipos humanos.

Pode-se inferir, dessa estratégia de construção textual, que o narrador encontra na química, na ciência, um outro ponto de vista para observar a vida e torná-la, liricamente, mais leve e compreensível. Para Philip Roth, em Levi, “O cientista e o sobrevivente são a mesma pessoa”.²⁵ O narrador de *A tabela periódica* busca, pois, na ciência, imagens, visões e sentidos, dos quais o peso das memórias traumáticas possa ser atenuado. Para Calvino:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.²⁶

²² CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 20.

²³ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 20.

²⁴ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 22.

²⁵ ROTH, *Entre nós*: um escritor e seus colegas falam de trabalho, 2008, p. 16.

²⁶ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 19.

Levi transporta-se para o terreno da ciência em busca da poesia e da leveza. Para aquela que foi sua experiência mais pesada, ele encontra no novo ponto de observação um meio para sobrelevar as memórias dolorosas do passado. Em *A tabela periódica*, “não se trata, pois, [de uma] melancolia compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas”,²⁷ diria Calvino. Assim, a melancolia se constitui numa forma de pulverizar o peso. Insurge aqui a imagem do laboratório enfumaçado, em que Levi não deixa de reconhecer ali sua aura de mistério e de contemplação. Uma poeira de átomos que é própria da experiência do químico e da figuração do testemunho do sobrevivente que retorna do universo opaco e terrível do campo de concentração. A poeira também das cidades bombardeadas, das casas arruinadas e do cheiro do carvão queimado, característico da Polônia, segundo Levi.²⁸

A tabela periódica, em toda a sua multiplicidade, constituída de uma ordem dos elementos estruturais que compõem a matéria, se transforma em uma rica metáfora para o escritor. O sistema periódico se configura, portanto, como uma estratégia narrativa, a exibir uma ordem descompactada, sempre aberta, fragmentada, incompleta e provisória. Calvino declara:

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobrelevar o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados.²⁹

A leveza insinua-se, portanto, pela pena do escritor, em uma realidade, muitas vezes, cristalizada pelo peso da contingência do sofrimento, da violência e da morte. Primo Levi, ao extrair a poesia do sistema periódico, propõe, ficcionalmente, uma forma de extrair o peso e como o

²⁷ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, 1990, p. 33.

²⁸ LEVI, *O ofício alheio*: com um ensaio de Italo Calvino, 2016, p. 256.

²⁹ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 24.

poeta-filósofo citado por Calvino, com seu salto leve, quebrar os rígidos grilhões da morte, com fios sutilíssimos da ficção.

Referências

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ESTEVES, Bernardo. O melhor livro de ciência. De ciência? *Revista Ciência Hoje*. Disponível em: http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/728/n/o_melhor_livro_de_ciencia._de_ciencia. Acesso em: 31 maio 2017.

LEVI, Primo. *A tabela periódica*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LEVI, Primo. *O ofício alheio: com um ensaio de Italo Calvino*. Trad. Sílvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MAIA, Claudia. De átomos e memórias: Il sistema periodico, de Primo Levi. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 11, n. 20, maio 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/12041/pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

ROTH, Philip. *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Livros incontroláveis e monstruosos nas obras de Robert W. Chambers, H. P. Lovecraft e Stephen King

Diego Moraes Malachias Silva Santos

Na literatura de horror norte-americana, livros, tomos antigos e grimórios, em documentação de um passado temeroso, alertam-nos de males presentes e futuros. Publicado por Stephen King em 1977, *O iluminado* (*The Shining*) nos remete, através de obras escritas por seus personagens, à capacidade de a história e as literaturas, principalmente aquelas relacionadas às masculinidades contemporâneas, abrigarem um discurso nocivo aos próprios homens. Já os contos de H. P. Lovecraft (1890-1937), que ajudaram a pavimentar o caminho do horror contemporâneo estadunidense, advertem-nos das armadilhas do saber excessivo, indicando que há o que talvez deva permanecer fora das enciclopédias e bibliotecas. R. W. Chambers (1865-1933), precursor literário de Lovecraft, já assinava receios semelhantes, mas com implicações distintas. Sua coleção de contos *O rei de amarelo* (*The King in Yellow*, 1895) indica que a natureza humana, às vezes tão dissonante, pode não resistir aos encantos de uma arte verdadeiramente subversiva – mas tal expressão artística talvez jamais exista. Os artefatos históricos, o conhecimento proibido e a arte literária, como representados nos universos ficcionais desses autores, ao invés de serem meros produtos da escrita, são seus produtores, compondo os limites das letras no papel e contestando a rigidez de categorias, como “obra” e “escritor”, “criador” e “criatura”.

O iluminado narra como Jack Torrance, professor alcóolatra em processo de escrita de uma peça, passa o inverno sozinho com a mulher e o filho cuidando de um hotel fora de temporada. Jack perde a sanidade ao

ser atormentado pelos fantasmas do hotel, que se conectam a traumas de seu próprio passado, e passa a procurar salvação para suas frustrações de escritor na morte de sua mulher e de seu filho, alvos dos desejos perversos das entidades do hotel. Tony Magistrale caracteriza o enredo como “traíçoeiramente redutor”¹ e, por trás da aparente falta de complexidade dos personagens, encontra dúvidas internas complexas, observando que é “quando vemos Jack Torrance lutar contra seu alcoolismo que experienciamos em primeira mão a ambivalência vinda da escolha pela sobriedade”.² Junto à ambivalência de um homem alcoólatra está a ambivalência de um escritor hesitando entre as grandezas do cânone literário e o fracasso de jamais ser lido.

É dessa ambivalência que surgem textos descontrolados, atestando em suas páginas a história conturbada do escritor. Por um lado, Jack escreve contos para revistas masculinas, estabelecendo-se a uma distância considerável do cânone literário; por outro, ele se encontra em processo de escrita de uma grande peça, que, à medida que ele perde a sanidade, torna-se um livro sobre a história abafada dos crimes, das orgias e dos eventos sobrenaturais do hotel Overlook. Ele almeja ocupar o espaço de um “Eugene O’Neill de sua geração, ou o Shakespeare americano!”,³ como sua esposa o chama em tom de brincadeira. A maior proeza de Jack, contudo, é apenas que sua peça esteja em eterno processo de escrita. Magistrale observa que “a peça oferece a Jack a oportunidade de retomar o controle de sua mente e dar à sua imaginação uma direção positiva”, mas “Jack acaba se convencendo de que o hotel é um tópico digno de inspirar sua melhor obra literária, quando, na realidade, sua energia autoral está sendo drenada [pelos fantasmas do hotel]”.⁴ A peça de teatro, que inicialmente é uma válvula de escape pessoal, é distorcida e se torna uma metáfora ou um “teatrinho” para a mudança de Jack, passando a modificá-lo mais que ele próprio altera as cenas, atos e diálogos do texto. Por trás da relação entre Jack e sua escrita, há um

¹ MAGISTRALE, *Stephen King: America’s Storyteller*, 2010, p. 92. Tradução nossa de todas as citações.

² MAGISTRALE, *Stephen King: America’s Storyteller*, 2010, p. 93.

³ KING, *Jerusalem’s lot*, 1978, p. 168.

⁴ MAGISTRALE, *Stephen King: America’s Storyteller*, 2010, p. 112.

conflito psicológico: ele é um criador sem criaturas, sem propósito e lugar e, cada vez mais, sem identidade.

Aproveitando-se desse contexto, a entidade fantasmagórica do hotel oferece a Jack uma ferramenta inestimável para seus projetos jornalísticos e literários: um livro de recortes narrando a história do hotel Overlook. Contudo, o livro, que de início parece apenas uma fonte de referências, torna-se um instrumento de persuasão com um discurso mais temível que qualquer ficção que Jack pudesse produzir. Após momentos de leituras, Jack “podia quase sentir o peso do Overlook o pressionando de cima”.⁵ Esse livro de recortes surge satisfazendo a curiosidade de Jack de maneira suspeita: o livro é uma criatura sem criador, pois jaz, sem nenhuma assinatura de autoria, em meio a lixo e a ninhos de ratos no porão do hotel. A ideia de Jack – de que ele possui nas palmas das mãos o hotel que vem, literalmente, como livro aberto – é usada contra ele. Ao decorrer do romance o hotel aproveita-se dos pontos frágeis da masculinidade de Jack: seu apreço pelo papel de provedor, sua relação traumática com o pai e outras figuras masculinas de autoridade e, por fim, seus delírios de grandeza literária. Jack folheia o livro de recortes e aprende sobre o passado de um Overlook repleto de gângsteres, maculado por assassinatos e suicídios, e tomado pela elite estadunidense, mas são os fantasmas do hotel que o manipulam, e não ele que tem controle sobre o livro.

Ao confrontar a história do Overlook, Jack se convence de que seu verdadeiro papel é equivalente ao dos gângsteres poderosos ou ao dos milionários que se hospedavam na suíte presidencial, mas a história do hotel revela, acima de tudo, uma fachada, ocultando aspectos indesejáveis de uma história que se mistura à dos Estados Unidos. Ao folhear as fotografias e reportagens no livro, Jack “quase podia vê-los no salão de jantar, os homens mais ricos dos Estados Unidos e suas mulheres”.⁶ Esse excerto apresenta três ideias: que o Overlook é um local para *homens*, não para pessoas ricas, mas para homens ricos e suas mulheres; que o Overlook é um local de prazeres e celebrações; e que, na perspectiva de Jack, o passado contamina o presente. O hotel luxuoso logo perde sua

⁵ KING, *The Shining*, 2013, p. 234.

⁶ KING, *The Shining*, 2013, p. 227.

máscara à maneira da “Morte Rubra” de Edgar Allan Poe, texto usado de epígrafe por King, e por trás dela são revelados o que Frank Manchel denomina “os pecados da sociedade patriarcal”⁷ e Fredric Jameson se refere como “o passado estadunidense como indica seus rastros sedimentados nos corredores e suítes desmembradas”.⁸ O hotel não é apenas local de festas, mas de orgias, suicídios e assassinatos. Naquele esconderijo, os homens ricos e suas mulheres transgridem códigos de conduta, deixando marcas que modelam o hotel, violando limites morais e temporais, desenterrando os medos da família Torrance, levando Jack à loucura e transformando o hotel no que ele realmente é: uma colmeia de espectros pecaminosos munidos de uma consciência coletiva. De início, a Jack é dada uma série de alternativas esperançosas para reafirmar sua masculinidade, e várias delas vêm através da literatura. Ao mesmo tempo lhe são oferecidas alternativas mais simplistas, como se juntar ao hedonismo do hotel em suas festas intermináveis. O preço de entrada nesse Overlook atemporal de festas grandiosas, contudo, é a morte do filho de Jack, que possui grande poder psíquico, para que os fantasmas possam tomar para dentro daquelas paredes a essência do garoto. O livro aberto nas mãos de Jack, portanto, torna-se uma perigosa ferramenta de manipulação e sedução que, sem que o escritor perceba, o domina com ofertas mentirosas. Como é um estrangeiro naquele contexto, tanto em relação ao espaço quanto ao que tange a classe social e a ambição literária, Jack vê as oportunidades escaparem entre seus dedos e se despedaçarem como a máscara da Morte Rubra ou a fachada do hotel, que é enfim obliterado em uma explosão no desfecho do romance.⁹

Seria improdutivo analisar como livros são representados em uma obra de King sem considerar H. P. Lovecraft, cujos contos influenciaram grande parte da produção de horror contemporâneo, especialmente no que tange a livros construídos dentro de universos literários. Muitas de suas histórias são centradas em acadêmicos, pesquisadores, bibliotecas,

⁷ MANCHEL, *What about Jack? Another perspective on family relationships in Stanley Kubrick's The shining*, 1995, p. 68.

⁸ JAMESON, *Historicism in The Shining*, 1992, p. 90.

⁹ Os parágrafos sobre *O iluminado* foram adaptados da dissertação defendida em meu mestrado: *Masculinity as an Open Wound in Stephen King's Fiction* (SANTOS, 2018, p. 20, 58).

tratados sobre magia e registros históricos, reais ou ficcionais. Dessa amálgama é formado o *Necronomicon*, um volume de feitiços e práticas ocultas que existe apenas no universo ficcional do autor. Através dele Lovecraft dá forma (ainda que imprecisa) ao subgênero do horror cósmico, que ele popularizou e refinou.

O *Necronomicon* corporifica um tema recorrente das narrativas de Lovecraft: os perigos do conhecimento. Esses perigos se concretizam através de monstros apoteóticos que punem exploradores curiosos, como em “O chamado de Cthulhu” (*The Call of Cthulhu*, 1928), através de distorções espaço-temporais, como em “A busca onírica pela desconhecida Kadath” (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1943) – e com frequência aparecem ainda na forma de outros livros. Em “A sombra do tempo” (*The Shadow Out of Time*, 1936), por exemplo, o narrador é possuído por um dos Yith, uma raça extraterrestre do futuro que retorna à Terra do século XX em busca de conhecimento em uma espécie de estudo antropológico. Sua consciência, em troca, habita o corpo de uma dessas criaturas, que vive em uma cidade com vastíssimas bibliotecas agrupando um número inconcebível de livros que catalogam a história do universo. Ao que o narrador descobre o passado obscuro e o futuro inusitado dos Yith, suas leituras o levam à beira da insanidade. O *Necronomicon*, apesar de não estar presente em “A sombra do tempo”, leva a outros contos a mesma temática, adicionando ainda preocupações investigativas e semióticas à questão dos riscos do conhecimento.¹⁰ Em “O cão” (*The Hound*, 1924), o narrador comenta sobre um amuleto: “Alheio e estranho de fato era à toda arte e literatura conhecida por leitores sãos e equilibrados, mas o reconhecemos como a coisa aludida no proibido *Necronomicon*, escrito pelo árabe insano Abdul Alhazred”.¹¹ Em citação direta do *Necronomicon*, o narrador de “O festival” (*The Festival*, 1925) também informa que o “árabe insano” escreveu

As cavernas mais profundas não devem ser contempladas pelos olhos que veem, pois suas maravilhas são estranhas e formidáveis. Amaldiçoada é a terra onde pensamentos mortos vivem renovados

¹⁰ HEFNER, *Weird Investigations and Nativist Semiotics in H. P. Lovecraft and Dashiell Hammett*, 2014, p. 656.

¹¹ LOVECRAFT, *The hound*, 2011e, p. 218.

em corpos estranhos e maligna é a mente que já não é acondicionada por cabeça alguma... Em segredo, buracos enormes são cavados onde os poros da terra haveriam de ser suficientes. E já sabem andar várias coisas que deveriam permanecer rastejando.¹²

Assim como tantos objetos desejados e temidos nos livros de Lovecraft, o *Necronomicon* carrega a ambiguidade de repelir e atrair. Ao descrever vagamente as “coisas” que não mais rastejam, por exemplo, Lovecraft, através do “árabe insano”, nos convida, ao mesmo tempo, a nos indagar a respeito da natureza asquerosa dessas “coisas” e a nos assegurarmos de que talvez não seja tão ruim assim permanecer desinformado. O *Necronomicon*, nessa ambiguidade, funciona como o representante máximo daqueles livros que, por sua vez, já funcionam como metáforas para o perigo do conhecimento.

Por consequência, se postulada uma relação direta entre conhecimento e poder, a bibliofobia nas histórias de Lovecraft revela-se um medo não de livros, mas do poder que eles contêm. Em um artigo sobre textos tabus na literatura e no cinema, adaptado de uma palestra, Stephen Whitty, após mencionar as ideias opostas de que “um pouco de conhecimento é uma coisa perigosa” e de que “a ignorância é uma benção”,¹³ observa que, “[e]nquanto textos sagrados contêm conhecimento especial – que tende, quem sabe, a interpretações erradas – eles também têm poder”.¹⁴ No contexto da ficção de Lovecraft, livros dão um passo além: deixam de ser repositórios passivos de informação e tornam-se entidades ativas, capazes de gerar mudanças – nem sempre boas.

O uso de grimórios ocultistas como fonte de conhecimento proibido, popularizado por Lovecraft e seguido por outros autores, como Robert Bloch e Stephen King, tornou-se mais que uma mitologia ficcional compartilhada, chegando ao status de convenção estrutural narrativa. Ao falar-se de um conto escrito em inglês envolvendo um tomo de magia negra, já é possível que se imagine os fatos da narrativa. Whitty resume bem esse modelo:

¹² LOVECRAFT, *The festival*, 2011d, p. 268-269.

¹³ Atribuídas por Whitty a Alexander Pope (“An Essay on Criticism”) e a Thomas Gray (“Ode on a Distant Prospect of Eton College”).

¹⁴ WHITTY, *Forbidden words*, 2015, p. 3.

O tomo é descoberto na biblioteca de um parente excêntrico já falecido. O jovem herdeiro começa a lê-lo, fazendo pausas para indagar-se a respeito das várias anotações feitas a mão. É possível que ele consulte também o diário desse parente morto; talvez ele próprio tenha seu diário ou escreva cartas a um amigo. Tudo isso vem em forma escrita. Mas, eventualmente, algo que não deve ser lido – uma palavra que não deve ser pronunciada – é. E essa chave para o conhecimento abre uma porta terrível, e algo inefável – nesse ponto, Lovecraft em particular costumava utilizar adjetivos vagos e itálicos dramáticos – algo de horror inominável e sinistro rasteja até nosso mundo. Trazido por um livro.¹⁵

É dessa forma que livros deixam de ser objetos passivos e tornam-se a porta para o mal. São os padrões da mitologia compartilhada e das convenções narrativas de Lovecraft os responsáveis pela transição feita pelos livros de instrumentos até agentes de um caos obscuro e cruel. Ainda, em termos literais, é necessário que personagens abram as páginas dos livros e, por vontade própria, explorem seus encantamentos perigosos; é uma independência necessária para que a crítica à sede de conhecimento funcione. O “horror inominável e sinistro” surge como consequência direta às ações de um arqueólogo, um historiador, um estudioso ou um ocultista sedento por conhecimento, quaisquer sejam os custos. Mesmo assim, esse livre-arbítrio não é soberano. Em “A sombra do tempo”, o protagonista, professor de economia política, entra em contato com uma biblioteca fora da terra, mas é um dos próprios integrantes da raça extraterrestre que leva sua consciência até lá. Uma vez encontrando os mistérios do universo e os registros de suas respostas, não é espantoso que o professor abra vários livros. Algo similar acontece em “Jerusalem’s Lot” (1978), de Stephen King: ao apenas tocar em um livro no púlpito de uma igreja abandonada, um homem liberta uma criatura gigantesca que traz consigo um horror incompreensível. As próprias convenções narrativas das histórias de horror cósmico, desde Lovecraft até nossos contemporâneos como King, ditam que o conhecimento, por vezes irresistível ou invasivo, dominará os personagens. Mesmo que eles não estejam cientes dos perigos do conhecimento, nós, leitores,

¹⁵ WHITTY, *Forbidden words*, 2015, p. 8.

frequentemente estamos. Caso fossemos enviar um conselho aos protagonistas de Lovecraft, o melhor seria: não toquem nos livros.

Assim como é clara a influência de Lovecraft em King, é clara a marca de *O rei de amarelo*, coleção de contos de R. W. Chambers, na mitologia lovecraftiana. Em um ensaio ficcional no qual delinea a trajetória do *Necronomicon* através dos séculos, Lovecraft escreve: "Diz-se que foi de rumores sobre esse livro [o *Necronomicon*] que R. W. Chambers formou a ideia de um de seus romances iniciais, *O rei de amarelo*".¹⁶ Na realidade trata-se do inverso, pois foi Lovecraft quem se inspirou em Chambers para criar monstros, mas, ao brincar com o relato ficcional, Lovecraft ao mesmo tempo evidencia sua leitura de Chambers e relembra os leitores de como a mitologia por trás do *Necronomicon*, de Cthulhu e de outros símbolos do oculto nos faz ler Chambers com outro viés. Torna-se difícil, dessa forma, ler *O rei de amarelo* sem identificar inquietações similares às que Lovecraft aborda. Nessa coleção de contos, Chambers escreve sobre uma peça fictícia que narra uma história desconhecida envolvendo um local chamado Carcosa e o personagem que dá título tanto à peça quanto à coleção: o Rei de Amarelo, uma entidade malévola, poderosa e sobrenatural que reina em uma dimensão obscura e às vezes exerce sua influência sobre leitores da peça. Os contos de Chambers não são estruturados ao redor de uma preocupação com o conhecimento, como os de Lovecraft, mas suas criaturas estranhas e familiares, que vêm de dimensões obscuras para assombrar, funcionam como uma metáfora que nos alerta para os fascínios perigosos da arte e do decadentismo.

Esse alerta é dado por meio de uma dissonância em certos personagens de Chambers, dissonância que é exacerbada pelo contato com a peça. No conto "O emblema amarelo" (*The Yellow Sign*), por exemplo, o Sr. Scott, pintor de quadros e narrador-personagem, declara que "jamais discuti moralidade com ela [Tess, sua modelo] e tampouco pretendia, em parte porque eu mesmo não tinha moral alguma".¹⁷ Mais à frente, contudo, revela, "Eu sou católico. Quando atendo à missa solene, quando faço o sinal de cruz, sinto que tudo, incluindo eu mesmo, está mais alegre

¹⁶ LOVECRAFT, *History of Necronomicon*, 2011a, p. 622.

¹⁷ CHAMBERS, *The Yellow Sign*, 2012b, p. 49.

e, quando confesso, faz-me bem”.¹⁸ Pouco depois torna a insistir que “não presto”, que “vivi uma vida fácil e sem rumo, fazendo o que garantia dar prazer e às vezes me arrependendo amargamente das consequências”.¹⁹ O Sr. Scott, portanto, já se mostra incoerente desde o princípio. Após ele e Tess compartilharem relatos que misturam sonhos e experiências reais nos quais Scott era perseguido por um vigia noturno, eles encontram na biblioteca de Scott um livro que ele “há tempos havia decidido jamais abrir” e que “nada no mundo o persuadiria a comprar”: é O rei de amarelo. Nesse ponto, após tantas incoerências de Scott, é difícil compreender se devemos confiar nessas informações – O rei amarelo, banido, queimado pela igreja, conectado a assassinatos e a suicídios, não parece a peça perfeita para um decadente despido de moral como Scott alega ser? Por que ele parece tão resistente a lê-la? De fato, Scott lê a peça e nela encontra verdades abomináveis, encontra “palavras compreendidas por sábios e ignorantes, palavras mais preciosas que joias, mais tranquilizantes que música, mais horríveis que a morte!”.²⁰ Por fim, Scott vê a morte de Tess, descobre que o vigia que o perseguia é um corpo decomposto há meses e sente a presença do Rei Amarelo, compreendendo que agora estava “além de qualquer esperança”.²¹ Os contrassensos de Scott terminam em morte, literal e figurativamente.

A suposta subversão e não convencionalidade de personagens como Scott, quando justaposta à arte realmente subversiva da peça de teatro, revela incoerências internas nesses personagens, desestabilizando as supostas recusas de valores artísticos e morais. Scott, que diz “ter levado uma vida indolente e inconsequente”,²² só perde de fato o sentido e a razão ao entrar em contato com a peça. O que antes era caracterização de personagens típicos de uma obra com raízes decadentes se torna um discurso questionável. Seriam mesmo os personagens de Chambers assim tão amorais? Não possuem aparência e a fama de subversivos, mas desfrutaram da aceitação pela sociedade? Na introdução

¹⁸ CHAMBERS, *The Yellow Sign*, 2012b, p. 50.

¹⁹ CHAMBERS, *The Yellow Sign*, 2012b, p. 51.

²⁰ CHAMBERS, *The Yellow Sign*, 2012b, p. 55-56.

²¹ CHAMBERS, *The Yellow Sign*, 2012b, p. 56.

²² CHAMBERS, *The Yellow Sign*, 2012b, p. 51.

à coletânea de quadrinhos *O rei amarelo em quadrinhos*, de 2015, Carlos Orsi se pergunta se Chambers

não teria escrito *O Rei de Amarelo* como paródia ou denúncia das pretensões revolucionárias de contemporâneos vanguardistas como Oscar Wilde... É como se Chambers lhes dissesse: se um dia vocês realmente escreverem o que aspiram a escrever, isto é o que acontecerá com o mundo. Vale a pena?²³

Parece mais provável que os personagens de Chambers habitem o estranho limiar entre a liberdade trazida pela amoralidade e as algemas das condutas ainda aceitas para homens da época.

Tanto em *O iluminado* quanto em histórias de Lovecraft e Chambers, livros são objetos responsáveis não por narrar a queda de seus autores e leitores, mas por fazê-la acontecer. Os papéis de sujeito e objeto, de agente e paciente, invertem-se. Os escritores desses livros ficcionais não existem: o autor da peça *O rei de amarelo* provavelmente cometeu suicídio; diz-se que o "árabe insano" que escreveu o *Necronomicon* foi dilacerado em praça pública por uma criatura invisível; e o livro de recortes de Jack Torrance permanece sem assinatura. Esses livros sem criadores, que já tenderiam a ter vida própria apenas por serem livros, passivos de crítica e interpretações variadas, são, portanto, objetos ou criaturas duplamente incontroláveis.

Não caberia denominá-los monstros, mas monstruosos. Não são monstros propriamente ditos, mas veículos de acesso a essas criaturas. O livro de recortes em *O iluminado* é uma maneira de os fantasmas do Overlook misturarem a história do hotel e o passado traumático de Jack; o *Necronomicon* lista feitiços de magia negra e invocações de entidades ocultas; e ler *O rei de amarelo* parece o primeiro passo para ter a sanidade desarranjada pelo rei e os outros terrores da cidade de Carcosa. Nessa função, como objetos monstruosos que dão acesso a monstros *stricto sensu*, esses livros cumprem também a função expositora etimológica dos monstros, como descreve Jeffrey Cohen: "o monstro mostra algo que não ele mesmo – incoerências, ansiedades, males".²⁴ É uma entidade

²³ ORSI, Introdução, 2015, p. 4.

²⁴ COHEN, *Monster culture* (Seven thesis), 1996, p. 4.

que no corpo carrega um conceito fora dele. Ou, como Cohen explica e como aqui bem nos serve, “o monstro existe apenas para ser lido”.²⁵ Seja dos perigos que nos reservam nossos processos psicológicos ou nossa história (como em *O iluminado*), ou seja da inquietação que pode gerar o conhecimento (como argumenta Lovecraft), ou seja ainda da nossa relação incômoda com a moralidade das produções artísticas (no caso de Chambers), de todas essas hesitações os monstros advertem. No contexto certo – ou no errado – há perigo em tudo isso.

Referências

- CHAMBERS, Robert W. *The king in yellow*. [s.n.], 2012a.
- CHAMBERS, Robert W. The yellow sign. In: CHAMBERS, Robert W. *The king in yellow*. [s.n], 2012b.
- COHEN, Jeffrey. Monster culture (Seven thesis). In: COHEN, Jeffrey. *Monster theory: Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996, p. 3-25.
- GRAY, Thomas. Ode to a distant prospect of Eton College. *Poetry Foundation*, [200-?]. Disponível em: <https://www.usjt.br/arq.urb/arquivos/abntnabr6023.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2018.
- HEFNER, Brooks E. Weird Investigations and Nativist Semiotics in H. P. Lovecraft and Dashiell Hammett. *MFS Modern Fiction Studies*, v. 60, n. 4, 2014, p. 651-676.
- JAMESON, Fredric. Historicism in *The Shining*. In: JAMESON, Fredric. *Signatures of the Visible*. London: Routledge, 1992. p. 82-98.
- KING, Stephen. Jerusalem's lot. In: KING, Stephen. *Night shift*. New York: Doubleday, 1978.
- KING, Stephen. *The Shining*. New York: Anchor, 2013.
- LOVECRAFT, H. P. History of the Necronomicon. In: LOVECRAFT, H. P. *The complete fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011a, p. 621-622.
- LOVECRAFT, H. P. The call of Cthulhu. In: LOVECRAFT, H. P. *The complete fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011b, p. 355-379.
- LOVECRAFT, H. P. The dream-quest of unknown Kadath. In: LOVECRAFT, H. P. *The complete fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011c. p. 409-489.
- LOVECRAFT, H. P. The festival. In: LOVECRAFT, H. P. *The complete fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011d, p. 262-269.
- LOVECRAFT, H. P. The hound. In: LOVECRAFT, H. P. *The complete fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011e, p. 216-222.
- LOVECRAFT, H. P. The shadow out of time. In: LOVECRAFT, H. P. *The complete fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011f, p. 948-998.
- MAGISTRALE, Tony. *Stephen King: America's Storyteller*. Westport: Praeger, 2010.

²⁵ COHEN, Monster culture (Seven thesis), 1996, p. 4.

MANCHEL, Frank. What about Jack? Another perspective on family relationships in Stanley Kubrick's *The shining*. *Literature/Film Quarterly*, v. 23, n. 1, 1995, p. 68-78.

ORSI, Carlos. Introdução. In: FERNANDES, Raphael. *O rei amarelo em quadrinhos*. São Paulo: Draco, 2015, p. 4.

POE, Edgar Allan. The masque of the Red Death. *The Project Gutenberg*, 2010. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/1064/1064-h/1064-h.htm>. Acesso em: 21 set. 2020.

POPE, Alexander. An essay on criticism. *Poetry Foundation*, 2009. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69379/an-essay-on-criticism>. Acesso em: 30 ago. 2018.

SANTOS, Diego Moraes Malachias Silva. *Masculinity as an open wound in Stephen King's fiction*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. Dissertação de mestrado. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AY6J3P>. Acesso em: 29 ago. 2018.

WHITTY, Stephen. Forbidden words: taboo texts in popular literature and cinema. *Journal of the Rutgers University Libraries*, v. 67, 2015, p. 1-18.

Animais biográficos: uma leitura de *Poliedro*, de Murilo Mendes

Filipe Amaral Rocha de Menezes

Só não existe o que não pode ser imaginado.

Murilo Mendes

A imaginação é o elemento fundamental na obra de Murilo Mendes. Associada ao seu catolicismo essencialista – sem os excessos tradicionais, por uma vivência prática do cristianismo – e ao surrealismo – experiência do maravilhoso e do onírico –, além de várias outras correntes vanguardistas que deixaram algum rastro em seus textos, a criação poética de Mendes utiliza-se da imaginação para construir seus poemas extremamente visuais e repletos de seres por ele criados.

Os vários fragmentos e verbetes de *Poliedro*¹ seguem essa configuração. A intrigante imagem de um poliedro suscitada pela definição como um “sólido geométrico com quatro ou mais faces, delimitado por polígonos planos”,² remete-se a qualquer objeto que apresenta muitas faces, definido pela etimologia grega da palavra: *póly* (vários) e *hedra* (faces). Em cada uma dessas faces, como em cada verbe, seres, conceitos e teorias passam a existir, imaginados pelo seu poeta-criador.

Poliedro é dividido em partes denominadas setores. Assim, o “Setor microzoo” é dedicado a José Geraldo Vieira; o “Setor Microlições de Coisas”, a Paulo Mendes de Almeida; o “Setor a Palavra Circular”, a Haroldo de Campos; e o “Setor Texto Déléfco”, a José Guilherme Merquior. A introdução: “Microdefinição do Autor” explicita o tom metalinguístico do livro. Com características próprias, cada uma dessas partes cumpre

¹ MENDES, *Poliedro*, 1972. Republicado em MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017.

² POLIEDRO. *Dicionário Caldas Aulete Digital*.

tarefas distintas: os animais constituem os seres do "Setor microzoo". Para cada um deles foi criado um verbete no qual o poeta os descreve e a eles relaciona ideias, conceitos e imagens. No "Setor Microlições de Coisas", são os objetos cotidianos que trazem as lições propostas pelo título; em "Setor a Palavra Circular", conceitos, frases, pensamentos, localidades, monstros intitulam os verbetes, criando um ambiente ainda mais livre para a criação poética, como uma enciclopédia aleatória; na última parte, o "Setor Texto Déléfco", como a pitonisa de Delfos, inebriada pelos humores provindos das fendas no solo, o poeta prediz, em aforismos, oráculos, divagações, memórias.

Nos dicionários, a palavra "verbetes" é definida como um gênero textual marcado, principalmente, pela sua forma: cada uma das entradas, as palavras listadas, de um dicionário ou enciclopédia, que contenham informações sobre um assunto, ou seja, sobre o significado de uma palavra, ou anotação/apontamento sobre um tema. Nessa forma de se organizar o conhecimento, pode surgir, ainda, uma aproximação com a necessidade/obsessão de se classificar e ordenar o mundo. Na literatura, tanto a noção de lista quanto a de conhecimento e de classificação se mesclam nesses "verbetes" para dar vazão à inventividade dos escritores.

Em *Poliedro*, os verbetes literários são reelaborados como conjuntos de fragmentos inter-relacionados, que ora definem o seu objeto, ora tecem algum comentário, ou deixam o espaço livre para uma citação ou aforismo. O estilo fragmentário da prosa muriliana já foi alvo de crítica, entretanto, para José Guilherme Merquior, em "Introdução livre à poesia de Murilo Mendes",³ é "antes a implosividade da sua técnica de construção lírica, por ocasião à energia centrífuga da semiose muriliana [...], o fragmento não é produto do descuido".⁴ Dessa forma, percebe-se sua preferência estilística pelo antidiscurso, o rigor epigramático de sua obra e as inserções de aforismos.

São quinze os animais que compõem o "Setor microzoo". Além desses, *Poliedro* contém mais dois seres mitológicos, parte do "Setor a palavra circular", e alguns objetos animados do "Setor microlições de coisas".

³ MERQUIOR, À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes, 1976.

⁴ MERQUIOR, À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes, 1976, p. 4.

O “Setor microzoo” é estruturalmente um bestiário, porém o seu conteúdo difere do comum nesse gênero. Nesse ponto, Murilo Mendes faz convergir dois conceitos para criar o seu zoológico pessoal, do bestiário e do zoológico. O conceito de bestiário por Ettore Finazzi-Agrò, em parte, é aceitável para o trabalho do poeta: “Os bestiários são listas de animais das mais variadas espécies – e não necessariamente existentes – catalogados segundo as suas propriedades naturais e os seus valores simbólicos”.⁵

O “Setor microzoo” é uma espécie de conclusão de toda uma zoologia metafísica de Mendes, que passa por vários livros de sua obra.⁶ Os outros verbetes, poemas e citações sobre animais fora de *Poliedro* mantêm estrita relação tanto com a forma como são abordados, quanto ao conteúdo, com os animais do “Setor microzoo”. Poemas como “As andorinhas”, de *Convergência*, “Os peixes”, de *Poesia liberdade*, “Cavalos” e “Começo de biografia”, de *As metamorfoses*, contêm os mesmos elementos dos verbetes de *Poliedro*, apesar de não manterem a mesma estrutura de prosa-poética. Focados em animais insólitos, alguns reais outros míticos, portam os aforismos e traços da biografia de Mendes, suas preocupações, sua obsessão pela transcendência e pela eternidade.

Nos verbetes, o escritor se apropria de diversas tradições e culturas, na literatura e na cultura popular, nas suas memórias, na própria antropofagia modernista: o poeta toma para si o que lhe convém, utiliza da forma que lhe interessa para montar uma obra multifacetada, poliédrica. Contrariamente ao apelido dado por Manuel Bandeira, de “bicho-da-seda da poesia brasileira”, que retiraria tudo de si mesmo para seu fazer poético, Mendes utiliza-se de todo um arcabouço adquirido em sua sólida formação cultural e humanística para construir os elaborados verbetes de *Poliedro*.

Parte dos verbetes, construções com fragmentos de pensamentos, citações, aforismos são acrescidos de alguns traços biográficos do escritor. Esses traços, ou biografemas, como queria Roland Barthes,⁷ são comuns à obra de Mendes, desde o seu primeiro livro, *Poemas*. Entende-se o conceito de biografema de Barthes como na definição de Eneida Maria de Souza

⁵ BESTIÁRIO, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, 2000, p. 83.

⁶ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017.

⁷ BARTHES, Prefácio, 2005.

em *Crítica cult*: “responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”.⁸ Os tênues traços biográficos localizados em diversos pontos de sua obra, especificamente em *Poliedro*, não conseguem constituir um todo, mas fragmentos de um corpo outro, que para Barthes seria um “sujeito disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”.⁹

Em *Roland Barthes*, Leyla Perrone-Moisés acrescenta que os biografemas comporiam uma biografia descontínua: “essa ‘biografia’ diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco”.¹⁰ Assim, os diversos traços biográficos encontrados nos verbetes sobre animais do “Setor microzoo”, compostos de fragmentos de memórias totalmente deslocados e libertos de uma cronologia, compõem uma biografia fragmentada, repleta de detalhes pouco relevantes numa oposição clara ao modelo de um livro de memórias.

As pistas memorialísticas apresentadas em *Poliedro* podem constituir uma “memória” ou uma “autobiografia”, pois o narrador se cerca de diversos elementos, ali dispostos para compor um cenário, formando certa aura factível, palpável, mas impossível de ser comprovada de fato. Essa memória não é compatível com a biografia do escritor Murilo Mendes, mas, como Barthes afirma, com a de um sujeito disperso, fictício, ou seja, outro Murilo Mendes.

De todos os verbetes, apenas em “O galo”, primeiro texto do “Setor microzoo”, a escrita biográfica toma completamente o texto. No primeiro parágrafo, o narrador já apresenta os elementos do seu cenário, como: “Quando eu era menino”; “talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas” e “ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha”.¹¹ Essas três referências são dispostas para dar a localização cronológica do fato ocorrido com o próprio poeta Murilo Mendes: apelando para a infância, o narrador apresenta referências geográficas de Juiz de Fora, onde o poeta nasceu, citando “Chapéu d’Uvas”, nome de região rural e Mar de Espanha,

⁸ SOUZA, *Crítica cult*, 2002, p. 113.

⁹ BARTHES, Prefácio, 2005, p. xvii.

¹⁰ PERRONE-MOISÉS, *Roland Barthes*, 1983, p. 15.

¹¹ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 19-20.

localidade de nome curioso e intrigante a qualquer criança, ambos próximos a sua cidade.

Já desenhado parte do seu cenário, o narrador inicia a anedota sobre o enfrentamento entre um menino e um galo recém-chegado ao galinheiro de sua família. O galo é descrito como “soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha”.¹² O menino, aqui como narrador-personagem, tenta em vão uma aproximação com o animal, que o olha desconfiado. O galo o examinou e posicionou-se para um enfrentamento, causando perplexidade no menino que recuou por medo que o bicasse ou lhe disparasse um jato de dejeções. Em seguida, o menino esgueirou-se para dentro do galinheiro empunhando um bilboquê. Novamente, o narrador se cerca de um detalhe para dar crédito ao teor biográfico. Esse brinquito já fora apresentado em outros poemas de Mendes que tomariam por referência sua infância e em *A idade do serrote*, obra repleta de conteúdo biográfico. Nesse enfrentamento, o galo vence, “abanou a cabeça rindo, um riso voltaireano, adstringente”¹³ e em seguida, cobriu duas galinhas, para despeito do menino que recua furioso.

Outros elementos alimentam a ira do menino, como a lembrança de que “o galo denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia”, ao que considera o animal um “espoleta, raça de gente que sempre odiei”.¹⁴ Assim, como o narrador afirma, mesmo “ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem”,¹⁵ o menino invade o galinheiro e estrangula o galo. Assim, pode finalmente voltar a ouvir o canto “dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha”, e esses seriam animais de outra raça, diferente do “quinta-coluna que denunciara São Pedro”.¹⁶

Nos demais verbetes, o processo se repete, nos quais os traços biográficos desse “sujeito disperso” se relacionam com as mesmas referências, aforismos e questões metafísicas, pelos diversos animais como o “O cavalo”, que o recobra a fantasia da infância: “quando eu

¹² MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 20.

¹³ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 20.

¹⁴ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 20.

¹⁵ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 20.

¹⁶ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 19–20.

era menino queria absolutamente ir do Brasil à China a cavalo"; "O boi", "quando menino nas viagens pelo interior de Minas com a família, eu queria trocar o cavalo pelo boi..."; "O pavão" do jardim-labirinto de sua cidade Persépolis-Juiz de Fora; "O peixe", com a impossibilidade do Rio Paraíba produzir os mesmos lambaris de sua iniciação; "A aranha", que "na minha infância não muito querida o tempo da aranha criou um tempo suplementar de terror", dando-lhe um susto enorme; o incômodo inseto "O percevejo", que impunha a família a necessidade de periodicamente ir à queima de colchões no terreiro da casa paterna; por fim, ambas conhecidas a primeira vista em Jardins Zoológicos, "A preguiça", no Zoológico do Rio de Janeiro e "A zebra", no de Antuérpia.¹⁷ A memória de infância manifestada nesses biografemas pulverizados pelos verbetes se mescla com a erudição do poeta, operando a estruturação de ricos verbetes, repletos de significados e pensamentos. Os pequenos fatos biográficos dispersos pelos verbetes, pistas memorialísticas, poderiam recriar a memória ou uma imagem fragmentada de um indivíduo, bem a exemplo do conceito de biografema de Barthes.

Os animais, quando passados pela "máquina de escrever", são finamente subjugados e colocados a serviço de um rememorar. As memórias da infância, boas ou más, não são mais do que associações nascidas do exercício de criação dos verbetes, isto é, o microcosmo de todo um intelecto, memórias, conhecimento e cultura acumulados, como a apresentação de cada lado de uma vida poliédrica em um verbete, de forma a recriar-se textualmente esse personagem de si. O corpo futuro visualizado nos verbetes do "Setor microzoo" é um holograma, uma imagem verossímil desse personagem que se apropria de todo um arcabouço intelecto-sentimental para se materializar.

A partir daí, os traços de memória, como *flashes* de experiências corriqueiras, como a expressão alarmada do engenheiro Póvoa ao perceber a obsessão do filho do amigo, pai do narrador, com um arpão para aferrar a baleia melvilleana, ou as labaredas que comem os colchões infestados de percevejos no quintal da casa paterna, ou ainda o canto distante de um galo desconhecido, vão surgir, vez por outra, nos textos

¹⁷ MENDES, *Poliedro*: Roma 1965/66, 2017, p. 24, 32, 34, 37, 39, 42, 47.

de Murilo Mendes em concomitância com a narrativa em que animais são citados, referenciados ou aludidos, isto é, ao se focar determinado animal, o poeta rememora uma experiência simples e comum de caráter autobiográfico.¹⁸ É nesse processo, respondendo ao estímulo causado pelo enfoque a algum animal, que a escrita de *Poliedro* parece compor um mosaico biográfico. Nesse espaço lúdico, na maioria das vezes, da infância, o poeta se reinventa. No traço indelével dos animais em sua memória, o poeta se reinventa biograficamente na escrita.

Referências

- BANDEIRA, Manuel; CARPEAUX, Otto Maria. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia de poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].
- BARTHES, Roland. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.
- MENDES, Murilo. *Poliedro: Roma 1965/66*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- POLIEDRO. *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/poliedro>. Acesso em: 08 out. 2020.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 113.

¹⁸ MENDES, *Poliedro*, 2017, p. 27-28.

Cronópio inventa Cortázar: o amigo imaginário e seus duplos

José Antônio Orlando

Um mundo que tivesse começado por Picasso, ao invés de acabar por ele, seria um mundo exclusivamente para cronópios, e em todas as esquinas os cronópios dançariam trégua e dançariam catala, e trepado no poste de iluminação Louis sopraria durante horas, fazendo cair do céu grandíssimos pedaços de estrelas de açúcar e framboesa para as crianças e os cães comerem.

Julio Cortázar

O artifício dos gêmeos ou o duplo que surge ou se apresenta de forma realista ou fantástica para questionar, usurpar ou confundir identidades e realidades tem sido um tema recorrente na arte e na literatura universal. Como temática ou como estratégia de representação, a questão da dualidade do sujeito e seus reflexos acompanham os primórdios da civilização humana e remontam a uma infinidade de crenças e mitos desde a Antiguidade Clássica. As ideias a respeito de um duplo para determinado indivíduo, bem como a separação sobrenatural e religiosa entre corpo e alma, atravessaram culturas e cosmogonias tão distintas como a tradição milenar dos rituais dos povos indígenas das Américas, as religiões ancestrais da África ou as mitologias mais longínquas no passado remoto das dinastias do Oriente, da Grécia e da Roma Antiga.

Nos domínios sobrenaturais do mito e do sagrado, são duplos os irmãos Sol e Lua que regem simultaneamente os mecanismos da vida cotidiana nas lendas dos povos originários das diversas regiões das Américas, assim como são gêmeos idênticos, nas mitologias das primeiras civilizações da Grécia e da Roma, os heróis Castor e Pólux, que passaram a alternar diariamente, dia após noite, a vida e a morte, transformados em estrelas no céu. Também os semideuses Rômulo e Remo são gêmeos, não por acaso resgatados na primeira infância no rio da morte e amamentados por uma loba. Segundo a lenda, Rômulo e Remo, depois de adultos, fundaram Roma, mas Rômulo matou o irmão e se tornou o primeiro rei. A mitologia grega ainda abriga com destaque Narciso,

famoso por sua rara beleza e orgulho que despertava amor arrebatador entre homens e mulheres e até as ninfas se apaixonavam por ele.¹ Punido pelos deuses por sua frivolidade e pelo desprezo incondicional ao amor de todos os seus pretendentes, Narciso teve a condenação de apaixonar-se terrivelmente por seu próprio reflexo no lago da ninfa Eco e, no encantamento de sua própria imagem refletida na água, permanecer ali, esquecido na sedução, até finalmente encontrar a morte.

Da Antiguidade Clássica também vêm a tradição judaico-cristã da vontade de Deus, onipotente e onipresente, que divide em dois o primeiro homem, Adão, criando Eva, a mulher, segundo a revelação do “Gênesis”, o livro que abre o Antigo Testamento da Bíblia Sagrada. As divisões religiosas e míticas dos seres sobrenaturais e dos primeiros humanos do passado remoto retornam, presentificadas na atualidade, em diversos aspectos da vida cotidiana – seja na separação, após a morte, entre corpo e alma, estabelecida por muitas crenças tradicionais, seja no permanente enfraquecimento da singularidade ou na busca pela alma-gêmea primordial, a metade perdida, busca incessante e inatingível, em questões que são objeto há séculos e séculos de intensas e extensas especulações teológicas e filosóficas.

A fascinante temática do duplo e suas enigmáticas tessituras, intrincadas na possibilidade do sócia ou do “alter ego”, vai proporcionar, na modernidade, a gênese de obras-primas da literatura para autores destacados em épocas e línguas distintas como Edgar Allan Poe (especialmente em “William Wilson”), E. T. A. Hoffmann (em “O homem de areia”, “A imagem perdida”, “O doutor Trabacchio” e “Os duplos”), Robert Louis Stevenson (em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, também conhecido como *O médico e o monstro*), Nikolai Gogol (em “O capote” e “O retrato”), Fiódor Dostoiévski (em *O duplo* e no indivíduo cindido

¹ A versão mais conhecida sobre a história de Narciso vem das Metamorfoses, do poeta latino Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.), que permanece como uma das fontes mais importantes sobre a Mitologia Clássica. Mas há variantes menos conhecidas do mito. O antropólogo James Frazer enumera versões de contemporâneos de Ovídio que relatam a existência de uma irmã gêmea idêntica a Narciso, que morre e o leva a consumir-se de desgosto, ou versões mais antigas, compartilhadas por mitologias indoeuropeias e africanas, segundo as quais o reflexo de homens e mulheres nas águas ou nos espelhos representa a alma humana e pode ser roubada por bestas e espíritos malignos (FRAZER, *The legend of Narcissus*, 1887, p. 344).

internamente que se desdobraria no Raskólnikov de *Crime e castigo* ou no Míchkin de *O idiota*, Guy de Maupassant (em “Carta de um louco”, “Ele?” e “O Horla”), Oscar Wilde (em *O retrato de Dorian Gray*), H. G. Wells (em “A história do falecido Sr. Elvesham”), Joseph Conrad (em “O sócio secreto”), Machado de Assis (em “O Espelho”, de *Papéis avulsos*, “Capítulo dos Chapéus”, de *Histórias sem data*, e em *Esaú e Jacó*) ou o poeta Fernando Pessoa dividido e refletido em seus mais de 120 heterônimos, entre vários outros casos célebres.

A questão da dualidade do sujeito em suas sombras ou reflexos especulares também vai encontrar, na segunda metade do século XX, um terreno fértil entre autores da literatura brasileira, como comprovam os romances *Inácio* e *A casa assassinada*, de Lúcio Cardoso; os contos “Estória nº 3”, de *Tutaméia*, e “O espelho”, de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa; ou “O pirotécnico Zacarias” e “O ex-mágico da taberna Minhota”, contos que dão título aos livros de Murilo Rubião. A tessitura intrincada e fascinante do duplo e da duplicidade dos espelhos terá igualmente importância para autores identificados no “boom” do realismo mágico latino-americano, com destaque, na temática e nas estratégias de representação, para Jorge Luis Borges e Julio Cortázar em narrativas que atingem desdobramentos imprevisíveis enquanto transpõem os limites da tradição entre categorias de gêneros discursivos.

“Trago dois homens em mim”, registrou no século XVII o sábio Jean Baptiste Racine, citado por Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro publicado pela primeira vez em 1975 e que permanece como paradigma, uma referência quando o que está em jogo é o relato confessional de um escritor a interrogar a si mesmo e aos seus outros eus, ao mesmo tempo em que questiona tanto os meandros de sua personalidade como as convenções e os limites mais profundos e insondáveis da literatura, da filosofia da linguagem, do autorretrato, da autobiografia ou da autoficção. Diante da divisão metafísica da individualidade em duplos, em espelhos e em cisões de vidas simultâneas e paralelas, a maestria discursiva de Barthes vai apresentar e representar o desdobramento de vários outros Barthes – que, por sua vez, refletem o sujeito em imagens tênues de multiplicidade e dispersão. Nas palavras de autor, se falamos hoje de um sujeito dividido não é de modo algum para reconhecer suas

contradições simples ou suas duplas postulações. Pelo contrário: na fragmentação do sujeito, da época de Racine aos nossos dias, não resta mais nem um núcleo principal, nem uma estrutura de sentido permanente. Barthes ensina: “Não sou contraditório, sou disperso”.²

Mais de um século antes de Barthes e mais de um século depois de Racine, as estruturas de identidade e de duplicidade, de fragmentação do imaginário, do eu que é um outro, viriam surgir de forma admirável no célebre “William Wilson” imaginado por Edgar Allan Poe e publicado pela primeira vez em 1839. Reunindo enigmáticos e desconcertantes componentes autobiográficos de sua própria data de nascimento, 19 de janeiro de 1809, e de sua experiência existencial como estudante em Londres, para onde se mudou aos seis anos com os pais adotivos, com o acréscimo de seus incomparáveis ingredientes narrativos de horror e mistério, Poe organiza um jogo de espelhos baseado nas sutilezas da racionalidade e da lógica. O que está em jogo é um desafio para o leitor: o estranhamento pela descoberta de um duplo e pela simultânea e progressiva dispersão da consciência que assombra o protagonista e narrador. O enigma, sombrio e muito breve na economia de palavras e frases, avança de forma cada vez mais intensa até condenar o narrador à insanidade, assim como Narciso foi definitivamente condenado pelo impulso de sedução de seu próprio reflexo.

O fascinante jogo de linguagem e ficção que o autor propõe tem início no próprio nome e no sobrenome que também são apresentados como título. Para resumir a intrincada relação entre a metafísica e os trocadilhos, arquitetados por Poe, em anagramas que conduzem o sentido da narrativa para reverberações e duplicações especulares, convém ao menos destacar que, para a centralidade do eu que a trama de “William Wilson” apresenta ao leitor, a palavra escrita pelo nome “William”, em tradução direta para a língua portuguesa, poderia ser fragmentada como “Will I Am” (“eu sou will”), enquanto o sobrenome Wilson, em sua forma original, provém de “Will’s Son”, ou “Son of Will” (em português, “filho de Will”). A arte imita a vida que imita a arte. Ou ainda, dito por outras palavras, com “William Wilson” a literatura representa a questão social,

² BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 122-160.

racional e psíquica do duplo imaginário que, necessariamente, está presente na constituição de toda e qualquer identidade.³

Assim como há os “outros de si mesmo” em chave filosófica, como representa *Roland Barthes segundo Roland Barthes* em diálogo com Racine, também há o outro William Wilson, aquele que persegue o primeiro, em seus aspectos mais complexos e sinistros, tal e qual os gêmeos idênticos em disputa nas tradições mitológicas preservadas nas formas oral ou escrita das epopeias milenares, ou feito aquela imagem refletida e solitária que fatalmente seduz o belo e orgulhoso Narciso à beira do lago. De forma semelhante a seus lendários antecedentes, William Wilson vai encontrar eco e desdobramentos, na literatura e na vida cotidiana, em obras e autores fundamentais nas décadas e séculos seguintes.⁴ Entre os estudos célebres que abordam a questão na realidade concreta ou na imaginação, nos domínios da arte e da literatura, estão os ensaios pioneiros que Sigmund Freud dedicou à duplicidade psíquica (em alemão, “*Doppelgänger*”)⁵ em referência à formação da personalidade e do “estranho”, tanto no sentido familiar, íntimo e doméstico, quanto no sentido

³ POE, *William Wilson*, 1981, p. 85-107.

⁴ O brilho intenso dos escritos de Poe, as possibilidades de leitura e as alegorias que ele proporciona, encarna a tendência que consiste em dominar o processo de composição e reduzi-lo a um jogo de regras sobre o tabuleiro. No ensaio “Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin”, publicado em 2017, abordo a herança literária de Poe para destacar que seus escritos deram origem a novos gêneros discursivos, tais como as narrativas clássicas de casos policiais e de detetive, as histórias antecipatórias de ficção científica e os relatos sobre aventuras extraordinárias, entre outras variantes na prosa ensaística, na investigação filosófica e jornalística, na ficção e nas formas poéticas (ORLANDO, *Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin*, 2017, p. 69-78).

⁵ O termo “*Doppelgänger*” foi criado em 1796 por Johann Paul Friedrich Richter, escritor alemão que alterou seu nome e adotou o pseudônimo Jean Paul em homenagem a seu ídolo Jean-Jacques Rousseau. Com sua forma idêntica no singular e no plural, o termo é formado pela combinação na língua alemã dos substantivos “*Doppel*” (duplo, réplica) e “*Gänger*” (andante, ambulante), podendo significar literalmente “aquele que caminha ao lado”. O “*Doppelgänger*”, ou duplo, conforme aponta Edgar Morin em *O homem e a morte* (1997, p. 135-136), pode se manifestar pelo reflexo idêntico e invertido nos espelhos, uma vez que cada espaço ou cada domínio visto ou imaginado além do espelho “é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida”. Sobre o artifício do signo dos espelhos como reino dos duplos, como “roubo da imagem”, no limiar entre percepção e significação, sobre as águas dormentes e sombrias, como “espelho originário”, e sobre o apelo fantástico e potencialmente irresistível de reflexos, de sombras, de fantasmas, de aparições, de gêmeos e sócias ou de retratos em suas formas mais diversas, Umberto Eco acrescenta, em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, que “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura” (ECO, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, 1989, p. 18-20).

de escondido, oculto ou perigoso, quando o sujeito identifica-se com um outro tão intensamente e de tal forma que fica em dúvida sobre quem é, ou até mesmo chegando ao limite de substituir pelo outro o seu próprio eu mais íntimo e mais profundo.

Nas primeiras décadas do século XX, os escritos de Freud apontam o fenômeno específico do duplo na formação da personalidade e como mecanismo de reversão no ideal do ego, com referência direta ao mito grego de Narciso: à medida que a formação da personalidade estabelece a imagem de si mesmo, ela vai ser cultivada e defendida como uma necessidade narcísica (a característica irrecusável de personalidade como paixão por si mesmo) em processos mentais de duplicação, de divisão e de intercâmbio do eu. Freud afirma que algum nível de narcisismo constitui uma parte necessária e irrecusável de todos nós desde a primeira infância, ou desde o nascimento, uma vez que o narcisismo, em sua dimensão primitiva, está relacionado à instauração no sujeito, através do olhar de terceiros, da mesma forma que está relacionado às qualidades que definem o sujeito para o outro e para si mesmo.⁶ O duplo e as divisões do eu acolhidas por Freud como uma categoria da “inquietante estranheza familiar”, instigam as reflexões sobre o que é desconhecido na inconsciência psíquica dos indivíduos. Ou seja: algo que falta, algo que é desejado, ou até mesmo temido, possibilita a instauração da dualidade. Daí a circunstância em que o “outro eu” sustenta a ilusão do ser completo, total e inteiro, que está irremediavelmente perdido. Na outra metade imaginária, seja ela boa ou seja má, estaria uma finalidade complementar.

Simultaneamente às intrincadas investigações de Freud, a chave psicanalítica para o desvendamento do duplo na formação da personalidade também teve outro estudo publicado na mesma época, em 1914, na revista acadêmica *Imago*, criada e dirigida por Freud. O psiquiatra Otto Rank, autor do estudo intitulado O duplo, descreve e ressalta aspectos literários, antropológicos e psicanalíticos associados à questão do “*Doppelgänger*”, fundamentando sua análise a partir do filme “O estudante de Praga” (em alemão, “*Der student von Prag*”; em inglês, “*A bargain with Satan*”), produção alemã de 1913 com direção de Stellan Rye e

⁶ FREUD, O Estranho, 1969 [1919], p. 279-293.

roteiro de Hanns Heinz Ewers baseado livremente em "William Wilson" de Poe.⁷ Sendo um destacado aluno e discípulo de Freud, Otto Rank é citado pelo mestre:

Originalmente, o "duplo" era uma segurança contra a destruição do ego, uma "enérgica negação do poder da morte", como afirma Rank; e, provavelmente, a alma "imortal" foi o primeiro "duplo" do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem a sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação.⁸

Na chave psicanalítica, para Sigmund Freud, assim como para Otto Rank, os motores que vão impulsionar toda criação na arte e na literatura são da ordem dos desdobramentos do eu – em tudo o que os processos de formação da personalidade e de criação artística têm em comum, seja em referência ao mítico ou ao intangível. O estranho, ou antes o estranhamento, provocado tanto pela duplicidade como pelo que é vivido, visto ou talvez imaginado, também vem fornecer representações recorrentes para autores e narrativas do chamado "boom" do realismo mágico latino-americano, nas últimas décadas do século XX – com destaque especialmente nos escritos de Julio Cortázar, conforme será abordado a seguir.

No universo muito peculiar da literatura de Cortázar, refletido na condição do autor como cidadão da América Latina exilado na Europa, dividido entre as fronteiras de Buenos Aires na Argentina e de Paris na França, com seu imaginário simultaneamente às margens do rio de La

⁷ Filmado às vésperas da Primeira Guerra Mundial em locações nos arredores de Praga, então uma cidade do Império Austro-húngaro, o filme se passa na Universidade de Praga em 1820, onde um jovem estudante pobre chamado Balduin é enganado por um feiticeiro chamado Scapinelli e tem seu reflexo no espelho roubado. Desde então, Balduin passa a ser constantemente assombrado pelo reflexo, até que no desfecho dramático enfrenta seu duplo, atira nele e, simultaneamente, também morre. O historiador Lee Tsiantis destaca que, à trama de "William Wilson", o roteiro de Hanns Heinz Ewers acrescentou elementos de outras obras da literatura, em colaborações do diretor Stellan Rye e do ator de teatro que estreava em cinema Paul Wegener, produtor do filme e ator no papel duplo de protagonista. Wegener ganharia destaque depois do sucesso nesta produção como um dos grandes atores e diretores do cinema alemão. Entre os acréscimos à trama de "William Wilson" estão referências extraídas do poema "The december Night", de Alfred de Musset, dos contos sobre o duplo escritos por Hoffmann, do *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e da lendária biografia do alquimista alemão John Faustus (1466-1541) que também inspirou a peça teatral *Fausto*, obra-prima de Goethe. Tsiantis considera "O estudante de Praga" um marco inaugural do expressionismo alemão no cinema e ressalta os efeitos dos avanços técnicos concretizados na produção. O artigo de Lee Tsiantis pode ser acessado on-line em: <<http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/Der-Student-von-Prag.html>>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

⁸ FREUD, O Estranho, 1969, p. 293-294.

Plata e do rio Sena (“*la Seine*”, em francês), as narrativas estão sempre pontuadas com seus duplos vislumbrados na outra margem, do outro lado do rio, do outro lado do espelho, com seus fantasmas de aparições instáveis, momentâneas, retratos e papéis inesperados e fragmentados em situações limítrofes de “bilocação”.⁹ Apresentadas como um desafio lúdico que oferece ao leitor peças sedutoras de um enigma ou de um mosaico para ser montado e decifrado,¹⁰ sem nunca traçar uma imagem final e definitiva, as possibilidades de sentido e de interpretação em Cortázar seduzem autor e leitor em sua multiplicidade paradoxal, heterogênea, plural, e muitas vezes vêm questionar nossa percepção diante da própria literatura e do ato individual da leitura.

O universo que Cortázar circunscreve com frequência remete o leitor a um passado remoto de mitos e crenças das mais diversas sociedades no onírico, no estranho, no incomum, no extraordinário, permanecendo,

⁹ Nos textos citados de Freud e Otto Rank há referências às crenças relacionadas à “bilocação”, uma capacidade psíquica ou espiritual extraordinária de estar em dois lugares distintos ao mesmo tempo, em simetria com as referências ao duplo, à alma gêmea ou a projeções fantasmagóricas. Descrita com frequência em textos sobre ocultismo e espiritualismo, a bilocação é um fenômeno que nunca foi provado através do método científico, mas sempre esteve presente na mitologia, na literatura, no cinema e, recentemente, nas “vidas” suplementares que movem a materialização sucessiva e temporária de jogadores e avatares na variedade de jogos eletrônicos. As referências ao fenômeno da bilocação foram retomadas por Jacques Lacan em *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* para abordar os espelhos frente às “realidades psíquicas heterogêneas”. Lacan relata a lenda de Anfitrião, representada na comédia de Tito Mácio Plauto, dramaturgo da Roma Antiga, que dá origem ao significado dos termos “anfitrião” (aquele que recebe em casa) e “sósia” (uma réplica aparente do indivíduo). Na comédia de Plauto, Sósia era um escravo de Anfitrião, o marido de Alcmena. Enquanto ambos, senhor e escravo, retornavam da guerra e estavam a caminho de Tebas, o deus Júpiter, disfarçado como Anfitrião, dormia com Alcmena. Júpiter contava com o auxílio do deus Mercúrio, que estava disfarçado como se fosse o escravo Sósia para vigiar o portão até a chegada de Anfitrião. Alertado por Mercúrio, Júpiter foge antes de ser flagrado por Anfitrião. Mas eis que Anfitrião desconfia da infidelidade e, antes que houvesse um desfecho trágico, Júpiter intervém e revela a verdade a Anfitrião. Mesmo traído, Anfitrião perdoa tudo e fica honrado por ter compartilhado sua esposa com um deus. Alcmena dá à luz a gêmeos: um deles é filho do verdadeiro Anfitrião; o outro é o semi-deus Hércules, filho de Júpiter. A trama mitológica leva Lacan a problematizar a identidade imaginária diante da ilusão especular, seja no limiar do mundo visível, seja na alucinação e no sonho: “Se há algo que nos mostra da maneira mais problemática o caráter de miragem do eu, é justamente a realidade do sósia, e sobretudo, a possibilidade da ilusão do sósia” (LACAN, *O seminário*, livro 2: *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55)*, 1985, p. 349).

¹⁰ A estrutura lúdica para montagem e decifração nas narrativas de Cortázar é apresentada de forma mais explícita nos contos do livro *Final do jogo*, publicado em 1956; em seu romance de 1963 *Rayuela – O jogo da amarelinha*; e nos fragmentos em prosa poética reunidos em 1968 para formar a novela *62 modelos para armar*, que por sua vez remete ao livro imaginado pelo personagem Morelli no capítulo 62 de *Rayuela*.

décadas após sua morte, como um dos modelos que sustentam a linguagem de contornos fluidos e instáveis da literatura contemporânea na América Latina. Com suas narrativas ambíguas e quase sempre insólitas, as estratégias discursivas ou temáticas em questão são permanentemente desdobradas e desdobráveis em várias versões possíveis de seu contrário na ficção, nas questões de identidade, de referências geográficas, de referências ideológicas ou na pulsão poética de afetos e paixões. Com sua lógica muito própria que questiona e provoca reflexões, as estratégias de Cortázar são elucidativas de uma visão característica do autor que, não raramente, escolhe as variações do humor e da ironia para o caminho das palavras em que o fantástico indaga o real imediato e denuncia um mundo onde o sentido do humano se perdeu.

Em seu apelo de criação que subverte a lógica e os signos mais tradicionais da linearidade narrativa e temporal, a diversidade e a abrangência da produção literária de Cortázar no romance, no conto, na poesia, no ensaio, na reportagem e em textos híbridos, em que são insolúveis os dilemas sobre estruturas de gênero, constituem tanto uma herança referencial como propostas de orientação, autênticos manuais sobre experimentações discursivas em variantes de sortimento e possibilidades. Tal “sortimento” tem uma estrutura literal no desconcertante *Histórias de cronópios e de famas*, seu sexto livro, escrito entre 1952 a 1959 e publicado em 1962, um ano antes de *Rayuela – O jogo da amarelinha*.

No sortimento indicado no sumário de *Histórias de cronópios e de famas* está um manual de instruções, uma sequência de “ocupações estranhas” e outra com o título de “Matéria plástica”. As instruções versam sobre como chorar ou cantar, sobre a forma de ter medo ou de entender quadros famosos, sobre como matar formigas em Roma: pequenos prodígios de invenção e ironia em que a lógica racional, fixada nos detalhes, quase sempre se transforma e impõe uma nova realidade – sinalizando aquela “linguagem dos sonhos” no limiar do mundo visível que Freud,

Otto Rank e Lacan destacavam, ou a habilidade rara para transformar em obra de arte o que na aparência é tão somente cotidiano e rotineiro.¹¹

Ocorre com muita frequência em várias narrativas de Cortázar, desde *Bestiário*, seu primeiro livro de contos, publicado em 1951 (também nos contos de *La otra orilla*, livro escrito entre 1937 e 1941 e publicado somente em 1994, após a morte do escritor), até *Papéis inespereados*, reunião de seus manuscritos inéditos e dispersos, de publicação póstuma, em 2009, e em seu romance *Rayuela – O jogo da Amarelinha*, publicado em 1963, que o insólito e o fantástico irrompem em pleno cotidiano e que seus personagens ou encontram duplos ou se multiplicam em fenômenos de bilocação, em lugares diferentes, situações diferentes e tempos igualmente diferentes. O autor reconhece esta frequência da duplicidade em diversas ocasiões, como na série de entrevistas com o jornalista Ernesto González Bermejo, transformada no livro *Conversas com Cortázar*, de 1978, assim como nos ensaios e conferências reunidos em *Valise de Cronópio*, de 1993, ou em *Aulas de Literatura. Berkeley, 1980*, publicação póstuma de 2013. A González Bermejo, Cortázar revela confidências sobre seus reais desdobramentos em duplos, em momentos da infância e da vida adulta, com sua imensa capacidade de transitar entre ironia e lucidez para conquistar seu leitor e seu ouvinte, encantar com sortilégios, torná-los cúmplices:

Em um dia ensolarado como o de hoje – o fantástico acontece em condições muito comuns e normais – eu caminhava pela rua de Rennes e em um certo momento soube – sem me animar a olhar – que eu mesmo estava caminhando ao meu lado. Uma parte do meu olho devia estar vendo alguma coisa porque eu, com uma sensação de horror espantosa, sentia meu desdobramento físico. Ao mesmo tempo, raciocinava com lucidez. Entrei num bar, pedi um café duplo e amargo e bebi-o de um gole só. Fiquei esperando e logo compreendi que já podia olhar, que eu não estava mais ao meu lado.

¹¹ No capítulo final de minha dissertação de Mestrado, um estudo comparado sobre Jorge Luis Borges e Machado de Assis, desenvolvo argumentação semelhante relacionada à ruminância semiótica no passo a passo de uma série de 11 litografias de 1945 de Pablo Picasso intitulada “El toro” (também identificada como “Metamorfosis de un toro”). O conjunto de litografias é a dissecação alegórica do touro, da primeira imagem, literal, acadêmica, rotineira, avançando progressivamente rumo ao duplo mais abstrato, conceitual e conciso da última figura que resume uma forma essencial de poucos traços (ORLANDO, Das afinidades ruminantes (conclusões), 1996, p. 196-209).

O duplo à margem desta anedota – é uma evidência que tenho aceitado desde a infância. Você pode achar graça, mas eu acredito muito seriamente que Charles Baudelaire era o duplo de Edgar Allan Poe. E posso lhe dar provas, na medida em que é possível dar provas deste tipo de coisa [...]. Baudelaire ficou obcecado bruscamente pelos contos de Poe, a tal ponto que a famosa tradução que fez foi um “tour de force” extraordinário, já que não era nada forte em inglês e na época não havia dicionários de modismos norte-americanos. E Baudelaire, dono de uma intuição fortíssima, não falha. Até quando se equivoca em relação ao sentido literal, acerta no sentido intuitivo; há como que um contato telepático correndo por cima e por baixo do idioma. Pude comprovar isso porque, quando traduzi Poe para o espanhol, tive sempre em mãos a tradução de Baudelaire.¹²

Tradutor da obra completa de Poe, também tradutor de Baudelaire, Cortázar, nas conversas com Bermejo, e em outras entrevistas, cita passagens autobiográficas e declara que boa parte de seus contos nasceu de estados neuróticos, obsessões, fobias, pesadelos, todos resolvidos, à sua maneira, com uma máquina de escrever e com senso de humor. Entre diversas confidências inquietantes, ele faz questão de destacar que a questão do duplo em seus escritos tem mais relação com sua vivência do que com uma influência ou com uma contaminação literária. “O tema do duplo é constante. Ele se manifesta em muitos momentos de minha obra, separados por períodos de muitos anos”,¹³ diz a Bermejo, enumerando personagens e títulos.

O duplo, em Cortázar, adota estratégias de metamorfose (como um camaleão que vai impregnando a si mesmo com a cor do seu entorno, mudando a cada passo, adaptando-se ao ambiente que o rodeia) em alusões e manifestações, surgindo em meio a outras estranhas coincidências: como no sentido original do termo alemão “*Doppelgänger*” (“aquele que caminha ao lado”), tomado como argumento analítico por Freud, o familiar e conhecido leva consigo o seu sócia (o estranho) a partir da própria palavra que o nomeia.¹⁴ As estranhas coincidências que revelam a presença do duplo surgem para narradores e personagens em sonhos, distrações, sensações, delírios, lapsos momentâneos ou experiências

¹² BERMEJO, *Conversas com Cortázar*, 2002, p. 32-33.

¹³ BERMEJO, *Conversas com Cortázar*, 2002, p. 31.

¹⁴ FREUD, *O estranho*, 1969, p. 279.

surreais, vividas ou imaginadas, que podem levar o leitor à suspeita ou à descoberta da duplicidade nas atitudes e na essência dos personagens, em narrativas que, como define seu conterrâneo e contemporâneo Jorge Luis Borges no brevíssimo prólogo a *Bestiário*, “podem ser tomadas como maravilhas do realismo mágico”.¹⁵

Sorradeira, inesperada, a presença do duplo ou sua atividade fantasmática se revela em “A casa tomada”, “Um outro céu”, “Uma flor amarela”, “A noite de barriga para cima”, “Final de jogo”, “A distante”, “Os passos nas pegadas”, “Axolotl”, “O perseguidor”, “As babas do diabo”, “O ídolo das Cíclades”, “Carta a uma senhorita em Paris”, em *Rayuela* e em mais alguns textos personalíssimos em que Cortázar reúne referências linguísticas (nomes, datas, verbos, adjetivos) a significados simbólicos, sugerindo ligações e relações no caleidoscópio que mistura o fantástico ao plano metafísico e ao particular e pessoal, diluindo as fronteiras instáveis que o autor representa entre as tramas da ficção e o ensaio filosófico ou teórico.

Duplos, sócias, sombras que ora protegem, ora perseguem, ou amigos imaginários, que são réplicas ou duplicatas diante do próprio sujeito, se multiplicam sem nunca cessar na literatura de Cortázar, mas em *Rayuela* talvez estejam os casos mais célebres: com Oliveira/Traveler e A Maga/Talita unidos e separados, próximos e distantes em espelhos e repetições do amor e suas impossibilidades, com os sentimentos e as memórias de seus mundos existenciais, em algum lugar da Argentina e da França, em referências que produzem no escritor, como no seu leitor, uma misteriosa ressonância psíquica de duplicidade e ambiguidade. Entram em cena muitas passagens, limiares de possibilidades diversas, reflexos e antíteses das duas pátrias, equacionadas muito além da militância apaixonada que o autor, assim como muitos dos seus personagens, de fato exerceram em movimentos de esquerda contra golpes de estado e contra estados de exceção em ditaduras terríveis instauradas em vários países da América Latina e em outros continentes.

Por fim, para concluir este breve comentário em um ou dois dedos de prosa e alguma intenção poética sobre o amigo imaginário e seus duplos na literatura, e na literatura de Cortázar em particular, vou

¹⁵ BORGES, Prólogo, 1977, p. 2-3.

recorrer a determinadas e a incertas criaturas que fazem jus à habilidade incomparável do autor em naturalizar o fantástico e o insólito para transformá-los em toques narrativos que surpreendem e encantam. Falo dos cronópios, seres que ele um dia pressentiu no espelho, feitos à sua imagem e semelhança, ainda que meio verdes e úmidos, distraídos, com a força da mais ingênua e imprevista poesia. O primeiro texto sobre os cronópios surgiu em 1952, quando o narrador Cortázar estava na plateia de um concerto de Louis Armstrong em Paris. Tudo é normalidade e expectativas, mas quando o artista aparece no palco, o fabuloso se instala, multiplicado em risos, palmas, jazz e blues e canções improvisadas em acordes de magia e gestos mirabolantes. O narrador percebe, meio incrédulo, meio perplexo, que há vários e vários cronópios como ele na plateia e também descobre que, no palco, Satchmo¹⁶ é, na verdade, nada menos que um enormíssimo cronópio.

Os fragmentos de histórias condensadas em brevíssimas descrições sobre a existência e a descoberta dos cronópios vão para *Histórias de cronópios e de famas*, livro escrito durante viagens do autor por várias capitais da Europa na década de 1950. Desde então os cronópios acompanharam a trajetória cotidiana, a personalidade e os textos do autor até o final. O mundo destes seres, duplos ou imaginários, clonados à imagem e semelhança do criador, também é habitado por outras duas categorias de criaturas personalíssimas: os “famas” e as “esperanças”. Famas são prudentes e práticos, acomodados, organizados, fazem cálculos, mandam embalsamar suas recordações e, antes de viajar, enviam alguém para verificar os preços e a cor dos lençóis. Os famas sabem tudo da vida prática, mas os cronópios sentem por eles uma compaixão infinita. Esperanças são sedentárias, silenciosas, observadoras. Cortázar explica que elas agem como as estátuas: é preciso viajar para vê-las, porque elas por vontade própria não vêm até nós. Famas dançam trégua e dançam catala, danças inventadas pelo seu criador, pois não fazem parte do folclore argentino, nem latino-americano, nem europeu. Cronópios e esperanças conhecem outra dança, chamada espera.

¹⁶ Alcinha de Armstrong.

Cronópios, contudo, são indiferentes ao humor cotidiano, cantam felizes como as cigarras, esquecem tudo, são atropelados, choram, tropeçam, perdem o trem e também as coisas muito importantes que por acaso trazem nos bolsos. Se viajam, sempre chove, e por serem cronópios só levam na bagagem coisas que não lhes servem. Naquele primeiro show de Satchmo em Paris, em novembro de 1952, quando o narrador na plateia descobre que tudo acabou e as cortinas se fecham, ele, Cortázar, também percebe que a sala continua cheia de cronópios – todos perdidos no seu sonho, feito um séquito disperso com sócias de gêmeos idênticos e muitas réplicas duplicadas de Narcisos encantados e impassíveis à beira do lago.

O encerramento do concerto fantástico de Louis, enormíssimo cronópio, nas palavras iluminadas do narrador que é ele mesmo, Cortázar, que se descobre replicado nos outros, seus duplos, replicantes: “Montões de cronópios que procuram lentamente e sem vontade a saída, cada um com seu sonho que continua, e no centro do sonho de cada um, Louis, enormíssimo cronópio, pequenininho, pequenininho, guardado para sempre, soprando e cantando”.¹⁷ É por isso mesmo, talvez, que todos aqueles que um dia conheceram a literatura de Cortázar, que o encontram ou reencontram, também esboçam um certo sorriso, felizes pela lembrança que reluz como uma fugaz iluminação profana: um cronópio é uma flor, dois são um jardim.

Referências

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Remy Corga Filho. São Paulo: Expansão Editorial, Edibolso, 1977. p. 2-3.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuella – O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

¹⁷ CORTÁZAR, Louis, enormíssimo cronópio, 1993, p. 209-215.

- CORTÁZAR, Julio. Louis, enormíssimo cronópio. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 209-215.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis inesperados*. Org. Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura*, Berkeley, 1980. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FRAZER, James George. The legend of Narcissus. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 16. London: Royal Anthopological Institute of Great Britain and Ireland, 1887. p. 344. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2841524>. Acesso em: 28 set. 2020.
- FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas*. Volume XVII (1917-1919). Trad: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 279-293.
- FREUD, Sigmund. À guisa de introdução ao narcisismo (1914). In: FREUD, Sigmund. *Sigmund Freud*, Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Vol. 1. Trad. L. A. Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 95-131.
- LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55). Trad. Marie Cristine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- ORLANDO, José Antônio. Das afinidades ruminantes (conclusões). In: ORLANDO, José Antônio. *O código em Uqbar – estratégia e semiótica em Jorge Luis Borges e Machado de Assis*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996. Dissertação de Mestrado, p. 196-209.
- ORLANDO, José Antônio. Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Criadores e criaturas na literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017. p. 69-78.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 85-107.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Trad. E. L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TSIANTIS, Lee. *The student from prague – Film (Movie) Plot and Review*. Film Reference Web Forum. Disponível em: <http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/Der-Student-von-Prag.html>. Acesso em: 28 set. 2020.

Comendo livros e palavras: David Frischman e Moacyr Scliar

Juliano Klevanskis Candido

Segundo Lyslei Nascimento, "A memória judaica cria raízes com a Torá [Pentateuco], o Talmude e os infinitos comentários que lhes dão vida continuamente. Desde esse pacto com Deus, tudo o que se pode fazer é não esquecê-lo. Esse é o ponto de partida sem precedentes do povo judeu: o pacto de Deus aos homens".¹ O dever para com a rememoração desse pacto como estratégia de preservação da memória não é uma perspectiva somente da Torá, mas de toda a literatura judaica. A crítica nos mostra o dever para com a rememoração da história como estratégia de preservação da memória. Não apenas a Torá, mas todo o Tanach (Antigo Testamento ou Bíblia Hebraica) é a produção literária hebraica mais antiga, produzida em diferentes séculos, por anônimos autores.²

A Torá faz parte do conjunto de livros denominado Tanach, sendo esta composta por vinte e quatro livros: cinco da Torá, oito de Profetas e onze de Escritos. As cinco partes da Torá são: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. Gershom Scholem explica como essa desempenha sua função sagrada, servindo de elo no pacto entre Deus e o homem:

A Torá é para eles um organismo vivo, animado por uma vida secreta que corre e pulsa sob crosta de seu significado literal; cada um dos inumeráveis estratos desta região oculta corresponde a um novo e profundo significado da Torá. A Torá, em outras palavras, não consiste apenas em capítulos, frases e palavras; ela deve ser encarada

¹ NASCIMENTO, Museu e Shoá: dever e memória, 2012, p. 156.

² GUINSBURG; TAVARES, *Quatro mil anos de poesia*, 1969, p. 11-18.

antes como a encarnação viva da sabedoria divina que eternamente emite novos raios de luz. Não é apenas a lei histórica do Povo Eleito, embora também o seja; antes a lei cósmica do Universo, como a sabedoria de Deus a concebeu. Nela, cada configuração de letras, possua ou não sentido na linguagem humana, simboliza algum aspecto do poder criativo de Deus, ativo no universo.³

Além da Torá, outra coletânea de livros importante para o judaísmo é o Talmude, conhecida como Torá Oral, que, segundo Jacó Guinsburg, é:

o mais famoso livro dos judeus depois da Bíblia. É uma compilação de escritos de diferentes épocas, sobre inúmeros temas, por numerosos intérpretes da Bíblia e da Lei Oral. A coletânea talmúdica constitui uma verdadeira enciclopédia da legislação, do folclore, das lendas, das disputas teológicas, das crenças, das doutrinas morais, das tradições históricas da vida judaica, durante sete séculos, entre o término do Velho Testamento e o fim do século V da era cristã. Divide-se em Talmud de Jerusalém ou da Babilônia, conforme o lugar em que foi redigido. Subdivide-se em Mishná e Guemará, cada qual com diversos tratados e ordens.⁴

Outra fonte importante no judaísmo é o Shulchan Aruch, conhecido como "Código de Lei Judaica" e escrito por Rabi Yosse Karo. O título da obra significa, em hebraico, "mesa arrumada/posta", e aqui incluo, pois com ele pode-se melhor degustar a mesa posta. Estes são os capítulos que tratam do tema "leitura e escrita" da Torá: capítulo 23, "Algumas leis sobre a leitura da Torá"; capítulo 24, "Quando é encontrado erro ou defeito no rolo da Torá"; capítulo 27, "O estudo da Torá"; capítulo 28, "O rolo da Torá e demais livros sagrados"; e capítulo 78, "A leitura da Torá em Shabat e Iom Tov".

O texto bíblico se revela como um todo orgânico; um texto em constante alteração, devido ao espaço de tempo em que foi construído e ao caráter anônimo e coletivo; e claro, à própria evolução da língua hebraica. No livro de Ezequiel, capítulo 3, versículos 1 a 3, está escrito:

- 1) Depois me disse: Filho do homem, come o que achares; come este rolo, e vai, fala à casa de Israel.
- 2) Então abri a minha boca, e me deu a comer o rolo.

³ SCHOLEM, *A Mística Judaica*, 1972, p. 15.

⁴ GUINSBURG, *Nova e velha pátria*, 1966, p. 376-377.

3) E disse-me: Filho do homem, dá de comer ao teu ventre, e enche as tuas entranhas deste rolo que eu te dou. Então o comi, e era na minha boca doce como o mel.⁵

O leitor de Ezequiel está, como é possível observar, no reino da palavra simbólica, também no código alimentar como um processo de adquirir conhecimento, autoridade e segurança para desempenhar a tarefa de ser porta-voz do sagrado. Sendo assim, emergem do texto metáforas que intentam infundir confiança no profeta, que deve comer o livro (o rolo). Após a ordem de comer e sua pronta obediência, o narrador bíblico afirma que o sabor do livro era de mel. A relação entre doçura e conhecimento está presente em vários trechos da Bíblia. No Salmo 19, versículos 8-11, temos:

8 A lei do Eterno é perfeita e reconforta a alma; verdadeiro é o testemunho do Eterno, que torna sábio o mais simples.

9 De absoluta retidão são os preceitos do Eterno e trazem alegria ao coração; límpido é o mandamento do Eterno, que ilumina os olhos.

10 Puro é o temor do Eterno e perdura para sempre; verdadeiros são os julgamentos do Eterno, todos igualmente justos.

11 São mais desejáveis que o ouro, que o ouro mais refinado; mais doces que o mel que se forma nos favos.⁶

Nos versículos citados, a lei, os preceitos e o temor a Deus são mais desejáveis do que o metal considerado mais precioso, o ouro, e as palavras atribuídas a ele são avaliadas como mais doces do que o mel farto escorrendo dos favos. A palavra "mel", em hebraico, carrega o significado de esperança na misericórdia divina. De acordo com uma leitura mística da Bíblia, o valor numérico de *dvash* (mel) equivale ao valor de *Av Ha'Rachamim* (Pai Misericordioso). Assim, "mel" simbolicamente se associa à misericórdia divina. Em Rosh Hashaná, como se sabe, molha-se uma fatia de maçã no mel para reforçar os votos para o novo ano. Nesta ocasião, após agradecer a Deus por sua benevolência, pede-se um ano bom e doce como o mel.

⁵ BÍBLIA de Jerusalém, 2003.

⁶ FRIDLIN; GORODOVITS, *Salmos*, 2003, p. 25

Guinsburg delineou que o perfil da literatura hebraica, ao longo de dois milênios, desenhou-se a partir da Terra de Israel e da história do povo judeu. Mas a referência principal é a Torá:

Neste processo, em que os fatores nacional e religioso tendiam a estabelecer, e de fato estabeleceram, nos pergaminhos da Torá o território imaterial e na visão da Cidade Santa a polis do "povo de Deus", a desarraigada literatura hebraica radicou-se no próprio recesso da Arca Sagrada. Concentrada no divino e no eterno, durante a longa Idade Média judaica, operou principalmente na homilia, na parábola, na agadá, na lenda, na codificação ritual e jurídica, nos tratados de mística e moral, no *piut* (poesia litúrgica) e outros terrenos afins.⁷

Pela perspectiva do Talmude, Deus seria o primeiro escritor da história – e de gêneros mistos, diga-se de passagem – pois ele teria ditado a Torá a Moisés (Moshé). Segundo o Pirkê Avot (Ética dos Pais, 1:1), nono tratado da Mishná: "Moshê recebeu a Torá no Sinai e a transmitiu a Yehoshua; Yehoshua aos Anciãos; os Anciãos aos profetas; e os Profetas transmitiram-na aos Homens da Grande Assembleia".⁸ Assim a criatura se torna criador tanto do texto quanto do livro. Mas mesmo no Talmude há discussões a respeito da autoria do final do Pentateuco. O capítulo 1, versículo 26, do Gênesis, trata da origem do homem e corrobora essa ideia: "E disse Deus: 'Façamos o homem à nossa imagem segundo a nossa semelhança; e domine sobre o peixe do mar, e sobre a ave dos céus, e sobre o quadrúpede e em toda a terra, e em todo réptil que se arrasta sobre a terra!'"⁹

Para Regina Zilberman,¹⁰ Moisés possui três papéis: religioso, político e jurídico, pois é respectivamente o fundador do judaísmo, o líder dos hebreus e o legislador. Acrescento outro: no relato bíblico (Ex 24:12), Moisés recebe de Deus "as tábuas de pedra e a lei, e os mandamentos que tenho escrito, para os ensinar".¹¹ Em seguida, em Êxodo 32, Moisés, ao ver o povo adorar o ídolo (bezerro) de ouro, quebra as tábuas. De

⁷ GUINSBURG, *Nova e velha pátria*, 1966, p. 5.

⁸ SIDUR TEHILAT HASHEM, Para Dias de Semana, Shabat e Yom Tov, 2002, p. 257.

⁹ MELAMED, *Torá: a Lei de Moisés*, 1996, p. 14.

¹⁰ ZILBERMAN, Moisés: a personagem bíblica, do Êxodo a Sigmund Freud, 2008.

¹¹ MELAMED, *Torá: a Lei de Moisés*, 1996, p. 142.

criador passa a ser destruidor e recriador. Assim a criatura, Moisés, se torna não só um criador do texto e do livro, mas porta-voz do sagrado que o transcende e transcende o seu texto.

E o Talmude diz que: “comer enquanto se anda na rua é agir como um cachorro de rua”.¹² A Torá, por ser sagrada, não pode ser tracejada, riscada, grifada, aos moldes do processo de recorte e colagem de Antoine Compagnon, para quem toda esta “gesticulação” é proibida na biblioteca. E aqui evidencia-se um tabu, pois a Torá é transcendente. Recorte e colagem de páginas remonta a “alegria da bricolagem, ao prazer nostálgico da criança”,¹³ nas palavras do autor. O ensaio “Tesoura e cola” chama a atenção para o modo como lidamos com a leitura do texto literário e o ensino da literatura: “compondo monstros acabou por aceitar o fracasso da imperfeição. Nada se cria”.¹⁴

A partir desse ponto de vista, podemos analisar, nos contos de Frischman e de Scliar, a forma de apropriação do texto bíblico, na esteira do pensamento de Quintiliano, exposto por Compagnon: “assim como se mastiga por muito tempo os alimentos para digeri-los mais facilmente, da mesma maneira o que lemos, longe de entrar totalmente cru no nosso espírito, não deve ser transmitido à memória e à imitação senão depois de ter sido mastigado e triturado”.¹⁵ Então, como Scliar e Frischman se apropriam do texto bíblico? As narrativas transgridem o pacto apontado por Nascimento? Como se dá a metáfora da digestão como assimilação do texto bíblico por parte desses autores?

Frischman, em “Os três que comeram”, faz uso de citações bíblicas que parecem absurdas; e refere-se ao Iom-Kipur, dia mais sagrado no judaísmo, em que se jejua por vinte e cinco horas:

Esta é a história de três que comeram. E não foi num dia como os outros que esses três comeram, mas no Dia da Expição; e não foi às escondidas, sem que ninguém os visse, mas abertamente, na grande sinagoga, perante a congregação inteira. [...] Discorria acerca da santidade do Dia da Expição, o que o Dador da Torá quisera comunicar por seu intermédio; [...] Depois o rav tratou da

¹² BABYLONIAN Talmud, Kiddushin, p. 40b.

¹³ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 12.

¹⁴ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 10.

¹⁵ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 14.

limpeza que nos conserva vivos, e da imundície que nos priva da vida; da sede e da fome; da sede e da fome que estigmatizam como forças do mal que aparecem, em tempo de praga, para matar e destruir impiedosamente. Então eu o ouvi dizer: "Na santa Guemará está escrito: E ele há de viver por suas virtudes e não morrer por meio delas. E os Sábios também disseram: Sobrevém um tempo quando se considera virtude infringir uma lei da Torá. Existe mesmo um tempo em que mais vale ao homem destruir tudo o que consta na Torá, se tal for o meio de ele salvar uma vida para o mundo! [...] E o mais alto dos três chorava como uma criança. E como uma criancinha, suplicava: "Comei! Ide e comei! Há ocasiões em que constitui virtude transgredir a Lei! Cumpre-nos viver por meio de nossas virtudes e não perecer por causa delas! Ide e comei! [...] Pouco depois, o bedel retorna da casa do rabino, trazendo vinho e bolo. [...] "Vós assim o quisestes e eu o fiz!" O rav falava agora com uma voz clara e firme: "Louvado seja o nome do Senhor!" [...] E a congregação inteira comeu... comeu e chorou...¹⁶

No título, Frischman já faz referência ao Pirkê Avot:

Rabi Shimon disse: Três pessoas que comeram na mesma mesa e não falaram palavras de Torá é como se houvessem comido dos sacrifícios aos ídolos sem vida, conforme foi dito: Certamente, todas as mesas estão cheias de vômito e sujeira, quando não há a menção do Onipresente. Mas três pessoas que comeram na mesma mesa e pronunciaram ali palavras de Torá, é como se houvessem comido da mesa do Onipresente, como foi dito: E disse para mim: Esta é a mesa que está diante de Hashem.¹⁷

No conto, um rabino, acompanhado de dois juizes da comunidade, anuncia à sua congregação que não deveria haver jejum ou longas orações no Iom Kipur naquele ano, para espanto de todos. Contrariando a tradição religiosa, os três líderes comem bolo e bebem vinho, incentivando a todos que fizessem o mesmo. O narrador, em primeira pessoa, lembra que não passava de uma criança quando esse fato ocorreu e que não compreendeu, naquele momento, no passado, o motivo da ordem e do exemplo do rabino e dos juizes em quebrar a tradição. De acordo com o narrador: "As criaturas pereciam como moscas, jovens e velhos. Não havia casa que não contasse o seu morto".¹⁸ De acordo com o Talmude, a vida é superior à lei, portanto, o risco de morte, já aumentado diante

¹⁶ FRISCHMAN, Os três que comeram, 1996, p. 46-50.

¹⁷ SIDUR TEHILAT HASHEM, Para Dias de Semana, Shabat e Yom Tov, 2002, p. 263.

¹⁸ FRISCHMAN, Os três que comeram, 1966, p. 47.

do surto de cólera, que dizimava incontáveis vidas no gueto, a ordenança deveria ser revogada. Assim, o mandamento, a palavra que ordena o jejum é desobedecida em prol da sobrevivência da comunidade.

“Três que comeram” é construído a partir de uma ideia de comer como sabedoria ou conhecimento. No caso, para a sobrevivência em tempo de adversidade, contra a peste que assola o gueto; e a lei divina pode ser, ironicamente, não observada pela comunidade.

“Comendo papel” é igualmente construído a partir de uma ideia de comer como sabedoria ou conhecimento. O narrador, que trabalha no setor de vendas de uma companhia de seguros, recebe do gerente a tarefa de treinar um novo funcionário, cujo nome é Álvaro. O gerente coloca no bolso do narrador um bilhete com a mensagem “Cuidado. É o filho do diretor”, bilhete que prontamente é engolido pelo narrador. Álvaro espanta dois clientes, com falas estranhas relacionadas a morte. O narrador devolve ao gerente um bilhete escrito “Impossível!”. Assim Álvaro fracassa na função, é afastado e ameaça a empresa. Com o tempo, esta entra em falência, com a morte misteriosa de clientes.

Na narrativa, o “diretor da empresa” e o “gerente” representam a autoridade a que o narrador se submete. Paira assim, sobre este, uma espécie de obrigação para com o novo funcionário, que pode ser o “filho do diretor”. Essa informação, como vimos, é dada por intermédio de um bilhete, uma nota que é comida e que não pode ser observada pelo narrador diante da insistência do novato em falar sobre morte numa empresa de seguros. O segundo bilhete, também deglutido, com uma concisão ímpar, anuncia a falência da orientação ao aprendiz: “Impossível”. O gesto de engolir papel acontece duas vezes. Chama a atenção ainda que Álvaro (o papel na maioria das vezes é alvo) é obcecado por morte e, parece, não é claro em suas intenções (se entendermos que é realmente filho do diretor), está ali incógnito e sai do emprego amaldiçoando a todos.

Em “Comendo Papel” é evidente uma desconstrução do dogma religioso. Scliar igualmente utiliza a metáfora religiosa para alimentar sua produção literária, fazendo o leitor refletir sobre ordens e obrigações. O título, em gerúndio, aponta para uma ação continuada, costumeira. Comer papel, no conto, também é “engolir sapo”, cumprir ordens e lidar em situações adversas e personagens dissimulados. Cristine Fortes Lia afirma que

“a literatura de Scliar é para o historiador um tipo muito especial de fonte, pois possibilita às sensibilidades passadas, permitindo uma interpretação mais ampla do passado histórico”.¹⁹ Com isso, a narrativa de Scliar revela profunda relação com a necessidade da escrita, caracterizada pela condição de estranheza e presença do fantástico e do sobrenatural.

Os contos aqui analisados recordam o Tanach e o Talmude, citando segmentos textuais judaicos. Os autores explicitam os textos sagrados através da metáfora da digestão, aludindo ao processo de Quintiliano de apropriação e de incorporação da essência dos textos. Percebe-se uma continuidade e um choque entre a tradição religiosa e a literatura secular, pois as duas narrativas remetem ao contexto bíblico, abastecendo-se da raiz judaica, para metaforicamente digeri-la, assimilar o sagrado, mas oferecendo uma perspectiva crítica em relação aos dogmas religiosos. Ambos se estruturam no ato de comer como narrativas em que a sabedoria e o conhecimento são postos em xeque. A reversão da tradição, no conto de Frischman, e o bilhete, no conto de Scliar, instauram assim a ambiguidade, a desconfiança e a importância de um leitor crítico, não fundamentalista dos textos. Percebe-se que suas narrativas distintas passam por contínuas reinterpretações e ressignificações. A metáfora da digestão pode ser vista, então, como apropriação do texto bíblico e sua repetição, com diferença, no texto ficcional.

Referências

BABULONIAN TALMUD: Kiddushin. London: Soncino Press, 1935-1949.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 2. Imp. São Paulo: Paulus, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, UFMG, 1996.

FRIDLIN, Jairo; GORODOVITS, David; FRIDLIN, Vitor. *Salmos*: com Tradução e Transliteração. São Paulo: Ed. Sêfer, 2003.

FRISCHMAN, Dovid. Os três que comeram. In: GUISBURG, Jacó (org.). *Nova e velha pátria*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1966, p. 45-50.

GANTZFRIED, R. Shlomo. *Kitsur Shulchan Aruch*: o código da lei judaica abreviado. V. 1. Trad. Yossef Benzecry. São Paulo: Maayanot, 2008.

GUINSBURG, Jacó. *Nova e velha pátria*. Vários tradutores. São Paulo, Perspectiva, 1966.

¹⁹ LIA, Judaísmo e Gauchismo através do Humor e do Fantástico na Obras de Moacyr Scliar, 2004, p. 108.

GUINSBURG, Jacó; TAVARES, Zulmira R. *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo, Perspectiva: 1969.

LIA, Cristine Fortes. Judaísmo e Gauchismo através do Humor e do Fantástico nas Obras de Moacyr Scliar. *Revista de Estudos Judaicos*. Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, 2003/2004.

MELAMED, Rabino Meir Matzliah. *Torá: a Lei de Moisés*. São Paulo, Templo Israelita Brasileiro: 1996.

NASCIMENTO, Lyslei. Museu e Shoá: dever e memória. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (orgs.). *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 165-190.

SIDUR Tehilat Hashem – Para Dias de Semana, Shabat e Yom Tov. New York: Editora Beith Lubavitch, 2002.

PIRKEI AVOT: Ética dos Pais. Trad. Eliezer Levin. São Paulo, B'nai B'rith: 1976.

SCHOLEM, Gershom. *A Mística Judaica*. Trad. Dora Ruhman et al. São Paulo, Perspectiva: 1972.

SCLIAR, Moacyr. Comendo papel. In: SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 41-42.

ZILBERMAN, Regina. Moisés: a personagem bíblica, do Êxodo a Sigmund Freud. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 94-104, mar. 2008.

Recortar-colar: estratégia de criação em *Diários públicos*, de Leila Danziger

Késia Oliveira

No conto "O fazedor",¹ de Jorge Luis Borges, o narrador se apresenta como alguém que havia escutado histórias, sem se indagar se estas seriam verdadeiras ou falsas, e com um punhal de bronze, "cortando da memória fatos e textos", extrai lembranças, construindo, assim, sua trama. As ações desse personagem – selecionar e cortar – aproximam-se do que faz a artista plástica, escritora e pesquisadora Leila Danziger em *Diários públicos: sobre memória e mídia*,² cujo gesto essencial é o apagamento seletivo de jornais impressos.

Publicado em 2013, *Diários públicos* se divide em duas partes e contempla produções artísticas e literárias, fotografias das instalações e reproduções de ensaios de Danziger e de outros pesquisadores, como Luiz Cláudio da Costa e Márcio Seligmann-Silva. A primeira parte, "Para pensar o apagamento", trata do trabalho homônimo ao livro que vem sendo desenvolvido desde 2001. A mostra compreende uma coleção de jornais dividida em extensas séries, como "Para Irineu Funes", "Resistir-por-ninguém-e-por-nada", "Para-ninguém-e-nada-estar", "O que desaparece, o que resiste". Nesses trabalhos, a artista se apropria de trechos literários, como versos de Paul Celan, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, inscrevendo-os sobre as páginas raspadas de jornais.

¹ BORGES, O fazedor, 2000.

² DANZIGER, *Diários públicos: sobre memória e mídia*, 2013.

A segunda parte do livro, "Tarefa infinita", é dedicada à instalação *Nomes próprios*, realizada pela artista entre 1996 e 2003. Produzida sob a técnica da fotogravura, a série reúne 76 gravuras de matrizes em metal e um conjunto de 12 livros feitos a partir de imagens extraídas de jornais alemães e, posteriormente, reproduzidas em serigrafia, nas quais constam nomes de judeus desaparecidos nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial que possuíam o mesmo sobrenome da artista.

Nesta comunicação, pretendo refletir sobre as estratégias de construção do texto na primeira parte do livro de Danziger, "Para pensar o apagamento", analisando em que medida a artista efetua uma prática intertextual ao realizar tanto o corte do jornal quanto o recorte do texto literário.

Os jornais selecionados por ela têm parte das informações das páginas apagadas, sendo submetidos a um processo que a artista chama de "depilação": eles são descascados, expostos ao sol, dobrados e carimbados. Para apagar as páginas, Danziger retira, com uma fita adesiva, a primeira camada de tinta, deixando apenas vestígios da impressão e, sobre essa página, inscreve um fragmento literário – como o verso "Não volto às letras, que doem como uma catástrofe", de Ana Cristina César –, uma palavra ou uma expressão – como os verbos "lembrar" e "esquecer" – que é, ali, carimbado. Para Márcio Seligmann-Silva,³ esse trabalho se apresenta como uma poética da materialidade, o que pode ser visto no trato da artista com o papel-jornal, uma vez que se mantém parte da integridade da página ao mesmo tempo em que nela se inscreve uma rasura.

Segundo Danziger, o vetor de seu trabalho é:

a página da imprensa rarefeita, apagada, sabotada em sua função de documento, mas onde o texto jornalístico ainda pulsa na informação residual da imagem selecionada ou pelo avesso do papel. A integridade da página é mantida, e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à luz, desafiadoramente mundana.⁴

Essa sabotagem da função de documento da página impressa desvia o sentido das imagens presentes e parece se estabelecer como uma função crítica, de contestação da realidade. De acordo com Luiz Cláudio

³ SELIGMANN-SILVA, A arte de dar forma ao real, 2013.

⁴ DANZIGER, *Diários públicos*: sobre memória e mídia, 2013, p. 26.

da Costa, “colecionando jornais, [Danzinger] neutraliza o esquecimento, apagando imagens, faz ver figuras”.⁵ Desse modo, a artista efetuará um resgate de memória no processo de fazer desaparecer quase totalmente a linguagem jornalística e deixar latentes imagens contemporâneas de tragédias e de abandono.

As séries de *Diários públicos* trazem, também, fragmentos de textos que são carimbados ao lado de imagens que, possivelmente, sem a intervenção de Danziger, seriam esquecidas devido ao envelhecimento acelerado da informação.

O verso “Para-ninguém-e-nada-estar” – homônimo ao título da série – de Paul Celan, poeta sobrevivente dos campos de trabalhos forçados durante a Segunda Guerra Mundial, é deslocado do contexto da Shoah e “enxertado” em imagens dramáticas da atualidade, como fotos de crianças em estado de exploração ou jovens marginalizados.

O carimbo vermelho sobre a página raspada faz emergir, para Vera Lins,⁶ uma nova poética, a do esquecimento e da violência anônima. Danziger apaga a informação para pôr em cena essas pequenas catástrofes em um gesto crítico, fazendo emergir um resíduo a partir do hibridismo de gêneros. Danziger ao apagar o jornal e, ao mesmo tempo, conservar algo dele para que seja lembrado, parece apontar para uma poética que denuncia pequenas e grandes catástrofes do cotidiano.

Já em “Para Irineu Funes”, a artista carimba frases do conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges, na seção de publicidade dos jornais semiapagados. A inscrição dessas frases tensiona as noções de esquecimento e de informação, pois, para Danziger, “esquecer é uma medida higiênica e saudável diante da massa informativa e tantas vezes inútil dos meios de comunicação”.⁷

À maneira do narrador de Borges, Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*,⁸ afirma que “assim respondia um guarda-florestal à pesquisa de uma revista literária junto a seus leitores. Eu leio com a

⁵ COSTA, *Diários públicos: o teatro da leitura*, 2013, p. 83.

⁶ LINS, *Entre o excesso e a exceção*, 2005.

⁷ DANZIGER, *Para-ninguém-e-nada-estar*, 2007.

⁸ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996.

tesoura nas mãos e corto tudo o que me desagrade”.⁹ Apesar de os recortes realizados não serem, possivelmente, motivados pelo desgosto, a estratégia de criação em *Diários públicos* se aproxima a esse “homem da tesoura”, que corta tudo o que lhe agrada e cola esse material onde lhe convém. A ideia de “corte”, portanto, é emblemática na obra, pois a artista efetua tanto o recorte do jornal quanto o do texto literário. Desse modo, os gestos conscientes – pois a transformação do texto jornalístico em objeto artístico é feita por meio de uma decisão refletida acerca do que deve permanecer e do que deve ser apagado da página – de recortar-colar de Danziger parecem se configurar conforme a prática e o valor da citação defendidos por Compagnon.

Para ele, os movimentos de recortar e de colar correspondem à prática do papel, sendo inerentes à constituição de um texto. O crítico aproxima, assim, escrita e citação e afiança: “escrever, pois, é sempre rescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”.¹⁰ Nota-se, assim, que a citação emerge da leitura para se transformar em escrita e, esta, para Compagnon, é concebida como um constante trabalho de reescrita. A escrita seria, desse modo, constituída de repetição, de memória e de imitação,¹¹ tendo em vista que o escritor recorta um fragmento, isto é, retira um texto de seu contexto para colá-lo em outro.

Ainda de acordo com Compagnon, a leitura repousa em uma operação apropriativa:

Ler, com um lápis na mão, como recomendava Erasmo, em *De Duplici Copia*, assim como todo ensinamento da Renascença, contornar algo do texto com um forte traço vermelho ou negro é traçar o modelo do recorte. O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu.¹²

⁹ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 30.

¹⁰ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 41.

¹¹ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 14.

¹² COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 17.

A impressão do carimbo sobre a superfície do papel utilizada em *Diários públicos* pode ser vista como uma forma concreta da metáfora da citação, conforme evidencia o trecho de Compagnon, já que se trata de uma leitura sempre grifada. Danziger, desse modo, realiza um trabalho de citação que ultrapassa os limites da página, cortando-a literalmente e carimbando os poemas alheios, isto é, gravando, no papel, a palavra poética. O jogo de recortar-colar entendido, nesse contexto, a partir de um processo metafórico de leitura e de escrita inerente à criação literária, é realizado pela artista de uma forma visível, isto é, na materialidade da página.

Nesse gesto literal, a artista rasura, de certo modo, dilacerando as páginas do jornal para rearranjá-las como suas, em um movimento que se aproxima da figura do *bricoleur*, isto é, daquele que faz do texto uma colagem, no sentido proposto por Compagnon em que “toda escrita é colagem [...], é citação, é comentário”.¹³ A colagem, nessa perspectiva, realiza-se em *Diários públicos* no desagregar do texto literário que é deslocado de seu contexto inicial e, a partir do carimbo, enxertado em um novo e este, por sua vez, é também uma página extirpada, que deixou de ser um texto jornalístico para se tornar um objeto artístico. Como um *bricoleur*, isto é, como alguém que faz um trabalho manual que aproveita toda espécie de materiais e objetos disponíveis, Danziger constrói sua obra com restos (do jornal) e com fragmentos (literários) inscrevendo-os, ou “colando-os” em uma espécie de “colagem sem cola”.

A raspagem do texto jornalístico e o deslocamento do texto literário de seu contexto promovem, ainda, uma suspensão de hierarquia, colocando em xeque os gêneros. Nesse sentido, a artista efetua a produção de uma obra artística que pode ser vista como um corpo multifacetado, marcado pelo diálogo entre a literatura e as artes visuais.

Danziger, ao manipular, então, os mais variados textos, faz emergir um resíduo que surge do hibridismo de gêneros, inscrições e aponta, ainda, para uma poética do fragmento, que se daria a partir da apresentação, como em álbum, das imagens e dos textos retirados de seus

¹³ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 3.

contextos bem do próprio processo utilizado, que tem um caráter essencialmente fragmentário.

As imagens e textos, assim, são reorganizados: os textos carimbados sob a imagem não são legendas, mas funcionam livremente na imagem ali impressa. Nesse sentido, *Diários públicos* constrói, a partir do esvaziamento do conteúdo da folha de jornal, outras significações para os textos, fora do senso comum, configurando-se uma intervenção artística singular.

Sob o signo da apropriação, a partir da confluência da linguagem artística, jornalística e literária e construindo, por meio de fragmentos alheios, um texto híbrido, Danziger ressignifica textos gráficos e imagéticos, apontando para o caráter múltiplo da arte contemporânea que parece se realizar, simultaneamente, pelo apagamento e pela inscrição, isto é, pelo recortar e colar.

Referências

BORGES, Jorge Luis. O fazedor. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. V. 2. São Paulo: Globo, 2000, p. 177-178.

CEIA, Carlos. Bricolagem. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=165:bricolage&task=viewlink. Acesso em: 5 maio 2018.

COSTA, Luiz Cláudio da. Diários públicos: o teatro da leitura. In: DANZIGER, Leila (org.). *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013, p. 82-90.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANZIGER, Leila (org.). *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013.

DANZIGER, Leila. *Para-ninguém-e-nada-estar*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/144.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

DANZIGER, Leila. *Works*. Disponível em: <http://www.leiladanziger.com/works.html>. Acesso em: 5 maio 2018.

LINS, Vera. Entre o excesso e a exceção: a profanação do jornal. *Outra travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura*, n. 5, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12589>. Acesso em: 5 maio 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A arte de dar forma ao real: a poética da memória de Leila Danziger. In: DANZIGER, Leila (org.). *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013, p. 150-154.

Cidades invisíveis em *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz

Maria Sílvia Duarte Guimarães

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Italo Calvino

As cidades e os desejos

A trama de *As cidades invisíveis*,¹ de Italo Calvino, gira em torno de dois personagens: Marco Polo e Kublai Khan. Sob o pretexto de coletar impostos, Polo viaja pelas terras do vasto império dos tártaros e, ao retornar, descreve ao imperador as cidades que visitou. Tais relatos despertam a curiosidade do Khan, que escuta as narrativas do viajante com mais interesse do que aos seus outros embaixadores: enquanto esses se preocupam em descrever “minas de turquesa novamente descobertas, preços vantajosos nas peles de marta, propostas de fornecimento de lâminas adamascadas”,² Polo procura evocar imagens efêmeras, que se assemelham a impressões ou sensações, sobre as cidades. Como se fossem envolvidas por uma nuvem de fumaça, então, o imperador compara as descrições do viajante aos “pensamentos que ocorrem a quem toma a brisa noturna na porta de casa”.³

O livro de Calvino é dividido em nove capítulos, que começam e terminam com diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan, marcados tipograficamente pelo uso do itálico. No primeiro e no nono capítulos são descritas dez cidades respectivamente, enquanto os outros capítulos apresentam cinco cidades em cada, totalizando cinquenta e cinco relatos. As

¹ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011.

² CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 27.

³ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 27

narrativas são divididas em onze categorias, que aparecem no texto de acordo com a seguinte ordem: “As cidades e a memória”, “As cidades e os desejos”, “As cidades e os símbolos”, “As cidades delgadas”, “As cidades e as trocas”, “As cidades e os olhos”, “As cidades e o nome”, “As cidades e os mortos”, “As cidades e o céu”, “As cidades contínuas” e “As cidades ocultas”. Para Gustavo de Castro, em *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*,⁴ os relatos de Marco Polo apresentam reflexões, pensamentos ou histórias sobre os temas destacados.

A princípio, quando Polo ainda era recém-chegado ao império e não conseguia se expressar por meio de suas línguas, a sua comunicação com o Khan era estabelecida por intermédio de gesticulações, objetos ou pantominas que o viajante usava para descrever as cidades. Assim, o entendimento linguístico entre os personagens era parcialmente compensado por “gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraíndo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos que dispunha diante de si como peças de xadrez”.⁵ No entanto, o imperador nem sempre era capaz de compreender a relação entre os diferentes elementos da narrativa, uma vez que estes poderiam reverberar em incontáveis sentidos, de modo que “uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora a abundância da caça, ou então a oficina de um armeiro”.⁶ É, portanto, a ambiguidade do e no discurso de Polo que fascina o monarca, a possibilidade de, a partir de um único símbolo, se extrair diversos significados.

No texto, Fedora é a metrópole de pedra que abriga um palácio de metal em seu centro. Cada cômodo do palácio contém, segundo o narrador, uma esfera de vidro, dentro da qual é possível ver uma cidade azul, que é o modelo de uma outra Fedora. Estas representam diferentes possibilidades do que a metrópole poderia ter se tornado: em todas as épocas, os homens haviam imaginado maneiras de transformá-la em ideal, no entanto, enquanto a construíam, ela se tornava outra. Entre o plano, sua realização e a imagem especular, os construtores de Fedora

⁴ CASTRO, *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*, 2007.

⁵ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 25.

⁶ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 41.

imaginam futuros possíveis e a cidade não passa “de um brinquedo numa esfera de vidro”.⁷

Transformado em museu, o palácio de metal recebe visitantes que escolhem as cidades que mais se assemelham a seus sonhos e desejos, e imaginam-se vivendo ali, refletidos nas esferas de vidro. Marco Polo sugere ao Khan que o atlas do seu império deva conter não apenas a Fedora de pedra, mas também as pequenas metrópoles azuis, uma vez que todas essas são possíveis e imaginárias. A primeira, porém, reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é, enquanto as últimas reúnem o que se imagina possível, mas logo deixa de ser. As pequenas esferas de vidro, então, são possibilidades de cidades da imaginação, baseadas nos sonhos e nos desejos humanos.

Nas ruas de Adelma, por sua vez, Polo relata que no rosto de cada um de seus habitantes é possível ver a face de alguém que já morreu, sendo que um velho que coloca uma cesta de ouriços numa carreta lembra-o de um pescador que, como já era velho na época em que o viajante era criança, “não podia mais pertencer ao mundo dos vivos”.⁸ Um homem febril, encolhido no chão, que se cobre com um cobertor, lembra-o de seu pai, e uma quitandeira que pesa a couve na balança lembra-o de sua avó. Adelma é, então, a cidade onde os vivos se confundem com os mortos e, no rosto de cada um de seus habitantes, Polo projeta o seu medo da morte.

O medo é um dos mais fortes e mais humanos sentimentos. De acordo com Júlio Jeha e Lyslei Nascimento,⁹ essa emoção se configura, na literatura, como uma estratégia para envolver e entreter o leitor. Haveria, desse modo, a possibilidade de aproximar medo e prazer: “Ao tematizar essa emoção básica para a sobrevivência, a literatura não só chama a atenção para uma tomada de consciência de um perigo, mas também lança luz sobre a imaginação e a capacidade desse discurso estimular o prazer”.¹⁰ Dessa forma, a construção do medo no texto literário seria uma estratégia para que o leitor possa sentir prazer com a narrativa, sendo

⁷ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 32.

⁸ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 89.

⁹ JEHA; NASCIMENTO, A construção do medo em Edgar Allan Poe e em Moacyr Scliar, 2018, p. 12-13.

¹⁰ JEHA; NASCIMENTO, A construção do medo em Edgar Allan Poe e em Moacyr Scliar, 2018, p. 12.

que esse sentimento também estaria ligado ao desejo de se sentir prazer com a leitura.

Assim como em Fedora e Adelma, portanto, as cidades descritas por Marco Polo podem representar sonhos e desejos, mas também medos. São metrópoles que habitam o espaço da ficção, como se fossem feitas de papel e, por isso, são imaginárias, fantasiosas, possíveis, invisíveis. A imaginação é, desse modo, o seu princípio estruturante, como sugere o viajante na epígrafe deste ensaio, mas também ao afirmar que: “[d]e uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas”.¹¹

Assim foi arquitetada a cidade branca de Zobeide, que se estruturou a partir das fantasias de seus fundadores. Homens de diferentes culturas tiveram o mesmo sonho: à noite, perseguiam uma mulher que, nua, corria pelas ruas de uma metrópole desconhecida. Esses homens tentaram, em vão, encontrar a mulher, mas foram capazes de encontrar apenas uns aos outros e, na esperança de que um dia a fantasia se tornasse realidade, construíram Zobeide. No entanto, nenhum deles jamais reviu a mulher misteriosa e, pouco a pouco, as ruas da cidade se tornaram as ruas que os levavam para o trabalho todos os dias.

Um dia, outros homens que haviam tido um sonho parecido chegaram a Zobeide e nela reconheceram algo da cidade de suas fantasias. Na esperança de encontrar a mulher e não a deixar escapar, mudaram de lugar os pórticos e as escadas da metrópole, mas seu projeto não foi bem-sucedido. Aqueles que não haviam sonhado com a perseguição, no entanto, não conseguiam entender a fascinação desses homens por Zobeide, que acreditavam ser “uma cidade feia, uma armadilha”.¹²

As narrativas do viajante, então, descrevem cidades que podem não ser reais, mas imaginárias, podendo representar desejos ou medos, sonhos ou pesadelos. Desse modo, como sugere Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades: a cidade*,¹³ o Marco Polo de Calvino escreve um novo *Livro das Maravilhas*,¹⁴ no qual as metrópoles são inscritas como em

¹¹ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 44.

¹² CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 46.

¹³ GOMES, *Todas as cidades: a cidade*, 1994.

¹⁴ POLO, *O livro das maravilhas*, 2015.

um livro de registro. As descrições do mercador, no entanto, são ambíguas e voláteis, como se envolvidas pela fumaça do cachimbo de âmbar que ele e o Khan fumam juntos.

O escrito e o não escrito

Recém-chegado a Valdrada, Polo se depara não apenas com uma, mas com duas cidades: "uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo".¹⁵ Os antigos habitantes do local haviam construído a metrópole de modo que tudo o que acontece na cidade terrena também se repete na subaquática e, assim, "quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões",¹⁶ a ação é refletida pelo lago. No entanto, trata-se de um reflexo distorcido, uma vez que o espelho de água pode aumentar ou anular o valor dos fatos, de modo que "nada do que acontece em Valdrada é simétrico"¹⁷ e, portanto, as cidades gêmeas não são iguais.

Assim como em Valdrada, as cidades descritas por Polo parecem ser o reflexo de uma outra metrópole que, como afirma Gomes, aparece implícita no romance de Calvino: Veneza. Desse modo, no diálogo que abre o sexto capítulo, Kublai Khan torna-se narrador de uma cidade idealizada, descrevendo uma metrópole que muito se assemelha à cidade natal do viajante, com "palácios principescos com umbrais de mármore na água"¹⁸ e "o vaivém dos pequenos barcos que giram em zigue-zague movidos por longos remos...".¹⁹ Quando o imperador pergunta ao viajante se já havia visto uma localidade parecida, ele responde negativamente, mas quando pressionado pelo soberano, que insiste em indagar-lhe sobre Veneza, questionando por que nunca a menciona em seus relatos, Polo responde: "Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza [...]. Para distinguir as qualidades de outras cidades, devo partir de uma que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza".²⁰

¹⁵ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 53.

¹⁶ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 53.

¹⁷ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 54.

¹⁸ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 81.

¹⁹ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 81.

²⁰ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 82.

O personagem parece reconhecer em sua resposta, então, que o processo de criação ou fabulação das cidades que narra está ligado a “um corpo que nasceu em algum lugar, num momento particular do tempo”,²¹ que é Veneza. Embora evite mencioná-la diretamente em seus relatos, a cidade natal do viajante parece ser o ponto de partida de suas narrativas; como em Valdrada, onde a metrópole subaquática é um reflexo em negativo da terrena, Veneza é refletida pelas cidades invisíveis.

A cidade de Trude, por sua vez, parece ser baseada em um modelo. Ao chegar à metrópole, Polo se depara com uma cidade que se assemelha às demais, sendo que, não fosse o grande letreiro com seu nome no aeroporto, ela se perderia em meio às outras. Ao desejar ir embora, o viajante é avisado por seus habitantes: “Pode partir quando quiser [...] mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto”.²² A cidade é, então, a reedição de um modelo, sendo que, na edição ilustrada de *As cidades invisíveis*,²³ Matteo Pericoli, ao representá-la, dispõe lado a lado metrópoles idênticas, ligadas umas às outras por estradas, de forma que o desenho se pareça com uma malha quadriculada ou com um tabuleiro de xadrez, que se estendem infinitamente.

Desse modo, tal como a Valdrada do lago representa um reflexo distorcido da cidade terrena, ou como Trude é a reedição de um modelo, Veneza se apresenta como o duplo das cidades invisíveis, uma vez que está implícita nos relatos de Marco Polo. Embora o viajante evite mencioná-la diretamente, como sugere Gomes, é possível entrever seu contorno em meio às outras cidades. Gomes afirma:

O que resta, então, é uma Veneza oculta, desrealizada, tão ou mais invisível que as cidades invisíveis, o duplo de todas as outras cidades que a imaginação do narrador produziu. Mas que se torna visível através delas, inscrita na superfície. Fixa-se como aquela armadura ou retículo que não se elimina da cabeça, em cujos espaços Marco Polo coloca as coisas que deseja recordar.²⁴

²¹ GOMES, *Todas as cidades: a cidade*, 1994, p. 59.

²² CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 118.

²³ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2017.

²⁴ GOMES, *Todas as cidades: a cidade*, 1994, p. 60.

Veneza, dessa forma, serve de ancoragem ou “planta-baixa”²⁵ para que as cidades invisíveis sejam arquitetadas. É somente por intermédio dos relatos de Polo, isto é, da linguagem, que é possível entrever seu desenho em meio ao das outras metrópoles. Assim, as narrativas do viajante são os fios que unem as cidades do império do Khan, sendo também a forma pela qual um retrato de Veneza se revela e desvela ao leitor, enquanto o mercador e o soberano jogam uma partida de xadrez.

No romance de Calvino, assim, parece haver uma tensão entre o que é considerado real, a cidade de Veneza, e o ficcional, as cidades invisíveis. Em uma conferência proferida em 1983 nos Estados Unidos, intitulada “Mundo escrito e mundo não escrito”,²⁶ o escritor também aborda esse tema. Segundo Calvino, o mundo escrito consistiria no mundo da literatura e da linguagem, que é “feito de linhas horizontais onde as palavras se sucedem uma por vez”,²⁷ enquanto o não escrito seria aquele que é considerado o mundo real, sensorial, de três dimensões, no qual nem tudo é passível de ser compreendido pelo cérebro humano. Para o escritor, o papel da literatura seria fazer com que o não escrito, um emaranhado de pensamentos, imagens, emoções e sensações, se torne legível por meio da linguagem.

Segundo Calvino, o impulso da escrita estaria ligado ao que lhe é desconhecido ou incompreensível, “à falta de algo que se queria conhecer e possuir”,²⁸ mas que lhe escapa. Dessa forma, o escritor afirma que, para escrever, precisa “extrair novo combustível dos poços do não escrito”²⁹ e, a partir desse confronto entre o que é considerado realidade e o que é considerado ficcional, pressiona sua pena e constrói seu mundo literário.

Na “Postfazione”³⁰ da edição italiana de *Le città invisibili*,³¹ Pier Paolo Pasolini aponta para um diálogo com a obra de Platão no romance de Calvino, assim como uma relação entre o real e o ficcional, o escrito

²⁵ GOMES, *Todas as cidades: a cidade*, 1994, p. 60.

²⁶ CALVINO, *Mundo escrito e mundo não escrito*, 2015, p. 105-114.

²⁷ CALVINO, *Mundo escrito e mundo não escrito*, 2015, p. 105.

²⁸ CALVINO, *Mundo escrito e mundo não escrito*, 2015, p. 114.

²⁹ CALVINO, *Mundo escrito e mundo não escrito*, 2015, p. 107.

³⁰ PASOLINI, *Postfazione*, 2016, p. 161-166.

³¹ CALVINO, *Le città invisibili*, 2016.

e o não escrito. De acordo com o cineasta, *As cidades invisíveis* seguiria uma tendência platônica na medida em que as narrativas de Polo nascem do confronto entre a idealidade e a realidade, entre o que o filósofo se refere como o mundo das ideias e o mundo concreto. Pasolini afirma:

Sim, na literatura arqueológica de Calvino é destacado o platonismo, sobre o qual o signo desta literatura nasceu. Todas as cidades que Calvino sonha, de infinitas formas, nascem invariavelmente do encontro entre uma cidade ideal e uma cidade real...³²

O romance de Calvino, desse modo, configura-se como um lugar de tensão entre o real e o ficcional, entre o que Pasolini define como o mundo concreto e o mundo das ideias de Platão. É o que parece apontar a descrição de Eudóxia, na qual Polo se depara não apenas com a metrópole, mas também com seu tapete. De acordo com o viajante, seria possível contemplar no objeto a verdadeira forma da cidade, no entanto, à primeira vista, “nada é tão pouco parecido com Eudóxia quanto o desenho do tapete”.³³ Observando-o mais atentamente, é possível perceber que “todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho”,³⁴ e seus habitantes comparam a sua ordem imóvel “a uma imagem sua da cidade”,³⁵ podendo ali encontrar respostas para seus anseios. Perguntando a um oráculo, em certa ocasião, sobre a relação entre ambos, os habitantes da metrópole obtiveram a seguinte resposta: “Um dos objetos [...] tem a forma que os deuses deram ao céu estrelado e às órbitas nas quais os mundos giram; o outro é um reflexo aproximativo do primeiro, como todas as obras humanas”.³⁶ Sendo assim, o tapete de Eudóxia poderia ser uma referência ao mundo das ideias platônico, e a cidade, por sua vez, ao mundo concreto.

De acordo com o viajante, é fácil perder-se em meio às ruas de Eudóxia, “uma mancha que se estende sem forma, com ruas de

³² PASOLINI, *Postfazione*, 2016, p. 165. Tradução nossa. No original: “Sì, nella letteratura archeologica di Calvino, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata. Tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale...”.

³³ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 91

³⁴ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 91.

³⁵ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 92.

³⁶ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 92.

zigue-zague, casas que na grande poeira desabam umas sobre as outras, incêndios, gritos na escuridão”.³⁷ Seus habitantes, então, utilizam o tapete que está no céu para se localizarem, reconhecendo o caminho perdido “num fio carmesim ou anil ou vermelho amaranço”.³⁸ No entanto, cada indivíduo enxerga no desenho do misterioso objeto formas diversas, que revelam imagens e angústias que dizem respeito a si próprios, “a história de suas vidas, as vicissitudes do destino”.³⁹ Desse modo, por mais que contenha em si a representação de toda a cidade, o tapete apresenta imagens distorcidas de Eudóxia, pois essas são impressões dos habitantes sobre a metrópole.

Em suas narrativas, assim como em Valdrada, Trude e Eudóxia, Polo revela uma outra face de Veneza, uma face oculta, invisível, que não coincide ponto por ponto com a realidade, porém, que pode ser discernida em meio às cidades descritas. A partir do mundo não escrito, então, do que é considerado real, o mercador constrói um novo mundo, o ficcional, um império da linguagem que está à margem do império dos tártaros, mas também de Veneza. As cidades invisíveis, portanto, representam mundos possíveis, imaginários ou sonhados, que são baseados nos desejos, medos e fantasias humanas, mas não são completamente fabulares, pois também podem tocar o real, o mundo não escrito.

História e ficção

As cidades de Maria José de Queiroz, em *Como me contaram: fábulas históricas*,⁴⁰ publicado em 1973, parecem se aproximar da noção de cidade invisível, criada por Italo Calvino. Nesse livro, a autora apresenta uma coletânea de textos de diferentes gêneros: poemas, contos e a inusitada inscrição de uma lápide, cujos títulos remetem às cidades mineiras: Mariana, Sabará, Caeté, São João Del Rey, Diamantina... A voz de narradora-cronista, como um fio condutor, enlaça um mapa ficcional de Minas Gerais, atuando como mediadora entre o que lhe foi contado, o que está registrado na História e o que ela construiu ficcionalmente.

³⁷ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 92.

³⁸ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 91.

³⁹ CALVINO, *As cidades invisíveis*, 2011, p. 92.

⁴⁰ QUEIROZ, *Como me contaram: fábulas históricas*, 1973.

Há, assim, uma tensão entre a escrita da História e a escrita da ficção, as cidades reais e as cidades invisíveis que a coletânea busca deixar entrever. Para compor a trama do livro, Maria José de Queiroz pesquisou documentos da época, enciclopédias e coletâneas, aos quais faz referência em notas de rodapé, como a *História Antiga das Minas Gerais*,⁴¹ de Diogo Vasconcelos, os *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*,⁴² *O negro e o garimpo em Minas Gerais*,⁴³ de Aires da Mata Machado Filho e *O diabo na livraria do Cônego*,⁴⁴ de Eduardo Frieiro. Além disso, as cidades de cada texto são seguidas, no título, de uma data que pode variar de 1696 a 1972. É a partir das localidades que as narrativas se desenvolvem: assim, Mariana, São João Del-Rei, Vila Rica ou Barão de Cocais passam a encarnar a ficção, o mundo escrito, assim como a Veneza do romance de Calvino. As cidades aparecem, desse modo, como em um mapa ficcional, pelo qual a narradora atravessa e faz atravessar o leitor.

Em "Mariana, 1752", por exemplo, o leitor se vê diante de uma lápide, na qual é possível entrever a história de Maria Brites. Na lápide, ela é descrita como "mestiça, sem letras, sem bens e sem terras",⁴⁵ em contraste com o senhor a quem serviu, Bernardo Ravasco de Oliveira Fortes, que é descrito como "de sangue nobre, perito em leis, valente em armas".⁴⁶ Na inscrição, a caracterização de Maria Brites é interrompida para que se possa descrever seu senhor, a quem sua vida está ligada. Ou seja, até naquele pequeno texto, modelo de exatidão, destinado à morte, é-lhe roubado o protagonismo. Além disso, são os anos de serviço na casa de Fortes, assim como os filhos bastardos que lhe deu, os fatos destacados da vida da escrava em seu próprio túmulo, como se a sua existência tivesse importância apenas enquanto ligada à de seu senhor. Em pedra tumular, portanto, a história de Maria Brites, que "viveu em

⁴¹ VASCONCELOS, *História antiga de Minas Gerais*, 1999.

⁴² AUTOS DA DEVASSA.

⁴³ MATA MACHADO FILHO, *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, 1985.

⁴⁴ FRIEIRO, *O diabo na livraria do Cônego*, 1981.

⁴⁵ QUEIROZ, *Como me contaram: fábulas históricas*, 1973, p. 39.

⁴⁶ QUEIROZ, *Como me contaram: fábulas históricas*, 1973, p. 39.

Mariana, entre a cozinha, a cama e a senzala”,⁴⁷ parece ser revelada pela pena da escritora.

No conto “São João do Morro Grande, 1920”, por sua vez, a narradora apresenta a história do farmacêutico José Ramos Gonçalves, que lhe foi contada por seu pai, José Raimundo Teixeira de Queiroz. No dia 30 de novembro de 1920, o farmacêutico é enterrado em estado cataléptico, levando consigo para o túmulo o anel da Escola de Farmácia de Ouro Preto, que a família não havia conseguido retirar de seu dedo. O coveiro, Hilário Pires, ao ver o anel do defunto, arquitetou um plano para roubá-lo: propositalmente cobriu a cova com pouca terra e, quando a noite já estava avançada, tentou se apossar da joia. No entanto, a dificuldade em realizar sua tarefa impeliu-o a tentar amputar o dedo do cadáver. O sangue que jorra traz José Ramos Gonçalves de volta a vida; o coveiro, no entanto, morre de uma parada cardíaca, assustado com o que acabara de ocorrer.

Ao deixar o cemitério, o farmacêutico busca ajuda na casa de um amigo, o escrivão Bento de Sousa, mas este parece crer que está na presença de um fantasma. Assim prossegue a narrativa:

A mão ferida, um tanto amargurado (porém feliz por livrar-se, vivo, dos sete palmos de terra), sai do cemitério. Ao vislumbrar luz em casa amiga chama à janela. Eram 11.45 da noite. O escrivão Bento de Sousa, alarmado, apenas balbucia: “Repousa em paz. Deus te guie.” E fecha a janela sem ouvi-lo. José Ramos Gonçalves chama novamente. Insiste. Nada. O silêncio então se povoa de *Credo e Magnificat*.⁴⁸

Ocorre-lhe, então, ir à casa paroquial: o padre Rosendo, porém, que acabara de acordar, reage de forma semelhante à do escrivão, rezando, benzendo e abençoando-o “em voz alta e firme”.⁴⁹ Somente após ver o sangue escorrer pela mão do farmacêutico que o padre se convence de que ele está, de fato, vivo e o socorre. No dia seguinte, a botica de José Ramos Gonçalves foi aberta e o coveiro Hilário Pires enterrado.

As histórias, assim, como no jogo de passar o anel, passam de narradores a narradores e vão ter outra inscrição pela escrita da cronista.

⁴⁷ QUEIROZ, *Como me contaram*: fábulas históricas, 1973, p. 39.

⁴⁸ QUEIROZ, *Como me contaram*: fábulas históricas, 1973, p. 128.

⁴⁹ QUEIROZ, *Como me contaram*: fábulas históricas, 1973, p. 128.

Decalcado da realidade, imaginado ou ficcionalizado, o jogo entre os narradores aponta para as “fábulas históricas”,⁵⁰ como foram contadas à narradora, como nos afiança, desde o início, o título do livro.

Os textos de Maria José de Queiroz, então, embora levem no título nomes de localidades e datas históricas, não fazem uma descrição realista delas. Ao contrário, como o narrador-viajante de Calvino, a narradora raramente faz referência (além do próprio título) aos aspectos físicos ou geográficos desses lugares, ocupando-se predominantemente de relatar histórias que ouviu (imaginou ou inventou) de contadores de história e que podem, ou não, ter ocorrido de fato.

Como no palácio de metal no qual as esferas de vidro, vazias, são preenchidas pelos desejos e pela imaginação dos visitantes do museu, ou como em Eudóxia os habitantes projetam suas impressões sobre a cidade no desenho do tapete, as datas e as cidades de Maria José de Queiroz, históricas e geográficas, são preenchidas pelas narrativas ficcionais. No conto “Carmo da Mata, 1902”, a narradora afirma: “Como toda cidade carece de memória, é óbvio que ao material concreto há de juntar-se, também, o material invisível, responsável pelo espírito que, ao fim e ao cabo, é a própria história do pensamento humano”.⁵¹

Assim, a tensão entre a escrita da História e a escrita da ficção em *Como me contaram: fábulas históricas*, é uma estratégia narrativa das mais inventivas. O material concreto ao qual se refere a narradora pode ser o que é sugerido pelas datas e pelos nomes das cidades presentes nos títulos de cada texto, assim como as referências a acontecimentos históricos, como a Inconfidência Mineira. O material imaginário, por sua vez, poderia dizer respeito às narrativas ficcionais, às cidades invisíveis que estão inscritas nas histórias contadas.

⁵⁰ O subtítulo “fábulas históricas” foi utilizado a partir do estudo que a escritora fez sobre o cronista peruano-espanhol Garcilaso de la Vega que, em seus *Comentarios reales*, utiliza, a um mesmo tempo, relatos de seus familiares e documentos oficiais para descrever o funcionamento do antigo Império Inca, assim como a conquista de seu território pelos espanhóis. A escritora publicou, sobre esse tema, o ensaio “Leão Hebreu e Garcilaso de la Vega, o Inca: um encontro à sombra de Platão” na coletânea *América: a nossa e as outras*, de 1992.

⁵¹ QUEIROZ, *Como me contaram: fábulas históricas*, 1973, p. 121.

Para Lyslei Nascimento, em *Exercício de fiandeira: Joaquina, a filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz*,⁵² o texto ficcional apresenta uma maior gama de possibilidades que o texto histórico, cuja veracidade deve ser sempre comprovada por documentos oficiais. O texto literário, por sua vez, tem a sua credibilidade pautada por um pacto entre o autor e o leitor, “num jogo que reflete o texto literário enquanto linguagem”⁵³ e, por isso, não está subordinado a uma verificação de teor científico. Nascimento afirma:

Sob esse aspecto, o ficcionista pode ir além do historiador. O construtor do texto ficcional trabalha não apenas com a memória factual, mas também com a imaginação. Parece então que a literatura pode abarcar um campo maior de possibilidades expressivas que a História.⁵⁴

Sendo assim, as narrativas de Maria José de Queiroz mostram um lado de Mariana, São João do Morro Grande, Morro do Mateus Leme e Carmo da Mata que vai além dos registros da historiografia, do “material concreto” que ali poderia ser encontrado. No espaço que se instaura entre a escrita da História e a escrita da ficção, portanto, a autora abre espaço para a imaginação.

O visível e o invisível

Tanto no romance de Calvino como no livro de Queiroz há uma relação entre a realidade e a ficção, entre o visível e o invisível, uma vez que ambos os escritores procuram mergulhar nos “poços do não escrito”⁵⁵ para criarem seus mundos ficcionais. De acordo com Leyla Perrone-Moisés,⁵⁶ no entanto, a arte não é capaz de produzir uma representação fiel da realidade. Para a crítica, o mundo representa sempre certo desconforto, uma falta, que é sentida por cada indivíduo desde o nascimento. Já após o parto, a criança chora por deixar o conforto do útero materno e, nas semanas seguintes, continua a fazê-lo ao perceber que sua mãe

⁵² NASCIMENTO, *Exercício de fiandeira*: Joaquina, filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz, 1995.

⁵³ NASCIMENTO, *Exercício de fiandeira*, 1995, p. 42.

⁵⁴ NASCIMENTO, *Exercício de fiandeira*, 1995, p. 42.

⁵⁵ CALVINO, *Mundo escrito e mundo não escrito*, 2015, p. 107.

⁵⁶ PERRONE-MOISÉS, A criação do texto literário, 1990, p. 100-110.

não está sempre por perto e que seu corpo não está permanentemente bem. Esse descontentamento inicial se expande ao longo da vida, na medida em que “à simples sensação de falta se acrescentam as especulações racionais sobre como as coisas deveriam ser e não são”.⁵⁷ Para suprir essa falta, então, a imaginação seria o recurso usado pelos seres humanos para construção da realidade, sendo o fazer artístico um modo de exteriorizá-la.

A arte, no entanto, é capaz de apenas momentaneamente compensar o descontentamento gerado pelo mundo, uma vez que, como sugere Perrone-Moisés, nem sempre a obra de arte apresenta um mundo mais agradável do que o real. Ao falar sobre o caso específico da literatura, que define como a “reconstrução do mundo pelas palavras”,⁵⁸ ela afirma:

Nas histórias inventadas podemos, eventualmente, encontrar um mundo preferível àquele em que vivemos: em certos poemas podemos encontrar os dados harmonizados de modo mais satisfatório. Mas dizer que a obra literária compensa assim, positivamente, as falhas do real levar-nos-ia a uma visão idílica da literatura: supor que todas as narrativas e todos os poemas apresentam um mundo mais belo, mais prazeroso que o mundo real.⁵⁹

A literatura, desse modo, nem sempre é uma representação agradável do mundo. Ao contrário, ela pode acentuar os aspectos ruins, o desconforto e o descontentamento com a realidade, mas, de uma maneira ou de outra, está sempre sugerindo que o real não é satisfatório. A relação entre o escrito e o não escrito, no entanto, não é binária e dualista, como parecem sugerir Perrone-Moisés e Calvino, em sua conferência. Pelo contrário, não se trata de separar ambos, mas de uma relação pendular, na qual a realidade pode iluminar a ficção, e vice-versa. Dessa forma, como aponta Calvino, a literatura partiria do real, do mundo não escrito, porém, não se limitaria a copiá-lo, a imitar a realidade e a experiência. A partir do emaranhado de imagens e sensações confusas que configuram o mundo não escrito, a literatura pode criar o mundo ficcional.

No romance de Calvino, Marco Polo e Kublai Khan ora caminham pelo jardim de magnólias do palácio, ora jogam xadrez ou fumam juntos.

⁵⁷ PERRONE-MOISÉS, A criação do texto literário, 1990, p. 103.

⁵⁸ PERRONE-MOISÉS, A criação do texto literário, 1990, p. 104.

⁵⁹ PERRONE-MOISÉS, A criação do texto literário, 1990, p. 104.

Enquanto isso, o viajante descreve ao imperador as localidades que visitou, admitindo fazer referências indiretas à sua cidade natal em seus relatos. Polo, então, parte de um modelo, Veneza, para edificar suas cidades invisíveis, no entanto, estas não são apenas representações de um modelo, mas mundos ficcionais alternativos. Como afirma Perrone-Moisés: “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”.⁶⁰ No livro de Queiroz, também, a narradora utiliza o mapa de Minas Gerais como ponto de partida para tecer suas fábulas históricas. Localidades reais e acontecimentos históricos, então, se tornam páginas escritas, nas quais se desenvolvem narrativas que revelam uma outra face de Minas Gerais, uma face oculta e invisível, que também é ficção.

Em Calvino, as cidades são invisíveis, representam um sonho, um medo ou um desejo de uma metrópole ideal: a cidade natal do narrador que é espelhada em cada possibilidade narrativa. Assim, Veneza se espelha nas cidades imaginárias de Zoé, Leandra, Ipásia, Eufrásia... Em Queiroz, as cidades, mesmo em um rol possível de ser detectado no mapa de Minas, são invisíveis, mas não inteiramente imaginárias, porque elas se deixam vislumbrar nas histórias invisíveis de seus habitantes, não registradas pelo discurso oficial, mas reencenadas pela ficção.

Referências

AUTOS DA DEVASSA. Disponível em: <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>. Acesso em: 05 abr. 2018.

CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*. Brasília: Editora UNB, 2007.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2016.

CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. In: CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 105-114.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia Editora, 1981.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades: a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

⁶⁰ PERRONE-MOISÉS, A criação do texto literário, 1990, p. 102.

- INCA, Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. México: Editorial Porrúa, 2006.
- JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. A construção do medo em Edgar Allan Poe e em Moacyr Scliar. *Letras*, n. 58, Belo Horizonte, 2018, p. 12-13.
- MATA MACHADO FILHO, Aires da. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1985.
- NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Exercício de fiandeira*: Joaquina, filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz. 1995. 136f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1995.
- PASOLINI, Pier Paolo. Postfazione. In: CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2016, p. 161-166.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivãzinha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.
- POLO, Marco. *O livro das maravilhas*. Trad. Elói Braga Jr. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- QUEIROZ, Maria José de. Leão Hebreu e Garcilaso de la Vega, o Inca: um encontro à sombra de Platão. In: QUEIROZ, Maria José de. *A América*: a nossa e as outras. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1992.
- QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram*: fábulas historiais. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1973.
- VASCONCELOS, Diogo. *História antiga de Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia, 1999.

Testemunhar a ausência: *W ou a memória da infância*, de Georges Perec

Ricardo Garro

Georges Perec inicia *W ou A memória da infância*¹ com um preâmbulo que indica uma conexão entre as narrativas aparentemente díspares que o formam:

Há neste livro dois textos simplesmente alternados; poderia quase parecer que eles nada têm em comum, no entanto estão indissolúvelmente imbricados, como se nenhum dos dois pudesse existir sozinho, como se apenas do seu encontro, dessa luz longínqua que lançam, um sobre o outro, pudesse se revelar o que jamais é inteiramente dito num, jamais inteiramente dito no outro, mas somente em sua frágil interseção.²

Mais adiante afirma: “Um desses textos pertence inteiramente ao imaginário [...]. O outro texto é uma autobiografia”.³ Neste último texto, Perec, nascido em 1936, cruza suas memórias de infância, lacunares, muitas vezes constituídas de acontecimentos que o escritor mais tarde vai situar nos terrenos do imaginário e da fantasia, com fatos recolhidos em documentos ou informações de parentes e conhecidos para compor, de forma hesitante e ambígua, sua infância passada durante a Segunda Guerra Mundial, assim como os primeiros anos de sua juventude, vivida no pós-guerra. Já no texto que Perec diz pertencer ao imaginário, tem-se uma narrativa ficcional dividida em duas partes, em que, na primeira, um desertor do exército francês foge para a Alemanha e adota o nome

¹ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995.

² PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 3.

³ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 3.

Gaspar Winkler para, em seguida, ao descobrir que assumira o nome de uma criança desaparecida em um naufrágio, partir em busca de seu pai. A segunda parte dessa narração é a descrição de uma sociedade “ideal” de nome W, localizada em uma ilha na Terra do Fogo, no extremo sul do continente americano.

No texto autobiográfico, Percegrin descreve como foi mandado de Paris para o vilarejo de Villard-de-Lans por sua mãe quando da capitulação da França frente à Alemanha, vivendo, a partir daí, em peregrinação entre casas de parentes, amigos da família e o internato em um colégio católico, sempre mantendo em segredo sua origem judia. O pai de Percegrin, André, foi ferido no dia em que foi decretado o armistício entre Alemanha e França, vindo a falecer alguns dias depois. Sua mãe, Cécile, como viúva de soldado, contava com a proteção do estado francês para não sofrer perseguição por parte dos nazistas. Foi detida em 23 de janeiro de 1943, depois, em 11 de fevereiro, deportada para Auschwitz, sendo este o último dado conhecido a seu respeito.

As memórias de infância de Percegrin, apesar da evocação constante dos pais, em sua quase totalidade, os excluem como lembrança, salvo nos momentos que Percegrin, após rememorar pequenos acontecimentos supostamente passados com eles, os dilui em incertezas até não conseguir separar memória de construção imaginária. Dessa forma ele se apega às poucas fotografias que tem de ambos, descrevendo características físicas, trajes, penteados, expressões dos rostos, em uma tentativa de construir para si uma imagem que se aproximasse de concreto do que foram seus pais, suas personalidades e como viveram. Essa tentativa leva-o a buscar a rua e a casa onde viveu com eles em Paris, mesmo não tendo memória tangível do período. Essa busca por lugares do passado torna-se uma constante em toda a narrativa autobiográfica, como se o passado evocado pela memória necessitasse de confirmação no presente para que pudesse se constituir como realidade.

Didi-Huberman, na abertura de *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, afirma que, para se perceber a estratificação dos tempos através da memória, seria “preciso o mais – que – presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção

ou aparição do tempo”.⁴ Na busca pelo passado, Perec age como se buscasse intencionalmente forçar tal choque, tal irrupção, o que funciona como uma estratégia narrativa em que a memória torna-se elemento de investigação e reinvenção do passado, desvirtuando em parte a afirmação de Didi-Huberman, no que esta traz de memória involuntária, mas ao mesmo tempo reforçando o poder das imagens como possibilidade de resgate do passado, a partir do que estas têm de capacidade de expor as fraturas de uma construção memorialística que tende à linearidade e à estratificação.

Didi-Huberman, ao evocar o poder das imagens de persistir no tempo, de exigir no presente uma reconfiguração da memória, permite uma aproximação teórica à narrativa autobiográfica de Perec e de sua tentativa de construir uma memória de seus pais por intermédio dos rastros que deixaram em imagens e na busca pelos lugares que viveram. Tal intento expõe a capacidade que possui as imagens de dialogar e de dar sentido ao futuro. Ainda, para Didi-Huberman:

Diante de uma imagem, enfim, temos de reconhecer isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.⁵

Ao resgatar seus pais pelos rastros que deixaram em imagens, não só o passado é posto em jogo, mas também o presente através de uma interpretação que busca ressignificá-lo. Assim, se é necessário, para Perec, evocar o passado por meio de imagens para atestar o que existiu, ao fazê-lo, o escritor reinventa uma memória legada pelos fatos históricos e, como não poderia deixar de ser, pelos símbolos nazistas presentes na sua infância na França ocupada. Se o apagamento dos pais na memória de Perec é o traço mais marcante da sua autobiografia, em contraponto, suas lembranças são marcadas por símbolos da guerra e do nazismo. Nelas, suásticas, cruzes, uniformes adquirem uma presença constante. Da mesma forma se pode entrever no jogo infantil de Perec de

⁴ DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, 2015, p. 26.

⁵ DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, 2015, p. 16.

construção de uma sociedade olímpica baseada em ideais esportivos de perfeição e de competitividade, elementos caros à ideologia nazista como pureza racial e superioridade ariana, que mais tarde Perec irá reelaborar e transformar no texto paralelo à sua autobiografia que forma *W ou a memória da infância*. Neste texto, os ideais de perfeição e de competitividade se degeneraram para a mais absurda arbitrariedade e violência, em uma aproximação, tanto aos campos de concentração, quanto às teorias de eugenia que marcaram o nazismo.

O projeto autobiográfico de Perec também pode ser visto como forma de fazer prevalecer, sobre o que lhe foi legado pelo nazismo, a memória da perseguição e violência contra os judeus, representados, em sua narrativa, pela ausência e morte de seus pais, e em consequência, a convivência e o porvir da vida que lhe foi negada junto a eles. Historicamente, saindo do campo individual e remetendo ao coletivo, esse projeto do escritor denuncia a estratégia nazista de aniquilação judaica, pois, para os nazistas, não bastava o extermínio dos judeus, era necessário também eliminar a memória da religião, da cultura e da história deles na Europa. Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo*,⁶ descrevendo a necessidade de destruição de tudo que poderia se constituir como arquivo da Shoá, afirma:

Não bastava assassinar: porque os mortos nunca estavam suficientemente 'desaparecidos' aos olhos da 'solução final'. Muito para além da privação de sepultura que era, na Antiguidade, o cúmulo da ofensa ao morto –, os nazis dedicaram-se, racional ou irracionalmente, a não 'deixar nenhum vestígio', a *fazer desaparecer todo o resto*.⁷

Esse desígnio não servia apenas para que os crimes nazistas não fossem revelados, mas, principalmente, para que o extermínio pudesse se realizar em sua totalidade. Não restando vestígio dos hábitos, das tradições, dos modos de vida, nada mais do que um dia se constituiu como cultura dos judeus europeus, a vitória nazista poderia ser completa, pois se tratava, também, de eliminar a memória daqueles que deveriam ser

⁶ DIDI-HUBERMAN, *Imagens apesar de tudo*, 2012.

⁷ DIDI-HUBERMAN, *Imagens apesar de tudo*, 2012, p. 36.

mortos, de apagar suas histórias e peculiaridades. Assim, ainda segundo Didi-Huberman:

Há uma coerência perfeita entre o discurso de Goebbels, analisado em 1942 por Hannah Arendt, seguindo o fio do seu motivo central 'Não se pronunciará o kaddish' – ou seja: sereis assassinados sem resto nem memória –, e a destruição sistemática dos arquivos da destruição pelos próprios SS no fim da guerra. 'O esquecimento do extermínio faz parte do extermínio', efetivamente. Não há dúvida de que os nazis acreditaram na possibilidade de tornar os judeus invisíveis, de tornar invisível a sua própria destruição.⁸

Tal afirmação se encaixa com a ação de perseguição sistemática e de deportação dos judeus por parte dos nazistas quando da França ocupada. E como efeito disso, a busca por parte de Perec de preencher a lacuna de sua história familiar imposta por esse apagamento, torna-se uma forma de testemunho, não só do silenciamento imposto pelo nazismo, mas principalmente de uma história que deve ser contada como forma de entendimento do significado desses fatos em sua vida pessoal.

É em sentido inverso ao desígnio nazista de aniquilação que Perec estrutura sua autobiografia. O que ele faz é recompor os rastros que deveriam ter sido apagados da história dos judeus na Shoá, por intermédio da escrita de sua trajetória familiar. Perec, como efeito da exploração da ausência de lembrança dos pais, tece uma narrativa que acaba por subverter o ideário nazista de apagamento, transformando falta e vazio em memória e presença simbólica, afirmando e expondo os crimes nazistas via a história de sua família.

Mas não apenas a reversão do ideal de extermínio da memória judaica é empreendida por Perec, e é o que se pode deduzir da outra narrativa do livro. Esta, que Perec afirma pertencer "inteiramente ao imaginário", é uma ficção dividida em duas partes em que, na primeira, tem-se o desaparecimento de uma criança após um naufrágio nas proximidades da costa da Terra do Fogo, e, na segunda, a descrição de uma sociedade "olímpica" nomeada de *W*, isolada em uma ilha localizada na mesma

⁸ DIDI-HUBERMAN, *Imagens apesar de tudo*, 2012, p. 37-38.

região, em “que a vida [...], é feita para maior glória do corpo”,⁹ e onde “um atleta é senão suas vitórias”,¹⁰

De acordo com Perec, essa ideia de sociedade teria origem em uma história inventada na infância, sobre a qual, na parte autobiográfica do livro, ele assim se refere: “me lembrei de repente de que essa história se chamava ‘W’ e que ela era, de certo modo, se não a história, pelo menos uma história de minha infância [...] a vida de uma sociedade preocupada apenas com o esporte, numa ilha da Terra do Fogo”.¹¹

Na parte assumidamente ficcional do livro, a sociedade W é, inicialmente, apresentada como detentora de valores elevados. De forma semelhante, em sua autobiografia, Perec não afirma, quando criança, ter percebido valores negativos à sociedade W que imaginou. Mas desvirtuando a brincadeira da infância, na narrativa ficcional, logo a descrição dos jogos e da vida dos habitantes da ilha vai adquirindo uma feição violenta e negativa. A vida dos atletas torna-se marcada pela luta ininterrupta pela sobrevivência. O que inicialmente era apresentado como glória pela vitória, se mostra como luta por alimento e mais um dia de vida, em uma representação que não deixa de lembrar a situação dos judeus sob o domínio nazista. Para o narrador:

A Lei é implacável, mas a Lei é imprevisível. Ninguém deve ignorá-la, mas ninguém pode conhecê-la. Entre os que se submetem a ela e os que a editam se ergue uma barreira intransponível. O Atleta deve saber que nada é seguro; deve contar com tudo, para o melhor e para o pior; as decisões que lhe concernem, sejam fúteis ou vitais; são tomadas à sua revelia; ele não tem o menor controle sobre elas.¹²

Tal trecho pode ser relacionado não só às leis raciais promulgadas na Europa ocupada, mas à própria vida dos deportados nos campos de concentração. Também a exaltação de uma suposta perfeição física e racial, relacionada às teorias de eugenia, marca do Nazismo, tendo em conta o assassinato de alemães com problemas físicos ou mentais ter sido política de Estado no Terceiro Reich, está presente na sociedade W:

⁹ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 84.

¹⁰ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 119.

¹¹ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 14.

¹² PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 141.

“O costume manda, com efeito, que se deixe viver a totalidade dos filhos homens (salvo se apresentarem no nascimento alguma malformação que os torne inaptos às competições)”.¹³

A narrativa torna-se, no seu decorrer, um retrato cada vez mais próximo da Europa nazista e dos campos de concentração, em descrições que muito lembram as de Primo Levi¹⁴ e outros sobreviventes:

Suportará com igual rigor a neblina da noite de inverno, as chuvas glaciais da primavera, o calor tórrido das tardes de verão. [...] Imerso num mundo sem freio, ignorante das Leis que os esmagam, algoz ou vítima de seus companheiros sob o olhar irônico e desdenhoso de seus juízes, o Atleta W não sabe onde estão seus verdadeiros inimigos [...]. Mas sua vida e sua morte lhe parecem inelutáveis, inscritas uma vez por todas num destino inominável.¹⁵

Essa proximidade com as narrativas dos sobreviventes da Shoá revela outro aspecto do livro. O narrador se coloca como testemunha da vida em W e, assim como muitas testemunhas históricas da Shoá, afirma se tratar de necessidade de testemunhar o que lhe move a escrever: “Faço-o agora, movido por uma necessidade imperiosa, convencido de que os acontecimentos que testemunhei devem ser revelados e trazidos à luz”.¹⁶ Mas ao afirmar essa necessidade de testemunho, o narrador se coloca como uma testemunha ocular, mas não participante dos tormentos vividos pelos habitantes de W, assim justificando a distância e frieza de sua narração:

Não podia haver sobrevivente. O que meus olhos tinham visto acontecera realmente [...] eu era o único depositário, a única memória viva, o único vestígio daquele mundo. Isso, mais que qualquer outra consideração, me levou a escrever [...] fui testemunha, não ator. [...] Ainda que os acontecimentos que presenciei continuem a pesar intensamente sobre meu comportamento, sobre minha maneira de ver, eu gostaria, para relatá-los, de adotar o tom frio e sereno do etnólogo: visitei aquele mundo submerso e aqui está o

¹³ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 150.

¹⁴ “Vai começar mais um dia igual aos outros, tão longo, que o seu termo é quase inconcebível: quanto frio, quanta fome, quanto cansaço nos separam, ainda, desse termo! Melhor concentrar a atenção e o desejo na forminha de pão cinzento, que é pequena, sim, mas que em breve será nossa e, durante cinco minutos (até que a tivermos devorado), constituirá tudo que a lei deste lugar nos permite possuir (LEVI, *É isto um homem?*, 1988, p. 63)”.

¹⁵ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 191-192.

¹⁶ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 9.

que vi. Não é o furor ardente de Ahab que me habita, mas o branco devastador de Ismael, a paciência de Bartleby.¹⁷

Colocar-se como testemunha é a alternativa para a manutenção da memória de W, o mesmo pode-se dizer em relação à memória dos seus parentes que morreram pela violência de um poder arbitrário e violento, como expressos no texto autobiográfico. Se na descrição do modo de vida em W, Percec encena uma grande metáfora da Europa ocupada e dos campos de concentração, pode-se, na primeira parte do enredo ficcional, buscar elementos presentes na parte autobiográfica que revelam o desdobramento de fatos de sua vida em direção à ficção. Assim, seu pai morto como soldado na 2ª Guerra, na sua transposição ficcional, torna-se um desertor do exército francês que vai encontrar abrigo na Alemanha. É crível relacionar tal escolha do autor a um desejo de infância relacionado à sobrevivência do pai, e não só isso, parece revelar ainda a ambigüidade infantil frente ao ideário e símbolos nazistas presentes em sua infância, que lhe legaram valores de força e competitividade que o menino Percec não teve a capacidade de enxergar em toda sua dimensão trágica e violenta, e que o autor maduro confronta na escrita de *W ou a memória da infância*.

Também a história de sua mãe parece metaforizada na parte ficcional do livro. Se esta, presa e deportada durante a guerra, foi enviada para o campo de concentração de Auschwitz, tendo como seu último registro de vida justamente tal deportação, a morte na câmara de gás torna-se o fato mais presumível. Se assim como o pai de Percec, ela se tornou um lugar vazio na memória infantil do escritor, em contrapartida, na sua representação ficcional, ela pode ser associada à mãe do garoto que, desaparecido no naufrágio, mais tarde dá nome ao personagem desertor e testemunha dos modos de vida da sociedade W. Da personagem dessa mãe, a última imagem é de uma morte por afogamento, onde as unhas que deixam marcas na porta da cabine em que dormia durante o naufrágio, remetem às marcas de unhas encontradas nas paredes dos galpões das câmaras de gás onde eram executados os judeus em Auschwitz.

Apontar a convergência entre as duas narrativas que formam *W ou a memória da infância*, é resgatar a memória de um período histórico,

¹⁷ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 10-11.

metaforizada no discurso literário, pela visão de quem não viveu a experiência concreta dos campos nazistas, mas que sofreu as conseqüências dos mesmos em sua trajetória pessoal. Assim, para além de um resgate de sua origem, de falar de si em seu texto autobiográfico, Perec desdobra sua experiência pessoal em experiência coletiva, assim como afirma a memória de pessoas que tiveram a existência interrompida pelo trágico da guerra ou da Shoá.

Tal posição explícita e constrói literariamente uma personalidade que se apresenta como marcada por uma falta de origem, centrada em um vazio que se revela a partir da ausência e do desaparecimento dos pais, não entendido na infância, dolorosamente enfrentado na juventude. Também não deixa de ser uma forma de dar voz a esses pais que não puderam se pronunciar e nem se colocar como uma presença na sua vida, a não ser por memórias inexatas da infância ou por fotografias que necessitavam de uma construção racional de sentido. Em *W ou a memória da infância*, encontra-se a simbolização pela escrita do que significa esse vazio, essa ausência, que Perec metaforiza em sua escrita:

Sei que o que digo é branco, é neutro, é signo de uma vez por todas de um aniquilamento de uma vez por todas. [...] É isso o que digo, é isso o que escrevo, e somente isso o que se encontra nas palavras que traço e nas linhas que essas palavras desenharam e nos brancos que o intervalo dessas linhas deixa aparecer: por mais que eu persiga meus lapsos ou passe duas horas matutando sobre o comprimento do capote de papai, ou busque em minhas frases, para evidentemente logo encontrá-las, as ressonâncias miúdas do Édipo ou da castração, sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio dele e do meu silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para não dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.¹⁸

É na falta, no espaço vazio originado de perdas que se constitui o sentido das duas narrativas. Se na autobiografia, a ausência dos pais,

¹⁸ PEREC, *W ou a memória da infância*, 1995, p. 54.

e no sentido mais profundo que essa ausência assume, na condição de judeu afetado pelo horror nazista, o autor se reconhece como sujeito para o qual existe uma lacuna ou uma falta que se origina de sua história familiar, na narrativa ficcional tem-se a metaforização dessas perdas com personagens que desaparecem sem deixar vestígio,¹⁹ com mortes trágicas que remetem à Shoá, assim como os próprios campos de concentração nazistas recriados através da sociedade W.

As duas narrativas funcionam como um jogo, em que o espelhamento de uma na outra revelam camadas sobrepostas, que, partindo do factual da narrativa autobiográfica, da história judaica e da Shoá, deságuam na ficção a partir de metáforas e construções simbólicas que só encontram sentidos quando cotejados pelo biográfico e o histórico. Ao mesmo tempo em que a ficção se vale de uma interpretação do real e da memória para se constituir, camadas submersas da subjetividade expressas pelo ficcional revelam e jogam luz sobre o autobiográfico. Tal espelhamento das narrativas revela a necessidade que uma tem da outra para existirem, e servem como meio para o projeto aparente no livro de Perec, de lidar com o passado a partir de uma racionalização que reinterprete o que o discurso nazista lhe legou como memória e como ideologia. Desta forma, as duas narrativas funcionam como uma espécie de mecanismo dividido em duas partes que servem para um mesmo intento, no caso, uma narrativa que se desdobra em duas e que tem como fim a ressignificação da memória da infância.

O próprio nome do livro revela tal objetivo, em que, a letra W, título do livro e nome da sociedade descrita na parte ficcional, sendo esta originária de uma brincadeira da infância, revela a duplicidade de dois elementos aparentemente distintos, mas intrinsecamente ligados entre si, levando-se em conta, ainda, e tornando mais explícita tal intenção, que a letra "w" em francês é pronunciada como *double v*. História judaica e história familiar, Shoá e nazismo, vazio da memória e o poder de sobrevivência evocado por imagens, elementos que se opõem e são contíguos na história pessoal de Perec, assim como o autobiográfico e a ficção, em

¹⁹ A ideia de desaparecimento é uma constante na literatura de Georges Perec, vide o romance *O sumiço* (PEREC, *O sumiço*, 2015), todo escrito sem a letra "e", a mais frequente da língua francesa.

W ou a memória da infância, e que transformam-se nos elementos de enfrentamento do passado, via criação literária, que permitem ao autor não só iluminar o que carrega dentro de si, expor sua subjetividade por meio do literário, como dar voz e testemunho em nome dos seus pais, e de forma mais ampla, da comunidade judaica da Europa que sofreu as consequências da Shoá.

Assim, se na parte autobiográfica Perec reconstrói sua memória de infância como propósito de dar voz e concretude à sua história familiar e à história judaica que deliberadamente o nazismo tentou apagar, na parte ficcional, por meio da representação de W, ao buscar uma invenção da infância, a princípio formada por valores nobres, como o próprio nazismo afirmava serem os seus, Perec desvirtua o ideário nazista de perfeição e triunfo, como se buscasse conscientemente reconstruir os valores absorvidos na infância, invertendo os sentidos do que de alguma forma se ligavam à retórica nazista.

Os dois textos presentes em *W ou a memória da infância*, e a “luz longínqua que lançam, um sobre o outro”, parecem constituir uma dupla tarefa de enfrentamento à memória herdada da infância, uma frente ao que foi apagado pela ação histórica do nazismo, outra frente à herança cultural e subjetiva assimilada na França ocupada. Dessa forma, o livro é construído tanto com o imaginário e a fantasia da infância, quanto com o enfrentamento simbólico da herança do nazismo presente nesse imaginário. Para isso, as escolhas formais de Perec na feitura do livro empreendem, na parte autobiográfica, a ação de uma construção memorialística do presente sobre o passado, como, em sua parte “imaginária”, via simulação de um discurso centrado na retórica do nazismo, a subversão desse ideário na narrativa da sociedade de W.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PEREC, Georges. *O sumiço*. Trad. José Roberto Andrade Féres. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Monstruosidades literárias em “O chamado de Cthulhu”, de H. P. Lovecraft

Rogério Lobo Sáber

Uso marionetes humanas como símbolos, mas meu interesse não está nelas. Está na própria situação da derrota – e na sensação implícita de liberação – que me supre com arrepios e catarse de esforço estético.

H. P. Lovecraft

Rascunhado em Nova Iorque e escrito no verão de 1926, “O chamado de Cthulhu”, a despeito das observações críticas controversas que a criação lovecraftiana tem recebido, permanece como um dos contos mais conhecidos e icônicos do autor, cuja prosa corresponde, na leitura de David Punter,¹ a certa involução do gótico americano notavelmente desenvolvido por antecessores da estirpe de Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. Punter registra suas objeções sobre Lovecraft, atribuindo condição anêmica à sua literatura gótica e designando-a objeto de um “cultismo”² que, na mais cortês das interpretações, tem sido uma incógnita à crítica. A escrita lovecraftiana, para Punter, não ultrapassa a condição de “primitiva, repetitiva, compulsivamente fácil, a essência da ficção barata”.³

Apreciação contrária foi reservada a Lovecraft, anos antes, por Donald Burleson,⁴ para quem o escritor era uma:

peculiar mente fértil [que] produziu um *corpus* de histórias, romances e poemas cuja natureza transcende classificação fácil; dizer simplesmente que ele escreveu “histórias de horror” é desprezar muito da profundidade de conceptualização que se difunde em sua obra, obra característica pelo intenso poder narrativo de [estabelecimento] de clima [(atmosfera)].⁵

¹ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996.

² PUNTER, *The literature of Terror*, 1996, p. 38. Tradução nossa.

³ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996, p. 44. Tradução nossa.

⁴ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

⁵ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 3. Tradução nossa.

Essa multifacetada obra literária pode, como pondera Burleson,⁶ ser amada ou rechaçada, conquistar admiradores ou inimigos. No entanto, dela não se sai ileso porque o autor – que, desde tenra idade, se mostrou propenso à manipulação de temas insólitos, ao “sombrio” e ao “bizarro”⁷ – marca nossa experiência estética com os temas e imagens incomuns que cria.

O conto “O chamado de Cthulhu” é um exemplar literário do ápice criativo do autor, alcançado quando deixa Nova Iorque e retorna, em “abril de 1926”,⁸ à sua terra natal Providence. No entanto, sua produção literária somente receberá atenção da crítica americana a partir da década de 1970. Para Burleson,⁹ qualquer empresa crítica reservada à obra lovecraftiana precisa ser paciente com as circunstâncias econômicas instáveis do escritor, cuja escrita sempre se materializou em um contexto de tensão: em um extremo, temos a predileção e vocação autodidatas de Lovecraft por autores clássicos (como Alexander Pope) e pela composição de textos eruditos; em outro, a urgência de depender da escrita para sobreviver:

Bem evidente também está sua inclinação para reverenciar a integridade e a beleza da linguagem, depois dos modelos clássicos e setecentistas que tanto admirou. É para seu crédito duradouro que, em face da pressão dos editores para ajustar-se às convenções do mercado de revistas populares baratas, ele não concordaria em reescrever ou subvalorizar seus contos, mesmo quando sua recusa em fazê-lo tenha significado a ausência de pagamentos dos quais precisava desesperadamente. “Se eu não obtiver dinheiro sem que retorça a minha escrita”, ele anota em uma carta de 1935, “voluntariamente passarei fome”.¹⁰

Burleson¹¹ também valoriza os esforços filosóficos de Lovecraft, que se materializam principalmente na escolha dos motivos literários e, ao buscar compreender a filosofia de sua composição, retoma os comentários que o próprio Lovecraft redigiu a respeito de sua cosmovisão da vida e da arte. Por mais, no entanto, que o escritor se preste a anotar e a nos indicar importantes vestígios e impressões para compreensão mais aprofundada de sua criação literária, é sensato não os considerar como

⁶ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

⁷ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 4. Tradução nossa.

⁸ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 115. Tradução nossa.

⁹ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

¹⁰ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 16. Tradução nossa.

¹¹ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

provas materiais que, de maneira fidedigna, revelam a chave do processo subjetivo de criação:

O suporte atitudinal da escrita de Lovecraft será notado com mais detalhe no exame das obras; é suficiente aqui apresentar um panorama estético. Para esse propósito, não poderíamos fazer melhor senão confiar com muita força nos próprios pronunciamentos altamente iluminadores de Lovecraft.¹²

Julgamos precipitada a crença de Burleson,¹³ já que o teórico quer encontrar nos escritos extraficcionais de Lovecraft, porta-vozes fiéis de seu *modus operandi* criativo.¹⁴

De acordo com Peter Cannon,¹⁵ o horror construído em “O chamado de Cthulhu” instala-se primeiramente em Providence (Rhode Island) para expandir-se para outras regiões do mundo. Nessa *short story* que serve de epítome à mitologia Cthulhu,¹⁶ dá-se prioridade a um pan-horror lovecraftiano, que desloca os agentes de abjeção da limitada topografia humana e natural – como cidades, bosques e mares – para uma ilimitada esfera cósmica, espacial. A expansão do perímetro de atuação desses agentes de horror é uma das escolhas estéticas que ilustra a avaliação de Punter,¹⁷ para quem o gótico lovecraftiano se preocupa com questões externas, em contraste com o gótico de Poe, que estaria voltado mais para questões psicológicas, internas.

A narrativa quer nos convencer de que se trata de um manuscrito legado por Francis Thurston, de Boston, por meio do qual se registra sua investigação a respeito de eventos insólitos vivenciados, sobretudo, por três outros narradores, quais sejam: George Angell, tio de Thurston e “professor emérito de línguas semíticas da Brown University”;¹⁸ inspetor

¹² BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 11. Tradução nossa.

¹³ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

¹⁴ Mais adiante, anotamos uma possível contradição a respeito do posicionamento de Lovecraft em relação a questões religiosas, incoerência enunciativa que confirma a necessidade de se manter um espírito cético no que tange a esses “pronunciamentos altamente iluminadores” dos escritores.

¹⁵ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

¹⁶ CANNON, *Lovecraft*, 1989. A expressão “mitologia Cthulhu” foi cunhada por August Derleth, primeiro editor de H. P. Lovecraft, e seu emprego ganhou vigor com o passar do tempo (BURLESON, *Lovecraft*, 1983). A avaliação de Donald Burleson (1983), no entanto, é de que o próprio escritor não aceitaria tal designação de bom grado.

¹⁷ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996.

¹⁸ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 98.

de polícia John Legrasse e Gustaf Johansen, norueguês que atuava como segundo imediato de um navio.

O entrelaçamento dessas vozes narrativas principais a outras secundárias permitiu, a Cannon,¹⁹ ressaltar a complexa estrutura narrativa desse conto de Lovecraft, à qual devemos estar atentos, tendo em vista a maior ou menor credibilidade narrativa das vozes envolvidas nos relatos. Contudo, a observação de Cannon,²⁰ de que os manuscritos do conto exploram uma “estrutura mais complexa do que qualquer uma feita, até então, [no campo] ficcional”,²¹ pode ser prontamente questionada se levarmos em consideração, por exemplo, obras em prosa do século anterior, como *Frankenstein* (1818) e *Drácula* (1897), que se valem igualmente de manuscritos e de múltiplas vozes para comporem uma sofisticada engrenagem narrativa. Cannon²² não limita a qualificação de “O chamado de Cthulhu” ao perímetro das *short stories*; portanto, ao anunciar a suprema sofisticação do conto lovecraftiano no “campo ficcional”, levanta uma controvérsia crítica.

Se o crítico nos apresenta inicialmente essa supervalorização do texto em estudo, é o próprio Lovecraft quem, em 10 de novembro de 1936, anotarà suas impressões sobre o conto, conforme as recupera Cannon: “bastante medíocre – não tão ruim para ser o pior, mas cheio de toques baratos e desajeitados”.²³ Depois de avaliar a autocrítica do escritor como extremamente severa, Cannon²⁴ considera a “estrutura desconectada”²⁵ do enredo um recurso técnico que nele instala um distanciamento necessário à atmosfera de horror que se deseja criar. Presta-se também a atrasar a dinâmica dos acontecimentos para que o leitor – aqui propomos um acréscimo à teoria de Cannon ²⁶ – tenha tempo de recompor, sem deixar de fruir do suspense, os fatos dos quebra-cabeças.

¹⁹ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

²⁰ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

²¹ CANNON, *Lovecraft*, 1989, p. 65. Tradução nossa.

²² CANNON, *Lovecraft*, 1989.

²³ CANNON, *Lovecraft*, 1989, p. 67. Tradução nossa.

²⁴ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

²⁵ CANNON, *Lovecraft*, 1989, p. 67. Tradução nossa.

²⁶ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

A primeira dúvida lançada, por exemplo, é se podemos realmente crer na fidelidade narrativa do professor Angell, já que seu sobrinho faz questão de ressaltar que o tio possuía “idade avançada”²⁷ e que não seria nada difícil de se render, portanto, a “imposturas superficiais”.²⁸

Essencialmente, a história nos convida a recompor o intrincado quebra-cabeças de eventos que envolvem o retorno da criatura Cthulhu e de outras entidades tenebrosas da cidade mítica de R’lyeh, monstruosa acrópole submersa nas águas do Pacífico, bem como a relação que essas criaturas estabelecem com os seres humanos. Para tanto, perscrutamos os fatos passados que rondam o mistério da morte do professor Angell a partir da organização dada por Thurston aos recortes de jornal e aos manuscritos do tio, por meio dos quais sabemos que o artista Henry Wilcox elaborara, em barro, uma escultura monstruosa. Também por ter inscrito, no barro, hieróglifos indecifráveis, Wilcox procura Angell, especialista em línguas semíticas, na tentativa de compreender o artefato produzido e os estranhos símbolos modelados.

Ao avaliar os manuscritos empregados no conto por Lovecraft, Burleson²⁹ justifica sua inserção no enredo como recursos técnicos para estabelecimento e manutenção de um “alto nível de realismo”.³⁰

O segundo relato é do inspetor John Legrassé que, 17 anos antes do tempo presente do conto, havia procurado o professor Angell em um congresso, trazendo consigo uma “grotesca e repulsiva estatueta em pedra”³¹ semelhante à estatueta esculpida por Wilcox. O ídolo carregado por Legrassé “foi encontrado alguns meses atrás nos pântanos ao sul de Nova Orleans”,³² quando se investigava acerca de um culto vodu misterioso. O inspetor e seus homens invadiram um suposto bosque maldito para verificar o que praticavam os adeptos do culto, sobretudo porque haviam sido realizados assassinatos ritualísticos.

A estatueta transportada por Legrassé é então exibida aos cientistas presentes ao congresso, mas somente o professor William Webb, que

²⁷ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 99.

²⁸ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 99.

²⁹ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

³⁰ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 117. Tradução nossa.

³¹ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 106.

³² LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 106.

havia comandado uma expedição à Groenlândia e à Islândia “em busca de inscrições rúnicas”,³³ pôde ajudar na interpretação dos fatos misteriosos. O acesso a informações mais completas tornou-se possível, à polícia, pelo relato de Castro, um mestiço velho, prisioneiro da operação, que pôde explicar detalhes do culto a Cthulhu, tais como: (1) a relação dessa criatura cósmica com os Grandes Anciões; (2) a forma de contato possível entre os homens e essas entidades malditas; (3) a existência da cidade de R’lyeh e o evento de sua submersão; e (4) o propósito de Cthulhu ao interferir na realidade humana, alterando-lhe a ordem.

Em terceiro lugar, temos o manuscrito de Johansen, oficial marítimo que encontrou, em alto-mar, a localização de R’lyeh, enfrentou Cthulhu – nomeado por ele a Coisa – e logrou êxito em escapar ao ataque da criatura. O relato registrado por Johansen é aparentemente passível de credibilidade porque o personagem é descrito como um “homem equilibrado e valoroso”,³⁴ embora tenha perdido muito de sua têmpera ao defrontar-se com a Coisa indescritível, ao atordoar-se com a geometria deformada da cidade mítica encontrada e, finalmente, ao ter de aceitar que Cthulhu havia ressurgido da indeterminação das águas para vagar pelo mundo.

No entanto, a forma como Thurston teve acesso ao manuscrito de Johansen – o personagem visita a casa do oficial em Oslo e recebe, da viúva, um manuscrito redigido convenientemente em língua inglesa – permanece contestável. Também Burleson³⁵ indica esse *deus ex machina* lovecraftiano como um detalhe que poderia ter sido mais “persuasivo”.³⁶

Ao término do relato, Thurston, o narrador inicial, reconhece que, por saber demais a respeito da existência de Cthulhu, já não pode mais viver em paz: “Vi tudo o que o universo abriga em termos de horror, e desde então até mesmo os céus da primavera e as flores do verão são veneno para mim”.³⁷ Punter assinala que um dos pontos de contato do gótico lovecraftiano com o gótico canônico é a “aspiração profana

³³ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 108.

³⁴ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 122.

³⁵ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

³⁶ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 120. Tradução nossa.

³⁷ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 131.

por conhecimento proibido”.³⁸ Burleson também reconhece a insistência desse motivo literário (“conhecimento proibido” ou “ignorância misericordiosa”)³⁹ nas obras de Lovecraft, embora não o associe, em sua leitura crítica, à estética literária gótica.

Amedrontado, Thurston deixa seus manuscritos como advertência para que tenhamos cautela e registra sua prece para que os homens – se é que possível – fiquem a salvo de Cthulhu, a repulsa que “aguarda e sonha nas profundezas” e que é responsável pela “decadência [que se] espalha pelas frágeis cidades dos homens”.⁴⁰ O narrador central do conto resigna-se à iminência da morte e, ironicamente, reconhece que sabe muito a respeito de Cthulhu e de seu propósito maligno, embora não haja nada a ser feito.

Em análise mais ampla, o que se sugere, ao se inserir na trama essa figura cósmica de Cthulhu, é que nada há a ser feito contra a morte, a Alteridade última, o Grande Mal que permanecerá no mundo, quer para esta geração, quer para as gerações humanas que experimentem a realidade milhares de anos depois.

Ao tentar dar forma organizada aos recortes de jornal e às anotações do tio, Francis Thurston fica intrigado e começa a questionar a versão oficialmente narrada acerca dos fatos, segundo a qual o tio morrera em decorrência de “alguma lesão cardíaca obscura”.⁴¹ A iniciativa de recomposição dos fatos, pelo sobrinho, começa a perfurar essa versão aparentemente estável dos eventos e, no ato da narração, ele declara que “ultimamente ando propenso a imaginar – e a mais do que imaginar”.⁴² Presumir o real motivo da morte do tio converte-se, então, em iniciativa que alimenta o monstruoso porque, distanciado dos eventos passados e tendo acesso somente a recortes esparsos, a elasticidade imaginativa dá margem à existência de hipóteses, as mais absurdas e amedrontadoras possíveis.

³⁸ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996, p. 39. Tradução nossa.

³⁹ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 116. Tradução nossa.

⁴⁰ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 132.

⁴¹ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 98.

⁴² LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 98.

Quando se descobre o baixo-relevo de barro em que Wilcox esculpiu a imagem de Cthulhu, temos acesso à primeira tentativa de descrição dessa criatura inapreensível:

Se eu disser que minha fantasia extravagante conjurava ao mesmo tempo as imagens de um polvo, de um dragão e de uma caricatura humana, não incorro em nenhum tipo de infidelidade ao espírito da coisa. Uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares; mas era a silhueta da figura o que a tornava ainda mais horrenda.⁴³

Nota-se que a figura monstruosa descrita pelo narrador tem sua monstruosidade instituída por sua aparência híbrida de polvo, dragão e ser humano. No entanto, o que a observação do narrador nos sugere é que tanto mais somos vítimas do horror quanto mais submetidos ao indefinido estamos; daí a constatação de que o ponto mais macabro da imagem observada seja sua silhueta, em outras palavras, o contorno frequentemente irregular, incontrolável, de apreensão sugestiva e volátil, projetado pela sombra de determinada criatura.

Se somos capazes de apreender algum aspecto de uma figura monstruosa por meio do esforço racional – seja um aspecto ontológico, teleológico ou ético –, parte de sua monstruosidade e, por conseguinte, de seu potencial horripilante, se enfraquece. É justamente porque determinado ente não pode ser racionalmente apreendido pelo intelecto humano que se converte em personalidade monstruosa. O conto, ao ser lido como a crônica de uma entidade que resistiu à inundação da cidade de R'lyeh, acentua a atmosfera de horror que a existência e a intervenção da criatura nutrem ao questionar a falibilidade da ciência, um dos grandes trunfos humanos no que se refere à compreensão de fenômenos. Afinal, durante o “congresso anual da American Archaeological Society em St. Louis”,⁴⁴ nenhum dos renomados especialistas presentes pôde decifrar os hieróglifos presentes na base retangular da estátua.

Cthulhu é representante dos Grandes Anciões, entidades eternas que não eram feitas “de carne e osso”⁴⁵ e que deviam sempre aguardar pelo alinhamento das estrelas para que pudessem vagar pelo mundo.

⁴³ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 99-100.

⁴⁴ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 106.

⁴⁵ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 114.

Dependiam, para seu retorno, de “alguma força externa” que “deveria ajudá-los a libertar Seus corpos”⁴⁶ e “a língua Deles era o pensamento telepático”.⁴⁷ Os Grandes Anciões se manifestaram, primeiramente, aos homens “mais sensatos”⁴⁸ dentre todos, e o veículo utilizado para essa comunicação foram os sonhos, por meio dos quais os homens eleitos podiam dialogar com Eles. Cthulhu, nesse contexto, é representante dos Anciões, o responsável por emitir um chamado para que o culto de libertação possa se realizar.

Um dos elementos de horror mais insistente no conto é a ameaça de ressurgimento da cidade de R’lyeh, antro que guarda os Grandes Anciões, por meio de um terremoto. A ameaça é que, em decorrência de tremores geológicos, a cidade naufragada seja trazida novamente à luz do dia e, com ela, as criaturas horrendas que estão sepultadas no mar.

A interpretação do conto de Lovecraft se aprofunda se novamente recebermos a intervenção de Punter,⁴⁹ que considera que outro motivo que permite diálogo entre o gótico lovecraftiano e a tradição gótica corresponde ao receio do passado. Apesar de Punter⁵⁰ declarar que Lovecraft retoma esse motivo gótico de forma mecânica, não deixa de perceber o posicionamento dual dos personagens, que, na convenção gótica, tanto temem o passado quanto sentem fascínio por ele. No conto de Lovecraft, o sobrinho receia o desconhecido, mas sai à procura das peças para compreender o que ainda está literalmente mergulhado em mistério.

Tudo indica que a tripulação do norueguês Johansen reconheceria o exato local onde estava sepultada a cidade de R’lyeh, já que encontrara um “litoral composto por uma mistura de barro, gosma e pedras ciclópicas recobertas por algas”.⁵¹ O relato do oficial associa a exacerbação do horror mais uma vez à nebulosidade dos sentidos: “quando penso nas dimensões de tudo o que pode estar acontecendo nas profundezas [do mar], quase tenho vontade de suicidar-me no mesmo instante”.⁵² Mais horrendo do

⁴⁶ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 114.

⁴⁷ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 115.

⁴⁸ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 115.

⁴⁹ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996.

⁵⁰ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996.

⁵¹ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 126.

⁵² LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 125-126.

que deparar-se com uma criatura híbrida e grotesca (e tê-la apreendida pelos sentidos, de alguma forma), é ter sua imagem somente como uma ameaça invisível, que está à espreita, nas profundezas do oceano.

A atuação telepática de Cthulhu gradativamente instala o caos pelo mundo afora e essa corresponde a outra característica monstruosa da Coisa, que instaura e fomenta a desordem em meio à realidade humana, ou seja, a um sistema que está, dentro da visão lovecraftiana, fadado à entropia.

Outra informação presente na trama que acentua o efeito do monstruoso equivale à fusão ontológica entre seres humanos e bestas, que é motivada pelos rituais a Cthulhu e que força os adeptos do ritual a também agirem como criaturas híbridas. À luz de fogueiras e ao som intenso de tamborins, fiéis da seita maligna entoam seus cânticos e louvores a Cthulhu, e o narrador anota, com intenso incômodo, sobre essas pessoas que agem desenfreadamente: “existem certas qualidades vocais particulares aos homens, e outras particulares às bestas; e é terrível escutar uma sair da garganta da outra”.⁵³

Para a epígrafe do conto, Lovecraft recupera uma citação do escritor inglês Algernon Blackwood em que se ressalta o poder que a poesia e a lenda – ou seja, a expressão por meio da palavra – possuem para estabelecer/resgatar a conexão dos seres humanos com as lembranças impressas na memória coletiva por ocasião do primeiro despertar assombroso da raça humana. As lembranças distorcidas, por estarem sedimentadas em um pano de fundo enodado, somente podem ser acessadas com o auxílio da palavra, e esses vestígios mnemônicos, ao serem revolidados por novo código, são nomeados “deuses, monstros [e] criaturas míticas de todos os tipos e espécies”.⁵⁴ O excerto de Algernon inaugura o conto de Lovecraft, fazendo-o dialogar com o terreno da metafísica

⁵³ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 111. Essas criaturas híbridas podem receber análise por outro ângulo crítico: para Punter (1996), a mais pungente ansiedade de Lovecraft era a “poluição racial”, que, para o autor, era fomentada por “judeus, mexicanos, negros e toda variedade de europeu” (p. 40. Tradução nossa). O gótico lovecraftiano é, nesse sentido, representante do gótico americano cujo tecido é formado pelas fibras do medo da miscigenação. As criaturas híbridas, no conto de Lovecraft, podem ser lidas como símbolos personificados da ansiedade do escritor em relação a essa poluição étnica.

⁵⁴ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 97.

aristotélica, segundo a qual a filosofia tem essência teorética porquanto visa a decifrar o universo, que assombra o espírito humano e que, por isso mesmo, fomenta a busca de explicações.

Aristóteles, em sua *Metafísica*, elogia a importância da experiência sensorial para a memória e, por conseguinte, para a aprendizagem. Escreve o filósofo:

Os animais são naturalmente dotados de sensação; mas em alguns da sensação não nasce a memória, ao passo que em outros nasce. Por isso estes últimos são mais inteligentes e mais aptos a aprender do que os que não têm capacidade de recordar.⁵⁵

Mas o conto de Lovecraft inicia-se contrariando essa visão otimista de Aristóteles porque, para o falecido narrador, "a coisa mais misericordiosa do mundo é [...] a incapacidade da mente humana em correlacionar tudo o que sabe".⁵⁶ Em direção contrária ao comentário positivo do filósofo grego, o narrador – cuja eloquência foi comparada por Cannon⁵⁷ à do estadista Winston Churchill – defende os limites da mente como um porto seguro à manutenção do equilíbrio mental e não crê que especulações teosóficas, que defendem a fusão entre doutrinas religiosas sincréticas e reflexões filosóficas, tenham conseguido amenizar o horror que a profunda investigação da origem cósmica da raça humana denuncia, já que a existência humana tem dimensão insignificante em face da inapreensível dimensão do universo. De acordo com Cannon,⁵⁸ o tema da limitação do conhecimento é o mais recorrente da fase madura da prosa lovecraftiana.

Burleson⁵⁹ comenta que, para Lovecraft, assuntos espirituais sempre foram superados (ou reprimidos) por um permanente agnosticismo, que manteve, durante toda sua vida, uma cisão entre o discurso religioso e o científico:

a visão lovecraftiana do universo era essencialmente a de um "materialista mecânico". O cosmos para ele era uma supérflua,

⁵⁵ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 2002, p. 3.

⁵⁶ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 97.

⁵⁷ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

⁵⁸ CANNON, *Lovecraft*, 1989.

⁵⁹ BURLESON, *Lovecraft*, 1983.

aleatória justaposição de átomos, sedimentando-se em direção à entropia total, como um relógio perecível.⁶⁰

Mas Cthulhu, sendo uma entidade com seguidores (embora, é verdade, sejam arrebatados telepaticamente pela Criatura), não seria uma representação problemática do agnosticismo de Lovecraft?

Encontramos então outra questão provocante: Burleson reforça a postura cética do narrador, mas indica que “os eventos do conto constituem uma gradual exaustão de seu ceticismo”.⁶¹ Embora descrente na maior parte da história, rende-se à necessidade de aceitar que há mistérios que não podem ser conhecidos e que extrapolam a compreensão humana. De certa forma, a dissolução do ceticismo do narrador (à medida que acompanha a ocorrência de eventos estranhos e acompanha relatos míopes sobre a existência de um monstro-entidade) não é simbolicamente irônica ao denunciar indiretamente uma espécie de contradição do próprio Lovecraft, o que confirmaria a impossibilidade de se aceitar seus pronunciamentos como provas fidedignas?

O escritor, em sua postura agnóstica, declara sua crença numa realidade mecânica, apartada de qualquer entidade religiosa ou de qualquer *télos*. Mas o estado de sítio em que fica o narrador não seria um deslize inconsciente do autor, no sentido de ter de aceitar que há algo transcendente? Regressamos à advertência indicada anteriormente: entre o que o escritor inconsciente e indiretamente revela e o que conscientemente declara existe a ininterrupta e vigilante ameaça do deslize, do lapso. Mais ainda: para Burleson, “Cthulhu é a expressão de Lovecraft do motivo arquetípico da morte e renascimento de um deus, o motivo mítico de um deus cujo retorno é gloriosamente esperado”.⁶² Considerando-se, portanto, essa importância garantida à dimensão mítico-religiosa no conto “O chamado de Cthulhu”, não estaríamos diante de outra tensão do escritor (representada pela mudança de atitude de seu narrador), por mais que ele se declare isento e desinteressado dessa questão?

Por fim, uma leitura metafórica do monstro de Lovecraft nos traz nova dimensão interpretativa. É sobre Wilcox, o escultor temperamental,

⁶⁰ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 12. Tradução nossa.

⁶¹ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 117. Tradução nossa.

⁶² BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 119. Tradução nossa.

tomado por sonhos atormentados de “cidades ciclópicas” com “gosma verde e sinistra”,⁶³ que recai a tarefa de modelar o barro (sagrada matéria-prima da Criação humana) e esculpir o maldito artefato de Cthulhu. O sonho é a porta de comunicação entre a entidade maligna e o artista-médium, e a sugestão do professor Angell para que o jovem registre seus sonhos mostra-nos a escrita como possibilidade de mapeamento de um nicho humano misterioso ou que apresenta dificuldade de ser apreendido de forma puramente racional. A escrita é sugerida como um instrumento de acesso a recônditos humanos monstruosos porque misteriosos, dentre os quais podemos citar os sonhos e os delírios.

Para Wilcox, o sonho equivale à criação, uma vez que é imerso no onírico que esse artista recebe a instrução de Cthulhu para modelar artefatos, e a escrita é a via de acesso para se tentar mapear a conversão do onírico em material. O monstro pode ser lido, então, como metáfora romântica da força criadora que possui o artista de forma transcendente e que o mergulha na febre, no delírio e na inconsciência da criação. De forma semelhante a Cthulhu, paira, sobre a força criadora, uma impossibilidade de apreensão racional porque não se sabe sua origem nem seus propósitos, assim como não se consegue explicar, na totalidade, sua dinâmica.

Abandonado pela possessão onírica, a hipersensibilidade de Wilcox sofre decadência e não fomenta senão “relatos pífios e irrelevantes de visões absolutamente corriqueiras”,⁶⁴ o que nos sugere, dentro da visão decadentista evocada por Lovecraft no conto, que o artista, para afastar-se de sua condição de sujeito ordinário, precisa ser guiado por um ímpeto transcendente capaz de hipersensibilizar sua percepção da realidade.

O professor Angell, inicialmente, examina os sonhos de Henry Wilcox e, posteriormente, expande seu campo de investigação, passando a considerar os relatos de amigos sobre sonhos vivenciados e sobre “impressões noturnas inquietantes”.⁶⁵ Apesar dessa iniciativa científica de expandir o número de amostras coletadas, o narrador frisa que “foi dos artistas e dos poetas que as respostas pertinentes surgiram”,⁶⁶ legi-

⁶³ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 101.

⁶⁴ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 103.

⁶⁵ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 104.

⁶⁶ LOVECRAFT, *O chamado de Cthulhu e outros contos*, 2012, p. 104.

timação do potencial artístico de perceber profundamente as múltiplas dimensões da realidade humana e mesmo sobre-humana. Note-se que essa legitimação reforçada no conto dialoga diretamente com a epígrafe de Algernon Blackwood, que nos sugere a missão da palavra mítico-poética, qual seja, a de tornar acessível as estruturas e lembranças primevas da consciência.

Um olhar panorâmico sobre o conto de Lovecraft, permite-nos constatar o que Punter denominou a “falta de sentido do cosmos”.⁶⁷ Não importam, para Lovecraft, as (re)configurações do universo: a existência humana é permanentemente ameaçada por uma aleatoriedade disparatada. O que se reforça, na literatura lovecraftiana, que opta por uma abordagem estética “impressionista [e] irônica”,⁶⁸ é a insignificância do ser humano, cuja existência é contingente, fruto de incidentes em nível atômico. Para Burleson (1983), esse é o terror máximo da obra lovecraftiana, uma vez que os seres humanos resultamos de um acaso, do qual, terrivelmente, temos consciência e que experimentamos por meio do absurdo do cotidiano.

Resta-nos somente uma questão: *se o ser humano é tão insignificante, como Lovecraft quer nos fazer acreditar, por que Cthulhu – a poderosa entidade imortal – depende de instrumentos humanos para retornar?* Seria esta, apesar de Lovecraft querer nos fazer acreditar no reverso, uma apologia indireta, inconfessada ao homem? Seria um enaltecimento ao ser humano que Lovecraft teria tentado sufocar para manter sua postura excêntrica, misantropa, mas que lhe saíra ao revés? É o que frequentemente acontece, quando as criaturas fogem do controle do criador.

Referências

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Giovanni Reale, Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002. V. 2.
- BURLESON, Donald R. H. P. *Lovecraft: A Critical Study*. Westport: Greenwood Press, 1983. (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy).
- CANNON, Peter. H. P. *Lovecraft*. Boston: Twayne Publishers, 1989. (Twayne's United States Authors Series).

⁶⁷ PUNTER, *The literature of Terror*, 1996, p. 40. Tradução nossa.

⁶⁸ BURLESON, *Lovecraft*, 1983, p. 14. Tradução nossa.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2. ed. London and New York: Longman, 1996. (Vol. 2 - The Modern Gothic).

**Publicações Viva Voz de interesse para a
área de estudos literários**

Imagens em discurso

Nabil Araújo (Org.)

**The Foremother of Vampires:
Carmilla and its palimpsestic shadows**

Maria Viana Pinto Coelho (Org.)

Miriam de Paiva Vieira (Org.)

Criadores e Criaturas na Literatura

Julio Jeha (Org.)

Lyslei Nascimento (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C928 Criadores e Criaturas na Literatura II / Organizadores: André Mendes, Emília Mendes, Lyslei Nascimento. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2020. (Viva Voz)
151 p.: il.

ISBN: 978-65-87237-19-0 (digital)

ISBN: 978-65-87237-18-3 (impresso)

1. Literatura – História e crítica. 2. Criação (Literária, artística etc.). I. Mendes, André Melo. II. Mendes, Emília. III. Nascimento, Lyslei, 1966- IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. . V. Título. VI. Série.

CDD : 801.95



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.