



FAFICH



Nuno Manna

**CRISES DO HOMEM SÉRIO:
narrativa fantástica e a mise en scène discordante do saber moderno**

Belo Horizonte
2012

Nuno Manna

**CRISES DO HOMEM SÉRIO:
narrativa fantástica e a mise en scène discordante do saber moderno**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Bruno Souza Leal

Belo Horizonte
2012

301.16

M282c

2012

Manna, Nuno

Crises do homem sério [manuscrito] : narrativa fantástica e a mise en scène discordante do saber moderno / Nuno Manna. - 2012.

184 f. : il.

Orientador: Bruno Souza Leal.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2.Cinema - Teses. 3.Literatura fantástica - Teses. 4.Modernidade - Teses. 5.Análise do discurso - Teses. I.Leal, Bruno. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Ata da Defesa de Dissertação de Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro
Número de Registro na UFMG 2010661375

Às quatorze horas do dia 13 do mês de fevereiro de 2012, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores doutores Bruno Souza Leal (orientador - Universidade Federal de Minas Gerais), Márcio de Vasconcellos Serelle (Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais), André Guimarães Brasil (Universidade Federal de Minas Gerais). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final do mestrando *Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro*, intitulado: “Crises do homem sério: narrativa fantástica e a *mise en scène* discordante do saber moderno”, requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Meios e Produtos da Comunicação. Abrindo a sessão, o orientador e Presidente da Comissão, Prof. Dr. Bruno Souza Leal, apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de *Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro*. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou o candidato **apto a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 2012.

Prof. Dr. Bruno Souza Leal
Orientador - DCS/PPGCOM/UFMG

Prof. Dr. André Guimarães Brasil
DCS/PPGCOM/UFMG

Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle
PUC-MG

Para meus pais, que me fazem inteiro.
Para minha namorada, que me faz metade.

AGRADECIMENTOS

Sou extremamente privilegiado por poder contar com o apoio de tantas pessoas queridas. Esse trabalho só foi possível (e muito prazeroso) por causa delas.

Não poderia deixar de começar os agradecimentos sem colocar em evidência a importância do meu orientador Bruno Leal na minha trajetória. Bruno vem, há mais de quatro anos, servindo como um grande mestre e como grande amigo, lidando de forma cuidadosa com toda minhas inquietações e imaturidades. Devo muito a ele minha formação como pesquisador e como jornalista.

Gostaria de agradecer aos queridos colegas que estão ou que já passaram pelo grupo de pesquisa Tramas Comunicacionais, pessoas com quem dividi as questões do trabalho e com quem compartilho muito das perspectivas nele reunidas. Dentre elas, obrigado especial à Bianca, que, em um dia iluminado, teve a ideia de trazer um conto do Cortázar para uma aula sobre mundos possíveis.

Obrigado a todos os colegas da minha turma de mestrado, e a todos os professores que foram fundamentais no percurso que toma corpo nesse trabalho, sobretudo André, Carlos e César, professores que tiveram contribuições diretas à dissertação. Muito obrigado também à dedicada e delicada atenção de Ângela e Claudinha, que tanto contribuíram para o trabalho em minha banca de qualificação.

Devo muitos agradecimentos a todos os meus valiosos amigos, que emprestaram pacientemente seus ouvidos às minhas eufóricas e pedantes falas sobre o trabalho, e que até compartilharam do entusiasmo. José, PH, Carol, Henrique, Clarissa, Cecília, Xanda, Mari Garcia, Carol do Espírito Santo, Outra Carol, Bárbara França... Agradeço principalmente aos pobres amigos que encarreguei com tarefas e/ou com seções de filme: Victor, Mari Souto, Terê (responsável pela menção ao termo “obscenidade” no texto), minha sogra Izinha (que sentou com curiosidade em uma seção de *A queda da casa de Usher*), Luizinha, Igor, Lara e Ana (autora da bela capa do trabalho). *I get by with a lot of help from my friends.*

Muito obrigado, ao apoio de toda a minha família, principalmente à torcida do vovô Edimur. Um obrigado em especial à dedicação e ao amor incondicional de meus pais, Paulo – encantador e sensível, e de quem herdei um pé no fantástico – e Maria Eugênia (Marô) – brilhante e lutadora, fortaleza da família. Aos dois, devo o cuidado constante, além da oportunidade e liberdade para fazer o que acredito.

Deixo por último uma pessoa a quem meus motivos de profunda gratidão não caberiam numa lista: minha namorada, Shymene. Não há alguém, há tantos anos, que tenha acompanhado e participado tão de perto de minhas preocupações, planos, entusiasmo, angústias, frustrações e vitórias, e que tenha me dado tanto suporte intelectual e afetivo (tendo que abdicar frequentemente da minha própria presença e atenção). Tenho a sorte de ter ao lado uma companheira que tanto me desestabiliza e me inspira, e por quem guardo tanta admiração e amor.



Fotografia de Boris Kossoy no livro *Viagem pelo fantástico* (1971)

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo geral compreender o fantástico – particularmente aquele inventado pela mise en scène cinematográfica – como uma categoria iluminadora de relações de embate entre sujeitos e um regime de saber moderno, saber baseado na racionalidade prática, na ordem e na seriedade. Promovemos inicialmente uma revisão dos estudos sobre o fantástico na literatura do século XIX (na obra de autores como E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe) e do século XX (como em Franz Kafka e Julio Cortázar) em perspectiva com questões sociológicas e filosóficas relacionadas ao saber e à normatividade gestados pelo pensamento moderno e em relação a um complexo quadro normativo contemporâneo. A partir de uma compreensão do fantástico como construto narrativo, apontamos para sua forma particular de tessitura e para a experiência de crise da normalidade fundada na discordância. Nos lançamos, então, para a percepção do cinema como dispositivo privilegiado para a constituição de narrativas fantásticas, presentes em obras de realizadores como Tod Browning, Ingmar Bergman, Luis Buñuel e George Romero, apontando para uma diversidade de expressões e dimensões significativas. Finalmente, encontramos no filme *Um homem sério* (*A serious man*, 2009), de Joel e Ethan Coen, uma oportunidade de reflexão lançando mão do fantástico como conceito operador, tendo em vista um caráter tensionador que sua narrativa pode trazer à discussão e à compreensão de relações de saber e normatividade nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: Fantástico. Narrativa. Saber moderno. Cinema. Literatura.

ABSTRACT

This study has an overall aim to understand the fantastic - particularly the one invented by the cinematographic *mise en scène* - as an enlightener category over conflict relations between subjects and a modern knowledge regime, knowledge that is based on practical rationality, on order and on seriousness. Initially, we promote a review of studies on the fantastic in literature from the nineteenth century (in the work of authors such as E. T. A. Hoffmann and Edgar Allan Poe) and from the twentieth century (as in Franz Kafka and Julio Cortázar) in perspective with sociological and philosophical issues related to the knowledge and to the normativity gestated by modern thought and in relation with a complex contemporary normative framework. From an understanding of the fantastic as a narrative construct, we point out to its particular form of emplotment and to the experience of crises of the normality founded on the disagreement. Then, we launch ourselves to the perception of cinema as a privileged device for the creation of fantastic narratives, present in works of filmmakers such as Tod Browning, Ingmar Bergman, Luis Buñuel and George Romero, leading to a diversity of expressions and significant dimensions. Finally, we find in the film *A Serious Man* (2009), of Joel and Ethan Coen, an opportunity for reflection, making use of the fantastic as the operator concept, in view of a tensioner feature that its narrative can bring to the discussion and to the understanding of knowledge relations and normativity in contemporary societies.

Keywords: Fantastic. Narrative. Modern knowledge. Cinema. Literature.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - A mansão do Diabo.....	81
FIGURA 2 - O estudante de praga.....	82
FIGURA 3 - Nosferatu, uma sinfonia do horror.....	84
FIGURA 4 - A saga de Gösta Berlings.....	85
FIGURA 5 - Håxan - A feitiçaria através dos tempos.....	85
FIGURA 6 - A carruagem fantasma (1).....	86
FIGURA 7 - A carruagem fantasma (2).....	86
FIGURA 8 - A queda da casa de Usher (1).....	89
FIGURA 9 - A queda da casa de Usher (2).....	89
FIGURA 10 - A queda da casa de Usher (3).....	90
FIGURA 11 - O monstro do circo.....	91
FIGURA 12 - Drácula.....	92
FIGURA 13 - Frankenstein.....	93
FIGURA 14 - O vampiro da noite.....	94
FIGURA 15 - A orgia da morte.....	95
FIGURA 16 - A marca da pantera (1).....	96
FIGURA 17 - A marca da pantera (2).....	97
FIGURA 18 - Psicose.....	99
FIGURA 19 - Desafio do além (1).....	100
FIGURA 20 - Desafio do além (2).....	100
FIGURA 21 - O dia em que a Terra parou.....	102
FIGURA 22 - O incrível homem que encolheu.....	103
FIGURA 23 - O anjo exterminador.....	106
FIGURA 24 - Persona.....	109
FIGURA 25 - 2001 – Uma odisséia no espaço.....	111
FIGURA 26 - A noite dos mortos-vivos.....	112
FIGURA 27 - O massacre da serra elétrica.....	114
FIGURA 28 - Halloween.....	115
FIGURA 29 - Videodrome.....	117
FIGURA 30 - Alien – O oitavo passageiro.....	118
FIGURA 31 - Cidade dos sonhos.....	119
FIGURA 32 - Onde os fracos não têm vez.....	121
FIGURA 33 - Barton Fink – Delírios em Hollywood.....	122
FIGURA 34 - Um homem sério (1).....	127
FIGURA 35 - Um homem sério (2).....	130
FIGURA 35 - Um homem sério (3).....	131
FIGURA 36 - Um homem sério (4).....	133
FIGURA 37 - Um homem sério (5).....	137
FIGURA 38 - Um homem sério (6).....	137
FIGURA 39 - Um homem sério (7).....	137
FIGURA 40 - Um homem sério (8).....	139
FIGURA 41 - Um homem sério (9).....	141
FIGURA 42 - Um homem sério (10).....	141
FIGURA 43 - Um homem sério (11).....	145
FIGURA 44 - Um homem sério (12).....	148
FIGURA 45 - Um homem sério (13).....	149
FIGURA 46 - Um homem sério (14).....	150
FIGURA 47 - Um homem sério (15).....	151
FIGURA 48 - Um homem sério (16).....	154
FIGURA 49 - Um homem sério (17).....	156
FIGURA 50 - Um homem sério (18).....	158

FIGURA 51 - Um homem sério (19).....	159
FIGURA 52 - Um homem sério (20).....	164
FIGURA 53 - Um homem sério (21).....	167
FIGURA 54 - Um homem sério (22).....	170
FIGURA 55 - Um homem sério (23).....	170

SUMÁRIO

POR QUÊ O FANTÁSTICO?.....	12
1. GENEALOGIA DO FANTÁSTICO.....	18
1.1. O fantástico na literatura da modernidade.....	19
1.1.1. Saber e ordem.....	24
1.1.2. Das unheimlich.....	30
1.1.3. O castelo de Walpole.....	34
1.1.4. Deslegitimação e desregulamentação.....	40
1.1.5. O castelo de Kafka.....	48
1.1.6. Normalidade, anormalidade, anomalia	55
1.2. A narrativa fantástica.....	61
1.2.1. A narrativa segundo Paul Ricoeur.....	62
1.2.2. A dimensão discordante: despragmatização, desfamiliarização e crise.....	69
2. O FANTÁSTICO NO CINEMA.....	77
2.1. Mise en scène fantástica.....	81
2.1.1. Expressionismo alemão, cinema mudo sueco e impressionismo francês.....	82
2.1.2. Terror gótico.....	90
2.1.3. Fantástico realista.....	95
2.1.4. Sci-Fi na Era Atômica.....	101
2.1.5. Vanguarda do cinema moderno.....	104
2.1.6. Novas monstruosidades: zumbis, slasher e fantástico do corpo.....	111
2.1.7. Autores do cinema contemporâneo.....	119
3. A TESSITURA DE UM HOMEM SÉRIO.....	126
3.1. O visitante ou Dybbuk?.....	127
3.2. O exame de ouvido ou Quando se descobre que a verdade é mentira.....	136
3.3. O paradoxo de Schrödinger ou Nem mesmo eu entendo o gato morto.....	140
3.4. O triângulo amoroso ou Onde é que eu durmo?.....	144
3.5. O envelope com dinheiro ou Aceite o mistério.....	153
3.6. O vizinho e o advogado ou É só estranho.....	157
3.7. A secretária do rabino ou Eu tenho tentado ser um homem sério.....	163
3.8. O telhado ou Olhe para o estacionamento.....	167
NÓS, HOMENS SÉRIOS.....	171
BIBLIOGRAFIA.....	176
FILMOGRAFIA.....	180

POR QUÊ O FANTÁSTICO?

Em um estágio avançado no percurso de *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov já se dá por satisfeito quanto a seu projeto de sistematizar tal gênero literário. Respondido “O que é o fantástico?”, Todorov se questiona enfim: “Por que o fantástico?” Ao reformular a questão, o autor promove uma breve dobra de perspectiva e passa a considerar o fantástico “[...] do exterior, do ponto de vista da literatura em geral ou mesmo da vida social” (TODOROV, 2004, p.166). Sob tal perspectiva, Todorov observa que o fantástico parece ir contra barreiras da razão e desafiar censuras do pensamento coletivo. A possibilidade de se pensar o fantástico como uma resposta transgressiva, nos termos de uma elaboração, a um certo estado das coisas, nos pareceu um valioso tema de investigação. O ponto de chegada de Todorov, em certa medida, tornou-se ponto de partida para uma série de questões que então se desenharam. Provocados com essas inquietações, nos agarramos à isca lançada por Todorov e nos lançamos ao horizonte para o qual ele apontava, desencadeando um mergulho sistemático em um universo narrativo que sempre nos fascinara, uma busca de referências e o estabelecimento de novas relações. Tal processo ganha corpo neste trabalho.

Em um dos poucos momentos em que Todorov ensaia uma compreensão do florescimento do fantástico no século XIX à luz de suas condições de existência em um regime de saber, ele afirma que as sociedades ocidentais daquele século viviam “[...] numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista.” (2004, p. 177). Nessa afirmação encontra-se o germe para a compreensão da relação entre a narrativa fantástica e o saber moderno, saber baseado na racionalidade prática, na ordem, na objetividade, na razão iluminista, no progresso e na seriedade.

As observações de Todorov se referem a uma extensa e importante produção da literatura ocidental do século XIX. Relembremos rapidamente um dos mais prodigiosos contos da literatura alemã, *O Homem de Areia*, de 1817, de E. T. A. Hoffmann. No início do conto, o jovem Natanael relata em uma carta ao amigo Lotar as experiências perturbadoras que teve na infância e que voltaram a assombrá-lo. Natanael sabe do absurdo que a história pode parecer ao seu destinatário, mas assume o risco. Na impossibilidade de encontrar explicações razoáveis para uma série de eventos terríveis, Natanael convida o amigo a partilhar de suas angústias e a receber esse relato sem julgamentos precipitados baseados em critérios convencionais.

Sombrios pressentimentos de um cruel e ameaçador destino estendem-se sobre mim quais sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer benevolente raio de sol. Agora devo dizer-lhe o que me aconteceu. Reconheço que é necessário fazê-lo, mas só em pensar nisso, escapa-me um risco de louco. Ah, meu caríssimo Lotar, como farei para que de alguma forma você sinta que o que me sucedeu há alguns dias perturbou minha vida de maneira tão terrível? (HOFFMANN, 2006, p. 76, grifo do autor)

O narrador do conto, encarnado na figura de um amigo que teve acesso às cartas e às histórias do jovem, conta que o caráter maravilhoso e estranho da aventura arrebatou sua alma. Esse amigo se vê impulsionado a contar a história, e para fazê-lo, não vê outra opção que despertar no leitor uma inclinação ao fantástico. O belíssimo trecho que se segue sintetiza de forma primorosa a experiência do conto de Hoffmann:

Não se poderia inventar nada de mais estranho e singular do que o ocorrido com o meu pobre amigo, o jovem estudante Natanael, e que agora decido contar-lhe, caro leitor. Alguma vez, benevolente leitor, você já vivenciou algo que houvesse ocupado todo o seu peito, mente e pensamento, deixando de lado o resto? Quem nunca experimentou a sensação de uma febre interna que, incandescente, percorre o sangue nas veias, colorindo o rosto de um encarnado sombrio? Seu olhar, então, torna-se estranho, como se você quisesse apreender, no espaço vazio, formas invisíveis a seus olhos e as palavras se diluem em sombrios soluços. Em vão, os amigos lhe perguntam: “O que está acontecendo, meu caro? O que tem, honrado amigo?” E então você descreveria sua sensação íntima em todas as suas cores ardentes, sombras e luzes, lutando inutilmente para encontrar as palavras que pudessem refletir seu pensamento. Mas era como se você precisasse resumir logo na primeira palavra tudo o que de maravilhoso, esplêndido, terrível, divertido e cruel lhe aconteceu, causando a todos a sensação de um choque elétrico. Mas cada palavra, cada sílaba, tudo lhe parecia sem cor, frio e morto. Você procuraria e procuraria, gaguejaria e balbuciará, e as tímidas perguntas dos amigos arrefeceriam, como um sopro de vento gelado, o seu ardor interior até que este se apagasse. Mas se, como um pintor destemido, esboçasse você, com poucos e ousados traços, o contorno de sua pintura interior, então facilmente você passaria a colori-la gradualmente, e o vivo tumulto de figuras multiformes arrebataria seus amigos, e eles, como você se veriam nesse quadro criado por sua imaginação! (HOFFMANN, 2006, p. 87-88)

No prefácio da antologia de contos fantásticos do século XIX que organizou, Ítalo Calvino reconhece *O Home de Areia* como o conto mais representativo do maior autor fantástico daquele século, e afirma que o protagonismo de Hoffmann em sua geração deve-se, sobretudo, à densidade da reflexão filosófica promovida em suas narrativas. Segundo Calvino, encarnado nos contos de Hoffmann está

[...] o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos. (CALVINO, 2004, p. 11)

Junto de Hoffmann, escritores como Edgar Allan Poe, Nikolai Gogol, Guy de Maupassant, Nathaniel Hawthorne, Robert Louis Stevenson, Herbert G. Wells, Nikolai Leskov e Villiers de l'Isle Adam estão no hall daqueles que de forma tão magistral fizeram florescer o fantástico na literatura.

Como afirma o teórico da literatura italiano Remo Ceserani (2006), o fantástico é componente importante no que chamamos de “literatura da modernidade”. Ele sublinha que o fantástico ainda hoje ocupa lugar central na imaginação ocidental, de forma multifacetada e presente em diversos gêneros narrativos. Podemos encontrar expressões emblemáticas do fantástico na literatura do século XX, na obra de autores como Franz Kafka, Jorge Luis Borges, H. P. Lovecraft, Saki, Julio Cortázar, Murilo Rubião, José Saramago, além do próprio Calvino.

Mas ainda que o fantástico tenha florescido na literatura e ganhado nela grandes expressões do embate entre o ser humano e o saber moderno, o fantástico encontra em um filho da modernidade, o cinema, um rico terreno para sua constituição. Desde sua criação e até hoje, o cinema nos oferece uma vasta produção de narrativas fantásticas, marcando fortemente a obra de realizadores tão diversos quanto Jacques Tourner e Ingmar Bergman, F. W. Murnau e David Lynch, Luis Buñuel e Tod Browning. As expressões fantásticas no cinema possuem facetas tão diferentes quanto o ataque de um bando de pássaros ou de uma hora de zumbis, a odisseia existencial do ser humano pelo espaço ou o instinto felino de uma mulher reprimida.

O cinema possui uma potencialidade para a expressão do fantástico que faz dele não somente mais um dos lugares onde podemos encontrar narrativas fantásticas. Como veremos, o dispositivo cinematográfico possui um caráter privilegiado na realização do fantástico, ao permitir *dar a ver* uma realidade invadida pelo sobrenatural, pelo insólito, pelo absurdo, pela crise da normalidade. Nesse sentido, o cinema se torna um interessantíssimo lócus de investigação.

Importante notar que, ainda hoje, os estudos do fantástico no cinema – sobretudo no Brasil – são bem menos sistemáticos e sedimentados do que a vasta bibliografia sobre suas expressões literárias. Além disso, são raros os estudos que se debruçam sobre o fantástico no cinema tendo como preocupação sua constituição narrativa, quase sempre restritos a uma delimitação ou materialização de um gênero. Assim, um mergulho em expressões do fantástico no cinema em toda sua efervescência, tendo em mente os conceitos e as questões da relação fantástico e saber moderno, se mostra um desafio absolutamente instigante. Como o cinema faz uso desse caráter privilegiado na constituição de narrativas

fantásticas, que narrativas fantásticas ele inventa com sua materialidade expressiva e como ele concebe relações de embate com o saber moderno são questões que enfrentamos em nossas reflexões.

Em meio a nossa exploração das expressões do fantástico no cinema, uma obra nos suscitou uma série de indagações, surgindo como um tensionamento em nossa investigação. Trata-se de *Um homem sério* (*A serious man*, 2009), realizado pela dupla de irmãos estadunidense Joel e Ethan Coen. No filme, somos apresentados a Larry Gopnik, um judeu, professor universitário de física, casado, pai de um casal de adolescentes, de classe média, morador do subúrbio de uma cidade no interior do Arizona, Estados Unidos, Larry aparece como forte encarnação de uma forma racional, ordenadora e séria de se relacionar com o mundo. Estamos no final da década de 1960. A vida familiar, profissional e espiritual de Larry parecia ir bem, até que se desenrola uma trajetória de desventuras que tomam a Larry e a nós, espectadores, de surpresa. Essas desventuras parecem constituir, fundamentalmente, um teste da “seriedade” do protagonista, colocando-o diante de uma profunda crise epistemológica.

O que torna a narrativa do filme dos Coen tão interessante é o fato de que, se em alguns momentos ela parece absolutamente fantástica, em outros ela se mostra fortemente cínica. Tal inflexão faz de *Um homem sério* um filme valioso para a compreensão do fantástico e das relações de saber do mundo contemporâneo. Nesse sentido, tomamos o filme como local de chegada de nossa investigação, funcionando como uma espécie de nó, em que um mergulho detido em sua narrativa nos permitirá testar, tensionar e complexificar as noções sobre o fantástico e o saber moderno, particularmente aquele possibilitado pela mise en scène cinematográfica. É pela emergência de uma obra com tais características que o problema de pesquisa que encaramos se desenha de forma completa: neste trabalho, buscamos compreender como a narrativa fantástica se constitui, particularmente as narrativas possibilitadas pela mise en scène cinematográfica, e perceber em que medida ela pode iluminar a compreensão da relação entre o ser humano e o saber moderno; a partir disso, buscamos refletir sobre a narrativa de *Um homem sério*, percebendo que tensão o filme constrói em uma relação com o fantástico e como ele pode iluminar as relações de saber na contemporaneidade.

O percurso do trabalho funda-se, portanto, na tarefa de recuperar conceituações e reflexões sobre o fantástico e o saber moderno, e perceber nessas reflexões pontos interessantes para que possamos compreender o fantástico não simplesmente como gênero narrativo, mas como categoria heurística ampla e atual. Por isso, recuperamos o pensamento de

alguns autores importantes, não somente da teoria da literatura, mas também perspectivas da sociologia e filosofia que possam iluminar nossa investigação.

Nossa investida em direção à compreensão do fantástico em sua relação com o saber moderno constitui-se, então, por três grandes movimentos, dividido nos três capítulos do trabalho. O primeiro deles, *Genealogia do fantástico*, tem como objetivo a exposição e a compreensão geral do problema que enfrentamos, buscando constituir as bases para nossas questões fundamentais que ligam o fantástico ao saber moderno. Para tanto, em primeiro lugar, partimos das teorias mais consagradas dos estudos do fantástico, que têm, logicamente, a literatura como base de investigação. Nos aproximamos das expressões e dos estudos literários do fantástico de forma ampla; recuperamos o paradigmático trabalho de Todorov e de alguns de seus leitores como Ceserani e Jaime Alazraki, além de promovermos rápidas incursões a significativas obras literárias; além disso, buscamos na leitura de pensadores como Sigmund Freud, Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Gilles Deleuze, Felix Guattari e Vladimir Safatle algumas formas de olhar para o fantástico em perspectiva com aspectos da relação entre indivíduo, episteme e sociedade. Em segundo lugar, buscamos nas reflexões de Paul Ricoeur sobre a narrativa uma compreensão complexificada da constituição narrativa do fantástico, conjugando sua ética, sua poética e sua experiência. Ao longo de todo o capítulo, interessa-nos não só uma exposição da teoria dos autores, mas uma cuidadosa apropriação dos seus conceitos.

A diversidade de autores que foi reunida traz consigo matrizes e perspectivas muito diversas. Se um trabalho de dissertação constitui um exercício metodológico, o gesto de apropriação e manuseio de uma bibliografia bastante heterogênea é um dos principais desafios desse exercício. Na medida em que pretendemos constituir um trabalho coeso, coerente e que consiga encontrar na discussão em torno do fantástico algumas contribuições para o campo da comunicação, é preciso fugir da armadilha do ecletismo. Ao convocarmos as contribuições de certos autores cujos pensamentos são por demais complexos para serem observados em significados circunscritos, tentaremos convocar para a discussão substratos importantes de suas perspectivas, a fim de melhor compreender como e até que ponto podemos, efetivamente, nos apropriar de seus conceitos, compreendendo nossos limites.

No segundo movimento, realizado no capítulo *O fantástico no cinema*, apontamos para as contribuições do dispositivo cinematográfico à expressão do fantástico. Dando um passo adiante das generalidades e abstrações do capítulo inicial, buscamos mapear expressões importantes, percebendo suas particularidades, apontando para diferentes dimensões e implicações da relação entre fantástico e saber moderno. Essa exploração possui um

caráter fortemente especulativo, uma vez que nos apoiamos em uma escassa bibliografia sobre o tema e em outras leituras que não se preocupam propriamente com a questão do fantástico (mas que podem contribuir muito para o trabalho).

Enfim, no terceiro movimento, realizado no capítulo *A tessitura de Um homem sério*, promovemos um mergulho bem mais detido na narrativa de uma obra, preocupando-nos não com a generalidade dos conceitos ou com a particularidade de um dispositivo, mas com a singularidade das relações constituídas em um filme, fazendo disso um momento crucial em nosso trabalho. Nesse sentido, *Um homem sério* não nos serve como um caso exemplar de expressão do fantástico, nem como “objeto de pesquisa”, em um sentido forte do termo, mas um universo expressivo intrigante onde nos lançamos tendo em mente as preocupações de nosso trabalho. Observamos no filme como ele joga com aspectos da narrativa fantástica, instituindo suas próprias relações de saber no mundo contemporâneo.

Ainda que cada um desses três movimentos possam sugerir certa autonomia temática, é importante ressaltar o caráter fundamentalmente processual que existe no trabalho, processo constante de tecimento de relações, aprofundamento e tensionamentos. Além disso, ainda que cada capítulo possua um objetivo imediato particular, o processo visa ao acúmulo e ao deslocamento de perspectiva. Ao final do trabalho, acreditamos construir um percurso complexificador do tema, abordando as relações entre fantástico e saber moderno em suas diversas dimensões, cada uma delas com sua contribuição à nossa pesquisa, fazendo do fantástico um operador hermenêutico para a compreensão de relações comunicacionais, problematizador da instituição social da realidade.

1. GENEALOGIA DO FANTÁSTICO

Não é de se espantar que na linguagem cotidiana o termo “fantástico” seja usado como adjetivo magnífico, usado mais como adorno extravagante do que para dizer aquilo que adjetiva. Pode-se substituir “fantástico” por outros sinônimos como “incrível”, “maravilhoso”, “sensacional” sem grandes danos. Essa vagueza que o termo adquire no uso corrente, de acordo com a visão de Remo Ceserani (2006), é mais um dos sintomas da ação da indústria cultural e sua espetacularização da cultura. Para ele, se “fantástico” possui a vagueza ideal para o discurso publicitário e para a retórica da extravagância, é porque sua semântica foi consumida e esvaziada. Ceserani reclama: “O termo ‘fantástico’ foi inflacionado e utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolate.” (2006, p. 11) – com “programas televisivos”, Ceserani poderia muito bem estar se referindo à nossa tradicional revista eletrônica de domingo, mas ele se refere ao programa homônimo da rede italiana RAI. Quando surgiu, o *Fantastico* italiano foi acusado de ser uma cópia do *Fantástico* brasileiro. Ora, não estamos exatamente orgulhosos.

Mas mesmo quando varremos um universo de referências que têm o fantástico como conceito ou pelo menos como categoria, podemos perceber não só que existem definições e percepções divergentes sobre o termo – o que seria algo normal – mas que, não raramente, não existe clareza sobre o que ele designa. Na maioria das vezes, como bem aponta Ceserani, fantástico ganha uma caracterização negativa, definindo-se simplesmente como uma oposição a realismo, ou tornando-se sinônimo grosseiro de “irrealidade”, “ficção”, “fantasioso” ou “imaginário”. Associado a um ramo de produtos culturais, o fantástico acaba como etiqueta geral de livros, filmes, jogos e programas televisivos dos universos da fantasia, da ficção científica, do fabuloso e do horror.

O que está em jogo com essa generalidade do termo é uma perda do seu valor heurístico. Por isso, investimos na busca de uma definição precisa do fantástico, não para engessá-lo e reduzi-lo a um gênero fortemente delimitado, mas para ter clareza sobre o que ele caracteriza e tentar perceber o que esse conceito pode nos revelar de importante. Para início de conversa, então, Todorov.

1.1. O fantástico na literatura da modernidade

Publicada pela primeira vez na França em 1970, filha do projeto estruturalista, a *Introdução à literatura fantástica* de Todorov teve grandes méritos, como ressalta Ceserani:

Uma tradição literária foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. (2006, p. 7-8)

Com sua árdua preocupação de definir a estrutura geral de um gênero literário, o estudo de Todorov possui todas as virtudes e, ao mesmo tempo, todas as limitações que tal empreendimento pode gerar. Muito vem sendo escrito sobre o fantástico desde então – não somente nos estudos literários, mas sobretudo neles –, e Todorov continua sendo referência fundamental por agregar uma série de referências importantes, como os estudos de Pierre Georges Castex e de Roger Caillois, pela substância de suas formulações e pelas questões que lançou. Ainda que alguns de seus argumentos venham sendo revisados e suas definições atualizadas, o núcleo da discussão permanece fundamental para a conceituação do fantástico.

Em seu estudo, Todorov debruça-se sobre a leitura de uma série de obras, tais como *Amores do Diabo* de Jacques Cazotte; *O manuscrito encontrado em Zaragoza* de Jan Potocki, *Vera* de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Aurélia* de Gérard de Nerval, *A volta do parafuso* de Henry James, *O monge* de Matthew Gregory Lewis e *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffman. A partir da percepção de regularidades entre essas obras, Todorov desenha os contornos de um gênero literário, que possui um conjunto de procedimentos retórico-formais e associações temáticas.

Em uma primeira formulação, Todorov explica como se apresenta um texto fantástico:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (2004, p. 30-31, grifo nosso)

Em sua conceituação, Todorov enfatiza a distensão que o fantástico instaura na percepção da realidade. Relacionado a estados “mórbidos” da consciência, o fantástico manifestaria

uma laceração no mundo da regularidade a partir da aparição daquilo que não pode aparecer, mas aparece. O fantástico, afirma Todorov, possui estreita relação com as pessoas em sua cotidianidade, desafiando os parâmetros de normalidade ao colocar em confronto noções sobre o natural (o regular, o coerente, o possível) e o sobrenatural (o insólito, o inexplicável, o absurdo). O primeiro parágrafo do prodigioso conto de Poe *O coração denunciador* é revelador da invasão de tais estados mórbidos de consciência, fundando a perturbada narração de seu protagonista:

É verdade! – nervoso – , eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou; mas por que você *diria* que estou louco? A doença tinha aguçado os meus sentidos – não destruído – , não amortecido. Acima de tudo, aguçado estava o sentido da audição. Eu escutava todas as coisas no céu e na terra. Eu escutava muitas coisas do inferno. Como posso estar louco? Ouça com atenção! E veja com que sanidade, com que calma sou capaz de contar a história inteira. (POE, 2004, p. 280)

Todorov nos mostra que o fantástico sempre desafia alguém a optar por uma explicação natural ou uma explicação sobrenatural sobre os eventos. Todorov é enfático ao dizer que essa hesitação ocorre a alguém, um ser que só conhece as leis naturais, em face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. É essa hesitação que fundaria sentimentos que vão do pavor ao desconforto, variando vertiginosamente entre medo, temor, perplexidade, angústia e confusão. Como afirma Todorov, *hesita-se entre admitir que algo sobrenatural realmente ocorreu*, ou ainda, *hesita-se com relação à capacidade de compreensão do que ocorreu*.

Se, na perspectiva todoroviana, é justamente a oscilação, a impossibilidade do julgamento fácil e da estabilização que constitui a experiência do fantástico, dois tipos de posturas distintas são capazes de aniquilá-lo. A primeira delas é concluir que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos – o que, para Todorov, caracterizaria um outro gênero: o estranho. A segunda, ao contrário, seria decidir que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado – o que também levaria a outro gênero: o maravilhoso. É no maravilhoso que se situam histórias que implicam em uma transferência de nossa mente para outro mundo, em outra temporalidade, com regras de normalidade próprias, como narrações mitológicas ou contos de fadas. Ao contrário do fantástico, o maravilhoso não aparece como uma ruptura da coerência universal. “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico: é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2004, p. 36)

Quando Todorov diz de uma hesitação experimentada por alguém, ele obviamente não se refere exclusivamente às experiências dos personagens das histórias relatadas nos textos,

mas à percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados. Nessa perspectiva, portanto, o fantástico implica na integração do leitor no mundo dos personagens. A conceituação todoroviana é valiosa por apontar que o fantástico deve ser percebido em sua *relação com o leitor*. Ainda que Todorov desenvolva uma análise da leitura dos textos nos termos de um leitor modelo, de uma instância textual, sua definição nos abre para uma compreensão do fantástico no âmbito de uma *experiência*.

Com o objetivo de perceber mais concretamente a construção do fantástico nos textos, Todorov tenta buscar os temas oferecidos pelas obras. O autor encontra o fantástico associado a certas figuras, aos “fantasmas modernos”, ao diabo e seus aliados e à vida sobrenatural. Mas Todorov percebe que qualquer tentativa de se associar o fantástico a figuras como essas é insistir em tratá-lo como imagens concretas, como elementos essenciais, e não como o desequilíbrio que se instaura. Tal gesto, de acordo com ele, significaria ignorar que essas figuras tomam parte de uma rede textual, em que podem desempenhar funções diferentes, podendo constituir textos fantásticos ou não.

Classificar todos os vampiros juntos, por exemplo, implica que o vampiro signifique sempre a mesma coisa, qualquer que seja o contexto em que apareça. Ora, partindo como fizemos da idéia de que a obra forma um todo coerente, uma estrutura, devemos admitir que o sentido de cada elemento (aqui, de cada tema) não pode se articular fora de suas relações com os outros elementos. O que nos propõem aqui são etiquetas, aparências, não verdadeiros elementos temáticos. (TODOROV, 2004, p. 110)

Nesse sentido, Todorov reforça que os acontecimentos devem ser tratados como elementos sintáticos, pertencentes a uma rede maior, na qual estabelecem relações de contiguidade e que os ligam a outros acontecimentos, afastados na cadeia, mas semelhantes ou opostos.

Essa percepção do fantástico como um construto narrativo é mais um dos elementos fundamentais a serem retidos dos apontamentos todorovianos. Como reforça o autor, o fantástico não é *aquilo* que aparece a nós, o elemento absurdo, insólito, estranho, mas mais precisamente a tensão que se estabelece quando algo aparentemente sobrenatural tenta se impor à normalidade. O fantástico, nesse sentido, não pode ser entendido como substância, entidade ou essência, mas como um gesto particular de construção do relato. É esse impasse produzido pela narrativa fantástica que impossibilita (ou dificulta) o julgamento sobre os acontecimentos e personagens em jogo. Todorov conclui que sem essa dimensão insólita, de fato, o fantástico não pode existir, mas ele não consiste *nesses* elementos.

Tendo isso em mente, Todorov propõe duas redes que buscam mapear os temas e os mecanismos gerais dos textos fantásticos baseado em alguns fundamentos da teoria psicanalítica. Ele denomina essas redes como temas do *eu* e temas do *tu*. A primeira rede,

dos temas do *eu*, teria como temas fundamentais a multiplicação da personalidade, a ruptura do limite entre sujeito e objeto, a transformação do tempo e do espaço e causalidades particulares (o “pandeterminismo”). Tais temas tratam de problematizar os limites entre matéria e espírito, da estruturação da relação entre o homem e o mundo, de uma percepção do mundo de referência a uma interação com ele: “[...] estamos, em termos freudianos, no sistema *percepção-consciência*.” (TODOROV, 2004, p. 128) Já a rede dos temas do *tu*, para Todorov, relaciona-se basicamente ao desejo sexual: suas formas excessivas, suas diferentes transformações ou perversões. Nessa rede, encontram-se temas concernentes à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo. Não mais se trata do par percepção-consciência, mas da relação do homem com seu desejo, e por isto mesmo, com seu inconsciente. A partir dessas definições, cada um dos temas do fantástico apresentados por Todorov seria uma espécie de expressão do obscuro.

“De onde vêm essas influências misteriosas que transformam em desânimo nossa felicidade e nossa confiança em angústia?” (MAUPASSANT, 2006, p. 240), se pergunta o protagonista de *O Horla*, de Guy de Maupassant. Que trevas seriam, então, essas que se expressam na forma fantástica? É no momento em que Todorov recoloca a questão nos termos de “por que o fantástico?” que o autor afirma uma “função social do sobrenatural”. Todorov parte de uma noção de que o sobrenatural seria um pretexto para descrever coisas que não se ousaria mencionar em termos realistas. Mas o autor vai além:

[...] o fantástico permite fraquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre. Retomando os elementos sobrenaturais, tais quais se enumeraram anteriormente, ver-se-á o fundamento desta observação. Tomemos por exemplo os temas do *tu*: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por uma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje. (2004, p. 167, grifo nosso)

Podemos perceber aqui algo que é, a nosso ver, uma das maiores virtudes do fantástico tal qual como compreendido por Todorov: seu caráter particularmente *transgressivo*. Ao inserir o sobrenatural contra a ordem da normalidade, o fantástico estaria indo de encontro às censuras, e não somente àquelas institucionalizadas.

Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. *Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura*: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo. (TODOROV, 2004, p.167, grifo nosso)

Para Todorov, se a rede dos temas do *tu* está diretamente ligada aos tabus e à censura, os temas do *eu* também estariam, ainda que indiretamente. “Não é por acaso que este grupo remete à loucura” (2004, p. 167-168)

Todorov, portanto, ao mostrar que o fantástico desenvolveu sua própria maneira de escapar à condenação: “[...] a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la.” (2004, p. 168) Ao se constituir de tal forma, a força transgressiva do fantástico seria capaz, então, de desestabilizar noções fortemente arraigadas das pessoas sobre o mundo. É por estar fortemente ligado à normalidade que o fantástico consegue combatê-la. “Para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível” (2004, p. 12), é o que Todorov afirma no início do seu estudo para dizer que a singularidade de cada texto com relação à estrutura do gênero. A formulação, no entanto, serve perfeitamente para dizer do gesto transgressivo do fantástico com relação aos padrões de normatividade.

Segundo Todorov, o que o fantástico revela é que a noção corrente de realidade é insatisfatória, que essa noção é construída a partir do que socialmente se determina como normal e, por isso, razoável, possível. O fantasma, o vampiro, a sílfide ou, em resumo, o demônio, é esse *outro* que vem das trevas para desafiar os padrões normativos. O autor sintetiza: “Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificção.” (2004, p. 174)

O caráter subversivo do fantástico costuma ser diluído na percepção de alguns analistas. Exemplo disso é encontrado no prefácio da antologia *Maravilhas do Conto Fantástico*, escrito pelo poeta e crítico literário José Paulo Paes. O crítico toca em um ponto central da conceituação do fantástico, mas acaba esvaziando-o de sua força: “Se procurar inculcar-lhe [...] qualquer mensagem moralizadora, estará desvirtuando um gênero cujo maior encanto reside, antes, na capacidade de divertir que na de ensinar.” (PAES, 1958, p. 12) De fato, a moral é uma das maiores instâncias de normatividade para os indivíduos, e sobre ela incide o fantástico; tampouco tem o fantástico alguma pretensão de ensinar – talvez sua pretensão seria justamente o contrário disso, desconstruir, desordenar, destruir as certezas, abalar a solidez das normas. Conclusões moralizantes provocariam o esvaziamento do fantástico. Mas, da mesma forma, esvazia-se o fantástico de seu caráter transgressor quando ele é resumido ao divertimento escapista.

No entanto, são vários os teóricos que, próximos a Todorov, destacam a relação entre o fantástico e a realidade social e sua potência transgressiva. Uma referência importante entre os estudos em torno do fantástico é Rosemary Jackson, estadunidense especialista

em educação, que deu uma grande contribuição ao tema quando lançou em 1981 o livro *Fantasy: The Literature of Subversion*. Reafirmando uma percepção do fantástico como expressão das trevas, Rosemary Jackson enxerga o fantástico como uma forma de linguagem do inconsciente (não só individual mas coletivo), de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta. O fantástico seria, segundo Jackson, uma figura de uma interrogação, e produziria formas de narração particulares coligadas aos elementos e argumentos das discussões sobre o estatuto do sujeito e da realidade. Jackson afirma que o fantástico constrói mundos alternativos e destrutivos, inventa razões sobrenaturais, apresenta um mundo natural rodeado por qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de “outro”. (JACKSON, 1988)

De acordo com Jackson, a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, mas pela justaposição das contradições dos diversos inverossímeis, das hesitações e das fraturas das convenções sociais postas em análise; ela submete a ordem e a desordem ao escrutínio da racionalidade formal. Nesse sentido, segundo a autora, o fantástico pode alcançar o ponto em que os limites que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo não circunscrevem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções humanas, são relativos e arbitrários. Para além das aparências (as aparições e os fantasmas) – que seriam, para a autora, esforço de racionalização – , a narrativa fantástica nasce no diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.

Uma vez lançados os pontos básicos da constituição do fantástico na literatura, é preciso destrinchar em que medida o fantástico surge como uma “má consciência” do ser humano do século XIX. Essa exploração fundamental nos ajudará a compreender mesmo suas expressões que ultrapassam os limites de um gênero, de um século ou de um modo de expressão, como buscamos mostrar. É preciso, para tanto, nos lançarmos a uma breve visualização das condições de existência de uma episteme moderna.

1.1.1. Saber e ordem

Ao longo de toda a Idade Média, as sociedades ocidentais se constituíam a partir de formas de saber onde não haviam fronteiras claras entre ciência, religião e diversas formas de crenças. Como vem nos mostrar o teórico da literatura espanhol David Roas (ROAS, 2001), até o século XVIII, existia uma coerência na relação entre homem, natureza e mundo sobrenatural. Foi a partir do Iluminismo que as elites da Europa ocidental entraram em uma

intensa fase de desenvolvimento científico, promovendo uma guinada fundamental nas relações de saber e de ordenação a sociedade. Como afirma Roas, o ser humano iluminista, dominado pela razão prática, promoveu um rechaço dos saberes tradicionais como meio de explicação e interpretação da realidade. Uma vez que, no Século das Luzes, natural e sobrenatural tornaram-se antinomias, relegava-se à ciência o amparo frente a um mundo hostil e desconhecido.

Ao se debruçar sobre as reflexões filosóficas do século XVIII, Ceserani nota que, sobretudo a partir de Locke, preocupou-se em larga medida com os problemas da percepção empírica e do conhecimento da mente. Os filósofos do iluminismo começaram a se ocupar intensamente das superstições e das falsas crenças na magia e no sobrenatural: “Crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos olhos da cultura científica oficial.” (CESERANI, 2006, p. 98) Ceserani conclui:

O que se verifica, portanto, na passagem entre os séculos XVIII e XIX, é uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas. É uma mudança que possuía raízes profundas na vida social, na nova necessidade de controlar os impulsos, na nova concepção do trabalho, da família, do amor, da amizade, da morte. As explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas se tornam problemáticas e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial. (2006, p. 98-99)

Nesse contexto, podemos encontrar conceitos que são caros ao pensamento da modernidade, como o de razão, verdade, totalidade, sujeito e progresso. Os ideais revolucionários burgueses foram responsáveis pela institucionalização jurídica de princípios que vinculavam a noção de justiça a uma ideia de “bom senso”, como os princípios da razoabilidade, da proporcionalidade e da adequação dos meios aos fins. Esse caldo epistemológico pode ser sintetizado e compreendido a partir de duas chaves fundamentais para o projeto civilizatório das sociedades ocidentais modernas, um estatuto do saber e uma noção de ordem.

A ciência moderna ergueu-se, como aponta Boaventura Souza Santos (2003), sobre a pressuposição da distinção de duas instâncias: a primeira delas, a das “condições iniciais”, é o reino da complicação, do acidente, do aberto, do qual seria preciso selecionar os “fatos” a observar para se alcançar as “leis da natureza”, que por sua vez constituem o reino da simplicidade e da regularidade. A busca pela formulação dessas leis criou um rigor científico que poderia ser aferido pelo rigor de suas medições. O tipo de conhecimento que se produziu disso vinha no sentido de dizer da ordem e da estabilidade do mundo. Como aponta Boaventura de Sousa Santos (2003), a ciência moderna preocupou-se muito menos

em compreender profundamente o real do que em ordená-lo, dominá-lo e transformá-lo. Nesse sentido, o que não é quantificável é cientificamente irrelevante.

[...] o método científico assenta na redução da complexidade. O mundo é complicado e a mente humana não o pode compreender completamente. Conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou. (SANTOS, 2003, p. 28)

Os apontamentos de Boaventura Sousa Santos sobre a ciência moderna encontram em bases lançadas por Lyotard uma importante ancoragem. No importante estudo lyotardiano *O pós-moderno* (1988), encontramos uma reflexão importante sobre o estatuto do saber moderno. Segundo Lyotard, a ciência moderna é amparada por um forte metadiscurso autolegitimador baseado em um grande relato, tal como “[...] a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza” (LYOTARD, 1988, p. XV) É assim, afirma Lyotard, que a regra do consenso com valor de verdade será tida como inaceitável, inserindo-se na perspectiva de uma unanimidade possível de mentalidades racionais. São esses metarrelatos que justificariam o saber. “[...] foi este o relato das Luzes, onde o herói do saber trabalha por um bom fim ético-político, a paz universal.” (1988, p. XV-XVI) Importante notar que, por “saber”, Lyotard não se preocupa somente com um conjunto de enunciados denotativos; o que eles fundam são, ainda, ideias de saber-fazer, saber-viver, saber-escutar, etc. Nesse sentido, afirma Lyotard, o saber é não só aquilo que torna alguém capaz de proferir “bons” enunciados denotativos, mas também “bons” enunciados prescritivos, avaliativos, etc.

Trata-se então de uma competência que excede a determinação e a aplicação do critério único de verdade, e que se estende às determinações e aplicações dos critérios de eficiência (qualificação técnica), de justiça e/ou de felicidade (sabedoria ética), de beleza sonora, cromática (sensibilidade auditiva, visual), etc. (LYOTARD, 1988, p. 36)

Importante perceber a partir do argumento de Lyotard como existe uma dimensão fortemente normativa na relação com o saber, uma normatividade ordenadora de condutas e julgamentos. E se, como afirma, Lyotard, o consenso é o que permite circunscrever o saber e discriminar aquele que sabe daquele que não sabe, a adesão aos metarrelatos garantiria na modernidade uma “boa” performance.

“Uns ou outros são julgados ‘bons’ porque estão de acordo com os critérios pertinentes (respectivamente, de justiça, beleza, verdade e eficiência) admitidos no meio formado pelos interlocutores daquele que sabe (*sachant*)” (1988, p. 36)

Nesse sentido, segundo Lyotard, a própria ideia moderna de desenvolvimento pressupõe um não-desenvolvimento, sustenta uma identidade formal distintiva de “pensamento selvagem” e “pensamento científico”.

No prefácio do livro de Lyotard, Wilmar do Valle Barbosa sintetiza de forma valiosa o estatuto do saber moderno, ao dizer que a ciência, para o filósofo moderno, herdeiro do Iluminismo, era vista como algo autorreferente, como se existisse e se renovasse incessantemente com base em si mesma. Essa ciência era vista como atividade “nobre”, “desinteressada”, sem finalidade preestabelecida, sendo sua função primordial romper com o mundo das trevas, com o mundo do senso comum e das crenças tradicionais – uma ciência *séria*, diríamos. Segundo Barbosa, a ciência moderna tinha como pretensão contribuir para o desenvolvimento moral e espiritual da nação.

Dessa breve recuperação, podemos perceber como o saber moderno instaura um conflito entre os saberes tradicionais e os saberes racionalmente legitimados, entre a liberdade individual e a aqueles que “ditam” os modos razoáveis de saber. No projeto da modernidade, portanto, a ordem enquanto organização, disposição inteligível do mundo, adquire um caráter fortemente disciplinador e coercitivo, algo explicitado por pensadores contemporâneos como Zigmund Bauman.

Ao recuperar o tratado freudiano *Mal-estar na civilização* para escrever seu *Mal-estar na pós-modernidade*, Bauman nota que a ordem, intimamente relacionada com a beleza e a limpeza (e os três se justificando mutuamente), é um dos principais esteios sobre os quais o homem moderno erigiu seus projetos civilizatórios (BAUMAN, 1998). Bauman revisita o texto de Freud para compreender como a busca da segurança civilizatória foi marcada por processos fortemente coercitivos. A excessiva ordem da qual tanto se orgulhavam os modernos vinha com sua “inseparável companheira”, nos dizeres de Bauman, a escassez de liberdade. A cruel fórmula “mais ordem significa mais mal-estar” levou à famosa constatação freudiana: “A civilização se constrói sobre uma renúncia ao instinto.” Segundo esse diagnóstico, comenta Bauman, o homem moderno teria trocado um quinhão de suas possibilidades de felicidade por um quinhão de segurança.

De acordo com Bauman, ao mesmo tempo em que a tríade beleza-limpeza-ordem, se abandonada, provocaria indignação, resistência e lamentação, sua sustentação só era obtida mediante o pagamento de um alto preço. Os integrantes da sociedade moderna, explica ele, passaram por um processo de ajustamento e adaptação baseados em “pré-requisitos funcionais” do conjunto, ou seja, exteriores e maiores que a si próprios. A sujeição a esses pré-requisitos significava perder alguma coisa para se ganhar alguma coisa. Bauman afirma que se esses valores eram buscados é porque essa inclinação foi criada e adquirida, ensinada. “Nada predispõe ‘naturalmente’ os seres humanos a procurar ou preservar a beleza, conservar-se limpo e observar a rotina chamada ordem.” (1998, p. 7-8)

Nesse sentido, a ordem aparece como a realização de um regulamento que estabelece quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão. Como afirma Bauman, na perspectiva freudiana, a ordem significa um meio regular e estável para nossos atos, um mundo onde as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso. Essa organização pressuporia uma hierarquia, de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis.

Bauman comenta que é a ordem que garantiria a segurança do homem moderno, que deveria agir, sobretudo, sobre seus próprios impulsos para tentar ordenar uma humanidade naturalmente desordenada; no entanto, a defesa contra o sofrimento gerava seus próprios sofrimentos. Bauman conclui, então, que os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual.

Entretanto, como pontua Bauman, há coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada para o homem, coisas que não cabem em qualquer modelo de pureza. O mundo dos que procuram a pureza é simplesmente pequeno demais para acomodá-las, afirma Bauman. Com relação a essas “sujeiras”, elementos que desafiam o propósito dos esforços de organização, “[...] será preciso livrar-se delas uma vez por todas – queimá-las, envenená-las, despedaçá-las, passá-las a fio de espada.” (1998, p. 14)

Baseando-se em escritos de Alfred Schütz, Bauman afirma que, no curso da vida diária, nos utilizamos, sem muito pensar a respeito, de um fundo de conhecimento, de receitas ligadas a situações de rotina – sem os quais, inclusive, viver no mundo seria inconcebível.

[...] ingressamos num mundo em que uma terrível quantidade de aspectos são óbvios a ponto de já não serem conscientemente notados e não precisarem de nenhum esforço ativo, nem mesmo o de decifrá-los, para estarem invisivelmente, mas tangivelmente, presentes em tudo o que fazemos – dotando desse modo os nossos atos, e as coisas sobre as quais agimos, de uma solidez de ‘realidade’. (1998, p. 17)

Armado com essas receitas prosaicamente aceitas, afirma Bauman, sentimo-nos seguros. Mas Bauman aponta para os momentos em que essa “realidade” é abalada. Diz que essa despreocupada situação só pode existir desde que ninguém ao redor comece a colocá-las em dúvida, questione seus fundamentos, ressalte as discrepâncias e exponha sua arbitrariedade. “É por isso que a chegada de um estranho tem o impacto de um terremoto... O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida ordinária.” (1998, p. 19)

O estranho, então, seria aquele que vem de longe e não partilha as posições locais, colocando em questão o que parecia ser inquestionável. Bauman pondera que a existência de estranhos e as tentativas de higienizar a sociedade pode ser percebida em todas as partes e em todos os tempos. “Cada ordem tem suas próprias desordens; cada modelo de pureza tem sua própria sujeira que precisa ser varrida.” (1998, p. 20) No entanto, o autor destaca que, em certas situações, a preocupação com os estranhos assumiu papel particularmente importante entre as muitas atividades abrangidas no cuidado diário da pureza, da renovação de um mundo organizado.

Como afirma Bauman, com a modernidade, já nada parece seguro, e a incerteza e a desconfiança governam a época. Frente ao projeto da ordem harmoniosa e racional não deveria haver espaço para os cognitivamente ambivalentes, para os “nem uma coisa, nem outra”. “Num mundo constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária – preenche todo fragmento e toda ranhura da condição humana.” (1998, p. 21) Não é por acaso que, segundo Bauman, as utopias modernas apontam para um mundo transparente, “[...] em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada ‘fora do lugar’; um mundo sem ‘sujeira’; um mundo sem estranhos.” (1998, p. 21) É nesse sentido que, segundo Bauman, os estranhos ocupam na modernidade esse lugar de gerar a incerteza e que dá origem ao mal-estar de se sentir perdido.

[...] por sua simples presença [os estranhos] deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas [...] (1998, p. 27)

Diante dos estranhos, aponta Bauman, tomava-se duas espécies de atitude: uma de *assimilação*, a de tornar a diferença semelhante, promover e reforçar uma medida para a conformidade; a outra, a de *exclusão*, banindo os estranhos do mundo ordeiro e impedi-los da comunicação com os do lado de dentro, ou mesmo destruí-los completamente.

É importante notar que, em seu estudo de enfoque fortemente sociológico, Bauman promove a identificação corporificações dessa “sujeira” capaz de minar os padrões ideais; ele privilegia um olhar para os estranhos como as *pessoas* “fora do lugar”, que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo. Suas formulações, entretanto, são fortes e amplas o suficiente para que compreendamos complexos processos de significação, poder e coerção no avanço do projeto moderno. Bauman encontra em seu estudo sobre a modernidade um vínculo irrevogável entre dois projetos, o de uma estável e duradoura ordem social e o da vida individual. A última, segundo ele, seria impensável sem

a primeira, na medida em que os esforços coletivos com o fim de assegurar um cenário de confiança estável e previsível para os atos e escolhas individuais seriam fundamentais para a construção e a vivência de uma identidade clara e duradoura.

A identidade devia ser erigida sistematicamente, de degrau em degrau e de tijolo em tijolo, seguindo um esquema concluído antes de iniciado o trabalho. A construção requeria uma clara percepção da forma final, o cálculo cuidadoso dos passos que levariam a ela, o planejamento a longo prazo e a visão através das conseqüências de cada movimento. (1998, p. 31)

Nessas condições da sociedade e do ser humano moderno, acreditamos que certas manifestações surgem no sentido de expressar seu mal estar, e que o fantástico, a partir de uma poética própria, tem lugar significativo nessas manifestações.

Pra melhor formular essa relação, retornamos ao famoso ensaio de Freud *O estranho* (1969), que se tornou uma das referências mais fundamentais para as teorias do fantástico. Os argumentos freudianos, formulados na efervescência da análise psicanalítica da modernidade, nos permitirão essa interseção entre a discussão da relação dos indivíduos e o projeto civilizatório da sociedade moderna e o florescimento do fantástico.

1.1.2. *Das unheimlich*

É debruçando-se sobre o emblemático conto de Hoffmann *O Homem de Areia* que Freud escreve seu famoso ensaio, *Das unheimlich*¹. Tal ensaio é, como afirma Ceserani, um dos mais notáveis investimentos de Freud ao se aproximar de um tema da estética. Os apontamentos de Freud, escritos em 1919, logo após o fim da Primeira Guerra, tornaram-se paradigmáticos para os estudos do fantástico. Seu conceito do *unheimlich*, formulado a partir da leitura do conto, possibilita descortinar tensões próprias ao homem moderno e o (mal) estado de uma civilização. É no sentido de buscar contribuições para a compreensão da relação entre o fantástico e o saber moderno que voltamos ao texto de Freud.

No ensaio, Freud promove uma reflexão sobre uma modalidade de experiência de amedrontamento do ser humano. Obviamente, não é da preocupação de Freud simplesmente caracterizar operações literárias, mas apontar para aquilo que, em suas palavras, “realmente experimentamos” (1969, p. 308). De acordo com Freud, essa

¹ *O estranho*, como é predominantemente traduzido no Brasil. Optamos pelo uso da expressão no original em alemão uma vez que ela preserva características importantes para sua compreensão, características que não são encontradas na sua tradução por “estranho”. Além disso, evitamos a confusão com a caracterização do “estranho” por Bauman, ainda que haja conexões fundamentais.

experiência do *unheimlich* relaciona-se com aquilo que é assustador, que provoca medo e horror; mas não se pode inferir com isso que ela coincide com o que desperta o medo em geral. É buscando a origem de seu contrário, o termo *heimlich*, que Freud encontra uma interessante definição. Em uma primeira chave de sentidos, *heimlich* refere-se ao que é pertencente à casa, ao familiar, doméstico, íntimo, amistoso. Sendo *unheimlich*, então, o oposto do que é familiar, somos tentados a concluir que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Mas Freud insiste que é preciso atentar para a segunda chave de significados de *heimlich*: a palavra também pode se referir ao que está escondido, oculto da vista, sonegado aos outros, que é secreto e suspeito. É notável que, de uma chave para outra, não há uma quebra, mas um deslocamento de perspectiva. Freud evidencia essa ambiguidade que existe na palavra *heimlich*, que abriga dois conjuntos de ideias muito diferentes, como se houvesse entre eles uma conexão genética. Freud explica:

Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*. (1969, p. 283)

É em uma bela metáfora que Freud busca nos textos de Karl Gutzkow que se encontra uma síntese do conceito. O *unheimlich* é como uma fonte enterrada pela qual não se pode passar sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo. A conclusão à qual Freud nos conduz é a de que o *unheimlich* é a categoria do assustador que remete ao que é conhecido, *que foi ocultado e que deveria assim ter permanecido*, mas que acabou vindo à luz. Tocamos em um ponto muito importante para nós. Freud afirma que, tudo aquilo que nos surpreende como *unheimlich* é o que toca em resíduos de atividade mental que foram *reprimidos* dentro de nós, dando-lhes expressão. Segundo o autor, ainda que o homem moderno tenha “superado” certos modos de pensamento “animistas”, ele ainda não se sente suficientemente seguro de suas novas crenças, e as antigas existem dentro dele prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. São esses elementos que foram reprimidos, afastados do conhecimento, varridos ao inconsciente, que retornam como perturbações do ego e provocam a sensação de desamparo.

Freud resume a argumentação do ensaio em dois pontos. Primeiro, se todo afeto pertence a um impulso emocional – pressuposto da teoria psicanalítica – , qualquer que seja a sua espécie transforma-se em ansiedade se reprimido; nesse sentido, “[...] deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*.” (1969, p. 301). Em segundo lugar, sendo essa a natureza do *unheimlich*, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu *das heimlich* ao seu oposto *das unheimlich*,

uma vez que “[...] esse estranhamento não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.” (1969, p. 301)

Por isso, quando Freud diz que o *unheimlich* é o que *deveria ter permanecido oculto*, ele se refere a processos de repressão que incidem sobre os sujeitos da sociedade em processo de civilização. Segundo ele, o prefixo *un-* precedendo o termo *heimlich*, determinando o que não é mais familiar mas que já o foi, é o próprio sinal da repressão.

Ao analisar *O homem de areia*, Freud rastreia uma série de “temas de estranheza”: o temor do cegamento, que se relacionaria ao complexo de castração da infância; a ameaça do autômato, que viria do medo infantil das bonecas tomarem vida; a compulsão à repetição, que seria procedente dos impulsos instintuais; entre outros. Freud chega a interpretar o tema da morte do pai do personagem Natanael a partir de um suposto trauma que o próprio Hoffmann teria, cujo pai abandonou a família quando o escritor era criança

Quando Todorov comenta as análises freudianas, o autor se incomoda com uma tendência de considerar a literatura como simples sintoma, um caminho entre outros para penetrar a psique do autor. Ele percebe no gesto psicanalítico uma função que seria a de um tradutor. Para além de descrever mecanismos da atividade psíquica, Freud estaria afirmando o sentido último das configurações descritas: “[...] tal imagem fantasmática tem tal conteúdo.” (TODOROV, 2004, p. 159) Nesse sentido, ainda que as próprias análises de Todorov sobre os temas do fantástico se amparem na psicanálise (quando os associa aos temas do *eu* e temas do *tu*), o autor condena uma postura de tradutor.

O que nos esforçamos por fazer, ao contrário, é descrever o funcionamento do mecanismo literário (ainda que não haja limite intransponível entre tradução e descrição...). É neste sentido que a experiência da Psicanálise pode nos ser útil (a Psicanálise é aqui tão-só um ramo da Semiótica). Nossa referencia da psique depende deste tipo de empréstimo [...] (2004, p. 159-160)

Em nossa revisão do tema do *unheimlich* como figura determinante para a constituição das narrativas fantásticas, poderíamos concentrar nossas críticas sobre o já bastante criticado imperialismo psicanalítico de Freud. Mas é preciso sofisticar a apropriação crítica do texto freudiano. Em *Cinismo e falência da crítica* (2008), o filósofo Vladimir Safaltes comenta que o que a crítica ao “psicologismo selvagem” de Freud deve revelar é que ele pode induzir a um tratamento do campo social de maneira atomizada, por meio da atribuição de existência objetiva e unívoca de funções intencionais particulares como chave compreensiva de processos sociais complexos. É nesse ponto que pretendemos localizar nossa dobra em torno do conceito do *unheimlich*. A questão não se trata de simplesmente deslegitimar o

conceito enquanto operador importante para nossa discussão, tampouco de acusá-lo de uma espécie de déficit sociológico que ele sofreria. Nos apoiamos em Safatle quando ele afirma que é preciso buscar o que está em jogo nessa tendência psicanalítica e *operar no ponto exato de contato entre estruturas da subjetividade e modos de interação social*. A própria forma com que Bauman se apropria da discussão freudiana do mal-estar indica esse tipo de leitura.

Em sua revisão geral da teoria freudiana, Safatle aponta como uma consciência moral fundada na repressão de moções pulsionais teve uma função social importante no desenvolvimento do capitalismo como sociedade de produção. Essa consciência moral fundada na repressão, afirma Safatle ao aproximar o núcleo do pensamento freudiano e do pensamento marxiano, seria o motor da permanência da sociedade capitalista de produção e de seus processos de modernização e racionalização, por meio de uma repressiva do sentimento de culpa.

A partir dos apontamentos de Safatle, fica evidente a gênese de um conceito como o *unheimlich* dentro de uma teoria baseada na hipótese repressiva sobre a relação entre sujeitos e sociedade. Se podemos olhar para o conceito buscando nele “[...] a compreensão do fundamento dos processos de racionalização social a partir de problemas ligados à socialização do desejo” (SAFATLE, 2008, p.114), encontramos uma importante chave para perceber a narrativa fantástica moderna. Ao se constituir a partir da experiência do *unheimlich*, ela traduz uma experiência de angústia do ser humano dessa época, e desperta fortemente essa sensação no leitor. O *unheimlich* serve como importante operador conceitual para a compreensão do constante mal estar que pode se transformar em sentimentos de desamparo precipitados por certas experiências, tais como experiências estéticas. Se o paradigma moderno institui um constante mal-estar que coloca em conflito a liberdade individual e a disciplina da racionalidade, as narrativas fantásticas viriam para promover uma incursão à complexidade humana reprimida e trazê-la à tona.

Na seção seguinte, exploramos uma interseção entre o florescimento do fantástico na literatura do século XIX e o mal-estar do ser humano moderno, tendo em mente a hipótese do embate entre a liberdade individual e a racionalidade moderna.

1.1.3. O castelo de Walpole

No prefácio de *Maravilhas do conto fantástico*, José Paulo Paes conta que, lançado em 1764, o romance gótico *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, haveria de fazer carreira nas letras inglesas.

Surgido a um tempo em que Richardson e Fielding já haviam lançado os fundamentos do Realismo britânico, *O Castelo de Otranto* discordava radicalmente dos padrões literários então vigentes. Sua ação decorria na Itália medieval e estava repleta de lances, artifícios e personagens inverossímeis – fantasmas e usurpadores, passagens secretas e terrôres sobrenaturais, elmos mágicos e castelos arruinados. (PAES, 1958, p. 9)

Como conta Paes, *Sir* Horace Walpole era o quarto Conde de Oxford, filho mais jovem de um célebre primeiro-ministro. Cansado das intrigas e da ganância por poder da burguesia inglesa, Walpole teria se retirado para Strawberry Hill. Ali, mandou erguer um castelo gótico onde pôde, segundo Paes, lembrar os dias do monasticismo medieval e da cavalaria andante. “Dessarte, subtraía-se ao mundo da burguesia endinheirada, mundo acionado pela mecânica do lucro e pela lógica da razão prática e entretinha um diálogo insofrido com o passado.” (PAES, 1958, p. 9-10) Segundo Paes, a exemplo de Walpole, outros aristocratas também ergueram suas próprias abadias medievais, como foi o caso de Willaim Beckford, que em 1782 trouxe ao mundo sua novela terrorífica *Vathek*.

A curiosa história de Walpole é emblemática para que possamos apreender aspectos do espírito de uma elite europeia desiludida, revirando-se com um sufocante ideal iluminista da razão prática que fazia girar as máquinas da revolução industrial. Em seus escritos sobre a literatura gótica, B. Ifor Evans mostra que há uma sensibilidade muito disseminada no século dezoito, sobretudo entre os ricos das classes ociosas, cuja desilusão do crescente comercialismo e racionalismo então dominantes encontrava alívio na contemplação solitária das relíquias da arte medieval. (EVANS, 19--)

É consenso entre os críticos literários que o fantástico na literatura, que alcançaria sua maturidade e apogeu no século XIX, tem seu embrião nessas brumas e nessas trevas da obra de Walpole e de outros importantes escritores da literatura gótica, como Mathew Lewis, Mary Shelley e William Beckford. Esses autores, segundo Ceserani, já pronunciavam um novo modo de escrita que promoveria um revolvimento dos sistemas literários e uma radical transformação dos modelos culturais. Ceserani afirma que o imaginário gótico, com seus repertórios de espaços e histórias, havia recebido particular enriquecimento na França imediatamente pré-revolucionária; ele exploraria a sensibilidade romanesca e a peripécia

libertina ou filosófica realizada por escritores como Diderot e Marquês de Sade, e teria sua veia pessimista e perversa no revés do otimismo utópico do Iluminismo.

De acordo com Ceserani, ao tratar da percepção e do conhecimento, a visão, a imaginação e a fantasia, a subjetividade do sentido de espaço e tempo, os temas filosóficos modernos estão fortemente conectados àqueles mobilizados pela literatura fantástica do período. Ceserani afirma ainda que é possível notar nessa literatura, “[...] nas suas próprias estruturas narrativas e nos procedimentos formais que usa, uma evidente preferência pelas questões epistemológicas.” (2006, p. 95) Nesse esquema geral, confirma Ceserani, seria possível encontrar um lugar para o fantástico na literatura “[...] como expressão de medos e hesitações da nova classe, como consequência de sua ideologia fortemente individualista, como efeito do seu aspecto ambíguo em direção à natureza ou em direção à sensibilidade religiosa.” (2006, p. 95)

Ceserani aponta ainda para as relações entre as narrativas fantásticas e as outras expressões literárias do século XIX. O autor parte da percepção de que grande parte das formas narrativas do período fundava a própria estrutura da formação sentimental e intelectual de um caráter individual, por meio de suas relações com outros personagens, com o ambiente social e o passado histórico. Esta estrutura, segundo Ceserani, foi fortemente caracterizadora do romance, particularmente do romance de formação, “[...] pela concepção, muito forte nas novas classes burguesas, do homem como entidade individual, responsável pela própria auto-afirmação.” (2006, p. 92) Quase que contraposto a isso seria a constituição das narrativas fantásticas, apresentando

[...] personalidades duplas, laceradas, divididas, fragmentadas e personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são frequentemente atormentados por fixações e obsessões, e também frequentemente bloqueados em uma das primeiras etapas da formação psicológica (um bom exemplo dessa condição foi dado por alguns dos velinhos infantis e perversos que aparecem nos contos de Hoffmann). (2006, p. 92)

Além disso, segundo Ceserane, a estrutura do conto fantástico se opunha à estrutura de boa parte dos romances do século XIX, sobretudo os romances de formação. Este, otimista e evolucionista, quase sempre com finais felizes, ou então com fins dramáticos que dariam à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior. O conto fantástico apresentaria uma estrutura constituída de súbitas rupturas na cadeia das casualidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura, explorando interstícios escuros que se abrem ao invés de estados sucessivos de uma personalidade que se desenvolve. E ainda que o fantástico do século XIX esteja intimamente ligado ao florescimento do Romantismo, Ceserani explica que, no lugar da presença difusa do amor romântico, com os

seus mecanismos da purificação e da sublimação das paixões instintivas, o fantástico representaria indiretamente as “distorções” e “perversões” da vida erótica.

Ceserani conclui, então, que essas expressões moviam-se no sentido de usar as crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do real e especialmente da vida instintiva, material ou sublimada do homem. Nesse sentido, o fantástico operou “[...] uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas.” (2006, p. 103)

No ceio da racionalidade iluminista, de acordo com Ceserani, a literatura fantástica reagia por um certo “ceticismo cognitivo”, ou mesmo buscando áreas de fronteiras dentro de nós,

[...] na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, frequentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva, quase sempre pertencente, pela formação mental ou pela profissão, à cultura dominante; os protagonistas são muitas vezes médicos ou cientistas, dotados de uma dedicação oitocentista pela sua ciência e os seus paradigmas de juízo, os quais vêm postos em confronto com personagens de outra natureza, artistas, visionários, viajantes fantásticos, e são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si, e através dos eventos vividos ou narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados. (2006, p. 104)

Não por acaso, como aponta Calvino, a instituição do saber moderno é frequentemente encarnada no perturbado personagem do incrédulo positivista.

David Roas mostra como o fantástico se desenvolveu no seio da literatura romântica. Segundo ele, com o novo tratamento do sobrenatural que se deu a partir da novela gótica, os escritores românticos teriam se indagado sobre aqueles aspectos da realidade e do eu que a razão não podia explicar, “[...] essa face obscura da realidade (e da mente humana) que havia se tornado manifesta no Século das Luzes.” (2001, p. 22-23, tradução nossa)² Segundo Roas, os românticos, sem rechaçar as conquistas da ciência, postularam que as limitações da razão, mostrando que ela não era o único instrumento de que o homem dispunha para lidar com a realidade.

Isso explicaria a reação do Romantismo contra as ideias mecanicistas que consideravam o universo como uma máquina que obedecia a leis lógicas e que era suscetível de explicação racional. Essa concepção de uma ordem mecânica fixa era assentada em uma limitação: excluía uma extensa parte da vida, pois a descrição que propunha não correspondia à experiência real. Os românticos haviam adquirido uma aguda consciência daqueles aspectos de sua experiência que eram impossíveis de serem analisados ou explicados segundo aquela concepção mecanicista do homem e do

² “[...] esa cara oscura de la realidad (y de la mente humana) que se había puesto de manifiesto em el Siglo de las Luces.”

universo. Depois de tudo, o universo não era uma máquina, senão algo mais misterioso e menos racional, como deveria ser também a alma humana. (2001, p. 22-23, tradução nossa)³

Dessa forma, explica Roas, os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. Segundo o autor, instaura-se a presença de algo no homem e no mundo, aquilo que não se pode explicar pela razão, para dizer que fora da luz da razão começa um mundo de trevas, do desconhecido.

E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal conveniente para expressar tais medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem se manifestar diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiria ou porque não se encaixam nos esquemas mentais habituais e, por tanto, não são factíveis de serem racionalizados. (2001, p. 23-24, tradução nossa)⁴

Em um de seus estudos sobre o fantástico, Roger Caillois (1970) afirma que suas expressões literárias só poderiam surgir depois do triunfo da concepção científica de uma ordem racional e necessária dos fenômenos, depois do reconhecimento de um determinismo estrito e o encadeamento das causas e efeitos. O absurdo aparece no fantástico como algo proibido e ameaçador, que vem quebrar a estabilidade de um mundo onde as leis, até então, eram tidas como rigorosas e imutáveis. “É o impossível sobrevivendo de improviso em um mundo de onde o impossível está desterrado por definição.” (1970, p. 268, tradução nossa)⁵ Caillois conclui, então: “Se daí em diante o prodígio dá medo é porque a ciência o desterra e porque sabe que este é inadmissível, assustador” (1970, p. 12, tradução nossa)⁶

É em um sentido limítrofe que o fantástico moderno se define por sua capacidade de desconcertar seu leitor, colocando em conflito a racionalidade baseada na ordem e no saber hierarquicamente legitimado e a presença de mundos e poderes insólitos. Uma *experiência dos limites*: assim Todorov resumiu a obra de Poe. Podemos, então, entender melhor que

³ “Esto explicaría la reacción del Romanticismo contra las ideas mecanicistas que consideraban el universo como una máquina que obedecía leyes lógicas y que era susceptible de explicación racional. Esa concepción de un orden mecánico fijo era sentada como una limitación: excluía una excesiva parte de la vida, pues la descripción que proponía no se correspondía con la experiencia real. Los románticos habían adquirido una aguda conciencia de los aspectos de su experiencia que era imposible analizar o explicar según aquella concepción mecanicista del hombre y del mundo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también el alma humana.”

⁴ “Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados.”

⁵ “Es lo imposible sobreviviendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.”

⁶ “Si en adelante el prodigio *da miedo* es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisiblemente espantoso”

“má consciência” de um século é essa que o fantástico parece expressar, fundada por fortes processos reguladores da liberdade individual.

Na virada do século XVIII para o século XIX, com o encaminhamento e os desdobramentos do projeto moderno, também o fantástico começa a ganhar novas facetas e dimensões. Nessa passagem, Ítalo Calvino encontra na obra de Henry James um nó emblemático nas expressões do fantástico. Segundo Calvino, em James “[...] o fantástico do século XIX tem a sua última encarnação – ou melhor, desencarnação, já que aí ele se torna mais invisível e impalpável do que nunca, mera emanção ou vibração psicológica.” (CALVINO, 2004, p. 17). Calvino afirma que novos paradigmas epistemológicos passam a influenciar narrativas na virada do século; na obra de James, Calvino aponta para o ambiente intelectual na qual está imersa, particularmente as teorias do irmão do autor, o filósofo pragmatista William James. Não por acaso, afirma Calvino, a realidade psíquica da experiência se faz tão fortemente expressa nas narrativas fantásticas de James. É preciso, então, compreender que novas expressões do fantástico começam a se constituir em perspectiva com as transformações da vida social e do saber moderno.

Segundo Todorov, se o século XIX vivia em uma metafísica do real e do imaginário, no século XX já não se podia mais acreditar em uma realidade imutável e externa. O autor retoma uma das obras mais significativas do início do século XX: *A Metamorfose*, de Kafka, para iluminar essa importante virada na representação da realidade.

Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (179)

Nesse sentido, para Todorov, é o leitor de *A Metamorfose* que sofre o processo de adaptação: “[...] colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua ‘naturalidade’.” (180-181) Se no fantástico, de acordo com as categorias de Todorov, a transgressão das leis da natureza era percebido sobre o fundo daquilo que é julgado normal e natural (e por isso a forte consciência dessa transgressão), em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. O fantástico que postula a

existência do real, do natural, do normal, para poder atacá-lo, não estaria, portanto, em *A Metamorfose*.

Se a breve análise que Todorov faz do conto de Kafka levanta pontos interessantes para se pensar uma guinada nas expressões do fantástico e da racionalidade moderna, o autor a utiliza simplesmente para demarcar os limites do gênero fantástico na produção do século XIX e nela encerrá-lo nessa reflexão. É com um dos seus argumentos mais contestáveis que Todorov conclui sua *Introdução à literatura fantástica*; segundo ele, o fantástico restringe-se àquela produção particular do final do século XVIII até o fim do século XIX, e o responsável pela morte da literatura fantástica seria o surgimento da psicanálise. Uma sociedade que desenvolveu uma forma consciente de lidar com seus tabus já não teria mais necessidade de expressá-los de forma “indireta”. Todorov atesta que

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

Nesse sentido, Todorov argumenta que a Psicanálise não destruiu os tabus, eles simplesmente se deslocaram. Esse suposto fim do fantástico na literatura baseado em uma relação direta com o surgimento da psicanálise constituiu explicação tão simplista e artificial que foi superada praticamente por todos os estudos mais recentes sobre o fantástico. Além disso, ao contornar o gênero fantástico a partir da leitura de narrativas do século XIX, Todorov contorna uma estrutura tão rígida ao ponto de deixar de fora a maioria da obra de Poe, e que o fecha para novas possibilidades de expressões. O problema de Todorov parece estar na insistência em uma rigidez do gênero que é incoerente com a própria dinâmica da sociedade e suas formas de expressões. Isso faz com que o autor encerre o fantástico em um modelo estagnado e ignore que, justamente porque o fantástico encontra novas condições de existência na passagem do século XIX para o século XX, suas operações também se transformam. Se o fantástico possui por definição um caráter transgressivo, como poderíamos transgredir uma realidade que, de partida, não é considerada estável? – questiona Todorov. O autor parece sugerir que, com um suposto deslocamento dos temas do fantástico à psicanálise, não haveria mais condições (ou a necessidade) da produção de uma literatura transgressora. Se a questão que Todorov lança serve à sua argumentação de forma retórica para encerrar seu estudo, é ela que nos move a partir daqui.

Ceserani ressalta que há, de fato, uma precisa e vivíssima tradição na primeira metade do século XIX, mas ela se desenvolveu ao longo do século e para além dele. Para ele, o fantástico pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – “[...] para organizar a estrutura fundamental da representação a para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor.” (2006, p. 12)

Para que nos debrucemos sobre uma importante produção literária do século XX, busquemos, antes, perspectivas que promovam um panorama crítico das relações de saber e ordem nas sociedades ocidentais na passagem do século XIX para o século XX e avante, do capitalismo de produção ao capitalismo de consumo.

1.1.4. Deslegitimação e desregulamentação

O início do processo de modernização das sociedades foi caracterizado pelo teórico da história da cultura Nicolau Sevcenko como um trajeto de ascensão contínua, marcado pelo otimismo, pela expansão das conquistas europeias e a confiança no progresso. No entanto, afirma Sevcenko, na passagem para o século XX, o ser humano se precipitou em uma queda vertiginosa, perdendo as referências do espaço, das circunstâncias que o cercava e até o controle das faculdades conscientes. “[...] num repente inesperado, veio o mergulho no vácuo, o espasmo caótico e destrutivo, o horror engolfou a história: a irrupção da Grande Guerra descortinou o cenário que ninguém jamais previra.” (SEVCENKO, 2001, p. 15-16)

Essas mudanças também podem ser percebidas fortemente em um tensionamento do estatuto moderno de saber a partir do final do século XIX. Na discussão de Lyotard, encontramos os apontamentos sobre um novo estado da cultura que afetou as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes. Na perspectiva Lyotardiana, o início da era dita pós-industrial coincide com o florescimento de um saber “pós-moderno”. A partir dessas transformações, segundo Lyotard, a civilização entra em uma crise da filosofia metafísica, da antropologia newtoniana e daqueles elementos fundadores de uma relação com o saber moderno, os metarrelatos. Com a corrosão dos dispositivos modernos de explicação da ciência, onde se poderá encontrar a legitimidade?

Segundo Lyotard, o antigo princípio, segundo o qual a aquisição do saber é indissociável da forma do espírito, cai cada vez mais em desuso. Assim, com o avanço do capitalismo de consumo, o próprio saber passaria a se regular pelas lógicas do sistema. O saber perde, nesse sentido, seu valor formativo ou sua importância política (administrativa, diplomática,

militar), e passa a ser produzido para ser vendido. Em outras palavras, o saber deixa de ser para si mesmo seu próprio fim, perde seu “valor de uso” em detrimento de um “valor de troca”. Se antes tínhamos um saber cujo valor era regulado por instâncias autolegitimadas (como a ciência), agora, esse valor passa a ser regulado pelas flutuantes cotas mercadológicas. Surge então, segundo Lyotard, uma nova clivagem com respeito às formas de saber, que não define mais uma relação entre saber/ignorância, mas entre conhecimentos trocados no quadro da manutenção da vida cotidiana/créditos de conhecimento com vistas a otimizar as *performances* de um programa.

Lyotard destaca que, desta decomposição dos grandes relatos, não se pode concluir a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados em um absurdo movimento browniano. Para Lyotard, isso é um caminho obscurecido pela representação paradisíaca de uma sociedade “orgânica” perdida. “O *si* mesmo é pouco, mas não é isolado [...]”, explica Lyotard, “[...] é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca.” (1988, p. 57) Nesse sentido, o “*si*” está sempre colocado sobre o “*nós*” dos circuitos de comunicação, colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa, que o atravessam posicionando-o. Lyotard afirma que seu posicionamento em relação aos efeitos de jogos de linguagem

[...] é tolerável pelo menos dentro de certos limites, (e mesmo estes são instáveis) e ainda suscitado pelas regulagens, sobretudo pelos reajustamentos através dos quais o sistema é afetado a fim de melhorar suas *performances*. Convém mesmo dizer que o sistema pode e deve encorajar estes deslocamentos, na medida em que luta contra sua própria entropia e que uma novidade corresponde a um “lance” não esperado e ao deslocamento correlato de tal parceiro ou de tal grupo de parceiros que nele se encontra implicado, pode fornecer ao sistema este suplemento de desempenho que ele não cessa de requisitar e de consumir. (1988, p. 28-29)

Podemos perceber pelos argumentos de Lyotard como a sociedade do capitalismo avançado passa a se alimentar da deslegitimação do saber baseado nos grandes relatos e configura novos modelos de ordenamento. Se cruzarmos tal diagnóstico com a discussão feita por Bauman em *Mal-estar da pós-modernidade*, encontraremos uma importante categoria para iluminar essas novas relações de normatividade: a *desregulamentação*. É dentro do declínio do “impulso para adiante”, tão crucial para o espírito moderno, que o autor aponta para o afrouxamento da guerra empreendida contra a tradição, a falta de entusiasmo pelos esquemas que tudo incluem na ordem decretada que tudo promete fixar. A imagem do mundo é hoje, como afirma Bauman, destituída de solidez e continuidade que costumavam ser a marca registrada das “estruturas” modernas.

Se na modernidade, como nos mostrava Freud, vivia-se a renúncia à liberdade individual, o cenário modificou-se a ponto de Bauman dizer: “Passados sessenta e cinco anos que *O mal-estar na civilização* foi escrito e publicado, a liberdade individual reina soberana”. (1998, p. 9) Nesse cenário, a renúncia forçada converteu-se numa completamente injustificada investida contra essa liberdade. Isso não quer dizer, no entanto, como bem afirma Bauman, que os ideais de beleza, pureza e ordem que conduziram os homens e mulheres modernos tenham sido abandonados. Segundo Bauman, a liberdade individual tornou-se o valor pelo qual todos os outros vieram a ser avaliados e a referência pela qual a sabedoria acerca de todas as normas supraindividuais devem ser medidas. Beleza, pureza e ordem devem ser perseguidos por meio da ideia de espontaneidade, do desejo e do esforço individuais. E na festa da liberdade individual, afirma Bauman, o prazer, outrora repudiado, tornou-se prioridade absoluta. Deve-se buscar sempre mais prazer e sempre mais aprazível prazer. “O princípio de realidade, hoje, tem de se defender no tribunal de justiça onde o princípio de prazer é o juiz que a está presidindo.” (1998, p. 9)

Nesse sentido, Bauman afirma que a ideia de que há dificuldades inerentes à natureza da civilização que não se submeterão a qualquer tentativa de reforma parece ter perdido sua obviedade. No entanto, o autor destaca que a máxima “Você ganha alguma coisa e, em troca, perde alguma outra coisa” mantém-se; mudaram de lugar os ganhos e também as perdas. Na era da desregulamentação, nada pode ser conhecido com segurança, pois há pouca coisa no mundo que se possa considerar sólida e digna de confiança. Segundo Bauman, os projetos de vida individuais não podem encontrar terreno estável em que acomodem uma âncora, e o ser humano chamado “pós-moderno” vive a constante angústia da incerteza.

Viver sob condições de esmagadora e auto-eternizante incerteza é uma experiência inteiramente distinta da de uma vida subordinada à tarefa de construir a identidade, e vivida num mundo voltado para a constituição da ordem. As oposições que nessa outra experiência asseguram e sancionam o significado do mundo, e da vida vivida neste, perdem na nova experiência muito de seu significado, bem como muito de seu potencial heurístico e pragmático. (1998, p. 37)

Segundo Bauman, há quatro fatores importantes que fortalecem esse quadro de incerteza na pós-modernidade: 1) a nova desordem mundial, cuja ausência de divisões bem definidas “[...] privaram o mundo de estrutura visível e de qualquer – por mais que sinistra – lógica.” (1998, p. 33); 2) a desregulamentação universal propiciada pela irracionalidade e cegueira moral da competição do mercado; 3) o enfraquecimento de outras redes de segurança, “[...] essa segunda linha de trincheiras outrora oferecida pela vizinhança ou pela família, onde uma pessoa podia retirar-se para curar as contusões deixadas pelas escaramuças do local

de trabalho” (1998, p. 35); 4) uma mensagem da indeterminação e maleabilidade do mundo oferecida constantemente pela indústria da imagem.

Bauman afirma, portanto, que a própria natureza da incerteza modificou-se. Segundo ele, ela já não é um mero inconveniente temporário, que com o devido esforço pode ser aparentemente transposto. “O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível. (1998, p. 33). Além disso, a incerteza não é mais limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas diz respeito à “[...] futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver.” (1998, p. 33)

Nesse sentido, as “utopias pós-modernas”, na visão de Bauman, são aquelas que pretendem superar a sensação de incerteza, eliminar a corrosiva dúvida sobre se as constantes do contexto atual continuarão constantes por tempo suficiente para permitir o cálculo razoável de seus efeitos; em que se possui uma justa e segura posição na sociedade, e pode-se planejar a vida com o mínimo de interferência, “[...] desempenhar seu papel num jogo em que as regras não mudem da noite para o dia e sem aviso, agir razoavelmente e esperar pelo melhor.” (1998, p. 38)

Se os mal-estares da modernidade provém de uma espécie de segurança que tolera uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual, Bauman nos mostra que novos mal-estares “[...] provém de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais.” (1998, p. 10) Bauman sintetiza: “*os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade.*” (1998, p. 10)

No entanto, Bauman aponta que essa felicidade é frágil e efêmera, uma vez que a liberdade sem segurança não assegura mais firmemente uma provisão de felicidade do que a segurança sem liberdade. “Se obscuros e monótonos dias assombraram os que procuravam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres.” (1998, p. 10) Diante disso, segundo o autor, a infixidez da situação dos homens e mulheres sob a égide de tal “pós-moderno” deve ser suficientemente atrativa para prevalecer sobre a aflição da incerteza.

Bauman mostra que o mercado se alimenta dessa condição de desregulamentação e liberdade individual e a estimula avidamente, organizando-se em torno da procura do consumidor e interessado em manter essa procura permanentemente insatisfeita, prevenindo a ossificação de quaisquer hábitos adquiridos. Importante notar que, de acordo com o autor, a própria diferença passa a se tornar negociável, incluída nos esquemas do *establishment*. Segundo Bauman, cada vez mais vivemos o anuviamento da diferença entre

o *normal* e o *anormal*, o esperável e o inesperado, o comum e o bizarro, o familiar e o estranho, “nós” e os estranhos.

Mas Bauman questiona: “Será que isso pressagia o fim do sacrifício e martírio do estranho, a serviço da pureza?” (1998, p. 23) E responde: “Não necessariamente, ao contrário de muitas apologias da nova tolerância pós-moderna, ou mesmo de seu suposto amor à diferença.” (1998, p. 23) De acordo com Bauman, vivemos tempos em que *as fronteiras tendem a ser ao mesmo tempo mais fortemente desejadas e mais agudamente despercebidas*. O autor lembra que todo esquema de pureza gera sua sujeira e que cada ordem gera seus próprios estranhos; no mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza: quem se quer admitido, “[...] tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor” (1998, p. 23) O critério da pureza passa a ser a aptidão de participar do jogo consumista. Os novos estranhos seriam, então, aqueles “consumidores falhos”.

Nesse sentido, Bauman afirma que os estranhos já não são autoritariamente pré-selecionados, definidos e separados, como costumavam ser nos tempos dos coerentes e duráveis programas de constituição da ordem. Agora eles são tão instáveis, erráticos e voláteis.

Bauman sintetiza que a diferença essencial entre as modalidades produzidas de estranhos “modernos” e “pós-modernos” é que, enquanto os primeiro carregavam a “[...] marca do gado da aniquilação” que servia como divisória para a fronteira em progressão da ordem, os segundos estão aqui para ficar – “Parafraseando o comentário de Voltaire a propósito de Deus, se eles não existem, teriam de ser inventados.” (1998, p. 41) Nesse sentido, os estranhos pós-modernos são inventados e marcados com salientes e não-importunas marcas de distinção, tornando-se “[...] úteis precisamente em sua qualidade de estranhos.” (1998, p. 41) É nesse sentido que, segundo Bauman, os estranhos são preservados. Eles são “[...] indispensáveis marcos indicadores sobre o itinerário sem nenhum plano ou direção” (1998, p. 41).

L'ipséité, essa diferença que coloca o eu separado do não-eu e “nós” separados d’“eles”, já não é apresentada pela forma pré-ordenada do mundo, nem por um comando vindo das alturas. Ela precisa ser construída e reconstruída, e construída uma vez mais, e de novo reconstruída, nos dois lados ao mesmo tempo, nenhum dos lados se gabando de maior durabilidade, ou exatamente da “gratuidade”, do que o outro. Os estranhos de hoje são subprodutos, mas também os meios de produção no incessante, porque jamais conclusivo, processo de construção da identidade. (1998, p. 37)

Os escritos de Bauman são importantes por revelarem transformações nas relações dos indivíduos com as estruturas sociais e com sua própria individualidade; no entanto, elas são provocadoras por apontarem para uma incongruência que existe entre o discurso de liberdade (ou de uma não-repressão) e a efetiva liberdade nas relações sociais e afetivas. No aparente abismo que liga um regime de saber moderno e o descrito por Bauman e Lyotard como “pós-moderno”, está uma perversa lógica que se alimenta muito bem da afirmação da superação de um regime pelo outro. Na discussão que Safatle tece sobre a normatividade contemporânea, podemos encontrar apontamentos que nos ajudam a compreender tal perversidade.

Safatle nota no percurso do século XX a emergência de uma dinâmica de poder que pretensamente incentivaria a liberdade individual e a autonomia, reduzindo ao máximo a ação direta do estado sobre a população; essa dinâmica envolveria múltiplos discursos de verdade, gerando, conseqüentemente, uma multiplicidade de normas. Se, como afirma Safatle, o mundo do capitalismo de produção estava vinculado à ética da acumulação e à fixidez identitária que se manifestava, inclusive, como vocação para funções especializadas, os imperativos de flexibilização, mobilidade e multiplicidade de atividades ligadas ao mundo do trabalho tiveram impacto decisivo na economia libidinal dos sujeitos.

Segundo Safatle, esses imperativos permitiram a aproximação do ideal do trabalho com um certo ideal de *gozo* em operação no mundo do consumo – o autor baseia-se, em grande medida, no diagnóstico feito pelo importante estudo *O novo espírito do capitalismo*, de Luc Boltanski e Ève Chiampello. Safatle chega a falar de uma *ética do direito ao gozo* e faz referência à expressão lacaniana “mercado do gozo” para dizer da regulação do gozo pelo discurso do capitalismo contemporâneo, salientando como os dispositivos de controle no mundo do trabalho são agora decalcados das dinâmicas em operação nas práticas de consumo. Com isso, Safatle conclui que a incitação ao gozo como elemento central na lógica de reprodução mercantil do capitalismo constitui “[...] uma liberação em direção à flexibilidade, à leveza do que não tem mais contas a acertar com o peso metafísico da identidade.” (2008, p. 127)

No entanto, Safatle nos mostra que, ao mesmo tempo que certos processos de socialização tendem a não estar mais vinculados ao mecanismo de repressão, seus dispositivos cobram uma gratificação irrestrita, atualizando constantemente um excedente do gozo. Segundo Safatle, o eterno imperativo do gozo nunca é satisfeito. Teríamos passado de uma sociedade da *satisfação administrada* para uma da *insatisfação administrada*. Precisemos melhor esse ponto.

Uma vez que a estimulação é fundamentalmente regulada pelas dinâmicas de poder, Safatle nos mostra que, na sociedade contemporânea, *suspensão transgressora da norma e conservação da norma ordenadora* se confundem. Segundo o autor, a satisfação imediata não pode simplesmente passar por cima dos critérios normativos de racionalização da dimensão prática; portanto, torna-se necessário aprender a gozar por meio das normas partilhadas. É nesse sentido que Safatle afirma que a transgressão, absorvida pelas lógicas do capitalismo de consumo, torna-se uma *transgressão cínica*.

Eis como o cinismo tem seu lugar privilegiado no capitalismo avançado, uma vez que este assume uma tendência autoirônica, incorporando a multiplicidade – e a própria crítica – às possibilidades de normalidade.

O que fazer, pois, quando, por exemplo, o particularismo do gozo choca-se com as aspirações universalizantes dos critérios normativos? A resposta na era do supereu repressor era clara: abrir mão do gozo através do apelo à culpabilidade, ou seja, como dizia Max Weber, “tomar banhos frios e trabalhar em sua vocação”. Mas, em um momento histórico no qual o supereu se funda no imperativo do gozo, somos incitados a operar um “modo de ser muito peculiar de suspensão de conflitos”. Pois basta que as normas posam ser “flexibilizadas” em seus regimes de indexação da efetividade para que o conflito seja suspenso. Em outras palavras, basta que sejam seguidas *de maneira cínica*, fazendo com que justifiquem o contrário do que pareciam indexar. (SAFATLE, 2008, p. 138-139, grifo do autor)

Nesse sentido, Safatle afirma que, dentro da racionalidade cínica do capitalismo avançado, a crítica social tende a ser apenas a afirmação de que as condições atuais são providas de forte potencial emancipador.

Como quem diz que, de certa forma, todas as condições de liberação já estão dadas no capitalismo avançado, sua racionalidade cínica já nos livrou das amarras de um pensamento de representação, bastando apenas uma espécie de afirmação de potencialidades que, no fim das contas, é a própria mola de desenvolvimento socioeconômico do capitalismo. (2008, p. 143)

Safatle mostra que, hoje, a força do capitalismo vem justamente do fato de ele não se levar mais a sério, já que mina o valor da lei que ele próprio enuncia. O capitalismo perpetua a lei simultaneamente à proclamação da fragilidade de sua legitimidade. A transgressão torna-se modo de funcionamento do vínculo social, uma forma da norma internalizar momentos de anomia, sem com isso destruir-se.

Como se um certo ordenamento jurídico “socialmente pressuposto” reconhecesse que a suspensão da lei é fenômeno interno ao próprio processo de efetivação da lei e que a alternância entre ordem e desordem não põe em xeque a coesão de formas de vida. Tal como se a lei ironizasse sua própria aplicabilidade. O fato relevante aqui é como o que anteriormente estava restrito a momentos de anomia tende, na dinâmica

ideológica do capitalismo contemporâneo, a colocar-se como modo hegemônico de funcionamento da Lei. (2008, p.104)

Safatle vai ao encontro de muitos estudos recentes que fazem um diagnóstico da sociedade fundada pelo novo espírito do capitalismo, que mostram como o capitalismo introjetou a *anormalidade* como valor. Segundo ele, já Lyotard, Deleuze e Guattari apontavam para as formas hegemônicas de vida no capitalismo que tendiam a organizar-se de maneira cínica em virtude de sua tendência interna de fragilizar continuamente as normas que ele mesmo enuncia. Ao cunhar o termo “economia libidinal”, Lyotard (1974) dizia que o capitalismo passa de uma crise geral de legitimação para uma racionalidade cínica e, com isso, uma estabilização de uma situação que seria de crise. Sendo assim, o capitalismo nada mais oferece a crer, sendo o cinismo a sua moralidade.

A partir de todas essas contribuições de Lyotard, Bauman e Safatle, autores de lugares e preocupações distintas, é possível perceber um alto grau de reflexividade nos argumentos aqui reunidos. Cabe-nos sublinhar como parece haver na passagem do século XIX ao século XX uma espécie de “crise” do saber moderno, crise que sempre se anunciava de forma iminente e que constituía o motor de uma constante necessidade de ordenação do mundo, mas que parece se tornar exposta com sucessivas falências de projetos da modernidade. O que podemos perceber com os apontamentos dos autores é que, ainda com a emergência de novos modelos e instituições normativas, continua-se a viver fortemente sob forte necessidade de ordenação do mundo. Essa ordenação muda de dimensão e é regulada por novos valores que entram em jogo na complexa trama que se delineia, e a suposta transgressão do saber moderno repressor é tão plena quanto as lógicas cínicas da economia libidinal quer que ela pareça.

Nesse sentido, cabe-nos questionar como o fantástico pode se relacionar com novas e complexas realidades normativas, marcadas pela deslegitimação e pela desregulamentação? Se notamos antes que o fantástico baseado na experiência do *unheimlich* estaria vinculado a certa dinâmica repressora da sociedade do capitalismo de produção por meio da entificação da ética do trabalho, é necessário tensioná-lo tendo em vista novas dinâmicas sociais. Se o fantástico é, por natureza, transgressivo, é preciso perceber como ele se expressa dentro de um cenário marcado pela transgressão cínica, uma lógica anômica que incorpora a anormalidade à própria normalidade. Como escapar, então à fórmula que transforma essa oscilação no movimento de um “circuito limitado de um pêndulo que vai necessariamente de um pólo a outro” (SAFATLE, 2008, p. 202)? Como lembra Safatle, em todo movimento pendular, mover-se é apenas uma forma de conservar o mesmo centro. Se o sobrenatural do fantástico é simplesmente o anormal pressuposto,

então não há transgressão verdadeira. Seria somente a crítica realizada cinicamente. Interferir no circuito que vai da geografia mental da liberalização à restrição: eis o desafio do fantástico.

Com essas preocupações em mente, retomamos algumas reflexões em torno de uma produção literária do século XX. Elas poderão nos mostrar como o ser humano do século XX formulou novos tipos de expressão e experiência transgressivas. Poderemos, então, perceber como essa produção se relaciona aos apontamentos trazidos até aqui.

1.1.5. O castelo de Kafka

Em seu último e emblemático conto *Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos*, Kafka conta uma belíssima fábula sobre o poder sutil e arrebatador do canto – “É realmente um canto?” (KAFKA, 2008, p. 38) – da singela personagem. Josefina é uma figura de exceção, por seu amor à música e por sua capacidade de transmiti-la de forma tão singular, no meio de um povo cuja maior virtude é a esperteza prática; ao mesmo tempo, Josefina possui um poder agregador de seu povo, que se coloca em profundo silêncio diante do seu canto e que, diante do risco, não economiza esforços para protegê-la. Em certo momento, Kafka constrói uma fábula dentro da fábula para exprimir o caráter da excepcionalidade do canto de Josefina:

Quebrar uma noz não é verdadeiramente uma arte, por isso ninguém ousará convocar um público e, para entretê-lo, começar a quebrar nozes diante dele. Mas se apesar disso ele o faz e sua intenção é bem-sucedida, então não se trata única e exclusivamente de quebrar nozes. Ou então se trata de quebrar nozes, mas se verifica que não demos atenção a esta arte porque a dominávamos completamente e que este novo quebrador de nozes mostra a verdadeira essência dela – momento em que poderia até ser útil ao efeito se ele fosse menos hábil em quebrar nozes do que a maioria de nós. (KAFKA, 2006, p. 39-40)

O poder das parábolas kafkianas não está na simples colocada em cena de figuras da exceção, ou mesmo no impacto que essas figuras geram no universo antes normal. O poder fantástico da arte de Josefina, do jejuador (*O artista da fome*), do trapezista (*A primeira dor*) e do homem-inseto (*A metamorfose*) está no desequilíbrio que ele revela na normalidade de seu mundo.

No ensaio “*Aminadab*”, ou *do fantástico considerado como uma linguagem* (1968), publicado pela primeira vez em 1947, Sartre detecta em Blanchot e sobretudo de Kafka uma conjuntura que o permite traçar o “último estado da literatura fantástica”. Sartre explica que

Kafka e Blanchot começaram a escrever em uma época de desilusão: depois da “grande festa metafísica do pós-guerra”, festa que terminou num desastre. Nessa época, afirma Sartre, a nova geração de escritores e artistas levou a efeito um retorno ao humano. Em Kafka, qualquer realidade transcendente à humana seria inalcançável, e serviria “[...] apenas para nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano.” (SARTRE, 1968, p. 111) Nesse sentido, segundo Sartre, o fantástico entra em uma nova etapa:

[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico vai-se domesticar como os outros, vai renunciar à exploração das realidades transcendentais e resignar-se a transcrever a condição humana. Ora, no mesmo momento, por efeito de factores internos, este gênero literário prosseguia a sua evolução própria e libertava-se das fadas, *djins* e *Korrigans* como de convencionalismos inúteis e caducos. (1968, p. 112)

O fantástico, segundo Sartre, despojou-se de todos os artifícios: “[...] nada nas mãos, nada nos bolsos; reconhecemos ser nossa a pegada das margens. Não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram; há apenas homens” (1968, p. 113) Existe, portanto, apenas um objeto fantástico: o homem.

Sendo o homem o objeto fantástico, é o mundo humano onde os meios levam a seus devidos fins – o mundo “direito”, nos termos de Sartre – que sofrerá seus ataques. Nesse mundo, onde os objetos são submetidos a uma ordem evidente que determina um fim para tudo, o “fantástico humano” incide destruindo os vínculos de finalidade pelos seus próprios meios, instaurando a indisciplina e a desordem, “[...] uma espécie de independência pastosa, que de repente nos retira o fim quando pensamos alcançá-lo.” (1968, p. 113) O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins:

[...] quer porque o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim pela própria violência dessa afirmação, quer porque nos envia para outro meio, este para outro, e assim sucessivamente até ao infinito sem que nunca possamos descobrir o fim supremo, quer porque alguma interferência dos meios pertencentes a séries independentes nos deixa entrever uma imagem compósita e confusa de fins contraditórios. (1968, p. 114)

Um novo tipo de fantástico, na perspectiva sartreana, constitui um mundo “às avessas”. Ele vem instaurar o absurdo, no sentido de que ele significa a ausência total de fim.

No mundo “direito”, uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário, e tem apenas um valor de meio; o seu conteúdo é que é o seu fim. No mundo “às avessas”, o meio isola-se e impõe-se por si próprio: somos importunados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou então o fim existe, mas o meio vai corrompê-lo pouco a pouco [...] (1968, p. 116)

Em obras como *O Processo*, de acordo com Sartre, encontramos pesadelos delicados de buscas inúteis, porque não levam a nada; raciocínios bem marcados, porém exaustivos; iniciações estéreis, que não iniciam em nada; daí um labirinto de corredores, portas e escadarias, e uma profusão de falsos indicadores e sinais. Em Kafka, “[...] *o meio bebeu o fim como o mata-borrão bebe a tinta.*” (1968, p. 116, grifo nosso) Sartre concluirá, então, que o universo fantástico tem o aspecto de uma densa burocracia: são as grandes administrações que se parecem mais com uma sociedade às avessas. E não há, nesse mundo, uma normatividade sólida que nos ampare.

Em vão recorrerei aos códigos, aos regulamentos e aos decretos: velhas leis estendem-se sobre as secretárias e os empregados adaptam-se a elas, sem que se possa saber se estas leis emanam duma personalidade qualificada, se são o produto duma rotina anônima e secular, ou se não são inventadas pelos funcionários. O seu próprio alcance é ambíguo, e nunca poderei saber se são aplicadas a todos os membros da colectividade ou se dizem respeito apenas a mim. Contudo, esta lei ambígua que oscila entre a regra e o capricho, entre o universal e o singular, está presente em toda a parte, aprisiona-vos, oprime-vos, estais a violá-la quando pensais estar a segui-la, e, quando vos revoltais contra ela, estareis a obedecer-lhe sem o saber. Não tem por finalidade manter a ordem ou regular as relações humanas; é a lei, sem finalidade, sem significado, sem conteúdo, e ninguém lhe pode fugir. (1968, p. 117-118)

Nesse sentido, Todorov parecia ter em mãos o mesmo fenômeno que Sartre, mas deixava o fantástico escapar por seus dedos. De fato, o mundo por Kafka, mundo às avessas, é fundado no bizarro, como aponta Todorov. No entanto, estamos longe de um universo livre da hesitação, como o autor sugere. A bizarria nunca alcança o nível da naturalização. Nesse mundo alucinante, o absurdo é, sim, generalizado, mas nunca absorvido. Como nos mostra Sartre, nesse mundo não podemos realizar julgamentos estáveis, tirar conclusões definitivas, nos agarrar tranquilamente a esteios firmes, pensar em nada “[...] senão através de noções escorregadias e variáveis que se desagregam sob o meu olhar.” (1968, p. 114-115)

Assim, afirma Sartre, nosso último recurso, essa consciência de si onde o estoicismo procurava refúgio, foge-nos e decompõe-se. Esse novo tipo de fantástico apontado por Sartre não pode ser pensado nos termos de dois mundos distintos em comunicação (o mundo regular, da ordem, e o mundo das trevas, do irracional). O fantástico de Kafka, segundo Sartre, existe na qualidade de universo: não conseguimos adentrá-lo sem nos tornarmos fantásticos. Mas Sartre destaca que isso não quer dizer que, estando “às avessas” em um mundo “às avessas”, as coisas nos pareçam “direitas”. Ao penetrar esse universo, a nossa razão, que devia revirar o mundo “às avessas”, arrebatada pelo pesadelo, torna-se também fantástica. É o caráter errante desse universo e do nosso espírito que faz com que acompanhem a descoberta desse mundo ao mesmo tempo em que o vemos “de

fora”. “[...] como se uma razão desperta contemplasse serenamente as imagens dos nossos sonhos.” (1968, p. 118)

É por isso que não basta dizer, como Todorov, que os textos kafkianos constituem um universo onírico, uma vez que essa ambiguidade da experiência é fundamental para sua constituição. O que escritores como Kafka e Blanchot fazem é mergulhar o leitor nesse mundo às avessas, “[...] mas, no seio desta imanência, deixaram a pairar como que um fantasma de transcendência!” (1968, p. 121).

Na visão de Sartre, é nessa existência ambígua que se constitui a relação hesitante do novo fantástico: “[...] olhai-o de frente, tentai exprimir o seu sentido por palavras, e desaparecerá, porque, afinal, é preciso estar de fora ou dentro. Mas se lerdes a história sem a tentar traduzir, o fantástico assalta-vos pelos lados” (1968, p. 122) Eis o procedimento do fantástico para fazer com que o leitor reflita sobre sua condição:

[...] uma vez que a actividade humana, vista de fora, parece invertida, Kafka e Blanchot, para nos mostrarem de fora a nossa condição sem recorrer aos anjos, descreveram um mundo “às avessas”. É um mundo contraditório, em que o espírito se transforma em matéria, visto que os valores aparecem como factos: onde a matéria é corroída pelo espírito, visto que tudo é fim e meio ao mesmo tempo; onde, sem deixar de estar dentro, me vejo de fora. Só podemos pensar nele mediante conceitos evanescentes que se destroem a si próprios. (1968, p. 122)

É assim que o fantástico, para Sartre, tornou-se um modo do homem de reaver a própria imagem.

O fantástico dá-nos a imagem invertida da união da alma com o corpo: aí, alma ocupa o lugar do corpo e o corpo o lugar da alma, e para pensar nesta imagem não podemos servir-nos de idéias claras e precisas; temos de recorrer a pensamentos confusos, também eles fantásticos; em poucas palavras, temos de nos deixar levar em plena vigília, em plena maturidade e em plena civilização, até a “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo e da criança. Portanto, não é necessário recorrer às fadas; em si mesmas, as fadas são apenas mulheres bonitas; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza exterior e interior ao homem, considerada como um homem às avessas. (1968, p. 109-110)

As belíssimas formulações de Sartre são absolutamente reveladoras da constituição e novas formas de expressão dos dilemas do ser humano em seu embate com o mundo, que possui uma estruturação diferente daquelas do fantástico de Hoffmann, de Poe e de Maupassant mas que são ainda fortemente fantásticas. Esse fantástico que tem em Kafka seu grande emblema surge no embate com a decepção das promessas da modernidade e com uma confusa nova trama de relações normativas que se desenham em meados do século XX. Ainda que em diversos textos, Kafka tenha como tema as burocracias institucionalizadas, como em *O Processo* e *O Castelo*, suas parábolas nunca se reduzem a

críticas ou metáforas circunscritas. A mira de Kafka não está apontada para instituições reguladoras ou entidades repressoras, mas para as flutuantes relações normativas que se desenvolvem no século XX. É assim que Kafka parece capturar e transgredir um saber “desregulado” e “deslegitimado”, revelando os limites de uma suposta liberdade e o peso de uma ordem anômica, fundada por razoabilidades cínicas. Nesse sentido, o fantástico kafkiano é tão mais certo quanto menos direto e unívoco é sua investida.

Um autor que muito bem nos aponta para o caráter aberto das parábolas kafkianas é Walter Benjamin. Em *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte* (1987), Benjamin sublinha a capacidade invulgar que Kafka tinha de criar parábolas, mas que ele não fundou nenhuma religião. Em outras palavras, Benjamin diz que seus escritos nunca se esgotam em interpretáveis fáceis e que Kafka toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação. “[...] conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe” (1987, p. 148) Segundo Benjamin, é com prudência, circunspeção e desconfiança que devemos penetrar, tateando, no interior dessas parábolas; explica ainda que o termo “parábola” deve ser reposicionado, quando se trata de Kafka:

O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”; transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. (1987, p. 148)

E é por essa natureza aberta e perturbadora dos textos de Kafka, de uma experiência de “enjoo em terra firme”, que Benjamin afirma: “Há dois mal-entendidos possíveis com relação a Kafka: recorrer a uma interpretação *natural* e a uma interpretação *sobrenatural*.” (1987, p. 152, grifo nosso). Qualquer conclusão possível com relação a essas duas interpretações incorre no mesmo erro: insistir na interpretação, na cristalização de ideias, na determinação de conclusões que perdem de vista o essencial e mais rico da obra do escritor.

Interessante notar que, paralelamente à afirmação de Sartre de que a narrativa kafkiana tenta nos levar em plena maturidade a uma mentalidade primitiva, infantil, Benjamin lê naqueles singulares personagens de Kafka, os “inábeis” e “inacabados”, o únicos para os quais ainda existe esperança de escapar às aparências do mundo. A camundonga Josefina e o frágil trapezista de *A primeira dor* são exemplos claros disso.

É importante notar uma nova concepção lançada por Benjamin sobre Kafka que podemos estender a uma diversidade de autores do século XX, como Borges, Cortázar e Dinno Buzzati: segundo ele, o que Kafka faz é explorar a *natureza oscilante das experiências*. A

formulação é reveladora. A oscilação, nesse caso, não é mais uma contingência à qual a experiência se submete, mas constitui a natureza mesma da experiência. Tanto Sartre quanto Benjamin percebem nos textos kafkianos uma tentativa de privar os gestos humanos dos seus esteios tradicionais, transformando esses gestos em temas de reflexões intermináveis. Diante deles, não podemos lidar senão de forma angustiante. E é importante marcar a poética que existe nessa angústia, quando se trata de Kafka.

Em seu esforço de formular o que constituiria uma nova configuração do fantástico na literatura, o crítico de literatura argentino Jaime Alazraki retoma o protagonismo de Kafka nessa outra forma de expressão do fantástico. É esse caráter opaco das narrativas kafkianas que, segundo Alazraki, transcende nossas coordenadas lógicas, fazendo com que nossos códigos racionais sejam insuficientes para decifrar suas metáforas. Alazraki relaciona Kafka a Borges e Cortázar, e afirma que esses autores compõem um fantástico que já não se preocupa em causar medo ao leitor, um terror decorrente da contestação de seus supostos lógicos. O caráter insólito das situações narradas, que causam perplexidade e inquietação, buscam expressar

[...] conjecturas, entrevisões ou interstícios de falta de razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas caixinhas construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente. (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa)⁷.

Se uma biblioteca representa a ordenação do conhecimento humano, afirma Alazraki, essa ordem é fictícia; a ordem do mundo real, por sua vez, é ilegível, caótica, como a Biblioteca de Babel. Ao mencionar o conto de Cortázar *Casa Tomada* para dizer dessa ilegibilidade do mundo, Alazraki diz que, às vezes é preciso que o texto se cale; “[...] mas esse silêncio ou ausência é, frequentemente, sua mais poderosa declaração.” (2001, p. 279, tradução nossa)⁸. Lembremos que em *O silêncio das sereias*, de Kafka, não é o canto o que mais poderosamente perturba.

Esse fantástico, portanto, não oferece mais “complementos” ao conhecimento científico, uma vez que, como já apontara Todorov, não se pode mais acreditar em uma realidade imutável e externa. O que ele oferece, segundo Alazraki, são *alternativas*, sentidos oblíquos, modos de “nomear” o inominável. Nos dizeres de Alazraki, as “metáforas” do novo fantástico constituem “a visão e a descrição desses buracos em nossa percepção causal da realidade”

⁷ “[...] atisbos, entrevisiones o intersticions de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.”

⁸ “[...] pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración.”

(2001, p. 278, tradução nossa)⁹, ou ainda “[...] uma ótica que vê onde nossa visão habitual falha”. (2001, p. 278, tradução nossa)¹⁰

Em uma reflexão sobre sua obra, Cortázar parece traduzir fortemente como o ele concebe esse tipo de visão intersticial do mundo:

[...] há momentos em minha vida (e não são excepcionais; podem ocorrer durante uma viagem de metrô, num bar ou no meio da leitura de um jornal) em que deixo por um instante de ser quem habitualmente sou para me transformar numa espécie de passadiço. No meu interior ou fora de mim algo se abre de repente, um sistema inconcebível de receptáculos comunicantes faz a realidade ficar porosa como uma esponja; durante um momento, infelizmente breve e precário, tudo o que me cerca cessa de ser o que era ou eu deixo de ser quem sou ou quem creio que sou, e neste terreno, em que as palavras só podem chegar tarde e imperfeitas para tentar expressar o que não se pode expressar, tudo é possível e tudo pode sucumbir. (CORTÁZAR, 1998, p. 88-89)

É nessa tentativa de expressar o inexpressível que Cortázar afirma seu papel como escritor que busca nos tirar por alguns momentos dos nossos esquemas habituais e nos mostrar que talvez as coisas não finalizem no ponto em que os nossos hábitos pressupõem.

O que se percebe em uma produção que se dá em diversos momentos do século XX é que não se busca mais devastar a realidade conjurando o que é evidentemente sobrenatural; os esforços são orientados a abrir os poros da realidade racional, a esmaecer os elos da lógica que ligam meios a fins e ser humano à razão. Por expressarem modos distintos de operar o fantástico, é natural que o fantástico do século XIX e o novo fantástico possuam diferentes *modus operandi*. Se o primeiro se utilizava do recurso da aparição incômoda à realidade, o segundo parece tomar conta do organismo da realidade como um vírus. Cortázar já reclamava essa diferença de *modus operandi*:

Como podem ver, para mim a idéia do fantástico não significa somente uma ruptura com o razoável e o lógico ou, em termos literários, e sobretudo de ficção científica, a representação de acontecimentos inimagináveis dentro de um contexto cotidiano. Sempre pensei que o fantástico não aparece de forma áspera ou direta, nem é cortante, mas se apresenta antes de uma maneira que poderíamos chamar de intersticial, a deslizar entre dois momentos ou dois atos no mecanismo binário típico da razão humana a fim de permitir-nos vislumbrar a possibilidade latente de uma terceira fronteira, de um terceiro olho, como tão significativamente aparece em certos textos orientais. (1998a, p. 91)

As diferenças entre o fantástico típico do século XIX e esse fantástico que se constitui no século XX, no entanto, não invalidam a síntese todoroviana: “Quase cheguei a acreditar”. A diferença reside no sentido de que, no fantástico tal como concebido por Kafka, Borges,

⁹ “[...] la visión y descripción de esos agujeros em nuestra percepción causal de la realidad”

¹⁰ “[...] una ótica que vê donde nuestra visión al uso falla.”

Cortázar, entre outros, a crença não mais oscila pendularmente entre dois regimes, mas se constitui fundamental e constantemente instável e ameaçada: mergulhamos nossa crença em oceanos fantásticos profundos, mantendo-a presa à superfície de uma consciência racional por um fio que nunca chega a ceder de fato, mas que é fino, elástico e frágil. As águas desse oceano revelam-se incomodamente viscosas e podem ser turvas e esconder criaturas e marés perversas. Mergulhamos nessas águas como que em um sono leve, presos no exato limiar entre o sonho (ou pesadelo) e a vigília.

Tendo em mente o acúmulo de diferentes expressões do fantástico na literatura e dos diagnósticos de novos quadros normativos constituídos no século XX, buscamos perspectivas que nos ajudem a ensaiar uma aproximação entre esses dois âmbitos. Nesse sentido, buscamos nas enriquecedoras leituras de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1996; 1997), autores que conjugam relações minuciosas de significação a complexas relações normativas na sociedade, a possibilidade de perceber não só o fantástico à luz de questões da normatividade do saber contemporâneo mas de tomar o fantástico como um tensionador desse saber.

1.1.6. Normalidade, anormalidade, anomalia

Em seus mergulhos na psique da sociedade do capitalismo avançado, Deleuze e Guattari oferecem importantes apontamentos sobre a constituição do sujeito contemporâneo no embate com forças normativas. Na bibliografia pós-estruturalista, fonte de importantes discussões sobre um cenário de agenciamentos onde atuam sobre processos de significação e constituição dos sujeitos e dos vínculos sociais, Deleuze e Guattari oferecem uma singular contribuição sobre possibilidades de dobras e linhas de fuga. É por esse viés que os trazemos à discussão do fantástico. É preciso, no entanto, manejar com cuidado os conceitos dos autores.

Deleuze e Guattari mostram no cenário do século XX avançado, com suas redes de significação e de poder, como atuam agenciamentos instituidores de sobrecodificações, definidores de zonas de frequência e de probabilidade. As operações desses agenciamentos, chamados pelos autores de *rostidade*, “[...] delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes.” (1996, p. 32) Segundo Deleuze e Guattari, uma “máquina abstrata de rostidade” constrói o muro branco, quadro ou tela da qual o significante necessita para ricochetear. Nesse muro, ela escavaria buracos que a subjetivação necessita para atravessar,

constituindo seus buracos negros. É esse sistema muro branco-buraco negro que produz um rosto. Importante notar que, para Deleuze e Guattari, a subjetivação se traduz em um modo pelo qual se produz a flexão de um conjunto de matérias, funções e relações de força que envolvem desde necessidades biológicas do organismo às mais diversas dimensões da cultura. (BENTO, 2008)

O *rostro*, para Deleuze e Guattari, constitui-se em um mapa, envolvendo qualquer volume, se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. Ele não teria papel de modelo ou imagem, mas de sobrecodificação para todas as partes descodificadas. Os autores apontam: “O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou freqüência, e também com as de ressonância ou de subjetividade.” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 32) Nessa lógica, segundo eles, a subjetividade permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que tornam o real mental ou o sentido conforme a uma realidade dominante.

A máquina abstrata de rostidade, portanto, operaria sob manuais de rosto que formam uma pedagogia, uma severa disciplina. Deleuze e Guattari apontam que é pela educação dos rostos e sua gramática comum que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam. E cada rosto traçaria todos os tipos de arborescências e dicotomias. Os autores afirmam que essa máquina funciona de duas maneiras. Uma delas concerne às unidades ou elementos. Qualquer que seja o valor que se lhe atribua, afirmam Deleuze e Guattari, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto em correlação biunívoca com um outro: “[...] é um homem *ou* uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, ‘um x *ou* um y’.” (1996, p. 44)

No que diz respeito ao segundo aspecto, Deleuze e Guattari mostram que a máquina abstrata funciona como resposta seletiva ou escolha. A partir de um rosto concreto, a máquina julgaria se ele passa ou não, segundo as unidades de rosto elementares. A correlação binária desse segundo aspecto é do tipo “sim-não”. Nesse sentido, Deleuze e Guattari afirmam que a máquina abstrata de rostidade rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos, e terá controle até mesmo sobre desvios a partir de padrões de desvios, instaurando relações binárias entre o que é tolerado e o que não é.

Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti: a relação binária se estabelece entre o “não” de primeira categoria e um “sim” de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço. De qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado. Compreende-se que, em seu novo papel de detector de desvios, a máquina de rostidade não se

contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de *ordenação de normalidades*. (1996, p. 45, grifo nosso)

Deleuze e Guattari observam que ao longo dos tempos, agenciamentos de poder provocaram uma destruição generalizada das semióticas primitivas heterogêneas, que se abriam a formas de expressão bastante diversas, para que se impusesse uma semiótica de significância e de subjetivação – mesmo mantendo resíduo delas em redutos bem determinados. Esses agenciamentos foram capazes de “[...] esmagar qualquer polivocidade, de erigir a linguagem em forma de expressão exclusiva, de proceder por biunivocização significativa e por binarização subjetiva.” (1996, p. 48) Nesse sentido, Deleuze e Guattari falam de uma sobrelinearidade própria da linguagem que age sobre os significantes, aplaina todos os volumes e subordina todas as linhas, deixando de ser coordenada por figuras multidimensionais.

Ora, são esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias, que dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora. (1996, p. 47)

Como consequências desses esmagamentos da polivocidade a partir da produção social desenfreada de rostos, os autores apontam o condicionamento dos devires, a produção de uma única substância de expressão e a onipotência do significante, colocando o sujeito alfinetado no muro branco e cravado no buraco negro. Como desfazer o rosto?, questionam eles. Como sair do buraco negro, atravessar o muro?

É no interior do rosto que, de acordo com Deleuze e Guattari, os traços de rostidade podem ser liberados, uma vez que a máquina de rosto é a medida de nossas submissões e sujeições: “[...] nascemos dentro deles [os rostos], e é aí que devemos nos rebater.” (1996, p. 60) Nesse sentido, é preciso inventar um novo uso para o instrumento que já temos, capaz de fazer passar através do muro branco as linhas de assignificância que anulam a significação possível e interpretação dada; descobrir no buraco negro as partículas sufocadas para que se conecte com espaços desconhecidos do outro sem entrar neles nem conquistá-los.

Para isso, liberar os instrumentos de certos códigos não significa, para Deleuze e Guattari, “voltar” às semióticas primitivas, pré-significantes e pré-subjetivas, mas promover incursões “[...] onde os pontos de desterritorialização se tornam operatórios, as linhas de desterritorialização se tornam positivas absolutas, formando estranhos devires novos, novas polivocidades.” (1996, p. 61) Nesse processo, os filósofos apontam que a arte não é um fim, mas um instrumento para traçar devires reais, que não se produzem simplesmente na arte

nem nela se refugiam. As desterritorializações positivas não irão se reterritorializar *na arte*, mas arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro.

Seja criando a unidade de rostos com relação a outros, seja criando rostos elementares, podemos entender como a rostidade produz um território existencial que *protege do caos, circunscrevendo o campo do familiar, marca as distâncias em relação ao outro*. Esses produtos são justamente os maiores inimigos do fantástico; interferir no seio do funcionamento dos agenciamentos da rostidade e propor novas polivocidades parecem ser o objetivo do fantástico contemporâneo.

Investir contra uma vivência de percepções condicionadas e estéreis é desafiar uma realidade em que não há espaço para conexões rebeldes e significações desconformes, não há liberdade para o devir – por mais que a flexibilidade cínica tente fazer parecer que há. Quando vivemos essa realidade, nos ricocheteamos em seus muros brancos e nos perdemos em seus buracos negros; caminhamos por seus mapas, nos apoiamos em suas redundâncias, nos guiamos por sua pedagogia e disciplina.

Nesse sentido, constatamos mais uma vez que o *anormal* não basta para constituir a transgressão fantástica, uma vez que ele expressa, segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari, aquilo que vai contra a regra, a oposição negativa da ordem a partir dos parâmetros dela. Deleuze e Guattari nos oferecem, então, ligado à compreensão, processos de significação sob os quais atuam as máquinas abstratas de rostidade, uma chave valiosa: o conceito de *anômalo*. Segundo Deleuze e Guattari (1997), é um termo utilizado pelos feiticeiros para situar as posições do indivíduo excepcional na matilha. Diferente do anormal, Deleuze e Guattari mostram que o anômalo é um fenômeno de borda que transgride e rompe a ordem a partir dela. Como afirmam os autores, o anormal só pode se definir em função das características específicas ou genéricas, enquanto o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade. Por sua posição periférica, o anômalo não permite dizer se se está no bando, fora do bando ou na sua fronteira móvel.

O anômalo, o elemento preferencial da matilha, não tem nada a ver com o indivíduo preferido, doméstico e psicanalítico. Mas o anômalo não é tampouco um portador de espécie, que apresentaria as características específicas e genéricas no mais puro estado, modelo ou exemplar único perfeição típica encarnada, termo eminente de uma série, ou suporte de uma correspondência absolutamente harmoniosa. O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimento familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas. Tanto as ternuras quanto as classificações humanas lhe são estrangeiras. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 26-27)

Essa instabilidade, essa incerteza, essa confusão instaurada pela multiplicidade de posições do anômalo é fundamental para o fantástico. Para definir o caráter paradoxal do

anômalo, Deleuze e Guattari chegam a recorrer à personagem kafkiana de Josefina, que, segundo eles, constitui um indivíduo excepcional de muitas posições possíveis: “[...] Josefina, a camundonga cantora, tem ora uma posição privilegiada no bando, ora uma posição fora do bando, ora se insinua e se perde anônima nos enunciados coletivos do bando.” (1997, p. 25) Os autores recorrem ainda ao conto *The Outsider*¹¹ de H. P. Lovecraft para explicar a multiplicidade inquietante do anômalo: “Lovecraft chama de *Outsider* essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla” (1997, p. 27) Lembremos da perturbadora revelação do protagonista sem identidade e sem história, cuja consciência de sua mocidade reside na ausência completa de recordações.

Hoje, cavalgo o vento da noite, ao lado dos zombeteiros e amáveis fantasmas, e brinco durante o dia, entre as catacumbas de Nephren-Ka, no inviolável e desconhecido vale de Hadoth, perto do Nilo. Se que a luz do dia não foi feita para mim, só me pertence o luar que prateia os túmulos de granito de Neb. Nem tampouco me cabe a menor partícula de alegria, exceto a das festas anônimas de Nitokris, aos pés da grande pirâmide. Ainda assim, na minha nova amplidão e liberdade, quase bendigo a amargura do exílio.

Pois, embora o “nepenthe” tenha me acalmado, jamais me esqueço de que sou um forasteiro, um estranho, um intruso, neste século, e vivendo entre aqueles que ainda são homens. (LOVECRAFT, 1949, p. 38)

Como o veem Deleuze e Guattari, o anômalo é o rugoso, o áspero, se constitui na ponta de desterritorialização. Ele joga com as diversas posições em relação à matilha e com a *multiplicidade* que ele bordejia. Essa multiplicidade é o aberto, o indefinido; caracterizada “[...] não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em ‘intenção’.” (1997, p. 27)

Deleuze e Guattari mostram como a percepção e a compreensão do anômalo são importantes para a compreensão da própria matilha, uma vez que não há bando sem fenômeno de borda, ou anômalo. E a relação de definição das bordas pode acontecer de formas variadas. Ora é cada indivíduo de um grupo que atinge essa linha ou ocupa essa posição dinâmica, ora é um indivíduo preciso que traça e ocupa a borda, ora ainda a borda é

[...] definida, ou duplicada por um ser de uma outra natureza, que não pertence mais à matilha, ou jamais pertenceu, e que representa uma potência de outra ordem, agindo eventualmente tanto como ameaça quanto como treinador, *outsider...*, etc. (1997, p. 28)

É nos colocando diante do anômalo que a experiência do fantástico pode nos afastar da dicotomia normal-anormal, de esquemas binários de x-y, sim-não; é o anômalo que desmascara o cinismo do movimento de suspensão da norma regulada pela mesma lógica

¹¹ O *intruso*, como já foi traduzido no Brasil.

normatizante. “Uma experiência dos limites”, diz Todorov sobre a obra de Poe; uma experiência de borda, diríamos. Poe, Hoffmann, Kafka, Cortázar, cada um deles constrói narrativas onde a normalidade é compreendida não a partir de um ponto de gravidade no centro da matilha (o núcleo do território, a partir do qual todos os fenômenos são julgados), mas a partir de seus fenômenos de borda, que borram e questionam os limites do território e da própria normalidade.

É dessa forma que acreditamos que o fantástico pode promover fissuras na percepção da realidade, e até desafiar os rostos ao inserir nela um elemento suspeito. E ele o faz desterritorializando o sobreterritorializado sem oferecer condições para uma imediata reterritorialização, desafiando as gramáticas fundamentais. Ao instaurar na normalidade a anomalia, o fantástico pode quebrar certas biunivocidades da rostidade, afastar-se da brancura do muro e apontar para significações e territórios existenciais múltiplos. O descodificado, então, resiste à sobredecodificação. Novas possibilidades de devires para o ser em transformação, para o desenvolvimento de processos desejantes de um “Eu-fascinado” que antes se encontravam enclausurados no buraco negro.

Eis como o anômalo do fantástico se aproxima do incômodo causado pelo estranho pós-moderno caracterizado por Bauman. Da mesma forma, a anomalia deixa turvo o que devia ser transparente, e confuso o que deve ser uma coerente receita para ação; ela frustra a satisfação e a alegria com a angústia, obscurece e torna tênue as linhas de fronteiras. Dentro dos esquemas binários, o anômalo, assim como o estranho, se constitui como o “nem uma coisa, nem outra”. Assim, o anômalo do fantástico promove no nível da comunicação o que o estranho corporifica no nível sociológico.

Cortázar já afirmava que o que o movia ao escrever era a ideia de que a literatura não nasceu para dar respostas, mas fazer perguntas, inquietar, abrir a inteligência e a sensibilidade para novas perspectivas. “[...] muitas vezes o fato de encontrar uma resposta é menos importante que o de ter sido capaz de viver a fundo a pergunta, de avançar ansiosamente pelas pistas que ela tende a abrir em nós.” (CORTÁZAR, 1998b, p. 209-210)

Acreditamos, assim, que o gesto de Cortázar e de outros tantos promovedores do fantástico constituem uma maneira particular para o combate às máquinas de rostidade como o vislumbravam Deleuze e Guattari. Dessa forma, o fantástico investe contra as instituições sociais da realidade. Por seus procedimentos e suas expressões, o fantástico pode ter um papel importante na constituição e ampliação de nosso horizonte de existência. Como afirmava Cortázar (1998a), nada do fantástico é diretamente utilizável num plano prático: ele nos enriquece à medida que aceita e cultiva uma ruptura com o pragmatismo excessivo da

realidade e da razão; ao contrário, o fantástico é “[...] aquilo que nos permite vislumbrar como uma incitação a transpassar os nossos compartimentos hermeticamente selados (1998a, p. 99-100)

Por tudo isso, mesmo o fantástico do século XX pode, *no* século XX, permitir experiências que apontem para além dos rostos, utilizando-se “cabeças pesquisadoras”, em termos de Deleuze e Guattari, formando “[...] estranhos devires novos, novas polivocidades, Devir-clandestino, fazer rizoma por toda parte, para a maravilha de uma vida não humana a ser criada.” (1996, p. 61)

É preciso, neste momento, partir para uma exploração mais minuciosa dos meandros da constituição narrativa do fantástico, conjugando ética, poética e experiência. Isso nos permitirá explicitar uma relação seminal que existe entre fantástico e narrativa, uma vez que, acreditamos, o fantástico não só se **manifesta** nos termos de narrativas, mas tem na narrativa sua possibilidade de existência. Na seção seguinte, discutimos essa relação, apontando para uma compreensão particular da narrativa.

1.2. A narrativa fantástica

Hoje em dia, certos limites impostos por Todorov já parecem ter sido superados, ampliando a categoria do fantástico para uma rica diversidade de expressões e de formas de expressão. Ceserani, por exemplo, prefere considerar o fantástico como “modo literário”, que se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros. Segundo ele, elementos e comportamentos do modo fantástico como a autorreflexão, a solução estética, o pano de fundo humorístico ou fabuloso, o gosto pelo grotesco, e tendências ensaísticas, “[...] desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureesco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos” (2006, p. 12). De uma forma mais geral, Ceserani afirma que o fantástico também encontra terreno para além da literatura, como no cinema, na televisão, nas artes plásticas, etc.

Como já vimos, o fantástico não pode ser resumido a uma essência, a uma entidade, uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes. Não basta a inserção de elementos sobrenaturais, a simples recorrência à figura do diabo; o fantástico envolve relações estéticas complexas. Rosemary Jackson (1988) propõe uma percepção ampliada do fantástico, que não passa pelos termos de gênero ou modo, mas se constitui como um tipo

de *narrativa*. Segundo Jackson, a narração fantástica pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social.

A ideia de se pensar o fantástico como construto narrativo é bastante valiosa, e deve ser avaliada com profundidade. Mais do que um tipo de texto, é preciso entender que as narrativas são *formas de constituição da experiência humana*. Esse entendimento será importante para formular a discussão da narrativa fantástica para além da proposição todoroviana.

Em suas pesquisas em torno de uma pragmática da narrativa, Luiz Gonzaga Motta (2007) mostra que as narrativas traduzem o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo em relatos, colocando as coisas em relação às outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. “É a enunciação dos estados de transformação que organiza o discurso narrativo, produz significações e dá sentido às coisas e aos nossos atos.” (MOTTA, 2007, p. 143) Essa compreensão vai ao encontro da forma como temos abordado o fantástico em nosso trabalho, como uma elaboração de linguagem constituído por inquietações relativas a um universo sócio-simbólico. É preciso, então, explicitar e compreender detidamente como essa elaboração se constitui narrativamente, ou seja, como ela coloca as coisas em relação às outras. Além disso, é preciso investigar em que medida essa elaboração é oferecida à experiência do leitor de uma narrativa – importante sublinhar que, como já dissemos, tomamos a discussão de narrativa para dizer de textualidades que não se resumem às literárias, mas também as orais, visuais, audiovisuais, etc. Nesse sentido, quando nos referimos a um gesto de *leitura*, nos referimos a uma diversidade ampla de “textos”.

1.2.1. A narrativa segundo Paul Ricoeur

Com essas preocupações, recorreremos à importantíssima obra da filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur *Tempo e Narrativa*, cujos três tomos foram lançados na França de 1983 a 1985. Nela encontramos uma matriz de pensamento que trata a narrativa não com uma preocupação puramente analítica de textos literários – como parecia fazer Todorov – , mas como uma forma de compreensão ampliada do caráter temporal da experiência humana. É sobre essa base que Ricoeur constrói sua tese, a de que “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu

pleno significado quando se torna uma condição da experiência humana.” (RICOEUR, 1994, p. 85, grifo do autor).

A reflexão em torno da narrativa promovida por Ricoeur, nesse sentido, nos oferece uma abordagem que está muito além das preocupações das tradicionais abordagens estruturalistas e narratológicas. Cabe aqui ressaltar algumas contribuições dessa abordagem, tendo em mente suas consequências para as preocupações que temos neste trabalho. Em um primeiro momento, recuperaremos alguns pontos que são base para o pensamento ricoeuriano em torno da narrativa, para então partir para questões particulares que desdobram em uma compreensão da narrativa fantástica.

A marca que parece atravessar o pensamento do filósofo é o destaque dado ao caráter *dinâmico* das narrativas. Em sua reflexão sobre a relação fundante entre tempo e narrativa, ele defende o primado não de estruturas estáticas, paradigmas acrônicos e invariantes intemporais, mas da *disposição* e da *atividade produtora de intrigas*.

Por isso, noções como a de “sistemas narrativos” deve ser colocada em questão. Enquanto sistemas, as narrativas são tomadas como conjuntos fechados formados por pequenas e finitas partes ligadas entre si, e onde o todo tem prioridade sobre as partes. A partir delas, identificam-se funções e estratégias que podem ser retiradas, objetivadas e religadas ao todo. Nesse sentido, a ideia de sequências encadeadas pode remeter a pequenos blocos ligados uns aos outros de forma sequencial. Para Ricoeur, as narrativas não devem ser compreendidas como sistemas, mas como *composições em constituição*. Mais importante que a análise da estrutura da intriga é, para ele, a compreensão da *tessitura da intriga*, seu desenrolar e os laços de lógica e causalidade que vão se construindo. Para Ricoeur “tessitura da intriga” traduz o conceito aristotélico de *muthos (pôr junto)*, definido na Poética (2004) como a disposição dos fatos em sistema. Ricoeur promove tal tradução afim de destacar o *disposição* dos fatos, marcando seu caráter operatório. Os gestos operatórios, em um sentido quase cirúrgico do termo, promovem segmentações e simplificações que promovem a perda da complexidade da narrativa e da sua composição. Em última instância, perde-se de vista a própria narrativa.

De acordo com Ricoeur, tanto o estruturalismo quanto a semiótica narrativa propõem modelos metodológicos baseados em procedimentos dedutivos, construídos de modo axiomático. Sua utilização justifica-se no fato de que somos confrontados com uma enorme variedade de expressões narrativas, tornando uma abordagem indutiva impraticável. Restaria, para esses modelos, “[...] apenas a via dedutiva, isto é, a construção de um modelo hipotético de descrição do qual algumas subclasses fundamentais poderiam ser

derivadas.” (Ricoeur, 1995, p. 56) O que se costuma fazer, então, é dominar a organização da narrativa e “[...] reduzi-la a um número finito de unidades diferenciais de bases, os signos do sistema, e estabelecer o conjunto combinatório das regras que geram todas as suas relações internas.” (RICOEUR, 1995, p. 57)

As estruturas acrônicas são grandes focos das críticas de Ricoeur. O filósofo retoma os próprios termos usados por Barthes, os de *descronologização* e *relogificação* (BARTHES, 1976) para mostrar como tais procedimentos acabam “subordinando qualquer aspecto sintagmático, portanto, temporal, da narrativa, a um aspecto paradigmático, portanto, acrônico, correspondente.” (RICOEUR, 1995, p. 59). Fica claro aqui que o filósofo desloca a compreensão da narrativa do paradigma para o sintagma. Ou ainda, enquanto Christian Metz fala de uma “grande sintagmática” (METZ, 1976), interessa a Ricoeur a compreensão das *lógicas sintagmáticas*. Saímos, portanto, da busca pela estrutura – ou da reconstituição da “arquitetura” do texto, nos termos de Casetti e Chio (1999) – para a compreensão da *estruturação*.

Nenhuma das operações de corte, nenhuma das operações de serialização das funções é capaz de fazer a economia de uma referência à intriga como unidade dinâmica e ao tecer da intriga como operação estruturante. (RICOEUR, 1995, p. 68-69)

Por isso, é a partir da dinâmica configurante da intriga que, para Ricoeur, a sua tessitura se desenvolve com uma função de mediação. Em primeiro lugar, ela promove a mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais em uma história considerada como um todo, extraindo de uma simples sucessão uma configuração por meio de nexos lógicos-causais; essa sucessão de episódios acontece de acordo com a ordem irreversível do tempo. Além disso, a tessitura da intriga é mediadora porque compõe juntos fatores heterogêneos, como agentes, fins, meios, interações, circunstâncias etc, fazendo aparecer em uma ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático. Por fim, ela promove a mediação entre os caracteres temporais do contar e os tempos daquilo que é contado; com essa composição dos caracteres temporais, segundo Ricoeur, realiza-se uma síntese do heterogêneo.

Para Ricoeur, portanto, se há algo “construto” na atividade de construção da narrativa, esse é a própria ação. O filósofo nos mostra com a afirmação do caráter dinâmico das narrativas é que o que a narrativa produz não são postos – ainda que postos encadeados – , não é equilíbrio, não é totalização, não é a ordem, não é a concordância; mas a ação, a ordenação que provoca deslocamentos, desequilíbrio. Trata-se de um dinâmico processo de *concordância-discordante*, como define Ricoeur. É a discordância que promove o deslocamento, a ruptura, a desestabilização no estado das coisas; e é a concordância que

promove uma conexão lógica entre os elementos dispostos em sequência, que promove uma espécie de identidade entre eles como pertencentes a uma mesma intriga. A concordância-discordante, portanto, seria a operação que promove do desequilíbrio à consecutividade e à conexão lógica. A tessitura da intriga, nesse sentido, seria baseada nessa operação concordante-discordante. É assim que Ricoeur mostra que o “um por causa do outro” predomina sobre o “um após o outro”.

Ao buscar compreender o processo de significação das narrativas, em primeiro lugar, ele lança seu olhar para um horizonte cognitivo no qual se baseiam os atos configurantes. Em segundo, o autor chama atenção para aquele que considera o vetor final para a realização de uma obra: o leitor. Nesse sentido, a configuração da narrativa pode ser entendida como mediador em outro sentido. Ricoeur recupera em Aristóteles sua concepção de *mimese*, destacando a atividade mimética como o fazer humano, como arte de composição, para dizer da composição narrativa. Ricoeur se afasta de uma concepção de *mimese* que a traduz como imitação ou representação ligada tradicionalmente a ideias de cópia ou réplica do idêntico, assumindo logo sua dimensão de *criação*. A compreensão da configuração da narrativa seria só um passo para a compreensão do processo mimético. Em um sentido ainda mais fundamental, essa configuração desempenha papel de mediação ao conduzir do ponto de partida do texto ao seu ponto de chegada. Ricoeur desmembra a atividade mimética em três instâncias, na qual a configuração narrativa (*mimese* II) tem papel intermediário entre sua pré-figuração (*mimese* I) e sua refiguração (*mimese* III).

Se, como dissemos, o construto da tessitura da intriga é a própria ação, “imitamos” ou “representamos” a ação narrativamente a partir de uma pré-compreensão do que ocorre com o mundo, a ação, o agir humano. Por maior que seja a força criadora de *mimese* II, a composição poética está enraizada nisso que Ricoeur chama de *competência prática*. De acordo com Ricoeur, é sob o domínio da *mimese* I, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e engendra sua inteligibilidade. Ele identifica três grandes ancoradouros da pré-compreensão da ação: a) sua semântica, estruturas inteligíveis que nos permitem utilizar de modo significativo a trama conceitual da ação, a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual precede a tipologia das intrigas; b) sua temporalidade, que nos permite reconhecer na ação estruturas temporais que exigem narração, a partir de uma práxis cotidiana que ordena, um em relação ao outro, o presente do passado, o presente do futuro e o presente do presente; c) seus recursos simbólicos, seus signos, regras, normas.

Segundo Ricoeur, as formas simbólicas são processos culturais e significações incorporadas à ação que articulam a experiência, e que conferem à ação uma primeira

legibilidade. Esse tipo de pré-figuração introduz uma ideia de regras de descrição e de interpretação para ações singulares, além de um sentido normativo e valorativo para as elas. São a partir dessas regras e normas circulantes em uma cultura que as ações podem ser estimadas ou apreciadas, julgadas segundo uma escala de preferência moral em função de uma hierarquia de valores. Por isso, Ricoeur afirma que “[...] a poética não cessa de tomar empréstimos da ética, até mesmo quando prega a suspensão de qualquer juízo moral ou sua inversão irônica.” (RICOEUR, 1994, p. 95).

Ricoeur reconhece que mesmo a análise estrutural da narrativa faz empréstimos de uma fenomenologia implícita ou explícita do fazer, na medida em que verifica a relação de pressuposição de uma familiaridade com termos tais como agente, fim, meio, circunstância, socorro, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso, etc. Mas o autor complementa que a narrativa não se limita a fazer uso da familiaridade com essa trama conceitual da semântica da ação, porque requer, além disso, uma familiaridade com as regras de composição que governam a ordem diacrônica da história. Nesse sentido, a disposição dos fatos na ação total constitutiva da história narrada “é o equivalente literário da ordem sintagmática que a narrativa introduz no campo prático.” (RICOEUR, 1994, p. 91)

A partir disso, fica claro a importância de se apreender a narrativa como produto criativo fundado na realidade cultural, histórico e social. A “transposição” da ética à poética constitui o próprio movimento da atividade mimética entre *mimese I* à *mimese II*. Qualquer gesto que busque compreender a configuração da narrativa deve entender sua fundação em sua pré-figuração. “Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, pouco a pouco, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a trama simbólica da cultura.” (RICOEUR, 1994 p. 92). Além disso, a compreensão de uma pré-figuração da narrativa é muito importante para a compreensão da própria instância última do texto, o momento de leitura, uma vez que o contexto pré-figurante se constitui em um horizonte tanto para o autor quanto para o leitor. É justamente no gesto de refiguração (*mimese III*) em que o circuito que integra ainda *mimese I* e *mimese II* se completa e se realiza.

Para Ricoeur, o leitor deve ser levado em consideração não como mero atualizador da narrativa, mas como membro ativo do processo de sua constituição. É ele o operador que assume, por seu fazer, a realização do percurso da prefiguração à refiguração através da configuração. Como observa Ricoeur, a narrativa fornece apenas linhas diretrizes para o encontro entre texto e leitor, regulando a capacidade da história de se deixar seguir. Qualquer investigação do ato de leitura que tem como palco um “mundo do texto”, para Ricoeur, só pode dizer do que ele chama de *experiência fictícia*. É como se cada obra fosse aberta para o mundo à maneira de uma “janela”, “que recorta a perspectiva fugidia de uma

paisagem oferecida. Essa abertura consiste na pro-posição de um mundo suscetível de ser habitado.” (RICOEUR, 1995, p. 182). Como afirma Ricoeur, abre-se o reino do “*como-se*”, sendo a experiência uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto, desenhada pelo texto de modo a se projetar diante de si e se oferecer à apropriação do leitor. Essa envergadura do texto diz, portanto, somente de uma “*transcendência imanente*”: “[...] uma projeção da obra, capaz de entrar em interseção com a experiência comum da ação: decerto ainda uma experiência mas fictícia, pois é apenas a obra que a projeta.” (RICOEUR, 1995, p. 182)

Por isso, somente o confronto e a interseção entre a experiência fictícia e a experiência viva do leitor podem realizar a passagem da configuração à refiguração, e completar o processo mimético. É nesse sentido, pois, que Ricoeur afirma que *o texto só se torna obra na interação entre texto e leitor*, ancorando-se no argumento de Aristóteles de que *a sensação é a obra comum do sentido e de quem sente*.

Segundo Ricoeur, desconsiderar a importância da experiência na própria constituição da narrativa é desconsiderar o impacto da narrativa na experiência. Insiste-se em uma abordagem que encerra a literatura em um mundo em si e quebra “[...] a ponta a subversiva que ela volta contra a ordem moral e a ordem social.” (RICOEUR, 1995, p. 121)

Retomamos aqui aquela que dissemos ser a principal marca do pensamento de Ricoeur sobre as narrativas, a dinamicidade. Ela não diz somente da estruturação do texto, mas também de uma atividade orientada ao término no leitor. Dessa forma, então, Ricoeur constrói sua argumentação para mostrar que é construindo a relação entre os três modos miméticos que se compreende a relação entre tempo e narrativa. Colocando-se a tessitura da intriga em perspectiva, estabelece-se seu papel de mediador entre um estágio da experiência prática que a precede e um estágio que a sucede. E o ato de leitura pode ser considerado, portanto, como vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência, uma vez que retoma e conclui o ato configurante buscando em um horizonte pré-configurado suas condições de inteligibilidade. Como afirma Ricoeur, a narrativa tem seu sentido pleno quando é vivida pelo leitor, que lhe projeta nela poderes mais próprios. Em síntese, a importância de se dar atenção à montante e à jusante do texto é uma forma de “reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir”. (RICOEUR, 1994, p. 86)

Além disso, o que Ricoeur nos mostra sobre a experiência da leitura, portanto, é que ela não se resume ao momento de intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, mas

abre possibilidades para que o leitor incorpore (consciente ou inconscientemente) os ensinamentos de suas leituras à sua visão de mundo. Por isso, segundo Ricoeur, embora o problema da refiguração do tempo se *enlace* na narrativa, ele não encontra nela o seu *desenlace*. O contato com a narrativa é, para o leitor, “[...] algo diferente de um *lugar* onde ele se detém; ela é um *meio* que ele atravessa” (304) Ao atravessá-la, abrem-se ao leitor novos horizontes existenciais. Afinal, nos dizeres de Ricoeur, “[...] o mundo é o conjunto das referências abertas por todos os tipos de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e amei.” (RICOEUR, 1994, p. 123)

A perspectiva ricoeuriana nos permite ainda algumas conclusões importantes com relação à compreensão da narrativa. Se a narrativa sintetiza uma espécie de inscrição – ou escritura – do tempo a uma experiência humana do tempo, pensá-la dessa forma é ir de encontro a certas definições de narrativa resumidas a um relato de fatos e acontecimentos em movimento, em contraposição, por exemplo, à descrição e à argumentação. Em primeiro lugar, existem dimensões fundamentalmente narrativas em certas descrições e argumentações, que dizem de uma dinamicidade da percepção, da reflexão e da memória humana no tempo, constituídas em um movimento do tempo do contar (ou tempo do discurso). Nesse sentido, ainda que o “tempo do contado” seja aparentemente estável, ele não pode ser pensado separadamente da instância que o produz, o contar, e este sempre acontece no tempo.

Em segundo lugar, em um sentido ainda mais fundamental, além de ser impossível distinguir o tempo do contar e o tempo do contado, o acontecer de um texto só pode ser pensado no contato com um leitor – momento em que, como nos disse Ricoeur, um texto se torna obra. Por isso, qualquer obra deve ser sempre pensada em relação ao tempo do padecer, o tempo de uma usura de uma narrativa no leitor.

Por esses dois motivos, tomando-se a narrativa pela perspectiva ricoeuriana, qualquer expressão como “tempo morto” deve ser colocada entre aspas. Além disso, justamente porque o tempo do contar e o tempo da leitura são fundamentais para a experiência da narrativa, é preciso negar qualquer tentativa de se resumir uma narrativa a uma descrição simples de ações e consequências, a uma espécie de “sinopse” de uma suposta “história”. Tais gestos provocam mais que uma grande simplificação da narrativa, eles perdem de vista a efetiva constituição da narrativa; em última instância, o que eles fazem é gerar uma segunda e autônoma narrativa, que tem com a “original” uma relação arbitrária.

Nesse sentido, é preciso se distanciar de uma visão que considera a narrativa um mero fruto da junção entre personagens, estados e ações. Na tessitura de uma intriga, participa

uma complexa materialidade expressiva que mobiliza sensivelmente o leitor. A importância de se considerar essa complexidade na configuração da narrativa atravessa todos os tipos de “textos”. Nas discussões sobre obras audiovisuais, por exemplo, costuma-se resumir a “narrativa” à percepção imediata e descrição de uma “história”, como se a materialidade audiovisual fosse apenas suporte para um enredo – não por acaso esse tipo de interpretação da ideia de narrativa leva constantemente a uma denominação de “não-narrativos” aqueles filmes que não apresentam uma “história” imediatamente apreensível. É preciso, então, pensar a configuração narrativa como um complexo trabalho de mise-en-scène, onde a tessitura da intriga é constituída *pela* mise-en-scène, e não *através* dela. Por isso é tão importante uma postura de abertura e sensibilidade diante da materialidade da narrativa, uma vez que, como bem diz Christian Metz em *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, tudo em um filme se torna narrativo, “[...] mesmo o grão da película ou o timbre das vozes.” (1991, p. 45)

As valiosas contribuições da filosofia hermenêutica ricoeuriana permitem-nos não só sofisticar a compreensão sobre a narrativa como nos abrem para uma compreensão mais abrangente e complexa da narrativa fantástica. Quando trazemos essa perspectiva para nossa reflexão, não estamos somente nos referindo a uma proposta analítica, mas de uma proposta de compreensão das narrativas, que nos aproxime da dinâmica configuradora da tessitura da narrativa fundada por uma teia de relações éticas e que se realiza de forma viva na experiência de leitura. Essas relações, como veremos, têm profundas implicações para a compreensão da narrativa fantástica. A seguir, buscaremos essas implicações e apontaremos para particularidades que a narrativa fantástica (e questões que ela levanta) adquire dentro desta discussão mais geral de narrativa.

1.2.2. A dimensão discordante: despragmatização, desfamiliarização e crise

Como já apontamos, o argumento de se compreender o fantástico a partir de uma narrativa, de uma rede de relações de contiguidade, está presente no estudo de Todorov. No entanto, em primeiro lugar, sua compreensão está longe de tratar a narrativa como um processo comunicativo; trata-se de uma preocupação puramente imanente. Como já apontamos, ainda que aponte para uma relação fundamental entre o fantástico e o seu leitor, ele permanece no nível de um leitor modelo, instância imanente ao texto. Além disso, no projeto que move Todorov, o de sintetizar o gênero fantástico, ele trata cada texto como

manifestação particular de uma estrutura geral. A narrativa enquanto elemento constitutivo de cada obra não tem lugar de protagonista na compreensão do fantástico.

Isso se evidencia quando percebemos a própria percepção todoroviana de intriga. Ele sintetiza toda narrativa como: “[...] o movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos.” (TODOROV, 2004, p. 172) Nesse esquema, haveria “[...] dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descreve a passagem de um ao outro.” (2004, p. 172) Existiria, portanto, uma relação entre fantástico e narrativa, no sentido de que o sobrenatural modifica um equilíbrio prévio. Ao analisar os textos, Todorov pontua como o sobrenatural provoca rupturas em situações estáveis. O sobrenatural revela-se, para autor, o “[...] material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido. (2004, p. 174)

Percebemos como Todorov pensa a intriga da narrativa em blocos, conglomerados: dois blocos de equilíbrios entremeados por um de desequilíbrio, blocos (situações) de estabilidade e desestabilidade. O texto fantástico se constituiria, portanto, de blocos encadeados. Analisa-se o texto, aqui, por uma perspectiva geral, que o observa como um todo, por uma visão sistêmica. O gesto de Todorov é quase topográfico. Existe uma falsa dinâmica nessa percepção do fantástico. Trata-se da intriga, mas perde-se a tessitura da intriga. Não há nada nesse gesto que se aproxime de uma perspectiva hermenêutica da narrativa, de tomá-la como experiência temporal da figuração da ação. Uma verdadeira compreensão das operações narrativas não poderia pensar em blocos de estabilidade, uma vez que a intriga é tecida fundamentalmente por operações de concordância-discordante. Qualquer impressão de equilíbrio estaria simplesmente em um nível retórico, desconsiderando o simples fato de que qualquer “equilíbrio” se desequilibra com a ação da concordância discordante no tempo.

Portanto, se uma narrativa passa uma impressão de estabilidade no estado das coisas, é porque suas operações estão a todo momento reafirmando a continuidade da normalidade. Nesses casos, ainda que existam ações, movimentos, desenvolvimentos de processos sentimentais e fluxos mentais, há algo da normalidade das coisas que se quer preservar mesmo com o passar do tempo. Podemos afirmar, então, que essa normalidade aparentemente contínua é, na verdade, contingente, mas construída e reafirmada. De qualquer forma, supor essa estabilidade no estado das coisas ao longo de uma intriga é ignorar, como já vimos, que uma intriga é sempre dinâmica, se desenvolvendo no tempo do contar e do padecer da narrativa

Tendo isso em mente, é importante sublinhar a relação que Todorov diz existir entre fantástico e narrativa, revelando nela um sentido ainda mais fundamental. Sendo o fantástico uma tensão que se constitui a partir da desestabilização da normalidade, ele depende de uma dinâmica que é própria do tecer de uma intriga. Em outras palavras, o fantástico não é um posto, uma essência, uma entidade metafísica, mas um construto; o fantástico é narrativo por natureza. No gesto de pintar a normalidade, o narrador fantástico encontra nos ruídos, nas incongruências, no irrazoável sua maneira de acessar o real em profundidade. Em *O Homem de Areia*, o protagonista reflete sobre a melhor forma de relatar a terrível história:

Talvez eu consiga rabiscar algumas figuras como um bom pintor de retratos, fazendo com que você ache parecido sem conhecer o original, sim, como se você tivesse a sensação de ter visto a pessoa muitas vezes com os próprios olhos. Talvez, então, o leitor acredite que *nada é mais fantástico e louco do que a vida real*, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido. (HOFFMANN, 2006, p. 89, grifo nosso)

Mas é preciso evidenciar que o fantástico não pode ser compreendido simplesmente como se fosse uma propriedade do mundo, ou mesmo numa propriedade do seu retrato ou reflexo; é preciso, antes, compreender como *a vida se inscreve (ou escreve) de maneira fantástica*. É na medida em que narrativizamos nossa experiência no mundo, “traduzimos” a vida em forma de intriga, que colocamos em operação o movimento da tessitura. É a dinâmica da concordância-discordante que põe em ação a percepção entrópica do mundo. O fantástico não é intrínseco à vida; ele só pode ser constituído a partir do momento em que narrativizamos, evidenciamos e colocamos em conflito as contradições, tensionando as convenções de normalidade.

A concordância-discordante, então, operação fundamental de qualquer narrativa, ganha uma relevância nas narrativas fantásticas uma vez que ela é levada a níveis extremos. É partir de um imbricado jogo com uma normalidade colocado a cabo para infringi-la, desafiá-la, jogando com expectativas e com horizontes de referências, que o fantástico utiliza-se da concordância-discordante de uma forma muito particular.

Poderíamos retomar a discussão que Ricoeur faz sobre a noção de *narrador não digno de confiança*, para compreender como certas narrativas se aproveitam de uma nota de confiança que existe no pacto de leitura para, então, desordenar a compreensão do leitor com relação às avaliações dos fatos relatados e dos personagens. Esse tipo de narração acaba “[...] deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar.” (RICOEUR, 1997, p. 281) Ricoeur encontra o florescimento dessas narrativas a partir da literatura moderna, e afirma que ela exercerá tanto melhor sua função de crítica da moral

convencional, eventualmente sua função de provocação e insulto, quanto mais suspeito for o narrador.

Um narrador completamente digno de confiança, como o era o romancista do século XVIII, tão pronto a intervir e a conduzir seu leitor pela mão, não dispensa este último de toda distância emocional relativamente aos personagens e a suas aventuras? Inversamente, um leitor desorientado, como pode ser o de *A montanha mágica*, desnordeado por um narrador irônico, não é convidado a refletir mais? (1997, p. 282)

As ambiguidades das prescrições de leitura inscritas no texto, segundo Ricoeur, de tanto desorientarem o leitor, ao frustrarem a expectativa de uma configuração imediatamente legível – haja vista que a leitura é uma busca de coerência – , elas colocam sobre os ombros do leitor a tarefa de configurar a obra. Nesse sentido, a leitura [...] torna-se ela própria um drama de concordância discordante” (1997, p. 289) ao inserir lugares de indeterminação que designam lacunas resultantes da estratégia de frustração incorporada ao texto, em seu nível propriamente retórico.

Ao contrário de um leitor que corra o risco de se entediar com uma obra didática demais, cujas instruções não dão lugar a nenhuma atividade criadora, o leitor moderno ameaça dobrar o peso de uma tarefa impossível, quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor. (1997, p. 289)

Essas narrativas atingem o leitor, segundo Ricoeur, na medida em que, por um lado, compartilham com ele um repertório familiar e, por outro, praticam “uma *estratégia de desfamiliarização* em relação a todas as normas que a leitura crê poder reconhecer e adotar facilmente.” (1997, p. 290) Eis porque essas narrativas tornam-se tão inquietantes e fascinantes, uma vez que retiram o leitor de seu lugar confortável e o desafiam a decifrar a intriga e buscar sua coerência. Ricoeur afirma que essas narrativas se oferecem a uma experiência viva, constituindo uma verdadeira dialética, em virtude da negatividade que ela implica: “[...] despragmatização e desfamiliarização, inversão do dado em objeto da consciência imaginante, ruptura da ilusão.” (1997, p. 291). É justamente por essa negatividade que Ricoeur enxerga nessas peculiares narrativas modernas os exemplos mais aptos a estimular uma leitura ativa, “[...] que permita dizer que algo se passa nesse jogo em que o que se ganha é proporcional ao que se perde.” (1997, p. 291) É nesse sentido que Ricoeur afirma o nascimento de uma literatura “perigosa” com a modernidade.

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio *desconfiado*, porque a literatura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo. (1997, p. 282)

Ao trazermos a percepção de Ricoeur sobre a narrativa da modernidade, não pretendemos fazer uma transposição direta às nossas preocupações e reduzir essas expressões àquelas do fantástico. No entanto, a relação não é infundada. Não é por acaso que fantástico é uma das mais importantes expressões dessas narrativas, tendo florescido no seio do regime de saber moderno. Dentro do hall das narrativas que passam a se utilizar de estratégias despragmatizantes e desfamiliarizantes, a narrativa fantástica parece ser a que leva tais estratégias às últimas consequências, tomando-as como o motor mesmo de suas tessituras e da experiência que promovem. Poderíamos pensar não somente em termos de pontos de indeterminação, mas em verdadeiros abismos, que não são meros momentos breves de frustração, mas que fazem da frustração uma constante que passa a habitar o universo da narrativa.

Nesse sentido, a narrativa fantástica se constitui alargando e atenuando o fio que liga a concordância da discordância, sublinhando a força desta última no desenrolar da tessitura – essa tendência já se faz fortemente presente nas narrativas fantásticas literárias típicas do século XIX, mas encontram maior radicalidade nas expressões que se apresentam ao longo do século XX. “**Não pode ser, mas é**” (2009, p. 102.), afirma o personagem de *Casa de areia*, de Jorge Luis Borges: tal é o grau *discordante* da normalidade tecida na narrativa fantástica. Nesse sentido, ainda que, como toda narrativa, a narrativa fantástica seja construída por um processo concordante-discordante, ela potencializa a dimensão discordante da tessitura, de modo a levar a cabo a constituição de uma normalidade que não é totalmente coerente, lógica, orgânica – concordante – , mas fissurada por um alto grau de incongruência, absurdidade, irrazoabilidade – discordância.

Além disso, é importante destacar que, na narrativa fantástica, essas estratégias despragmatizantes e desfamiliarizantes vêm sempre em função do tensionamento e da transgressão de questões relativas à ordem e ao saber de uma sociedade, e sempre lança mão da sobrenaturalidade (em suas mais diversas formas, constituindo suas mais diversas estratégias) como força transgressiva.

Há ainda outro importante aspecto que distingue a narrativa fantástica e que a particulariza dentro dessas narrativas “perigosas” da modernidade. Se buscamos com Ricoeur uma compreensão da narrativa como forma humana de experiência do tempo, é importante apontar, ainda, que experiência temporal particular se constitui com a configuração particular da narrativa fantástica. No terceiro tomo de sua obra, destrinchando as relações entre o ser humano e o tempo, Ricoeur traz algumas importantes contribuições que nos permitem distinguir o lugar que a narrativa fantástica ocupa dentro de uma hermenêutica da consciência histórica.

Amparado em leituras do historiador alemão Reinhart Koselleck, Ricoeur afirma a existência de uma ideia de progresso que fundamentou uma concepção sobre história e sobre narrativa. Essa ideia de progresso pressupõe um curso “sensato” da história e, conseqüentemente, da narrativa – sobretudo a narrativa histórica. Ao desenvolver essa percepção, Ricoeur recupera de Koselleck os três *topoi* que caracterizam a filosofia iluminista com relação à experiência humana do tempo. Uma breve exploração dessas crenças, a partir das reflexões de Ricoeur, nos será bastante pertinente.

O primeiro *topos* diz de uma crença moderna de que a época presente abre sobre o futuro a perspectiva de uma *novidade* sem precedente. Nesse sentido, segundo Ricoeur, o ser humano moderno acredita que cada momento presente é novo; é o que faz surgir uma qualidade nova do tempo, oriunda de uma relação nova com o futuro. Ricoeur afirma que o tempo, nesse aspecto, já não seria apenas uma forma neutra, mas força de uma história, dentro de uma trajetória do *progresso*. Essa crença, segundo, Ricoeur, baseia-se em uma rejeição da Idade Média para um passado de trevas, sendo o presente visto como um tempo de transição entre as trevas do passado e as luzes do futuro. O sentido de novidade no presente viria, portanto, de um reflexo da claridade do futuro esperado sobre ele. Ricoeur resume: “O presente nunca é novo, no sentido forte, senão na medida em que cremos que ele *abre* tempos novos.” (1997, p. 364)

O segundo *topos* configura uma crença de que tempo novo é também tempo *acelerado*. Esse tema da aceleração, segundo Ricoeur, também é fortemente ligado à ideia de progresso. “Porque o tempo se acelera, observamos a melhora do gênero humano.” (1997, p. 365) Nesse sentido, Ricoeur afirma que essa aceleração do tempo é o que busca desvincular a experiência humana do cabedal da tradição, e é ela que define outras noções, como a de reação e de atraso, estas em contraste com a aceleração, e como a de revolução, o maior corolário da aceleração. Ricoeur enfatiza como a noção de revolução foi importante para a episteme moderna:

[...] é a conjunção entre o sentido da novidade, dos tempos modernos e o da aceleração do progresso que permitiu à palavra revolução, outrora reservada à circulação dos astros, como vemos no título da famosa obra de Copérnico *De Revolutionibus orbium caelestium* de 1543, significar algo diferente das perturbações desordenadas que aflingem os negócios humanos, ou até das reviravoltas exemplares de fortuna ou suas tediosas alternâncias de derrubadas e de restaurações. Eis que agora se chamam revoluções a levante que já não podem ser catalogados côm guerras civis, mas que testemunham, por sua irrupção súbita, sobre a revolução geral em que entrou o mundo civilizado. É ela que se trata de acelerar e cuja marcha cumpre ordenar. A palavra revolução é doravante testemunha da abertura de um novo horizonte de expectativa. (1997, p. 365)

O terceiro *topos* diz respeito a uma crença moderna de que os homens são cada vez mais capazes de *fazer* sua história. Segundo Ricoeur, essa ideia de que a história seja *a fazer* já se delineia por trás do tema da aceleração e da revolução. O ser humano moderno acreditava, então, que se um futuro novo é inaugurado pelos tempos novos, ele poderia dobrá-lo aos seus planos. Da mesma forma, afirma Ricoeur, se o progresso pode ser acelerado, é porque o ser humano moderno acredita poder apressar seu curso e lutar contra o que o atrasa. A máxima do “fazer a história” afirmada por uma retórica do progresso, segundo Ricoeur, é o que encorajou a humanidade a tornar-se o sujeito de si mesma ao se dizer. “Narrativa e coisa narrada podem de novo coincidir, e as duas expressões ‘fazer a história’ e ‘fazer história’ se recobrir. O fazer e o contar tornaram-se o verso e o reverso de um único processo.” (1997, p. 365-366)

Por esses três *topoi* da categorização koselleckiana, Ricoeur destaca como a modernidade faz com que o passado pareça cada vez mais distante e seu presente seja sempre determinado por uma busca pelo futuro. A crença em tempos novos, segundo Ricoeur, contribuiu para rejeitar o passado nas trevas do esquecimento – o obscurantismo medieval, como sublinha Ricoeur –, enquanto o horizonte de expectativa tendia a recuar para um futuro cada vez mais distante.

Com o avanço da modernidade, suas frustrações e suas expectativas constantemente “adiadas” para um futuro indistinto, Ricoeur destaca um declínio desses *topoi*. “Não vemos recuar para um futuro cada vez mais distante e incerto a realização de nosso sonho de uma humanidade reconciliada?” (1997, p. 367) Nesse sentido, Ricoeur afirma que quando a expectativa já não pode fixar-se em um futuro determinado, balizado por etapas discerníveis, o próprio presente se vê dividido entre duas fugas, uma vez que não encontra sua baliza em um passado superado. Esse presente que só existia em função de uma mediação se mostra, então, cindido; como afirma Ricoeur, essa cisão representa uma *crise* na experiência temporal humana.

É a crise que coloca uma temporalidade “sensata” em curto, diante da impossibilidade de vivência do presente calcada numa expectativa do futuro e na superação, na estabilização, na morte do passado. Com a crise, o domínio da história escapa pelos dedos e o futuro cai em completa indeterminação – o futuro, antes luz, passa a se constituir em trevas, e o presente recai sobre a experiência com todo o seu peso.

Nota-se, então, como o fantástico pode ser visto como uma forma dessa crise. Diante de todo um arsenal de narrativas históricas, das narrativas dos grandes relatos, das narrativas fortemente realistas e naturalistas, a narrativa fantástica parece apontar para as

incongruências da retórica do progresso, desafiar sua “sensatez”, instaurar nele a discordância e precipitar essa crise. Assim, a narrativa fantástica parece se constituir em uma verdadeira narrativa da crise, ou uma narrativa do saber em crise. A subversão da normalidade pela desestabilização da ordem, a quebra certos nexos que ligam organicamente a racionalidade prática dos elos entre causa e consequência, origem e destino, todos os procedimentos da narrativa fantástica que alimentam a hesitação e a frustração parecem incitar um ruído nas máquinas das revoluções do progresso, obstruir o movimento das engrenagens dos relógios monumentais e provocar um pequeno caos na experiência temporal.

Dessa forma, o fantástico explora a temporalidade explodindo sua linearidade progressiva. Na narrativa fantástica, a desaceleração do tempo é sentida de forma inquietante, quase sufocante, ao mostrar que o homem já não domina o tempo e é incapaz de determinar sua história. A trajetória do progresso é confrontada por uma vivência plena do tempo presente, do tempo da usura, do peso da experiência que perdeu sua determinação *em função* de uma trajetória lógica. O tempo presente ainda se faz mediação, mas não se faz sentir somente como ponte, mas como próprio percurso; e essa mediação institui novas e fascinantes possibilidades de dimensões temporais. Assim a temporalidade do fantástico se constitui em um embate com uma temporalidade da razão instrumental. É essa a experiência temporal aberta pela narrativa fantástica, marcada por uma interrupção e por um despertar.

2. O FANTÁSTICO NO CINEMA

Em sua reflexão sobre a literatura fantástica, Calvino percebe a maneira com que os mais diversos autores, nas mais diversas obras, colocam em primeiro plano de suas narrativas uma forte sugestão visual. De acordo com Calvino, o fantástico coloca em questão a realidade daquilo que se vê, incita a percepção fissurada da aparência cotidiana e oferece outros modos de encarar o mundo – sejam eles encantados ou infernais. Sendo assim, na narrativa fantástica literária, o que importa é menos uma virtuosidade da manipulação da palavra ou uma busca por lampejos de um pensamento abstrato, “[...] mas a evidência de uma cena complexa e insólita.” (2004, p. 13) Nesse sentido, afirma o autor:

É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “*dar a ver*”, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. (2004, p. 13, grifo nosso)

A partir dessa constatação da importância de uma sugestão imagética na constituição da narração fantástica, Calvino conclui que é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela. Tal comentário de Calvino é extremamente instigante, servindo-nos de mote para um descolamento do olhar para um riquíssimo locus de investigação. No cinema, o fantástico encontra vasto e importante universo de expressões que lança mão de possibilidades de um dispositivo que é, acreditamos, privilegiado para a constituição de narrativas fantásticas. A linguagem fílmica se apresenta aqui, então, não como somente outra das possibilidades de expressão do fantástico, mas como fonte que muito pode contribuir para nossa investigação, lançando mão desse privilégio para a mise en scène de um saber moderno marcado pela discordância.

Diferente da teoria literária, o estudo do fantástico tendo o cinema como locus de investigação é, ainda hoje, bem menos sistemático e sedimentado. Muitas vezes, o cinema surge apenas como plataforma para a manifestação de uma estrutura narrativa e de um gênero, ignorando-se as contribuições que o dispositivo e a linguagem cinematográfica possuem a invenção do fantástico. Além disso, ainda hoje são raros os estudos que lançam um olhar sofisticado para a mise en scène cinematográfica tendo como preocupação a constituição da narrativa compreendida de forma complexa e dinâmica tal como a compreende a perspectiva ricoeuriana.

Neste capítulo, promovemos uma incursão pela produção cinematográfica em busca de importantes expressões do fantástico, refletindo sobre as contribuições de suas poéticas e sobre as questões que elas convocam. Diferente do primeiro capítulo, que fazia um movimento panorâmico, mais abstrato e fundamentalmente teórico sobre o fantástico partindo de exemplos e estudos literários, a compreensão e o mapeamento do fantástico no cinema nos permitirá iniciar uma segunda fase de nosso estudo sobre a narrativa fantástica. Essa fase, que não tem como objetivo se deter minuciosamente sobre a compreensão de obras específicas (passo que daremos no capítulo seguinte), parte dos fundamentos lançados inicialmente para uma percepção mais aproximada do fantástico, um fantástico colocado efetivamente em ação por uma diversidade de formas e ganhando diversas dimensões. Da fundamentação geral buscada na teoria literária, sociológica e filosófica, damos um passo em direção à particularidade do cinema, passo que poderá nos levar adiante na direção de uma compreensão do fantástico em sua relação com o saber moderno.

No ensaio *O cinematógrafo visto pelo Etna*, de 1926, Jean Epstein declara sua admiração pela arte cinematográfica. Para ele, o cinema é capaz de reunir todos os reinos da natureza em um só, o maior da vida.

Diante de mim, em Nancy, uma sala de trezentas pessoas gemeu em voz alta, vendo na tela um grão de trigo germinar. Surgido de repente, o verdadeiro rosto da vida e da morte, o do terrível amor, arranca tais gritos religiosos. (EPSTEIN, 2011, p. 363)

De acordo com Epstein, a objetiva da câmera cinematográfica é um olho dotado de grande força analítica, uma propriedade analítica inumana. “É um olho sem preconceitos, sem moral, isento de influências, e ele vê no rosto e no movimento humanos traços que nós, carregados de simpatias e antipatias, de hábitos e reflexões, não sabemos mais ver.” (2011, p. 368-369)

Esse mesmo fascínio de Epstein pelas possibilidades expressivas da imagem cinematográfica atravessa as reflexões do crítico cinematográfico Adrian Martin. Na introdução de seu livro *¿Qué es el cine moderno?*, de 2008, Martin aponta para uma curiosa ambiguidade presente na gênese do cinema. Segundo ele, existe uma tendência ao excesso, ao abstrato, ao puramente e irracionalmente emocional, que faz com que mesmo os filmes mais realistas pareçam tão fundamentalmente surreais.

Tudo o que se vê na tela, ou o que se ouve através dela, é maior e mais monumental que si mesmo, mais intenso, mais deliberado, relacionado com uma classe diferente de gravidade: em seu momento, cada detalhe

parece fantasticamente importante, e enquanto esse momento está acontecendo – a celulóide segue rodando no projetor –, o detalhe perde peso, torna-se pura memória. “Esse real irreal que chamamos cinema”, disse o teórico Reymond Bellour – uma realidade impressa fotoquimicamente que é também uma alucinação mental e sensorial. (MARTIN, 2008, p. 18, tradução nossa¹²)

Essas perspectivas configuram um interessante ponto de partida para pensarmos a relação entre cinema e fantástico. No entanto, é preciso ir além de uma possível noção generalista de que o dispositivo cinematográfico é “fantástico por natureza”, para buscarmos, em um sentido mais forte, qual a natureza do fantástico no cinema, levando em conta sua posição enquanto dispositivo de visão privilegiado. Em outras palavras, é preciso ir além de uma percepção da dimensão do fantástico do cinema para buscar a expressividade e a importância do fantástico no cinema. Na obra do filósofo francês Clément Rosset, encontramos indícios que iluminam a relação entre cinema e fantástico, apontando para questões que são valiosas para nosso trabalho.

Segundo o Rosset (2008), o ser humano lida cotidianamente não com o real, mas com duplos do real que ele mesmo cria. Esses duplos são formados a partir de matrizes, preconceitos, enquadramentos que são formulações humanas cristalizadas, imbuídas de estabilidade e de verdade – ainda que esses duplos sejam constantemente questionados e novos duplos criados. Diferente de seus duplos, o real não possui fundamentos e propósitos, não pode ser traduzido em verdades nem reduzido a conceitos abstratos e generalizações. Em *L'Objet singulier* (1979), Rosset afirma que o cinema, com suas imagens que criam aparente reproduções da vida, é uma máquina geradora de duplos. No entanto, Rosset percebe no cinema uma potência que aponta para além da limitação e da homogeneidade dos duplos do real. Segundo o filósofo, o dispositivo cinematográfico oferece possibilidades de evocar a *singularidade do real*, aquilo que o real possui de aberto, de incomensurável, de absolutamente casual, aquilo que escapa à determinação, à coerência, à coesão, à identidade, à ordem.

Uma das formas que o cinema possui de evocar essa singularidade do real, de acordo com Rosset, é o que o autor chama de “realismo integral” – sendo Robert Flaherty e Jean-Luc Godard autores fortes dessa vertente, segundo Rosset. A outra forma é justamente o fantástico. Segundo Rosset, o fantástico cinematográfico pode evocar um real que escapa

¹² “Todo lo que se ve en la pantalla, o se oye a través de ella, es más grande y monumental que sí mismo, más intenso, más deliberado, relacionado con una clase diferente de gravedad: en su momento, cada detalle parece fantasticamente importante, y mientras esse momento se está yendo – el celuloide sigue rodando en el proyector –, el detalle se vuelve liviano, un puro recuerdo. “Eso real irreal que llamamos cine”, dijo el teórico Reymond Bellour – una realidad impressa fotoquímicamente que es también una alucinación mental y sensorial.”

não somente às representações cinematográficas convencionais, como pode deslocar as representações cotidianas que se faz do real tal como visto e vivido. O fantástico cinematográfico se constitui, de acordo com Rosset, colocando em cena características da realidade, os clichês dos duplos cotidianos, e evocando o extraordinário para colocá-los em questão, entrar em interferência com eles. É nesses embates que, segundo Rosset, o olhar da objetiva cinematográfica permite perceber a realidade de forma verdadeiramente subversiva. Nesse sentido, para Rosset, a imagem cinematográfica é local privilegiado para a expressão do fantástico, uma vez que ela é capaz de não somente invocar o fantástico, mas também de fazer vê-lo, de apresentá-lo, enfim, de realizá-lo.

Reafirmando a noção de que o fantástico não se baseia em certas ideias ou imagens em si mesmas, Rosset vem reafirmar que uma aparição, um evento milagroso, um marciano, não são eles mesmos fantásticos, mas representam somente elementos que não pertencem à realidade, que estão fora da regularidade cotidiana. No entanto, Rosset afirma que o fantástico se instaura quando tais elementos que não pertencem à realidade entram em uma conflituosa relação com ela, mantendo traços daquilo que é alteração. E é pela essa possibilidade de expor e realizar a subversão da realidade que, de acordo com Rosset, o cinema possui uma especial vocação para o fantástico: só o cinema pode fazer ver, como nenhuma outra arte, ou ainda nenhum tipo de “realidade”, saberia mostrar. Nesse sentido, insiste Rosset, se o fantástico no cinema pode ser particularmente bem sucedido, é porque o cinema está cumprindo bem sua função.

A questão que se coloca, então, é como a materialidade expressiva oferecida pela linguagem cinematográfica pode constituir narrativas fantásticas e que exemplares importantes de narrativas podemos encontrar. No mapeamento que se segue, buscamos construir uma constelação de expressões importantes do fantástico no cinema de forma a revelar seus mais variados níveis e suas mais diversas implicações. Importante insistir que aqui, como na literatura, não encaramos o fantástico como um gênero, mas como construto narrativo que pode ser percebido transversalmente em filmes de diversos gêneros. Além disso, ainda que as divisões e agrupamentos que promovemos sugiram certa homogeneidade dos grupos, é preciso lembrar que cada filme tece suas relações e cria expressões e experiências singulares. Somente uma cuidadosa e aproximada percepção de uma narrativa pode revelar tal singularidade.

2.1. Mise en scène fantástica

Em 1896, um ano depois da primeira exibição dos registros do cotidiano realizados pelos irmãos Lumière, George Méliès coloca em cena o voo de um morcego no interior de um sombrio castelo medieval. Segundos depois, o animal se transforma instantaneamente na figura de Mefistófoles, que passa a realizar seus experimentos satânicos. Dois fidalgos chegam ao castelo, e são atacados pelo demônio e suas criaturas maléficas. O filme de Méliès *A mansão do Diabo* (*Le manoir du Diable*), ainda que de forma rudimentar, no qual a narrativa possui efeitos fundamentalmente burlescos e lúdicos, talvez seja a primeira experiência em direção à narrativa fantástica na história do cinema. Com seu filme, Méliès coloca pela primeira vez no cinema a questão da representação da sobrenaturalidade e da normalidade racional sob conflito.

FIGURA 1 - A mansão do Diabo



Alguns estudos que exploram as expressões do fantástico no cinema, como o do crítico Frank Henry (2009) notam que, enquanto a literatura possui um componente imaginário mais aberto e abstrato, o cinema possui uma natureza “mostrativa”, construindo uma mise en scène fantástica que oscila entre a exibição e a sugestão. Se com isso Henry sugere que o fantástico cinematográfico é fortemente baseado em uma “figuração fantástica” (mesmo que uma figuratividade sugerida), insistimos que, mesmo no cinema, o fantástico se define por sua constituição narrativa, emergindo de tessituras fortemente baseadas na discordância.

No mapeamento que se segue, veremos que o cinema encontra suas mais diversas formas de expressar essa normalidade discordante. Em qualquer uma delas, mais ou menos “figurativa”, o cinema encontra suas próprias formas de exibir imagens abertas, fissuradas. Na narrativa fantástica, qualquer tipo de exibição é também atravessada pela ocultação, e qualquer tipo de sugestão é embaraçada pela incerteza.

2.1.1. Expressionismo alemão, cinema mudo sueco e impressionismo francês

Um dos pioneiros e mais importantes laboratórios de experiência com o fantástico no cinema foi o expressionismo alemão. Na primeira versão de *O estudante de Praga* (*Der student von Prag*, 1913) de Paul Wegener, já estão os germes de uma poética “deformadora” da realidade como forma de expressar a subjetividade humana em sua relação com o mundo. O jovem Balduin, pobre estudante, ganha uma fortuna em uma barganha obscura com um misterioso senhor. Em troca, o senhor leva consigo o reflexo de Balduin no espelho. O duplo do estudante caminha para fora da armação e se vai. A partir de então, o duplo invadirá a cena para colocar em cheque a ascensão de Balduin a uma nova condição, aristocrata e digno do amor de uma bela donzela; em seguida, diante de nossos olhos, se esvanecerá. O que torna sua narrativa tão perturbadora é o inevitável e nefasto confronto do protagonista consigo mesmo como outro.

FIGURA 2 - O estudante de praga



Mas se em *O estudante de Praga* as estratégias expressionistas se limitam aos momentos em que estão em cena o duplo e o sombrio velho, elas se encontram disseminadas e potencializadas na narrativa *O Golem* (*Der Golem – wie er in die Welt kam*, 1920), do próprio Wegener, e encontra suas expressões máximas em *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene. Esses filmes – bem como outros que se seguiram, como *As mãos de Orlac* (*Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924) e *Fausto* (*Faust - Eine deutsche volkssage*, F. W. Murnau, 1926) – nos oferecem um terreno fértil para a emergência do fantástico.

No expressionismo, como nos diz Ismail Xavier, a matéria é encarnação do espírito (2005). Tal recurso é fortemente impresso na plasticidade estilizada de suas imagens, com ambientações de formas distorcidas, maquiagens carregadas, atuações de dramaticidade acentuada, e iluminação contrastante. Além disso, seus filmes exploram temas sombrios e personagens estranhos, colocando em cena uma realidade fissurada por uma inconsciência perturbada, expressando fortemente as angústias do ser humano em meio ao racionalismo e à ideologia burguesa de uma Alemanha arrasada e humilhada no pós-Primeira Guerra.

Em *A image-movimento* (1985), Deleuze afirma que o expressionismo é um movimento violento que não respeita nem o contorno nem as determinações mecânicas da horizontal e da vertical, o que faz com que seu percurso seja sempre o de uma linha perpetuamente quebrada. Para Deleuze, a vida não-orgânica das coisas é o princípio do expressionismo, uma vida terrível que ignora a moderação e os limites do organismo. “Um muro que vive é algo assustador; mas são também os utensílios, os móveis, as casas e seus tetos que se inclinam, se apertam, espreitam ou tragam. São as sombras das casas que perseguem aquele que corre na rua” (1985, p. 70), afirma Deleuze, em referência a *Fantasma* (*Phantom*, 1922) de F. W. Murnau. É essa vitalidade pré-orgânica, comum ao animado e ao inanimado, que faz com que a matéria se eleve à vida e a vida que se espalhe na matéria.

O animal perdeu o orgânico assim como a matéria ganhou a vida. [...] os autômatos, os robôs e os títeres não são mais mecanismos que exploram ou majoram uma quantidade de movimento, mas sonâmbulos, zumbis, ou golems que exprimem a intensidade desta vida não-orgânica (1985, p. 70)

No expressionismo, as sombras vêm, então, para invadir o mundo das luzes e gerar verdadeiros abismos de trevas. Como afirma Deleuze, nesses filmes a sombra é um verdadeiro prolongamento ao infinito. A ameaça das trevas no mundo das luzes vem constituir, nesses filmes, a invasão do todo (o aberto) no estado das coisas.

A mais significativa expressão do fantástico no expressionismo alemão é a obra-prima de Murnau, *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922). A adaptação do romance gótico *Drácula*, de Bram Stoker, coloca em cena de forma emblemática essa aparição fantástica. Nosferatu é ora feito de trevas, ora contornado e oferecido por ela. Sua existência convulsiva e sua incursão à civilização desafia dicotomias fundamentais: vida/morte, luz/sombra, humanidade/animalidade. Como afirma Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu* borra todos os limites fixos pela repetição dos lugares de fronteira, até o momento em que a fronteira representa o lugar por excelência:

[...] onde não existe nada além dela, a floresta por exemplo, sob a forma de um intervalo entre os limites, uma margem. De certa maneira, o primeiro ato de *Nosferatu*, ao transformar todo o espaço em uma fronteira, diz que por toda parte se encontra a borda do outro mundo. (LEUTRAT, 1995, p. 60, tradução nossa)¹³

FIGURA 3 - *Nosferatu, uma sinfonia do horror*



É acentuando os contrastes, matizando as oposições e, sobretudo, colocando em conflito esses opostos, que o fantástico expressionista se constitui, construindo narrativamente a luta do espírito com as trevas.

O cinema nórdico, sobretudo o da Suécia - “[...] com seus ambientes feéricos propícios ao devaneio [...]” (Henry, 21, tradução nossa)¹⁴ – é também uma das grandes fontes de experimentações com o fantástico no cinema mudo. Filmes como *A saga de Gösta Berlings* (*Gösta Berlings saga*, Mauritz Stiller, 1924) e *Häxan - A feitiçaria através dos tempos*

¹³ “[...] où il n'existe plus qu'elle, la forêt par exemple, sous forme d'un intervalle entre des limites, une lisière. D'une certaine manière, la premier acte de *Nosferatu* en transformant tout espace en une frontière dit que partout se trouve la lisière de l'autre monde.”

¹⁴ “[...] avec ses ambiances féériques propices à la rêverie [...]”

(*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922) trazem à cena figuras demoníacas que vêm lançar trevas onde há luz, e problematizar uma relação mal resolvida entre a civilização, a racionalidade e a espiritualidade. “A crença nos maus espíritos, feitiçaria e bruxaria é o resultado de ingênuas noções sobre o mistério do universo”, diz o letrado em *Häxan*. Nesses filmes, o primoroso trabalho de iluminação e direção de arte são fundamentais para inundar de tormento a aparição do demônio.

FIGURA 4 - A saga de Gösta Berlings



FIGURA 5 - *Häxan* - A feitiçaria através dos tempos



Mas o mais significativo filme dessa safra é a obra prima do realizador sueco Victor Sjöström *A carruagem fantasma* (*Körkarlen*, 1921). Uma iluminação dramatizante e uma caracterização lúgubre do carroceiro e seu cavalo que percorre o mundo pacientemente

recolhendo as almas dos mortos, aliadas a um cuidadoso jogo de incrustação de imagens criam uma agonizante atmosfera de pesadelo. A trajetória do carroceiro se esbarra com dilemas familiares e amorosos não menos terríveis do mundo dos vivos, este caracterizado de forma minuciosa e realista. A chegada do condutor da carruagem permite ao protagonista David Holm (interpretado pelo próprio diretor) percorrer sua história em um complexo percurso temporal, seja invocando à cena blocos de rememoração, seja conduzindo seu espectro a outros tempos e espaços. No melodrama de Sjöström, a morte e a fantasmagoria não surgem como uma pavorosa ameaça, mas como uma invasão de introspecção e melancolia, e mesmo como oportunidade de reavaliação da vida. Não por acaso, o filme é referenciado décadas depois, quando Sjöström atua como protagonista em *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957) de Ingmar Bergman, no papel de um idoso no final de sua vida; em um sonho, uma carruagem fúnebre cruza o senhor pela rua, trazendo seu próprio cadáver dentro do caixão.

FIGURA 6 - A carruagem fantasma (1)



FIGURA 7 - A carruagem fantasma (2)



Nas primeiras décadas do século XX na França, um pensamento que buscava promover uma linguagem cinematográfica forte, desvinculada da simples reprodução de outras artes (sobretudo a literatura), marcou o trabalho de alguns realizadores, sobretudo aqueles representantes de uma estética “impressionista”. O termo impressionismo vem emprestado do termo que Deleuze utiliza em oposição ao expressionismo para caracterizar a estética de alguns filmes franceses, sobretudo dos anos que antecederam a Segunda Guerra, que tem em Abel Gance, Jean Epstein e René Clair alguns de seus autores. Segundo Deleuze, todos eles se interessam principalmente pela quantidade de movimento e pelas relações métricas que permitem defini-la, pela relação cinética que liga homem e máquina. Seus filmes se afastam da composição orgânica, mas, diferente do expressionismo, não constituem composições dialéticas, elaborando, ao invés disso, uma extensa composição mecânica das imagens-movimento. A heterogeneidade produzida em suas narrativas, nesse sentido, vem da equalização dos termos, das coisas e dos seres vivos, do animado e do inanimado, todos igualmente prechos de energia expressiva. É a partir do momento em que alguns desses filmes utilizam tais estratégias para explorar dilemas do espírito humano é que o fantástico emerge com força e beleza.

Podemos observar tais estratégias logo nas primeiras obras de René Clair, como *Le fantôme du Moulin-Rouge* (1925) e *Paris adormecida* (*Paris qui dort*, 1925). Sobre este último, filme que mostra uma população paralisada pelo poder do experimento de um cientista, Deleuze aponta para a forma como Clair destaca intervalos “[...] como pontos em que o movimento se detém, recomeça, se inverte, se acelera ou se reduz” (1985, p. 61).

Mas é em 1928 que Jean Epstein realiza a mais significativa obra com recursos impressionistas gerando efeitos fantásticos, e uma das mais importantes apropriações cinematográficas da obra de Edgar Allan Poe: o filme *A queda da casa de Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928). Nele, diversos procedimentos impressionistas constituem uma perturbadora atmosfera. As incrustações de indivíduos, espaços, objetos, ao mesmo tempo acumulam e ultrapassam signos. Além disso, montagem manipula meticulosamente a duração e gera sensíveis desacelerações, não para esvaziar a cena de movimento, mas justamente para maximizar a sensibilidade à energia cinética dos sujeitos e seus afetos, colocando seus “nervos à flor da pele” (como indica um letreiro do filme) e gerando uma angustiante experiência temporal – Deleuze chega a afirmar que “[...] *A Queda Da Casa de Usher*, de Epstein, permanece a obra-prima de uma câmera lenta que também constitui o *máximo* de movimento em uma forma infinitamente estirada.” (1985, p. 63).

No texto *O cinematógrafo visto pelo Etna*, escrito dois anos antes do filme, Epstein adianta seu fascínio pela pulsação das coisas, algo que é fundamental para a compreensão de seu cinema, e que se faz fortemente presente na narrativa de *A Queda Da Casa de Usher*. Segundo ele, uma das maiores forças do cinema é seu “animismo”:

Na tela não há natureza morta. Os objetos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas, como este Etna, significam. Cada acessório se torna um personagem. Os cenários se fragmentam e cada um de seus pedaços ganha uma expressão particular. Um panteísmo surpreendente renasce no mundo e o satura. A erva da pradaria é um gênio sorridente e feminino. Anêmonas cheias de ritmo e de personalidade evoluem com a majestade dos planetas. A mão se separa do homem, vive sozinha, sozinha sofre e se alegra. E o dedo se separa da mão. (1985, p. 365)

A mansão Usher composta por Epstein é exemplo perfeito da potencialização desse animismo, seja por sua sinistra fachada, seja por seus cômodos e móveis. No auge da tensão do filme, o pêndulo pulsa de forma lenta e máxima e as cordas do violão parecem se tencionar ao extremo até se arrebentarem. E no ceio de toda a aflição, um gato preto se anuncia.

Em outro trecho do texto de Epstein, encontramos uma valiosa formulação que revela sua sensibilidade para a imagem majorada pelo movimento. Epstein descreve aqui sua descida por uma escada, revelando a conexão da percepção do movimento, a multiplicação da imagem e seu estado de espírito:

Essa imensa espiral de degraus dizia a vertigem. Todo o poço da escada estava coberto de espelhos. Eu descia cercado de mim-mesmos de reflexos, de imagens de meus gestos, de projeções cinematográficas. Cada curva me surpreendia sob outro ângulo. Há tantas posições diferentes e autônomas entre um perfil e um três quartos de costas quantas são as lágrimas no olho. Cada uma dessas imagens só vivia por um instante. Tão logo percebida, logo perdida de vista, já outra. Só minha memória fixava uma delas em meio à sua infinitude, e tornava a perder duas a cada três. E havia as imagens das imagens. As terceiras imagens nasciam das segundas. A álgebra e a geometria descritiva dos versos apareciam. Certos movimentos se dividiam nestas repetições: outros se multiplicavam. Eu deslocava a cabeça e, à direita, só via a raiz desse gesto, mas à esquerda ele se elevava à sua oitava potência. Olhando um depois o outro, eu tomava uma outra consciência de meu perfil. [...] Outras imagens, por seus ângulos contrários, se recortavam e se amputavam; diminuídas, parciais, elas me humilhavam. Pois é o efeito moral de um tal espetáculo que é extraordinário. Cada vista é uma surpresa desconcertante que ultraja. Jamais eu me vira tanto, e me olhava com terror (2011, p. 367-368)

Interessante perceber como um evento que poderia ser ordinário é tomado pelo olhar de Epstein e potencializado de forma absolutamente fantástica. Esse desconcerto, esse terror produzido pela narrativa de Epstein encontra reverberações análogas nas imagens de A

queda da casa de Usher, como na sequência em que Madeleine tem sua vivacidade esvaída na medida em que Roderick pinta seu retrato, ou quando ela finalmente retorna morta-viva. Esse sofisticado jogo fantástico impressionista de concorrência via correspondência de imagens tem na subjetividade do realizador seu potente motor subjetivo. “O cinematógrafo, bem melhor ainda que um jogo de espelhos inclinados, proporciona tais encontros inesperados consigo mesmo.” (EPSTEIN, p. 368)

FIGURA 8 - *A queda da casa de Usher* (1)



FIGURA 9 - *A queda da casa de Usher* (2)



Importante notar que a atmosfera delirante do filme tem influência de outra vanguarda modernista, o surrealismo. Por diversas vezes a imagem é inundada por formas fluidas,

como os tecidos flamejantes que cercam o interior da mansão, imprimindo um tom abstrato e onírico à cena. O prenúncio do retorno de Madeleine e sua efetiva chegada são fortemente constituídos por um ritmo e uma caracterização surreais. Interessante destacar que o filme teve como roteirista e assistente de direção o jovem Luis Buñuel, que no mesmo ano realizaria com Dali a antológica expressão do surrealismo no cinema, *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*).

FIGURA 10 - A queda da casa de Usher (3)



2.1.2. Terror gótico

Como mostra Henry, o gosto dos estadunidenses pelo fantástico se manifesta desde os primeiros anos do cinema, encarnado nas primeiras adaptações de *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Otis Turner, 1908) e de *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910). No cinema dos anos vinte, afirma Henry, o ator Lon Chaney se destaca por seu talento para a pantomima e para o disfarce e por seu gosto por personagens estranhos, mutilados e monstruosos. Por suas interpretações em filmes como *O corcunda de Notre Dame* (*The hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) e *O fantasma da ópera* (*The phantom of the opera*, Rupert Julian, 1925) ficou conhecido como o homem das mil faces. O talento para o bizarro de Chaney foi potencializado sob a direção de Tod Browning, cineasta que cultivou certo gosto pelo macabro. Em *O monstro do circo* (*The unknown*, 1927) e em *London after midnight* (1927), por exemplo, é na conflituosa relação humanidade-

monstruosidade instaurada nos e pelos personagens doentios de Chaney que o fantástico se constitui.

FIGURA 11 - *O monstro do circo*



Mas é nos anos trinta, durante os anos negros da Grande Depressão nos EUA, que Hollywood adquire expertise em expressões do maldito. Sofrendo forte influência da literatura romântica e, principalmente, da gótica (muitas vezes adaptando contos e romances famosos) e do cinema expressionista alemão (incorporando, inclusive, profissionais do cinema alemão, judeus refugiados nos Estados Unidos fugindo da crescente perseguição nazista), uma safra de filmes que constitui a era de ouro do cinema de terror encontra em Bela Lugosi e Boris Karloff seus protagonistas e nos estúdios da Universal seu mais fértil terreno.

Esse ciclo dos célebres “monstros da Universal” é encarnado por *Drácula* (*Dracula*, 1931) do próprio Browning, *Frankenstein* (James Whale, 1931), *A múmia* (*The mummy*, Karl Freund, 1932), *O homem invisível* (*The invisible man*, James Whale, 1933), encerrando-se em *O lobisomem* (*The wolf man*, George Waggner, 1941). Na produção de outros estúdios, encontramos filmes valiosos, como uma das mais interessantes adaptações da obra de Robert Louis Stevenson *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931), da Paramount, e a obra prima de Tod Browning *Monstros* (*Freaks*, 1932), da MGM. Nesses filmes, a monstruosidade vem para assombrar a tranquilidade e a segurança da comunidade, da ciência, da religião, do laço conjugal. Como afirma Henry, em

um cinema clássico obcecado pela homogeneidade da representação, a instalação desses personagens (ambíguos, fissurados, obscuros) vem para instaurar a heterogeneidade.

Mas a monstruosidade fantástica dessa era não se resume às figuras sobrenaturais ou figurativamente bizarras. Henry afirma que os valores burgueses são atacados por *monstros físicos* – o Drácula, a múmia, etc. – e por *monstros morais* – como é o caso do arquiteto necrófilo e satanista em *O gato preto* (*The black cat*, Edgar G. Ulmer, 1934), os cientistas lunáticos em *Os assassinatos da rua Morgue* (*Murders in the rue Morgue*, Robert Florey, 1932) – ambos os filmes são adaptações muito livres da obra de Poe – e o aristocrata sádico *Zaroff - O caçador de vidas* (*The most dangerous game*, Irving Pitchel & Ernest Schoedsack 1932). A formulação de Henry é interessante, mas podemos ser mais precisos: melhor formulação seria dizer que tais monstros físicos só constituem narrativas fantásticas justamente porque são também, e em primeiro lugar, monstros morais.

Interessante notar, ainda, que, muitas vezes o sobrenatural provoca espanto ao mesmo tempo em que provoca fascínio e atração – o vampiro de Tod Browning é dono de impostação e de glamour, muito diferente da figura decadente do vampiro de Murnau; ou mesmo, provoca repulsa a ternura – a criatura de Frankenstein é grande exemplo de agressividade e fragilidade.

FIGURA 12 - *Drácula*



FIGURA 13 - *Frankenstein*

Em uma época socialmente conturbada, nos anos pré-código Hays – o código de censura moral à indústria cinematográfica estadunidense vigente de 1935 a 1968 – os filmes B e o cinema *noir* estadunidenses confrontavam o moralismo e o conservadorismo hegemônico, colocando em cena o submundo das cidades e os “distúrbios morais” da sociedade, o erotismo, a homossexualidade, a infidelidade, a criminalidade, a violência, o uso de drogas. De certa forma, os filmes de horror dessa geração tinham sua própria maneira de explorar o submundo dessa sociedade, mergulhando e explorando as profundezas perversas do imaginário coletivo. E é justamente essa forma peculiar de explorar o lado obscuro da humanidade que faz com que o fantástico em Hollywood tenha sobrevivido muitas vezes mesmo durante a vigência do código Hays. No cinema dos anos quarenta, encontramos na figura de Val Lewton um emblema disso (produtor de quem falaremos na próxima seção).

No fim dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, uma onda significativa de filmes constitui o que Henry chama de “ressurreição gótica”. Os temas, as referências e a atmosfera dos filmes da era de ouro são retomados com expressividade enfatizada. Uma das principais responsáveis por essa safra de filmes é a produtora inglesa Hammer, especializada em filmes de horror. Seu principal realizador, Terence Fisher, é o responsável por filmes como *A maldição de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*, 1957), *O vampiro da noite* (*Dracula*, 1958), *A vingança de Frankenstein* (*The revenge of Frankenstein*, 1958) e

A múmia (*The mummy*, 1959). Essas novas versões dos célebres monstros encontram em Christopher Lee sua principal estrela, com sua interpretação grave. Outro foco importante dessa ressurreição encontra-se na obra de Roger Corman, sobretudo em sua profícua série de adaptações de textos de Edgar Allan Poe, com destaque para *O solar maldito* (*House of Usher*, 1960), *O poço e o pêndulo* (*The pit and the pendulum*, 1961), *O corvo* (*The raven*, 1963) e *A orgia da morte* (*The masque of the red death*, 1964). Nesses filmes de Corman, é Vincent Price quem imprime aos protagonistas seu estilo soturno.

Nesse novo gótico, os dentes dos vampiros são ainda mais proeminentes e pontiagudos, os trovões mais escandalosos, a névoa mais espessa, a música mais dramática. Os monstros são agora mais cruéis e investidos de violência física. E um novo e importante elemento expressivo entra em cena, a cor, utilizada em abundância nos berrantes tons de Technicolor. Enquanto as sombras constituem buracos negros, o vermelho-sangue invade o mundo como encarnação viva das trevas, terrível corporeidade, evidência ameaçadora: tomando de fúria os olhos Drácula, sujando suas presas de morte, ou mesmo pintando todo o rosto da Morte que chega encapuzada à orgia satânica.

FIGURA 14 - O vampiro da noite



FIGURA 15 - A orgia da morte



Para além do cinema estadunidense e inglês, universos góticos fantásticos podem ser percebidos na obra de cineastas de outros países, como na do italiano Mario Bava, notadamente em sua obra prima *A maldição do demônio* (*La maschera del demonio*, 1960) – apropriação do conto de Gogol *Viy* –, e na do brasileiro José Mojica Marins, autor do clássico do cinema de horror brasileiro *À meia noite levarei sua alma* (1963).

O legado do terror gótico, seu processo de apropriação, intensificação e estilização continua alcançando novas potências nas décadas seguintes, como nos filmes de terror sobrenatural de Dario Argento, sendo *Suspiria* (1977) seu exemplo mais célebre, no filme *Carrie - A estranha* (*Carrie*, 1976) de Brian de Palma, e na versão de Werner Herzog de *Nosferatu - O vampiro da noite* (*Nosferatu - Phantom der Natch*, Werner Herzog, 1979).

2.1.3. Fantástico realista

No início dos anos quarenta, o produtor Val Lewton foi contratado pela RKO para trabalhar em filmes de terror e suspense de baixo orçamento. O primeiro e mais significativo filme de suas produções, realizado por Jacques Tourneur, foi *A marca de pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942). A enigmática e insegura Irena, que sofre com a dificuldade de se entregar ao marido e o ciúme que guarda por sua relação com uma colega de trabalho, Alice, é a protagonista de uma das histórias mais ambíguas do cinema estadunidense. Em uma verdadeira fábula freudiana, Irena tenta resistir a sua terrível animalidade, reprimir seu devir-pantera. Por longos períodos, ela assiste à pantera do zoológico caminhar presa em sua jaula. Apreensiva, escuta o zelador afirmar quão maléficas e diabólicas são aquelas

criaturas. Ao ir embora, deixa cair uma folha com um desenho que fizera, a de uma pantera atravessada por uma adaga. Mas a ameaça de outra mulher e as provocações do psicanalista despertam em Irena pulsões que não mais consegue controlar. Sua feição não é mais delicada e indefesa, seus olhos emanam uma luz enquanto seu rosto é tomado por trevas. Nas paredes e nos muros, vemos uma sombra caminhando, ora disforme e fluida, ora distinguindo uma silhueta felina. Terríveis rugidos nos acometem advindos das trevas. São passos, sombras, ruídos que perseguem Alice pela rua, que a rodeiam na piscina.

Quando a ameaça parece se aproximar ainda mais, em um susto, um rugido se revela o frear de um ônibus (estratégia de sobressalto que se tornou clichê em filmes de suspense, o famoso “efeito ônibus”); ou então a ameaça é dissipada pela chegada de outras pessoas à piscina. O enfrentamento direto com a ameaça e a evidenciação de sua sobrenaturalidade é, na maioria das vezes, frustrada – e é justamente daí que advém sua atmosfera inquietante. Em alguns momentos, a fera se anuncia, mas sua ligação com Alice está sempre no fora de campo.

FIGURA 16 - *A marca da pantera* (1)



FIGURA 17 - A marca da pantera (2)



Com a direção de Tourneur, Lewton produziu ainda filmes importantes como *O homem leopardo* (*The leopard man*, 1943) e *A morta-viva* (*I walked with a zombie*, 1943). Todos esses filmes de Lewton se passam em um universo bastante familiar e intimista, baseados em situações cotidianas. É dentro desse quadro (ou de dentro dele) que surge a tensão causada por situações de mistério e medo, ainda que a receita para a origem da desgraça seja aparentemente estrangeira e distante – como a suposta maldição jogada no povo de Irene em tempos remotos, ou os estranhos rituais de vudu que parecem transformar e atrair a mulher de *A morta-viva* ao som distante de seus tambores. A sobrenaturalidade que acomete suas tramas é sempre da ordem da possibilidade, da potência; e sua ação em cena é sempre por via da sugestão, seja por uma montagem que insinua relações, seja por falas ambíguas, ou por intermédio de formas abertas (visuais e sonoras). O fora de campo é explorado de forma muito expressiva, fazendo das sombras um lugar onde o espírito encontra uma dobra. Nos termos de Deleuze, trata-se de uma utilização da abstração lírica, onde o espírito não está preso em um combate, mas exposto a uma alternativa, um “ou isso...ou aquilo” fundamental.

A sombra não é mais, conseqüentemente, um prolongamento ao infinito, ou, no limite, uma inversão. Ela não prolonga mais até o infinito um estado de coisas, mas vai, antes, exprimir uma alternativa entre o próprio estado de coisas e a possibilidade, a virtualidade que o ultrapassa. Assim, Jacques Tourneur rompe com a tradição gótica do filme de terror; seus espaços pálidos e luminosos, suas noites contra fundo claro fazem dele um representante da abstração lírica. Na piscina de *Sangue de Pantera*, o ataque é visto apenas nas sombras do muro branco: é a mulher que virou leopardo (conjunção virtual), ou é apenas o leopardo que escapou

(conexão real)? E em *A Morta-Viva*, é uma morta-viva a serviço da sacerdotisa, ou uma pobre moça influenciada pela missionária? (1985, p. 144)

Da mesma safra produzida por Val Lewton são filmes realizados por Mark Robson – *O fantasma dos mares* (*Ghost ship*, 1943) e *A sétima vítima* (*The seventh victim*, 1943) – e alguns dos primeiros filmes daquele que viria a ser um dos mais importantes experimentadores do fantástico no cinema, Robert Wise – *A maldição do sangue de pantera* (*The curse of the cat people*, 1944) e *O túmulo* (*The body snatcher*, 1945). Como afirma Henry, nos filmes produzidos por Lewton, quanto menos se mostra, mais o espectador pode projetar seus medos mais profundos, seus medos “fundamentais”. “Com Lewton, o medo dos espectadores não se exhibe mais na tela. Eles permanecem ocultos, invisíveis, mas não são menos inquietantes.” (HENRY, 2009, p. 31-32, tradução nossa)¹⁵

Na virada para os anos sessenta, paralelamente à ressurreição gótica, assistimos a uma nova e importante safra de filmes que, ao exemplo dos filmes produzidos por Lewton, constituem o fantástico narrativas realistas invadidas pelo fantástico. Henry fala de um “retorno do real” para dizer de obras que, na esteira dos filmes de Val Lewton, compõe suas imagens e seus sons com sobriedade e que abusam mais da sugestão e da construção sofisticada de uma atmosfera do que da exposição carregada de motivos de assombro, perplexidade, etc. Há sempre nesses filmes, em alguma medida, uma noção importante de verossimilhança que funda as regras de seus universos.

Se em 1940, com *Rebecca – A mulher inesquecível* (*Rebecca*) Alfred Hitchcock construiu a narrativa de uma mulher perseguida pelo fantasma da finada esposa de seu marido em uma atmosfera carregada fundamentalmente gótica, no fim dos anos cinquenta ele passa a inundar seus filmes de um fantástico mais próximo de uma estética realista. Em sua obra prima *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), Hitchcock coloca o detetive Scottie em um emaranhado e vertiginoso percurso, onde Judy e Madeleine surgem como um fantástico nó. A ambiguidade que constitui a personagem é sempre atravessada por uma sutil névoa, por silenciosos rumores promovidos por associações entre uma e outra, onde seu famoso coque espiralado carrega uma força emblemática. Mesmo que a revelação da farsa, a relação oblíqua que Scottie mantém com a mulher funda uma narrativa o tempo todo eminentemente discordante.

O caráter oblíquo de um personagem, que vem criar um nó fundamental na intriga se repete em *Psicose* (*Psycho*, 1960). A revelação da excepcional “identidade” do assassino só faz

¹⁵ “Avec Lewton, les peurs des spectateurs ne s'exhibent donc plus sur l'écran. Elles demeurent cachées, invisibles, mais n'en sont pas moins inquiétantes.”

trazer à tona uma discordância presente a todo tempo ao longo do filme, como um perigo sem rosto que ameaçava a cena. No fim do filme, Hitchcock sintetiza a psicopatia fantástica presente em Norman Bates, despindo-o levemente de sua face imediata. A cena é exemplar na revelação do fantástico em *Pisicose*, constituindo-se justamente no processo (nunca concluído) que conecta Norman a sua mãe morta.

FIGURA 18 - *Pisicose*



Os pássaros (*The birds*, 1963) é um dos exemplos mais marcantes da construção de narrativa fantástica fundada em uma estética realista, em que Hitchcock cria um clima sobrenatural de animosidade a partir de uma “simples” investida de pássaros às pessoas de uma pequena cidade. A aflição dos ataques é fundada em ângulos tortuosos, no destaque do detalhe dos golpes e na exploração dos ruídos dos animais. Encurralados dentro de casa, enjaulados em seu território familiar mais seguro, as pessoas são atormentadas pelo barulho surdo dos pássaros que ameaçam as fronteiras, seja pelo barulho surdo que fazem ecoar pelos cômodos, seja vencendo os bloqueios e anunciando sua fúria.

Uma dos mais significativos filmes da safra de narrativas fantásticas realistas dos anos sessenta foi realizada por Robert Wise, advindo da escola de Val Lewton nos anos quarenta para dirigir em 1963 uma de suas obras primas: *Desafio do além* (*The haunting*). No filme de Wise, Dr. John Markway é um cientista que leva um grupo de pessoas a uma mansão supostamente mal assombrada para conduzir um experimento que comprove a existência do sobrenatural. Segundo ele, precisamos entender o sobrenatural para que não tenhamos medo dele. “**Temos medo dele porque é algo desconhecido**”, afirma ele. Para explicar seu fascínio pelo sobrenatural, o médico diz:

Eu não queria me tornar aquilo que o meu pai chama de "homem prático". Eu vim de uma dessas respeitáveis famílias inglesas, que arrastou todas as virtudes vitorianas para o século 20. Em uma maleta Gladstone, é claro. Tudo precisava ser prático e convencional. Então, naturalmente, minha primeira reação como criança foi escolher algo inútil e não convencional. Como fantasmas.

Curiosamente, ainda que o cientista afirme a não-convencionalidade de seu objeto de pesquisa, Dr. Markway é absolutamente comprometido com um rígido e convencional método científico, a ponto de afirmar que “Se um dos eventos provar ser uma alucinação, todo o experimento falhará.” Ao longo do filme, perceberemos junto dele que os limites entre uma existência positiva do sobrenatural e as aflições obscuras do ser humano são indiscerníveis. As tensas sequências onde o sobrenatural parece se manifestar, perseguindo sobretudo a perturbada protagonista Eleanor, são baseadas em um olhar fantástico sobre a casa: seus corredores, seus papéis de parede, suas estátuas, suas maçanetas, suas escadas... tudo ganha uma vida fantasmagórica com os ângulos, as sombras, os sons e os movimentos excêntricos promovidos por Wise. A frequente sugestão de que os eventos excepcionais são causados por perturbações naturais, como “águas subterrâneas”, encontra nos traumas e no recalque de Nell um nó fundamental.

FIGURA 19 - *Desafio do além* (1)



FIGURA 20 - *Desafio do além* (2)



Outros exemplares importantes de narrativa fantástica realista nos anos sessenta podem ser encontrados nos filmes *Os olhos sem rosto* (*Yeux sans visage*, Georges Franju, 1960), *A tortura do medo* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), *Os inocentes* (*The innocents*, Jack Clayton, 1961) – adaptação de *A volta do parafuso* de Henry James – e *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968).

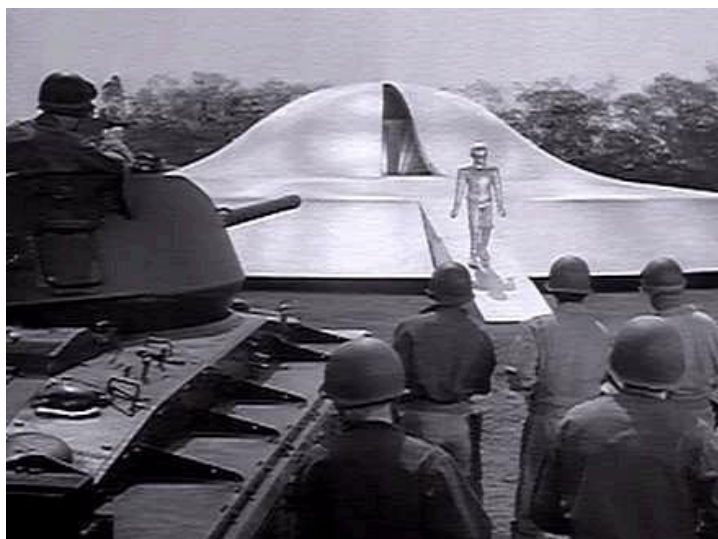
2.1.4. Sci-Fi na Era Atômica

Nos anos cinquenta, Hollywood foi tomada por uma vasta produção de filmes de ficção científica, em que o fantástico se faz presente em muitos deles, explorando o imaginário da Guerra Fria, da paranoia anticomunista e do terror atômico. Hollywood viveu o auge do confronto entre mundos, colocando em cena uma presença estrangeira ameaçando ou invadindo o planeta, o país, a cidade, a casa, o corpo.

As mais evidentes expressões dessa invasão estão figuradas nos alienígenas e de suas fascinantes e terríveis armas e naves espaciais. São experiências de territórios sociais, políticos e existenciais ameaçados, revelando a fragilidade do ser humano. “Watch the skies!”, alerta o jornalista no final de *O monstro do Ártico* (*The thing from another world*, Christian Nyby & Howard Hawks, 1951). No filme em que uma estação militar é atacada por uma criatura de outro planeta, um cientista tenta impedir que as pessoas matem a maior descoberta científica de todos os tempos. Ele impede os tiros dos militares e se coloca diante do alienígena e avisa, pouco antes de ser derrubado violentamente pela criatura: “**Eu não sou seu inimigo. Sou um cientista!**”.

Mesmo que sempre haja um esforço de defesa e de afirmação territorial, as armas humanas se mostram sempre insignificantes e seus julgamentos falhos. Em *O dia em que a Terra parou* (*The day the Earth stood still*, 1963), de Robert Wise, enquanto o exército é mobilizado diante da ameaçadora nave, o alienígena Klaatu trava uma luta para deixar sua mensagem “humanista” e mostrar que o ser humano é uma ameaça para si mesmo. Em *Guerra dos mundos* (*The war of the worlds*, 1953), de Byron Haskin, adaptação do famoso livro de H. G. Wells, a humanidade é salva por um mal invisível, os vírus e bactérias espalhados pelo planeta.

FIGURA 21 - O dia em que a Terra parou



Mas o confronto entre seres humanos e entidades alienígenas se encontra, também, em outro nível. No clássico de Don Siegel *Vampiros de almas* (*Invasion of the body snatchers*, 1956) uma invasão silenciosa toma conta de uma pequena cidade no interior dos EUA. Uma população de espírito esvaziado, de indivíduos sem singularidade e destituídos de afetos humanos – uma nova geração de autômatos – começa a se espalhar como um vírus. Rapidamente, não há em quem confiar, e o maior medo é o de tornar-se um deles. A perda da identidade e a invasão extraterrestre via avatares humanos também se faziam presentes em *A ameaça que veio do espaço* (*It came from outer space*, Jack Arnold, 1953).

Outra expressão do fantástico nas ficções científicas dos anos cinquenta são aquelas que expõem seus protagonistas a ameaças monstruosas provocadas por mutações. Essa monstruosidade ganha corpo com o agigantamento de animais – *Tarântula* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955) –, com a redução da figura humana – *O incrível homem que encolheu* (*The incredible shrinking man*, Jack Arnold, 1957) –, ou mesmo com a fusão entre homem e animal – *A mosca da cabeça branca* (*The fly*, Kurt Newmann, 1958). Nesses filmes, nos vemos ameaçados por um mundo que até então parecíamos dominar. Juntos de Scott, o homem que não para de encolher, nos vemos atacados por aterrorizante gato que até então era inofensivo, e nos vemos encurralados como pequenos ratos dentro de uma casa de bonecas. Novamente a insignificância do ser humano é escancarada e sua integridade colocada em risco, e novamente a ambição da ciência humana é sua própria desgraça.

FIGURA 22 - *O incrível homem que encolheu*

Henry afirma que o cientista, personagem recorrente na sci-fi, não é mais um maníaco e megalomaniaco dos anos trinta (como em *Frankenstein* e *Os assassinatos na dua Morgue*, mas homens bons que querem melhorar o mundo e acabam vítimas de suas buas intenções: “[...] é um complemento nutritivo miraculoso esperado para resolver o problema da fome no mundo que faz aumentar desproporcionalmente a aranha de *Tarantula* de Jack Arnold” (HENRY, 2009, p. 32-33, tradução nossa)¹⁶

É importante lembrar que não só os Estados Unidos expuseram seus espectadores à paranoia nuclear. Os japoneses, vítimas reais da bomba, produziram suas próprias monstruosidades mutantes, como os diversos filmes de Ishirô Honda, notadamente *Godzilla* (*Gojira*, 1954) e *Rodan* (*Sora no Daikaijû Radon*, 1956).

Em sua análise sobre a paranoia nuclear e a ficção científica estadunidense dos anos cinquenta, Cynthia Hendershot afirma que monstros, mutantes e alienígenas que assombram esses filmes vêm dar forma a um terror disforme e generalizado.

Na Era Atômica, não há lugar para se esconder. Assim, a pequena e a grande cidade, a casa e o local de trabalho, o corpo e a mente, são todos lugares potenciais para invasão pelos efeitos fisiológicos e psicológicos da bomba. A própria penetração da ameaça nuclear torna a paranoia o sistema ideal para expressão do medo de algo que está em todo lugar. Paranoicos percebem cada detalhe da vida cotidiana como parte de vastas redes. Como uma pessoa concebe uma arma que possui a potencialidade para obliteração global a não ser vendo-a em todo lugar? (HENDERSHOT, p. 127, tradução nossa)¹⁷

¹⁶ “[...] c'est un complément nutritif miracle censé résoudre le problème de la faim dans le monde qui fait grossir démesurément l'araignée de *Tarantula* de Jack Arnold”

¹⁷ “In the Atomic Age, there is no place to hide. Thus, the small town and the city, the home and the workplace, the body and the mind, are all potential sites for invasion by the physiological and

No entanto, ainda que esse terror seja encarnado nesse tipo de figura, é sua invasão, sua contaminação e circulação pelo território humano que torna suas narrativas fantásticas. Além disso, se a princípio alguns desses filmes parecem reafirmar as fronteiras de um território e realizar uma Guerra que só existiu de fato nas ficções da época, esses filmes expõem um terror oculto e revelam enorme incoerência e irrazoabilidade nos valores e na trajetória humana.

2.1.5. Vanguarda do cinema moderno

O pós-Segunda Guerra foi um período efervescente nas artes. Como afirma Martin, depois de 1945, mesmo os mais regulados e conformistas modos de produção fílmica começaram a refletir novas formas de expressões artísticas. Segundo o autor, no final dos anos cinquenta, o embrião das explorações e experimentações que definem o cinema moderno já havia sido gerado:

[...] em recusa ao classicismo, havia novas abordagens à narrativa; à atuação e à caracterização e, portanto, ao corpo e ao gesto; ao desenvolvimento de relações temporais e de lugar ou de espaço; e, em última instância, à *representação* ela mesma: o ato de mostrar ou imaginar o mundo. (MARTIN, 2008, 24 grifo do autor, tradução nossa)¹⁸

Na década de 1960, então, o que entendemos hoje por cinema moderno – um cinema “[...] que evidenciou que aquilo de que fala a arte moderna não é o mundo, e sim uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real.” (AUMONT, MARIE, Dicionário teórico e crítico de cinema, 2003, p. 193) – já havia alcançado sua maturidade e uma importantíssima geração de realizadores de diversas partes do mundo fundou um cinema, como afirma Martin, de “[...] bordas ásperas, de *sketches* e vinhetas, de rupturas brutais de ritmo, de justaposições e mesclas de tons dramáticos e cômicos.” (2008, p. 21 tradução nossa)¹⁹ Um cinema do risco, e não do domínio que caracterizou a instituição do cinema clássico. Como

pshychological effects of the bomb. The very pervasiveness of the nuclear threat makes paranoia the ideal system for expressing fear of something that is everywhere. Paranoiacs perceive each detail of everyday life to be part of vast networks. How does one conceive of a weapon that possesses the potentiality for global obliteration except by seeing it everywhere?”

¹⁸ “[...] en rechazo al clasicismo, había nuevas aproximaciones a la narrativa; a la actuación y la caracterización y, por tanto, al cuerpo y al gesto; al despliegue de relaciones temporales y de lugar o espacio; y, em último término, a la misma *representação*: el acto de mostrar o imaginar el mundo.”

¹⁹ “[...] bordes ásperos, de *sketches* y viñetas, de rupturas brutales del ritmo, de yuxtaposiciones y mezclas de tonos dramáticos y cómicos.”

afirma Martin, o cinema moderno foi responsável pela reinvenção do mundo cotidiano tal como representado no cinema

Essas novas formas de representação ofereciam fortes possibilidades expressivas para a constituição de narrativas fantásticas. Se o cinema é um dispositivo privilegiado para a emergência e a experiência da singularidade do real, sendo o fantástico umas formas de alcançar essa singularidade, ou mesmo se o cinema parece possuir uma “vocação natural” para o fantástico, com o cinema moderno constitui-se um terreno ideal para a gestão de narrativas fantásticas. Henry recupera o famoso pensamento de Alain Bergala para dizer quão *escandaloso*   o cinema moderno, responsável por um escândalo da representa o, uma vez que se caracteriza pela heterogeneidade, pelo hiato, pela quebra. Tais características são absolutamente caras ao fantástico. Utilizadas em fun o da ênfase da discordância na tessitura das intrigas, do questionamento radical da razoabilidade e da exposi o da normalidade   graus de sobrenaturalidade, encontramos narrativas fantásticas absolutamente complexas e sofisticadas.

Podemos encontrar interessantes exemplares de expressões do fantástico de forma dispersa na filmografia de alguns cineastas da vanguarda europeia, que se afastaram ao máximo do centro gravitacional da normalidade e incorreram a experiências do extremo. Em *O ano passado em Marienbad* (*L’an e derni re   Marienbad*, 1961), Alain Resnais nos faz percorrer um complexo percurso onde não há distin o entre realidade, memória e desejo, transformando os corredores e os jardins de uma mansão em um imbricado labirinto temporal. Em *Deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964), Michelangelo Antonioni coloca sua errante e introvertida protagonista em um mundo de natureza sem vida, se perdendo na assustadora branquid o de uma espessa neblina, onde a monstruosidade de máquinas e seus rugidos ensurdecedores criam uma atmosfera apocalíptica. Em *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), Federico Fellini conduz seus personagens s nicos ao limite da civiliza o,   beira do mar, e os coloca diante de uma estranha criatura capturada, que os (nos) analisa e captura com os seus olhos abismais.

Mas na obra de alguns autores do cinema moderno, encontramos uma série de exemplares importantes de narrativas fantásticas. Um autor fundamental dessa gera o   Luis Bu uel. O fato de ter sido parceiro de Jean Epstein em *A Queda da cada de Usher* e de Dali em *Um cão andaluz* em uma fase inicial de sua obra, e de ter se dedicado em diversos filmes a um cinema fortemente calcado nos princípios neorealistas,   fundamental para a constitui o de suas narrativas nas décadas de sessenta e setenta. Deleuze afirma que “Bu uel se serve do surrealismo, mas com finalidades completamente diferentes, que são as de um

naturalismo todo-poderoso.” (1985, p. 166) No entanto, como aponta Deleuze, mesmo sem jamais superar o naturalismo, Buñuel supera-o de dentro.

Em seus mais diversos filmes, encontramos narrativas que se desenrolam em fantásticas repetições de rituais, que, à medida em que se apresentam, geram interferências, desconstroem e reconstroem os eventos anteriormente construídos. Dessa forma, Buñuel encontra sua forma narrativa de questionar as ritualidades e as instituições da realidade. Trata-se de uma repetição discordante, instaurada por ruídos tão irrazoáveis quanto uma inexplicável incapacidade de um grupo de pessoas em uma festa de abandonar a sala de estar, ou o repentino surgimento de ovelhas dentro da casa.

FIGURA 23 - *O anjo exterminador*



Nos termos de Deleuze, a narrativa de Buñuel constrói uma “má repetição”:

De fato, a má repetição não se produz simplesmente porque o acontecimento fracassa, é ela que faz o acontecimento fracassar, como em *O Discreto Charme da Burguesia* [*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972], onde a repetição do almoço prossegue sua empresa de degradação através de todos os meios que ela vai fechando sobre si mesmos (Igreja, exército, diplomacia...). E, em *O Anjo Exterminador* [*El ángel exterminador*, 1961], a lei da má repetição mantém os convidados no cômodo de limites intransponíveis, enquanto a boa repetição parece abolir os limites e abri-los para o mundo. (1985, p. 167-168)

Em suas reflexões sobre a imagem-tempo (2005), Deleuze afirma que submeter a imagem a um poder de repetição-variação foi uma maneira que Buñuel encontrou de liberar o

tempo, de reverter sua subordinação ao movimento. Entretanto, Deleuze aponta para uma diferença importante nessas narrativas da má repetição promovidas por Buñuel. Na maior parte de sua obra, afirma Deleuze, vimos que o tempo continuava a ser um tempo cíclico, na qual ora o esquecimento – *Susana, mulher diabólica* (*Susana*, 1951), ora a repetição exata – *O anjo exterminador* – marcavam o fim do ciclo e o possível início de outro, em um cosmos ainda único. Já em fase avançada de sua carreira, encontramos filmes em que a repetição ganha nova dimensão. Nos termos de Deleuze, “Já se observou que o regime do sonho ou do fantasma mudou neste último período. Mas trata-se menos de um estado imaginário que de um aprofundamento do problema do tempo.” (2005, p. 126) Buñuel passa, então, a constituir não pontos de vista subjetivos, imaginários, em um mesmo mundo, mas um mesmo acontecimento em mundos objetivos diferentes implicados no acontecimento de um universo inexplicável.

Em *A bela da tarde* [*Belle de jour*, 1967], a paralisia final do marido ocorre e não ocorre (ele se levanta de repente para falar de férias com sua mulher); *O discreto charme da burguesia* mostra menos um ciclo de refeições malogradas do que as diversas versões da mesma refeição sob modos e em mundos irreduzíveis. Em *O fantasma da liberdade* [*Le fantôme de la liberté*, 1974], os cartões-postais são realmente pornográficos, embora representem apenas monumentos sem qualquer ambiguidade; e a menina está perdida embora não tenha deixado de estar ali e vá ser reencontrada. E em *Esse obscuro objeto do desejo* [*Cet obscur objet du désir*, 1977] surge uma das mais belas invenções de Buñuel: em vez de fazer uma mesma personagem ter diferentes papéis, pôr duas personagens, e duas atrizes, para uma mesma pessoa. (2005, p. 126)

Para Deleuze, então, o ciclo e a sucessão dos ciclos que fundavam uma cosmologia naturalista da primeira fase de Buñuel dá lugar a uma pluralidade de mundos simultâneos, de presentes em mundos diferentes. No que se refere à expressão do fantástico, as duas fases parecem constituir duas etapas de um processo de tessitura de uma normalidade discordante: na primeira, Buñuel expõe o mundo natural (ou naturalizado pelos rituais) à anomalia; na segunda, Buñuel parece nos mostrar já de partida o caráter anômalo do mundo que supúnhamos natural.

Outro dos mais importantes autores para a constituição de expressões do fantástico na vanguarda do cinema moderno é Ingmar Bergman, que já em 1956 realiza sua obra-prima, *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*). No filme, a aparição da morte ao quixotesco cavaleiro não é mais fantástica do que a morte presente na paranoia causada pela peste, nos rituais religiosos de flagelo, nos olhos da bruxa amarrada na fogueira. As questões existencialistas vindas do confronto dos sujeitos com seus fantasmas é ainda sutil e silenciosa em *Morangos silvestres* e mesmo cômica em *O olho do diabo* (*Djävulens Öga*, 1960). Mas com

o passar do tempo, as narrativas bergmanianas vão se tornando cada vez mais densas, imprimindo sofrimento e perversão nos pavorosos rostos desfigurados em *A hora do lobo* (Vargtmmen, Ingmar Bergman, 1968) e nas sufocantes e moribundas batidas dos relógios em *Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972).

Em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), a mudez voluntária da atriz é só parte de um processo de fechamento de um espírito perturbado na opacidade de seu corpo – o retirar-se da difícil luta do “inútil sonho de ser; não parecer, mas ser”, nas palavras da psiquiatra, “Ser vista por dentro, cortada, até mesmo eliminada.” Da mesma forma, Bergman parece compreender sua angústia, e nos oferece a opacidade de sua personagem como oportunidade de reflexão. A psiquiatra conclui:

Entendo porque não fala, porque não se movimenta. Sua apatia se tornou um papel fantástico. Entendo e admiro você. Acho que deveria representar esse papel até o fim, até que não seja mais interessante. Então pode esquecer como esquece seus papéis.

Com a chegada da enfermeira, de espírito forte e exposto, a quebra da apatia e a estranha relação de cumplicidade e carência que surge entre elas gera um fantástico jogo simbiótico. “Seu esconderijo não é impenetrável.”, avisara a médica. Em um belo baile de corpos em um quarto escuro, cortado por uma iluminação distante e fantasmagórica, Bergman entrelaça as personagens: primeiro uma, depois a outra, percorrendo lentamente o quarto, ocupando a mesma posição em uma diferença temporal que só existe na linearidade lógica da impressão imediata. Em seguida, um entrelaçamento absoluto dos corpos e o apagamento dos limites de suas individualidades, misturando-se, então, com as sombras.

FIGURA 24 - *Persona*

Como aponta Deleuze, foi Bergman quem levou mais longe a relação do rosto com o vazio ou a ausência, o medo do rosto diante do nada. Em *Persona*, diz Deleuze, é inútil se perguntar se são duas pessoas que se pareciam antes ou que passam a se parecer, ou então uma única pessoa que se duplica.

Não é nada disso. O primeiro plano apenas impeliu o rosto até essas regiões onde o princípio de individuação deixa de reinar. Eles não se confundem porque se parecem mas porque perderam a individuação, bem como a socialização e a comunicação. É a operação do primeiro plano. O primeiro plano não duplica um indivíduo, assim como não reúne dois indivíduos — ele suspende a individuação. Então o rosto único e devastado une uma parte de um a uma parte de outro. A esta altura, ele não reflete nem ressent mais nada, apenas experimenta um medo surdo. Ele absorve dois seres e os absorve no vazio. E no vazio ele é o próprio

fotograma que queima, tendo o Medo por único afeto: o primeiro plano-rostro é ao mesmo tempo a face e seu apagar. (1985, p. 129)

No cinema moderno, a trajetória dos personagens pelo tempo e pelo espaço é sobretudo um mergulho nas profundezas de seus espíritos. O cinema de Bergman é exemplo forte disso. Em um famoso texto de Godard já de 1958, que elegia Bergman como o autor mais original do cinema europeu moderno, o crítico dizia que Bergman é um cineasta do instante, que cada um de seus filmes nasce de uma reflexão do protagonista sobre o momento presente, a qual é aprofundada por um tipo de alargamento da duração.

Um filme de Ingmar Bergman é, se quisermos, 1/24 de segundo que se metamorfoseia e se estica durante uma hora e meia. É o mundo entre dois piscares de olhos, a tristeza entre dois batimentos de coração, a alegria de viver entre o bater de duas palmas. (GODARD, 2010, s/p)

Na vanguarda do cinema moderno, ainda, podemos encontrar valiosas expressões do cinema fantástico em alguns filmes de ficção científica. Autores se lançam ao espaço, ao passado ou ao futuro como forma de provocar profundos mergulhos existenciais e exprimir densas inquietações subjetivas diante do desconhecido. Os conflitos raramente se constituem de forma radical, por uma expressividade chocante ou por uma trajetória de grandes embates, mas por uma sensibilidade fina que cria faz ecoar na superfície reverberações das profundezas. Em *Solaris* (*Solyaris*, 1972), de Andrei Tarkovski, cientistas trabalham em uma base em órbita de um misterioso planeta na tentativa, sobretudo, de conseguir contato com alguma forma de inteligência extraterrestre. Em contrapartida, o planeta parece colocá-los diante da materialização de entes advindos de seus subconscientes. A atmosfera contemplativo-reflexiva que acompanha o psicólogo Kris, que erra pela paisagem natural e pelos corredores da estação funda uma reflexão sobre subjetividade, alteridade, verdade e ciência. Frustrado com a missão, atormentado diante inescapável perseguição da materialização de seu próprio inconsciente, um astronauta conclui:

Nós não queremos conquistar o espaço. Nós queremos é expandir a Terra infinitamente. Nós não queremos outros mundos; nós queremos um espelho. Nós buscamos contato e nunca vamos alcançá-lo. Estamos em uma posição tola de um homem se esforçando por um objetivo que ele tem medo e não quer. O homem precisa do homem!

Em *2001 - Uma odisséia no espaço* (*2001 - A space odyssey*, 1968), Stanley Kubrick coloca primata e astronauta diante de um monólito como um verdadeiro ponto de indeterminação na jornada evolutiva humana. O objeto surge inexplicavelmente e impõe uma presença enigmática diante de sua corporeidade impenetrável e sua superfície negra na trajetória do ser humano pelo universo. E ainda que o ser humano se cerque da técnica e da tecnologia

para explorar e dominar o universo, ele se torna vítima da própria criação. Na viagem a Júpiter, que culminará com o encontro de mais um monólito, os astronautas ficam à mercê de uma inteligência artificial disposta a colocar em risco a vida de tripulantes para não colocar em risco o sucesso da missão, voltando-se contra eles sob a ameaça de desligamento. “Essa missão é muito importante pra mim para permitir que você a prejudique”, diz o computador HAL ao astronauta e cientista David. No filme, a mais avançada das tecnologias construída pelo ser humano será aquela que não se submeterá à falibilidade do seu julgamento. Ainda que supostamente não possua emoções humanas, HAL é capaz de cruéis ironias: “Olha, David, eu posso ver que você está muito chateado com isso. Eu honestamente acho que você deveria se sentar calmamente, tomar uma pílula para estresse, e repensar as coisas.”.

FIGURA 25 - 2001 – Uma odisséia no espaço



2.1.6. Novas monstruosidades: zumbis, *slasher* e fantástico do corpo

Em meados dos anos setenta, uma nova geração fantástica de monstros surgiu no cinema. São criaturas que representam perversas e muitas vezes grotescas deformações do ser humano, em um nível altamente lancinante e violento. Nascidos no seio de um cinema independente efervescente na época, esses monstros são protagonistas de um mundo muito próximo do nosso, guiado por uma lógica mais próxima de um realismo do os universos expressionistas ou góticos, e são ameaças muito mais coléricas do que os monstros da ficção científica hollywoodiana da Era Atômica.

Um dos pais dessa geração é George Romero, que em 1968 realiza seu mais célebre filme, e a primeira parte de sua quadrilogia dos mortos, *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living-dead*). O filme de Romero é o responsável pela reinvenção da figura dos zumbis no cinema. Inicialmente, os zumbis apareciam associados ao folclore haitiano, tratando-se dos mortos trazidos à vida por poderes de rituais vudu. Muito antes de Romero, os zumbis assombraram filmes famosos como o clássico da Universal protagonizado por Bela Lugosi *White zombie* (Victor Halperin, 1932) e mesmo *A morta-viva* de Jacques Tourner. Com Romero, os zumbis surgem sem fundamentos místicos ou científicos. Durante uma passagem diurna por um cemitério, um casal é atacado por um homem acometido de um estranho furor. Logo, algumas pessoas estão presas dentro de casa, cercadas por uma pequena população de cadáveres já em estágio de decomposição que circulam errantes guiados por instintos primários e por uma fome canibal. Como afirma Henry, “Os zumbis não reivindicam nada, eles desejam simplesmente se nutrir e para isso devem sofrer a barbárie dos vivos.” (HENRY, 2009, p. 42, tradução nossa)²⁰

No cinema de Romero, não há regras que determinam quem serão as vítimas ou os heróis, e quem estará sujeito a se tornar uma das horrendas criaturas: homens, mulheres, velhos, crianças, ricos, pobres... Não há moralidade que sobreviva ao conflito ou individualidade que não se perca na multidão morta-viva. A abordagem realista só faz aumentar o contraste grotesco da fome das criaturas por cérebro e vísceras.

FIGURA 26 - A noite dos mortos-vivos



²⁰ “Les zombies ne revendiquent rien, ils veulent simplement se nourrir et doivent pour cela subir la barbarie des vivants.”

Pela esqualidez moral e pela brutalidade e selvageria que caracterizam a existência dos zumbis, o estudioso de cinema Tony Williams encontra na obra de Romero uma espécie de forma degenerada de naturalismo. Segundo ele, Romero coloca suas criaturas progressivamente usurpando as fronteiras da sociedade civilizada.

[...] os personagens de *A noite dos mortos-vivos* se encontram subitamente removidos de seus ambientes familiares e padrões comuns de comportamento e são impulsionados a um mundo violento que ameaça suas vidas e seguranças. Se eles não descem a um bestial, carnívoro mundo de seus antagonistas zumbis, eles se encontram reproduzindo o comportamento de seus agressores no nível verbal ao tentar dominar (ou consumir) seus convenientemente designados oponentes em uma conquista por dominação. (WILLIAMS, 2003, p. 23, tradução nossa)²¹

O que tornam as narrativas de Romero fantásticas está não somente na discordância morto-vivo, selvagem-civilizado de seus zumbis, mas na mesma discordância que a invasão desses monstros desperta (ou enfatiza) em suas vítimas. Na medida em que Romero desenrola sua história da civilização sitiada pela invasão dos mortos-vivos – em *Zombie – O despertar dos mortos* (*Dawn of the dead*, 1978), *Dia dos mortos* (*Day of the dead*, 1985) e no recente *Terra dos mortos* (*Land of the dead*, 2005) –, mais a civilização desenvolve mecanismos para barrar e se livrar da ameaça, fechando-se em suas fortalezas (seja uma casa, um shopping center, um refúgio subterrâneo ou uma fortaleza feudal. Mas as barreiras e as tecnologias de vigilância nunca conseguem minar a ameaça.

Seguindo a escola de Romero, alguns filmes se destacam, como os italianos *Zumbi 2 – A volta dos mortos* (*Zombie 2*, Lucio Fulci, 1979) e *Pelo amor e pela morte* (*Dellamorte dellamore*, Michele Soavi, 1994).

Nos Estados Unidos de meados da década de 1970, notadamente a partir de *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hopper, 1974), desenvolveu-se um outro subgênero do horror: o *slasher*, filmes violentos com psicopatas perseguindo e assassinando uma série de pessoas. No filme de Hopper, um grupo de jovens viajantes se vê à mercê de Leatherface, o famoso assassino da motosserra vestido de uma máscara feita da pele do rosto de suas vítimas. O caráter cru e visceral do universo constituído, com imagens granuladas muitas vezes oscilantes de baixa definição criam uma perturbadora atmosfera documental, o que torna a anomia do assassino e do estado que se instaura

²¹ “[...] Night of the Living Dead's characters find themselves suddenly removed from their familiar surroundings and customary patterns of behaviour and thrust into a violent world that threatens their lives and securities. If they do not descend into the bestial, carnivore world of their zombie antagonists, they may find themselves reproducing the behaviour of their assailants on the verbal level by attempting to dominate (or consume) their conveniently designated opponents in a conquest for domination.”

ainda mais assustadora. No emblemático fechamento do filme, Leatherface executa uma furiosa e doentia dança, girando e erguendo convulsivamente sua motosserra no cenário crepuscular.

FIGURA 27 - O massacre da serra elétrica



Em alguns anos, seguiu-se uma geração de outros filmes em que “[...] os assassinos mascarados pertencem ao registro do inadmissível e são a expressão de uma matança louca e sem sentido que surge na realidade.” (HENRY, 2009, p. 43, tradução nossa)²² A Leatherface, juntaram-se Michael Meyers de *Halloween - A noite do terror* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), Jason Voorhees de *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) e Freddy Krueger de *A hora do pesadelo* (*A nightmare in Elm Street*, Wes Craven, 1984). Todos esses filmes se apropriam de um universo de representações próprios de um imaginário coletivo mórbido, seja usando suas credices e tradições populares (o dia das bruxas e a sexta-feira 13), seja pela eleição do pesadelo como momento de encontro com o medo, ou mesmo partindo de casos que escandalizaram a sociedade, como é o caso da chacina no Texas que inspirou o filme de Hopper. Nesse sentido, a ausência de um rosto na figura desses psicopatas, as máscaras e as desfigurações faciais constituem monstros morais cuja identidade é menos significativa do que a encarnação do medo que representam.

Mesmo que esses filmes possuam um caráter que beira o *exploitation* e o *gore* – veias essas que se tornaram protagonistas na maioria das inúmeras sequências e refilmagens dos originais – o que torna o terror instituído nessas narrativas tão fantástico não é sua pura

²² “[...] les tueurs masqués appartiennent au registre de l'inadmissible et sont l'expression d'une folie meurtrière et insensée qui surgit dans la réalité.”

exibição do mórbido e do grotesco, que levaria à pura repulsa, mas seu caráter de fronteira, pela ausência escandalosa que funda sua presença. Sua existência não possui uma coerência. Ela está lá, ao mesmo tempo/em seguida não está mais. Ela é atacada, perfurada, atingida, e não se fere. É uma presença fantasmática, o medo anômalo em forma de imagem. Frequentemente é somente um olhar, uma perspectiva que observa suas vítimas, que espreita o grupo de adolescentes que exploram os prazeres da juventude, a pacata comunidade que vive seu pecado cotidiano, os inocentes que desafortunadamente desembarcaram no inferno. Muitas vezes é um som, uma música, as notas discordantes de uma melodia, que fundam uma cena atravessada por um sussurro ameaçador. Ainda que, “a rigor” Freddy Krueger seja o único habitante do mundo dos sonhos, todos eles são personagens do limite invisível entre realidade e pesadelo.

FIGURA 28 - Halloween



No final do filme, vemos uma sequência de planos que mostram cenários por onde Michael Meyers passou: a sala de tevê, o armário, a escada, as casas das vítimas (inclusive a sua própria casa), cenários já vazios, mas atravessados pela aterrorizante música tema do filme e pelo som de uma respiração abafada. “Eu o matei”, diz a jovem Laurie, eterna vítima de Meyers. “Não se pode matar o bicho papão.”, explica-lhe sabiamente um garotinho.

Sobre os monstros criados pelos filmes *slasher*, Henry comenta:

Enquanto os monstros tradicionais do gênero terminam sempre sendo destruídos, mesmo se eles ressuscitam a cada novo episódio, eles são invencíveis. Os personagens só podem empurrá-los temporariamente sem jamais vencê-los, impedindo qualquer regresso à situação inicial e, portanto, um encerramento da história. (HENRY, 2009, p. 43, tradução nossa)²³

Ainda na virada para a década de 1980 e ao longo dela, surgem também outras monstruosidades fantásticas que não chegam a constituir um gênero ou subgênero, mas que têm em comum, ao mesmo tempo, uma particular corporeidade e uma relação particular com o corpo. Tracemos melhor essas duas características.

O uso cada vez mais elaborado de maquiagens e efeitos especiais permitiu a criação de monstruosidades físicas horrendas, muitas vezes repugnantes. A caracterização corpórea desses monstros é explorada em seus mínimos e sórdidos detalhes, mas mobilizados para a criação de um todo estarrecedor. São assim os alienígenas de *Alien – O oitavo passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) e de *O enigma de outro mundo* (*The thing*, John Carpenter, 1982), os lobisomens de *Grito de horror* (*The howling*, Joe Dante, 1980) e *Um lobisomem americano em Londres* (*An american werewolf in London*, John Landis, 1981), os personagens deformados ou deteriorados de *O homem elefante* (*The elephant man*, David Lynch, 1980) e *Fome de viver* (*The hunger*, Tony Scott, 1983), os personagens mutantes de *Videodrome - A síndrome do vídeo* (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983) e *A mosca* (*The fly*, David Cronenberg, 1986). Nesse sentido, tais filmes apresentam anômalos fortemente caracterizados por um corpo monstruoso.

Em um segundo sentido, a constituição desses monstros tem relação seminal com o corpo humano, são monstruosidades fundadas nele. Em todos esses filmes, o corpo humano perde sua integridade; já não é mais fortaleza impenetrável, que assegura os limites do território individual. Ele se mostra fortemente volúvel às interferências do mundo e do

²³ “Alors que les monstres traditionnels du genre finissaient toujours par être détruits, même s'ils étaient ressuscités à chaque nouvel épisode, eux sont invincibles. Les personnages ne peuvent que les repousser temporairement sans jamais les vaincre, empêchant tout retour à la situation initiale et donc toute clôture du récit.”

espírito, suscetível à ação fantástica da discordância que abre, marca, nega, deforma, desdobra o corpo dos personagens nas terrivelmente corpóreas monstruosidades. *Videodrome* é um exemplo bastante expressivo de um corpo colocado em cena para se constituir como território em conflito, cujas fronteiras são suspensas e expostas à multiplicidade.

FIGURA 29 - *Videodrome*



O enigma de outro mundo é baseado no mesmo conto – *Who goes there?*, de John Wood Campbell – que o filme da Era Atômica *O monstro do ártico*. Mas, se no primeiro, a monstruosidade é personificada por um ser extraterrestre, de caracterização sóbria, no segundo, a ameaça alienígena que invade a base militar invade também o corpo humano. É utilizando forma humana como avatar que a vida extraterrestre busca se espalhar pelo planeta. No entanto, seu processo de corporificação é colocado em cena de forma absolutamente terrível, figurando bestialidades humanoides. O mesmo acontece com outra narrativa do fantástico do corpo, o filme de Philip Kaufman *Os invasores de corpos* (*Invasion of the body snatchers*, 1978). Tanto ele quanto o também clássico da ficção científica da Era Atômica *Vampiros de almas* se baseiam no conto *The body snatchers*, de Jack Finney. Em ambos, a vida alienígena também se baseia na forma humana de suas vítimas. No entanto, o filme de Kaufman enfatiza fortemente a bestialidade das figuras de transição, enquanto as raras aparições dessas figuras no filme Siegel se constituíam em arquétipos humanos de traços pouco definidos.

Em *Alien*, o monstro nasce de corpo humano, irrompendo violentamente de seu tórax. Tal relação umbilical entre os humanos e os alienígenas se desenvolve em filmes

subsequentes da franquia, sobretudo em *Alien: A ressurreição* (*Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997) em que a protagonista Ripley gera uma criatura híbrida humano-alienígena.

FIGURA 30 - *Alien – O oitavo passageiro*



Esse fantástico do corpo constituído pela narrativa desses filmes surge no meio dessa ambivalência corporeidade monstruosa-monstruosidade do corpo. Em cada um deles essa ambivalência é construída em uma tessitura marcada pela discordância, em que a mise en scène da monstruosidade passa sempre por um perturbador processo de conflito. Nesse sentido, tais filmes dão destaque à fantástica tomada dos corpos pelos fenômenos anômalos: a transformação violenta dos homens em homens-lobos (*Grito de horror* e *Um lobisomem americano em Londres*), a evolução gradual da mutação do homem em homem-mosca, ou então a degradação da vitalidade do corpo do morto-vivo (*Fome de viver*).

Em *O homem elefante* a bizarria de Joseph Merrick, ainda que inerente à sua condição de vida, possui em um anteparo humano “normal” uma relação absolutamente conflituosa. Além disso, essa condição é inerente somente em uma “vida diegética”, mas sua existência só se constitui verdadeiramente na dinâmica da mise en scène. Sua bizarria é instituída por uma tessitura de alto grau de discordância, é colocada em cena ao longo de um processo que oscila entre a ocultação e a exposição. Essa relação ocultação-exposição é uma característica que já apontamos como fundamental para a compreensão do surgimento de um fantástico baseado nesses novos monstros. Mesmo em *Alien*, filme de momentos de terror tão fortemente explícitos e viscerais, maior parte de sua narrativa joga fundamentalmente com a angustiante possibilidade da emergência desses momentos. Além disso, a posição de borda monstros faz com que mesmo sua presença plena em cena aponte não para a obscenidade de sua corporeidade, mas para a multiplicidade que seu corpo anômalo instaura.

2.1.7. Autores do cinema contemporâneo

Em um cinema recente, assistimos a uma crescente safra de narrativas fantásticas que é marcada por certa melancolia e vazio existencial. São narrativas de sujeitos que passam por processos de fragmentação em percursos fortemente fraturados. Essa característica pode ser observada em diversos filmes, em suas mais diversas facetas e dimensões: de forma sublime em *A dupla vida de Véronique* (*La doublé vie de Véronique*, Krzysztof Kieslowski, 1991), onírica em *Preso na escuridão* (*Abre los ojos*, Alejandro Amenábar, 1997), bizarra em *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999), terrível em *Deixe ela entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), patológica em *Melancolia* (*Melancholia*, Lars Von Trier, 2011).

Essas narrativas de sujeitos fragmentados parece se fazer presente na obra de importantes autores do cinema contemporâneo. Um deles é David Lynch, que já em *Veludo Azul* (*Blue velvet*, 1986) apresentava seu cenário de personagens corrompidos vivendo na margem de um estranho submundo da superfície cotidiana estadunidense – personagens esses que povoaram a série *Twin Peaks*, criada por Lynch em 1991 e seu subsequente filme *Twin Peaks – Os últimos dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks – Fire walks with me*, 1992). Essa corrupção foi levada a níveis extremos em *Estrada perdida* (*Lost highway*, 1997) e em *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Dr.*, 2001), em que a fragmentação fantástica dos sujeitos foi encarnada na encruzilhada narrativa que marca o percurso da intriga e da existência de seus personagens.

FIGURA 31 - *Cidade dos sonhos*



O austríaco-alemão Michael Haneke tem em sua coleção de expressões do fantástico uma adaptação de um texto de Kafka: *O castelo* (*Das schloss*, 1997). Em um universo frio, Haneke não só coloca K. rodeado pela irrazoabilidade de um sistema perverso, mas constitui uma narrativa fundada na experiência fissurada do protagonista. Em *Caché* (2005), os personagens são observados e perturbados por um sujeito fragmentado que é a própria entidade fantasmagórica gerada pela narrativa. A observação e o registro de suas fronteiras por uma entidade anômala é suficiente para ameaçar essa fronteira, revelando sua vulnerabilidade, instaurando uma atmosfera de desamparo e angústia. Em *A fita branca* (*Dass wiesse band*, 2009), Haneke alcança um fantástico sutil e aterrorizante, alcançando a perversidade oculta e latente na realidade humana no grão dos sussurros e nos cortes feitos por uma luz vacilante, fazendo emergir as trevas de um grupo de crianças.

No cinema de M. Night Shyamalan, a motivação notadamente sobrenatural das histórias é somente materialização anômala de um distúrbio que aflige seus personagens e que constitui suas relações com o mundo. Em *O sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999) e *Corpo fechado* (*Unbreakable*, 2000), os protagonistas são fundados por uma angústia sufocante, que quebra suas existências nas ambivalências vida-morte e bem-mal, relações perturbadoras porque são, ao mesmo tempo, discordantes e imanentes. Em *Fim dos tempos* (*The happening*, 2008), uma enigmática força da natureza parece fazer com que vínculos fundamentais dos personagens uns com os outros e consigo mesmos parecem terminados, criando um verdadeiro apocalipse existencial. A histeria e os diálogos desencontrados fazem parte do mesmo abismo de imponderabilidade que a onda de suicídios.

Finalmente, encontramos no cinema dos irmãos Joel e Ethan Coen um interessante ponto de reflexão sobre o fantástico no cinema contemporâneo, que tem na perturbadora fragmentação dos sujeitos um dos pontos fundamentais de sua constituição. No entanto – e, talvez, seja isso que torna o cinema coeniano tão instigante para nós – a obra dos Coen não oferece uma coleção vasta de narrativas marcadas fortemente por expressões bem acabadas do fantástico. De 1984 até 2010, são 15 filmes assinados pela dupla, constituindo uma filmografia na qual na maioria deles o fantástico pode ser visto, se não como componente, como forte influência para a constituição de suas narrativas. O crítico de cinema Frédéric Astruc, estudioso da obra dos Coen, mostra que o fantástico é um componente essencial à estética coeniana, por mais que ele “[...] se dilua na estrutura profunda da representação.” (ASTRUC, 2001, p. 13, tradução nossa)²⁴. Dois exemplos desses dois polos do cinema coeniano são, de um lado, *E aí, meu irmão, cadê você?* (*O*

²⁴ “[...] se diluya em la estructura profunda de la representación.”

brother, where art thou?, 2000), no qual o insólito e o sobrenatural inundam o universo redneck dos protagonistas; e de outro, *Onde os fracos não têm vez* (*No country for old men*, 2007), em que a amoralidade encarnada no psicopata Chigurh apresentam um “[...] um universo ligeiramente disparatado, quase no limite do fantástico.” (2001, p. 245, tradução nossa)²⁵ Como afirma Astruc, em todos os seus filmes, os irmãos Coen constroem percursos espiralados que conduzem a uma mise en abyme dos seus personagens, levando-os a se confrontar com seus próprios demônios.

FIGURA 32 - Onde os fracos não têm vez



Astruc nota que, nos filmes dos Coen, o mundo frequentemente possui uma faceta noturna, constituída por uma atmosfera onírica e perturbadora. O autor analisa tais universos a partir da compreensão bergsoniana do mundo da vigília e do mundo do sonho. Ele afirma que em nossa vida habitual, a realidade costuma estar associada ao dia e pertence a tudo que tem relação com o tangível e o inteligível. Dela fazer parte coisas como o trabalho e a família, dados concretos que determinamos por meio de uma série de eleições conscientes e que regem uma parte – e somente uma – de nosso equilíbrio físico e mental. Por outro lado, o sonho pertence ao mundo da noite, que é onde a inconsciência ganha vigência em nossa compreensão e experiência da realidade.

Contrariamente à realidade, [o sonho] não obedece portanto a nenhum mecanismo consciente, contribuindo de outra forma à revelação de nossa própria personalidade, a mesma em que se ocultam, entre outras coisas, nossos fantasmas. Posto que o sonho tem um caráter tão fugaz quanto revelador, se encontra diretamente vinculado ao fantástico. Citemos o exemplo desses filmes de terror que revelam certas pulsões interiores de vida e morte, as quais, em virtude do jogo instintivo atração/repulsão, são

²⁵ “[...] universo ligeiramente desquiciado, casi en el límite de lo fantástico.”

reflexos de nosso “eu”. O sonho e o pesadelo resultam pois eminentemente “fantásticos” (traduzindo-se fantástico especialmente como: aquilo que se revela sobre algo que jamais havíamos visto antes, com tudo o que isso implica). (ASTRUC, 2001, p. 267, tradução nossa)²⁶

Levando isso em consideração, o filme *Barton Fink - Delírios em Hollywood* (*Barton Fink*, 1991) se mostra bastante interessante, uma vez que borra as distinções entre dia/noite, sonho/vigília, consciente/inconsciente. Barton vive seus momentos de crise dentro de um sufocante quarto de hotel, onde parece estar perdido no tempo. Não há janelas a não ser um quadro pendurado na parede que é seu único ponto de escape. Ali dentro, as paredes parecem derreter de calor. O vizinho de quarto brutalizado surge então como objeto que coloca em risco os ideais morais e artísticos de Barton. “**Vou te mostrar a vida de uma mente!**”, esbraveja o vizinho no corredor do hotel, enquanto as paredes começam a pegar fogo.

FIGURA 33 - *Barton Fink – Delírios em Hollywood*



“**Nada vem com garantia.**” – Retirada da primeira fala do primeiro filme da dupla de cineastas estadunidense Joel e Ethan Coen, a frase sintetiza o motor da obra dos dois irmãos. É o que nos mostra Ciccarini. Segundo ele, a ideia de que algo sempre

²⁶ “Contrariamente a la realidad, [el sueño] no obedece por lo tanto a ningún mecanismo consciente, contribuyendo por lo demás a la revelación de nuestra propia personalidad, la misma en la que se ocultan, entre otras cosas, nuestros fantasmas. Puesto que el sueño tiene un carácter tan fugitivo como revelador, se encuentra directamente vinculado a lo fantástico. Citemos el ejemplo de esas películas de terror que ponen al descubierto ciertas pulsiones interiores de vida y muerte, las cuales, en virtud del juego instintivo atracción/repulsión, son reflejo de nuestro “yo”. El sueño y la pesadilla resultan pues eminentemente “fantásticos” (traduciéndose fantástico especialmente como: aquello que ahora se revela acerca de algo que jamás habíamos visto antes, con todo lo que ello implica).”

pode dar errado é levada às últimas consequências em *Gosto de sangue* (*Blood simple*, 1987), *Fargo* (*Fargo*, 1996), *O grande Lebowski* (*The big Lebowski*, 1998), e *O homem que não estava lá* (*The man who wasn't there*, 2001). Nesses filmes, como afirma o autor, temos histórias de desacerto, erro, descontrole e imponderabilidade em um universo de homens falhos e confusos.

Segundo Ciccarini, nada na obra dos Coen é certo, fechado, perfeitamente lógico ou linear. O mundo é sempre marcado por contingência, contradição, paradoxo e ambiguidade, resultando em interpretações e trajetórias erráticas e constantemente abaladas pela incerteza. Segundo Ciccarini, não há no universo coeniano transcendência ou idealismo possíveis, nem mesmo raciocínios ou atitudes seguras; o homem está lançado a um mundo que não é regulado por nenhuma ordem que garanta o êxito final de suas ações. “No limite, o mundo nos é incompreensível e não há moral ou teologia que o regule ou o ordene.” (2007, p. 25)

Nas análises de Ciccarini, um dos filmes que o autor elege como uma das expressões mais radicais das concepções coenianas é *Barton Fink*. Esta, segundo ele, uma obra que, apesar de nos oferecer pontes de onde possamos refleti-la, expandi-la e tensioná-la, “[...] jamais nos permite desvendá-la por completo ou encontrar um discurso claro sobre os temas sob os quais se debruça.” (2007, p. 97-98) Ciccarini afirma que *Barton Fink* é um dos mais expressivos e enigmáticos filmes do cinema contemporâneo, fundado por uma narrativa fragmentária, aparentemente supra-real e farsesca.

Se a incerteza é uma idéia que vai perpassar todo o universo dos Coen, nesse filme nunca sabemos o que de fato acontece, se determinado personagem existe ou se é fruto de delírio, em qual momento começa a realidade e termina o sonho – ou mesmo se há, de fato, alguma realidade. (2007, p. 14)

Ciccarini mostra que os irmãos Coen frequentemente tematizam em seus filmes a sociedade e o ambiente cultural dos EUA, seus personagens, conflitos, tipos, mitos, clichês, lendas e histórias. No entanto, como aponta o autor, eles não estão preocupados em formular mensagens moralizantes, não parecem se interessar em traçar algum tipo de ontologia do comportamento nem retratar ou explicar o “mundo real”. Interessados na problematização de formas de sensibilidade e percepção, a própria noção de “realidade”, metafísica ou objetivamente constituída, passa a ser problematizada. Se *Barton Fink* é, para Ciccarini, um filme paradigmático para a contemporaneidade, o é na medida em que

[...] traz consigo uma visão que poderíamos chamar de fundamentalmente pós-moderna (embora admitamos a imprecisão de tal conceito), no sentido de não admitir qualquer idéia de possibilidade de

verdade ou discurso explicador do mundo e assumir esta impossibilidade como força expressiva contraditória e paradoxal. (2007, p. 14)

Nesse sentido, Ciccarini afirma que os Coen frequentemente desconstruem perspectivas românticas do mundo. Em *Barton Fink*, segundo ele isso fica evidente, revelando-se um filme sobre uma contemporaneidade que não mais é decifrável por nenhuma perspectiva linear ou totalizante. No entanto, como afirma Ciccarini, essa crítica às utopias não se traduz em mensagens diretas e finalistas. “*Barton Fink* não é uma ironia direcionada a um determinado tipo de comportamento, pressupondo algum outro como ‘correto’, mais nobre ou mesmo menos patético.” (2007, p. 146)

Ciccarini afirma que uma postura dúbia em relação “[,,] à ciência, à ‘seriedade’ do mundo real” (2007, p. 28), é marca de todo o cinema dos Coen.

Ao colocar em perspectiva peculiarmente irônica as instituições, a ciência, o mundo da política, a história, a própria arte e outras “seriedades” do mundo em geral, os Coen não estão optando pelo cinismo ou se alienando do real, refugiando-se em seu “brinquedo” favorito. Pelo contrário, tal articulação e postura podem ser lidas como uma espécie de denúncia de uma forma de conceber e organizar o mundo que demonstrou ser falha. Os Coen filmam o percurso errático do homem comum pelo mundo, menos para condená-lo e mais para, de alguma forma, demonstrar o quanto determinadas ilusões de verdade e delírios de grandeza do homem produzem nada mais que o patético e o dolorosamente risível. (2007 p. 149)

Ciccarini aponta para uma série de influências fundantes para a compreensão do universo coeniano: da literatura, os livros de Raymond Chandler e Dashiell Hammet; da filosofia, a matriz existencialista; do cinema, o cinema *noir*, as *screwball comedies* e as obras de alguns realizadores específicos, como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Stanley Kubrick. Sobre Kubrick, sobretudo por filmes como *O iluminado* (*The shining*, 1980) e *Doutor Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), Ciccarini destaca ressonâncias fundamentais para a constituição do cinema coeniano:

Aos Coen, interessa a forma com que Kubrick enxerga a experiência humana: um misto de encantamento e complexo absurdo; um caminho inconstante entre o grandioso e o patético, pontuado e marcado pela incerteza e o mistério. A experiência humana é essencialmente misteriosa e, no limite, incompreensível e a idéia de verdade parece se esvaír. (2007, p. 9)

Ciccarini mostra, ainda, recursos expressivos utilizados tanto por Kubrick quanto pelos Coen, como o de jogar com o estranhamento visual e a deformação da imagem do personagem em sua relação com o espaço em que se apresenta. Esses recursos encontrariam uma função análoga em suas obras, constituindo

[...] um cinema não-realista, ostensivamente farsesco (para o qual os autores se valem do exagero e da superinterpretação), mas com fortes referências da realidade norte-americana; e a de um cinema que mistura familiaridade e estranhamento, não importando aos autores a verossimilhança ou a aceitabilidade de seus personagens e conflitos, mas, antes, sua recolocação em um universo particular, resultado de rara simbiose metalingüística somada a sua complexa forma de olhar o mundo. (2007, p. 11)

Todas as características levantadas por Ciccarini, associadas aos apontamentos sobre a influência do cinema fantástico nos filmes dos irmãos Coen, tornam sua obra bastante interessante para nossa investigação. E é em uma das suas últimas obras, o filme *Um homem sério*, que essa presença “enviesada” do fantástico que marca o universo coeniano se mostra ainda mais instigante. Uma importante afinidade do filme com nossos apontamentos sobre a narrativa fantástica e uma não total adequação do filme a essa teoria faz com que ele surja como ponto valioso de inflexão a nosso percurso. No capítulo seguinte, finalmente empreenderemos um mergulho na tessitura da intriga de uma obra, como um último movimento em direção à investigação da narrativa fantástica.

3. A TESSITURA DE *UM HOMEM SÉRIO*

Tendo em mente as questões relacionadas ao fantástico, ao saber moderno e ao quadro normativo contemporâneo, além das particularidades do dispositivo cinematográfico e suas diversas possibilidades expressivas, realizamos uma aproximação mais detida da narrativa de *Um homem sério*. Um filme nos oferece uma série de características interessantes, trazendo algumas marcas do cinema coeniano e indícios de uma relação significativa com o fantástico. Encontramos no protagonista do filme a encarnação de uma série de valores do saber moderno, e em suas desventuras um questionamento desses valores. No entanto, é preciso analisar minuciosamente sua relação com o fantástico, uma vez que sua narrativa não parece manter com ele uma relação tão direta.

Esse ensaio, menos do que comprovar a manifestação do fantástico em uma obra cinematográfica contemporânea, tem como objetivo refletir sobre as implicações de se pensar tal obra nos termos do fantástico, sobre possíveis relações que o filme abrigaria com o ele. Tal investida constitui nosso terceiro movimento em direção ao fantástico, quando chegamos o mais próximo possível da tessitura de uma narrativa buscando nela contribuições para a compreensão do fantástico e invenções de uma forma de saber dentro do quadro cultural, social e epistemológico contemporâneo.

Nesse sentido, nos lançamos em busca de relações ético-poético-experienciais do filme, sem a pretensão de varrer, aplainar e esgotar sua narrativa ou mesmo de promover uma “análise” (em um sentido mais rigoroso e metodológico do termo, com procedimentos lineares e categóricos). Nosso objetivo é o de refletir sobre nossas questões *com* o filme, oferecer uma leitura de sua narrativa tendo em mente o acervo heurístico que temos levantado. Serão necessários, ao longo da reflexão, movimentos de aproximação, mergulho, tensionamento e abstração, buscando sequências e aspectos que consideramos fundamentais para as relações que o filme constitui. A partir dessas sequências, desenvolvemos um gesto reflexivo de leitura em função do modo como os elementos do fantástico ali são constituídos (dentro de suas relações concordantes-discordantes) e do modo como relações de saber e ordem ali são configuradas e problematizadas.

FIGURA 34 - Um homem sério (1)



3.1. O visitante ou *Dybbuk*?

“Receba com simplicidade tudo que acontece com você. - *Rashi*” É a frase que se pronuncia sobre um fundo negro iluminada por um singelo ruído de uma sineta. A cena é tomada por flocos de neve que caem do céu noturno juntos de notas musicais ao mesmo tempo belas e incertas. Da pureza da parábola, somos imediatamente envolvidos por um discreto mas marcante clima de mistério e inquietude. Um homem conduz solitário seu cavalo preso a uma carroça, caminhando lentamente cercado por pequenos e soturnos

chalés. “Que maravilha!”²⁷, ele repete consigo mesmo, aparentemente deslumbrado. A moldura reduzida da imagem, constitui um universo diegético particular, transformando a primeira parte do filme em uma parábola circunscrita dentro de uma espécie de prefácio, um pequeno e misterioso emblema de imagem em movimento que nos recebe e nos prepara para todo o restante do filme.

O homem entra exaltado em um chalé. A música misteriosa cessa. Diferente da frieza do exterior, o interior do chalé é quente, iluminado por lamparinas e pelo trêmulo fogo da lareira. Lá dentro, ouvimos somente o tremular das chamas e o ruído abafado do vento que ficou de fora. Uma mulher se apresenta sem compartilhar da exaltação do homem, triturando incessantemente um bocado de gelo de carrega consigo em um balde – ainda que, ironicamente, seu chalé esteja rodeado pela neve. “Você não pode imaginar o que acabou de acontecer”, diz o homem enquanto se aquece perto da lareira. Ele conta empolgado à mulher o que lhe aconteceu. “Eu estava voltando na rua Lublin quando a roda saiu do carro. Graças aos céus que era o caminho de volta e eu já tinha vendido os gansos!” Sem parar de triturar o gelo, a mulher interrompe a história: “Por quanto?”. “Quinze groshen”, responde o marido, “...mas essa não é a história.” Ele prossegue, e conta que um homem parou para ajudá-lo. O entusiasmo do homem é contrastado com a apatia da mulher; o relato apaixonado é entrecortado por ruídos secos e indiferentes do triturar do gelo. “Quão sortudo, imagina, que alguém estava lá fora tão tarde.”, comenta o homem empolgado. Novamente, a mulher não se deixa afetar, e responde ríspida e sarcasticamente: “Sim, muito notável.” Dora é, desde o início, marcada por uma racionalidade prática – que mal se deixa tocar pela empolgação do marido ao contar uma história “maravilhosa”, preocupando-se mais com seu gelo ou com o preço dos patos.

O homem continua: “Mas isso é o de menos!”, enquanto a mulher lança-lhe um olhar preguiçoso. “Acontece que era alguém que você conhece. Traitle Groshkover.” Finalmente, ao ouvir o nome, a mulher para. Sua feição pouco expressiva não seria incômoda, não fosse justamente pela súbita atenção que ela lança ao homem e pela pausa dos ruídos do triturar do gelo. Durante poucos segundos de silêncio, os ruídos do fogo e do vento saltam aos ouvidos. Uma preocupação iminente começa a nos tomar, à medida que nos aproximamos de seu olhar perdido e ouvimos uma grave e crescente nota musical que se mistura ao fogo e ao vento. Já visivelmente preocupada, ainda com seu olhar perdido, a mulher afirma: “Deus nos amaldiçoou.” O homem parece não entender o que ela quer dizer.

²⁷ A língua falada na sequência inicial do filme é o iídiche, largamente adotada pelos judeus da Europa Central e Oriental.

Ela então olha para o homem e explica: “Traitle Groshkover está morto. Ele morreu três anos atrás.” O homem olha confuso para a mulher, e a música atinge o máximo de tensão.

Mas a tensão é quebrada quando o homem dispara uma gargalhada de incredulidade. A música tensa também é interrompida. Todo o clima de medo e mistério que vinha sendo construído é suspenso nesse momento. Há uma grande quebra de expectativa. Vínhamos experimentando uma situação que abalava um sistema de crenças, sentindo o peso de uma revelação extraordinária e inquietante, e esse peso é subitamente jogado por terra. Embarcávamos com a narrativa em uma atmosfera misteriosa e, então, somos traídos. “Por que você diz tal coisa?”, diz o homem, e completa: “Eu vi o homem! Eu falei com ele!” A concretude de *aparição* de Groshkover parece ser suficiente para afastar o mistério. E a mulher insiste: “Então você falou com um *dybbuk*²⁸ Traitle Groshkover morreu de tifoide na casa de Pesel Bunim.” O homem ouve desconfiado e confuso. Sua crença parece começar a levantar novamente, e a tensão começa a se instaurar outra vez. O silêncio que se segue é pesado e inquietante, momento em que o conflito entre certezas e suposições se impõe na cena.

O som de batidas na porta quebra o silêncio e faz com que o medo aflore no olhar do homem. Ele olha para a porta, e somos conduzidos lentamente pelo chalé até alcançá-la. O trajeto é acompanhado pela nota grave que retorna aos nossos ouvidos, e sua lentidão faz aumentar a angústia da expectativa. A suspeição de que a pessoa de que falavam espreita à porta instaura um clima de medo e angústia. E não é uma certeza de que se trata do espírito de um homem que nos angustia, mas o mistério que ronda sua história e constitui sua figura. Trata-se, de qualquer forma, de uma figura fantasmática, uma vez que representa a encarnação de uma dúvida.

Observamos a angústia do casal direcionada à porta e nos contaminamos por ela; estamos, mesmo sem ver a porta, encarando-a indiretamente pelo olhar do casal. “Quem é?”, pergunta a mulher sem desviar o olhar. Da mesma forma, ele responde: “Eu o convidei. Pra tomar um pouco de sopa, pra se aquecer.” Durante o diálogo, por alguns segundos, somos confrontados diretamente com a porta, inerte e silenciosa.

²⁸ No folclore judeu, um *dybbuk* é um espírito humano desencarnado, que vaga sem descanso por causa de seus pecados em vida.

FIGURA 35 - *Um homem sério* (2)

Seja percebida enviesadamente pelo olhar do casal, seja confrontando-a diretamente, a porta passa a carregar uma existência complexa. Mantém uma relação com o passado, uma vez que se constituiu como um portal que anunciou a chegada de uma ambígua presença, cuja origem e natureza se encontra suspensa de certezas, ou pelo menos de explicações razoáveis. Ela é também presente, concretude, barreira que nos separa da corporeidade e revelação dessa presença. E essa separação é ao mesmo tempo confortante, uma vez que, fechada, a porta nos protege, e inquietante, por nos ocultar da resposta sobre o que exatamente espera do lado de fora. O que nos leva a uma relação com o futuro: sua permanência desafia ao casal (e a nós) a chegar a uma conclusão, a tomar uma decisão, uma atitude. Entre passado fendido e futuro incerto, a porta, com toda sua forte presença e sufocante duração.

Enfim, o casal se entreolha. “Ele me ajudou, Dora!”, diz o homem, como se tentasse dissipar as brumas do presente, tentando justificar sua atitude que acabou trazendo o suposto Groshkover à casa e apontar para uma atitude que devesse ser tomada. A

inquietação não é resolvida, mas mesmo assim a porta é aberta – a expressão do homem ao fazê-lo é de quase desespero.

Aberta a porta, nos deparamos com a figura de um velho de visual pitoresco e imóvel, mas não há nada nele ou em sua postura que corresponda à tensão criada anteriormente. A música terrorífica se silencia. O velho é de tal maneira estático que se destacam a movimentação dos flocos de neve e uma luz instável de um chalé ao fundo. Há uma mudança no tom da cena e uma quebra de expectativas que, se não resolve nossa inquietação com a situação, elas a amenizam momentaneamente.

FIGURA 35 - *Um homem sério* (3)



“Reb Groshkover! Você é bem-vindo aqui.”, diz o homem tentando (sem sucesso) disfarçar sua angústia. A chegada do velho parece provocar em Velvel uma experiência oscilante e confusa das convicções; o visitante é de uma presença inquietante justamente porque escapa a Velvel uma compreensão exata sobre sua natureza. Groshkover representa um risco à normalidade de Velvel ao desafiar suas crenças e suspender seus julgamentos. Mas o velho, que se antes ainda carregava um ar pitoresco, revela-se amistoso e doce. “Você é muito gentil, Velvel! Muito gentil!”, diz o velho entrando. “Ah, e você deve ser Dora!” Não há nada no velho que aparentemente justifique a apreensão que sentíamos, ainda que o homem se mostre inquieto e a mulher não se deixe tocar pela simpatia de Groshkover. Os dizeres do velho chegam ao cômico: “Ouvi tanto de você!”, diz olhando para a mulher. “Sim, suas bochechas são rosa e suas pernas são robustas!” A longa vestimenta que cobre quase todo o corpo de Dora não impediu que o velho chegasse a tal conclusão, o que enfatiza a ironia burlesca da situação. “Velvel, que esposa você tem!” O cômico da cena é

reforçado pela resposta de Velvel, que não compartilha da simpatia e da tranquilidade, mas que tenta demonstrá-las: “Sim, um raio de sol.”

Dora continua firme, suspeitando da simpatia de Groshkover. “Meu marido disse que te ofereceu sopa.”, ela diz. O velho responde: “Sim, mas eu não poderia comer tão tarde, ou eu teria pesadelos.” Ela parece firme em suas conclusões, e diz com um sorriso dependurado: “Eu sabia.” Ele continua em tom brincalhão: “Você acha que eu já sou gordo?”. E ela afirma sem rodeios: “Não. Um dybbuk não come.” A explicitação da posição da mulher com relação a Groshkover instaura um desconforto. O velho se mostra confuso e Velvel assustado. “Dybuk?”, questiona Groshkover. Somos tomados por uma confusa expectativa sobre a reação dos personagens. Mais uma vez, é uma gargalhada que quebra o clima instaurado, dessa vez de Groshkover. Se havia antes uma suspeita sobre o velho, que foi minimizada com sua entrada na casa e recuperada pela acusação de Dora, há mais uma quebra de expectativas.

Velvel parece envergonhado com as afirmações da mulher e ter abandonado qualquer suspeita sobre Groshkover. Ele explica ao velho de onde vieram as suspeitas de Dora, justificando seu comportamento irrazoável ao tomá-lo por um fantasma, e se afasta das crenças da mulher. “Eu, é claro, não acredito em tais coisas. Sou um homem racional.”, afirma ele. A mulher é firme, e reforça seus argumentos para provar que o diabo roubou o cadáver do velho. Groshkover torna a gargalhar.

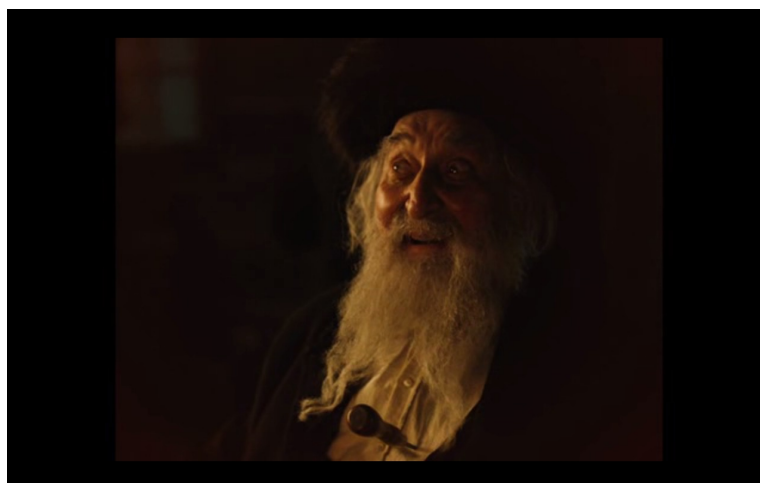
Há, então, mais um embate de argumentos que contrapõem a crença da mulher na sobrenaturalidade de Groshkover e as explicações racionais do velho: “Olhe, marido. Quando eles prepararam o corpo, o pai de Pesel raspou uma bochecha e deixou o quarto. Ele voltou para raspar a outra, você já tinha sumido!” Enquanto fala, Dora desliza o dedo pelas bochechas de Groshkover; um ruído áspero acompanha o deslizar pela segunda bochecha.

Os argumentos de Dora nos surgem plausíveis, trazendo mais um elemento que retomam a suspeita sobre o velho. Mas ele imediatamente os confronta, dificultando a possibilidade de julgamentos certos: “Eu me barbeei apressadamente essa manhã e esqueci uma parte – pra você isso me faz um dybbuk? É verdade, eu estava doente de tifoide quando eu fiquei com Pesel, mas me recuperei, como você pode ver plenamente, e agora eu...” Somos todos pegos de surpresa quando Groshkover é interrompido por ataque súbito de Dora. Somos tomados pelo susto, acompanhados do grito de horror de Velvel que ecoa pela cena. Um silêncio total segue-se, abatendo inclusive os ruídos do vento e do fogo. Dora, que até

então estivera firme, afasta-se apreensiva. A dúvida sobre a sobrenaturalidade de Groshkover é suspensa o arrebatamento do susto inunda essa experiência, como se fôssemos tomados por uma injeção súbita de adrenalina que obscurecesse qualquer possibilidade de raciocínio.

À medida em que vamos processando o ataque a Groshkover, que efetivamente sentimos a presença do peito atingido e da angústia instaurada entre os três, Groshkover parece mais indefeso que nunca. A possibilidade de sua sobrenaturalidade parece se afastar, reforçada inclusive pela apreensão de Dora olhando para sua vítima. A música de tensão retorna e a expressão de Velvel é de pânico. Mas antes que qualquer certeza possa se instalar, a gargalhada desestabilizadora retorna, e coloca mais uma vez a tensão por terra. Mas dessa vez, a risada nos é extremamente incômoda; como pode o antes indefeso velho atingido no peito estar aparentemente ileso e risonho?

FIGURA 36 - *Um homem sério* (4)



Dividimos com Velvel a confusão, que olha perplexo para o velho, depois para a mulher: “Mulher, o que você fez?”. Já Dora parece ter se livrado da apreensão e olha para Groshkover com desprezo. O velho para de rir e pergunta com seriedade: “Eu te pergunto, Velvel, como um homem racional: qual de nós está possuído?” Mas Dora parece segura: “O que você diz agora sobre espíritos? Ele está ileso!” Mas diante disso, o velho muda de tom; com um olhar soturno e cansado, diz: “Pelo contrário! Eu não me sinto nada bem.” Nesse momento, o sangue começa a minar no peito de Groshkover. O velho olha com dureza para Velvel e pergunta: “Uma pessoa faz um mitzvá²⁹ e é esse o agradecimento que ele recebe?”

²⁹ Em hebraico: “mandamento”. Pode-se referir aos mandamentos do Tora (a bíblia judaica, constituída pelos cinco primeiros livros do Antigo Testamento) ou de qualquer lei rabínica, ou ainda a um atos de bondade humana de forma geral.

Talvez eu tome um pouco de sopa. Estou me sentindo fraco.” O sangue a essa altura formou uma mancha vermelha na camisa branca de Groshkover. O velho levanta-se com dificuldade e encaminha-se até a porta: “Ou talvez eu deva ir. Uma pessoa sabe quando não é querida.”. Ele abre a porta, revelando o nevoeiro, e sai. Velvel assiste desesperado. “Nós estamos arruinados. Amanhã descobrirão o corpo. Tudo está perdido.” Mas Dora continua confiante. “Bobagem, Velvel.” Ela caminha até a porta e, logo antes de fechá-la e nos deixar de fora, ela conclui: “Abençoado seja o Senhor. Livrai-nos do Mal.”

É interessante notar que, nessa pequena fábula, é a esposa que o fantasma aparece. É ela quem vê a fantasmagoria emergir no relato do marido, e é ela quem trata o velho Groshkover como um “*dybbuk*”, sem quase nunca hesitar – a não ser pelo breve momento de angústia entre a apunhalada e a gargalhada. Para Dora, não há dúvidas; o mal chegou até eles e é preciso expulsá-lo com seriedade e determinação. Enquanto isso, é o marido quem mais se atormenta e com a possibilidade da sobrenaturalidade do velho; ele que, em seguida, se afirmará como o racional do casal. Quando um suposto sobrenatural bate à sua porta, sua racionalidade é assombrada e seu julgamento abalado. A entrada de Groshkover parece espantar as sombras do espírito de Velvel, mas Dora, a “não racional”, mantém-se firme em suas convicções, e lida de forma absolutamente pragmática com a presença do velho. A crença no sobrenatural é, para ela, de tal forma naturalizada, tão fortemente imbricada em suas formas de saber (notadamente marcada pela religião), que a chegada de um espírito não lhe é problemática no sentido de abalar suas convicções. Em outras palavras, a presença de Groshkover não provoca para Dora uma ruptura epistêmica. Sua forma de lidar com a situação é a de uma afirmação de suas verdades e valores, se impondo tanto para o marido quanto para o visitante; seus gestos são os de extermínio de qualquer possibilidade de alteridade. Groshkover é, para Dora, uma aparição do mal, que vem de fora do frio mundo das trevas para assombrar seu lar quente, seguro, familiar; para que o lar volte à segurança e à normalidade, para que ele não represente um risco à sua realidade, o mal deve ser espantado de forma implacável. Groshkover é um intruso, um corpo estranho, o mal, o não-vivo, o não-bem, o não-familiar.

No entanto, assim que Groshkover se mostra amigável, a inquietação parece se dissipar em Velvel, e ele passa a lidar de forma segura com a situação. Para essa racionalidade de Velvel, a presença do sobrenatural seria inaceitável. A forma como ele desdenha da credulidade de Dora reduz o saber da esposa a um saber menor, ingênuo, indigno de atenção. O desdém é reforçado a cada gargalhada, compartilhada com Groshkover. De qualquer forma, temos também em Velvel o extermínio da alteridade.

Diante de todas estas posições, nós, espectadores, nos situamos no centro de um embate epistemológico. E não seria justamente essa experiência a do fantástico? Não a (possível) presença de um fantasma em cena, mas a fantasmagoria das relações que regem o mundo narrativo e desestabilizam nossa capacidade de sabê-lo e ordená-lo, uma vez que interpretar ou julgar aqui seria estabilizar, colocar em ordem, definir uma relação de saber. Acompanhamos um intrincado e confuso jogo narrativo que avança, recua, sugere, desconstrói, ora enfatiza a percepção de um, ora de outro... movimentos importantes para a configuração de uma narrativa fantástica. É enfatizando a frustração, a despragmatização e a discordância, dentro da tessitura de sua intriga, que essa narrativa problematiza as formas de saber. Percebemos quanto a racionalidade é relativa, nunca uma essência; e exercê-la com firmeza, da forma que seja, é, mais que iluminar um ponto, se cegar para todo um universo de outras possibilidades do saber. E enquanto acompanhamos a batalha entre focos de luzes, nos resta a posição quase suspensa da sombra. É ela que nos resta, já que não parece haver luz que nos ampare. Cada julgamento é provisório, cada conclusão é desafiada. Como experiência máxima do fantástico, vivemos uma intensa confusão em que não há lugar seguro para se amparar. E essa confusão se mantém após o fim da parábola, quando o mistério ainda permanece. Entre a racionalidade particular de cada personagem e o entrelaçamento dessas racionalidades, estamos nós, e a nós não resta outra coisa que não a indecidibilidade, a dúvida, que seria resolvida por uma tomada de posição que o filme não nos permite.

“Quase cheguei a acreditar”. A máxima do fantástico percorre toda a nossa experiência da sequência inicial do filme. E essa confusão fantástica dará o tom para toda a narrativa que se segue. Ao longo de todo o filme, guardaremos em mente a parábola inicial procurando as chaves para seus sentidos, ou procurando sentidos que possam ser abertos com suas chaves. Mas a tarefa se mostrará cada vez mais ingrata. “Por que ele nos faz sentir as questões se ele não nos dá respostas?”, nos perguntaremos angustiados. E então perceberemos que o mais importava, o tempo todo, era nos colocar diante da porta.

3.2. O exame de ouvido ou *Quando se descobre que a verdade é mentira*

Fim da parábola. Viajamos ao som da canção do Jefferson Airplane³⁰ *Somebody to love* por uma imensidão de escuridão, vislumbrando uma pequena passagem circular ao fundo. *“Quando se descobre que a verdade é mentira/ e toda a alegria dentro de você morre/ Você não quer alguém para amar?/ Você não precisa de alguém para amar?”* E a viagem culmina no fone de ouvido de um garoto. O mundo agora não possui uma moldura fabular. Estamos em um lugar e em uma época que, ainda que não seja exatamente o nosso, nos é bem mais próximo e familiar. No filme, encontramos poucos elementos que nos indicam com precisão em que ano estamos. Pelo estilo das roupas, dos carros, das músicas, estamos em algum momento entre o final da década de 1960 e início da década de 1970. Trata-se de um universo que está às margens de uma revolução cultural, que colocará em xeque a moralidade da classe média, e que dela começa a receber algumas fagulhas. No microcosmos dessa pequena e desconhecida cidade no interior de Minnesota – que se mostrará o microcosmos de Larry Gopnick –, a imprecisão só faz reforçar que estamos entrando em um universo de temporalidade flutuante, que possui entre nós a distância ideal entre o afastamento e o reconhecimento. Como veremos, é de extrema importância que em *Um homem sério*, nos identifiquemos sem que naturalizemos o mundo narrativo.

Esse mundo, no entanto, é pintado por cores particulares, que enfatizam certos aspectos marcantes. Em primeiro lugar, há um certo enfado nas figuras e no ritmo das coisas. Em contraste com o rock do Airplane que ficou restrito ao fone de ouvido, há um silêncio marcado por um ritmo maçante da aula do professor de hebraico, do exame minucioso do médico aos ouvidos, olhos e barriga do paciente, do diretor da escola que explora pacientemente um estranho aparelho confiscado do aluno. Os jovens da sala de aula são absolutamente blasé. Qualquer irrupção de ruídos é rapidamente interrompida pelo professor que olha opressivamente para a sala, ou pela emergência de outro bloco espaço-temporal que reinstaura o silêncio: saímos da sala de exame médico onde um barulhento aparelho foi acionado e entramos na silenciosa sala de aula; saímos da baderna estourada pela música na sala de aula e entramos no silencioso escritório do médico; saímos da conversa entre o médico e seu paciente e entramos na sala do silencioso diretor da escola,

³⁰ Banda de rock fundada em 1965 em São Francisco, EUA. *Somebody to love*, o maior sucesso da banda, está no álbum *Surrealistic pillow*, lançado em 1967.

que irá interromper o aluno a qualquer momento em que ele tente dizer algo. “In ivrit!” – “Em hebraico!” – ele ordena ao aluno, que por sua vez parece preferir evitar o esforço e se calar.

FIGURA 37 - *Um homem sério* (5)



FIGURA 38 - *Um homem sério* (6)



FIGURA 39 - *Um homem sério* (7)

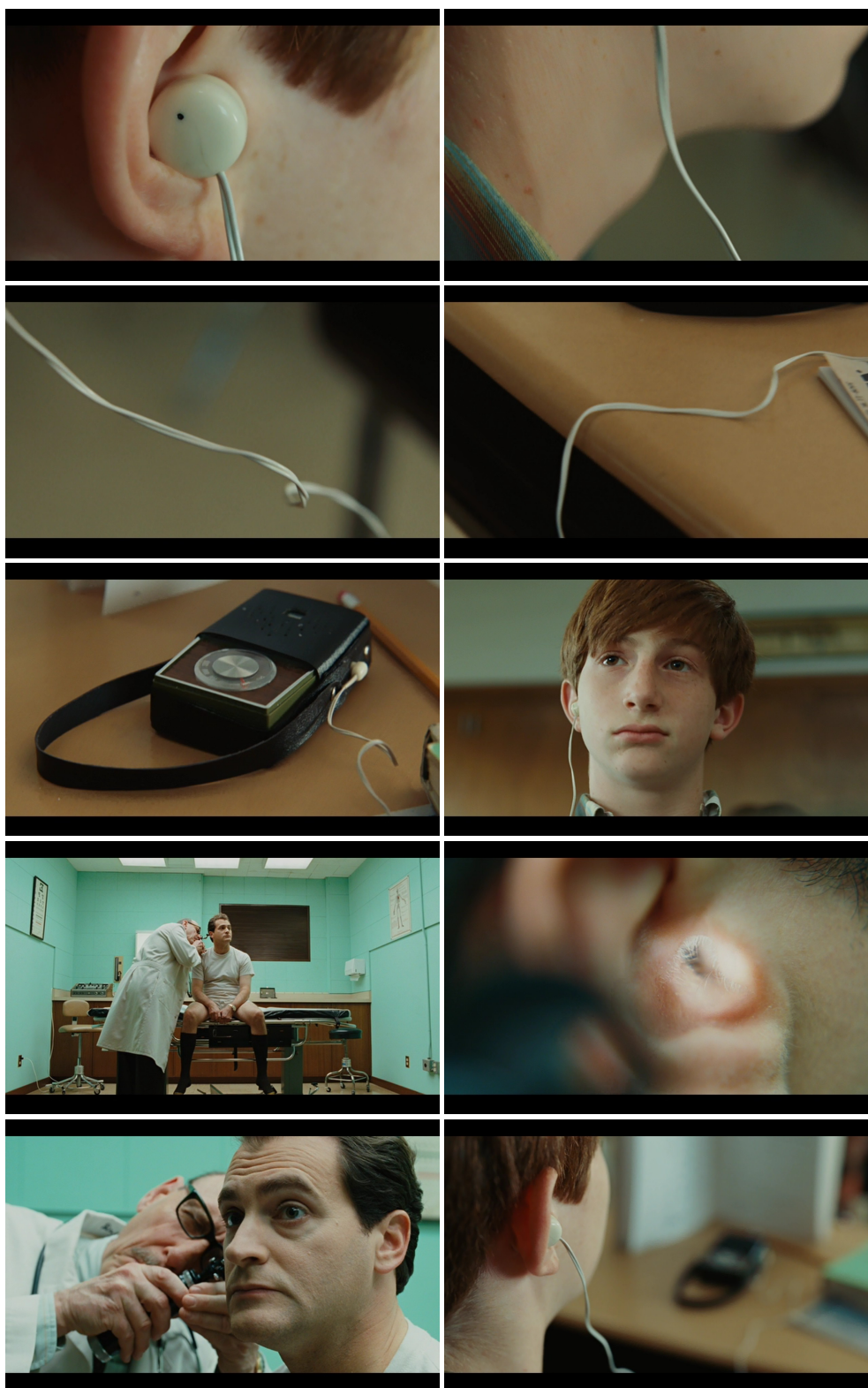


Além da expressão blasé das figuras e do ritmo vacilante, nos deparamos com imagens que chamam atenção para detalhes das personagens que promovem um grau de estranhamento. São captados por detalhes como as rugas profundas e os pelos no ouvido

do diretor, a secretária que pigarreia e arrasta seus sapatos, o médico que acende um cigarro e oferece ao paciente (o que, ainda que seja um dado de época, vem causar estranhamento ao público contemporâneo), o tique de nariz do paciente, um ângulo que dá expressividade a uma expressão abobalhada do paciente, pelo ruído sutil que emana da sua barriga na hora do exame. As cores com que os elementos desse universo são pintados parecem apontar para algo de estranho. Ao longo do filme, essa característica levará a diferentes níveis de estranhamento.

A desnaturalização parece ser uma estratégia que fundará toda a narrativa. Somos levados a percorrer lentamente o percurso do fone enfiado no ouvido, a fonte sonora da canção que ouvíamos (o garoto e nós), passando por toda a extensão do fio, o canal, chegando ao aparelhinho de som em cima da mesa, a fonte; e de volta, então, para o rosto do menino, que curte a música com um sorriso dependurado e um discreto balançar de cabeça. O desenrolar do percurso é extremamente claro e didático. Logo em seguida, vemos um médico examinando o ouvido de um paciente adulto. O médico se dobra para examinar a fundo o paciente (de expressão abobalhada); vemos em detalhe uma luz ser lançada dentro do ouvido, explorando a (cabeluda) cavidade. E, então, estamos de volta ao garoto balançante e sua música na sala de aula, onde o ângulo e o foco destacam o fone introduzido em seu ouvido.

Ainda não sabemos exatamente quem são esses personagens, se existem relações exatas de causa e consequência e de correspondência entre eles. Mas se mantivermos a tendência de rápidas e fáceis associações que vínhamos acompanhando com estratégias de sair-daqui-e-chegar-ali, isso-tem-a-ver-com-aquilo, somos tentados a relacionar um segmento ao outro: o garoto escutando rock 'n roll alto em um fone enfiado em seu ouvido/um adulto com supostos problemas de audição. A suposta relação direta – não só a de causa e consequência, mas a correspondência entre os personagens – se mostrará incorreta com pouco tempo de filme. Assim que conhecemos os personagens, a confusão será desfeita e seguiremos acompanhando a narrativa deixando pra trás a frágil associação como um detalhe menor. No entanto, ela não é fortuita, assim como não o serão as diversas sequências que promovem estratégias semelhantes de “falsas” associações ao longo do filme – sobretudo nos pesadelos e na sequência do acidente de carro.

FIGURA 40 - *Um homem sério* (8)

Mais uma vez, e de uma forma ainda mais fundamental, estamos diante de estratégias da narrativa fantástica que se utilizam da concordância-discordante para estimular a

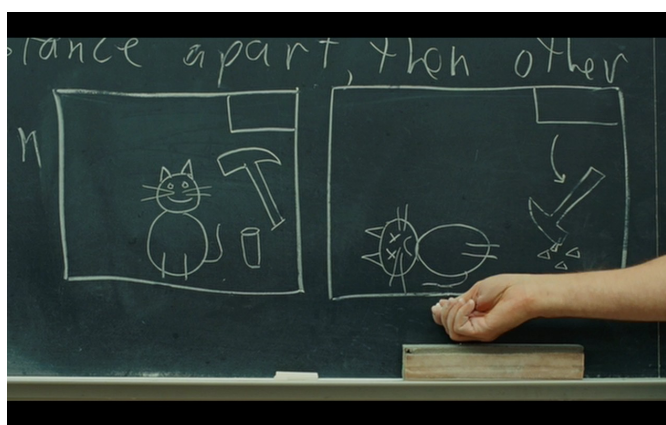
despragmatização, que levarão, gradativamente, a uma profunda atmosfera de indeterminação. A narrativa do filme começa a jogar com alguns esquemas narrativos já naturalizados, com algumas gramáticas de ação. Joga, nesse sentido, com os esquemas de um certo *saber narrativo*. Sugerem relações em uma suposta continuidade linear, a do dispor um depois do outro e criar uma espécie de identidade na sucessão de elementos no tempo. Essa sucessão no cinema é possibilitada pela montagem, seja ela interna ao plano – construindo um percurso do fone de ouvido ao aparelho de som, por exemplo –, seja ela relacionando planos, segmentos de espaço-tempo, dentro de uma situação com aparente identidade – a situação “garoto ouvindo música no fone de ouvido dentro da sala de aula” – ou ainda relacionando dois contextos diferentes criando uma relação por paralelismo – garoto ouvindo música no fone de ouvido/homem tendo seu ouvido examinado. Essa pequena sequência é, portanto, exemplar para captar um estilo de montagem que será muito importante para constituir a narrativa coeniana no filme, e será fundamental para uma atmosfera de incerteza e confusão. Temos os primeiros indícios, dentro desse universo, de uma narrativa que nos conduz a certas associações e interpretações e que nos frustrará em seguida. A estratégia pode parecer aqui um detalhe menor, mas na medida em que ela se espalha pela narrativa do filme, ela será responsável por uma atmosfera de indeterminação e vertigem em meio a um percurso labiríntico, motor fantástico do universo de *Um homem sério*. Não por acaso, é assim que esse universo é apresentado.

3.3. O paradoxo de Schrödinger ou *Nem mesmo eu entendo o gato morto*

O homem do ouvido examinado pelo médico é Lawrence “Larry” Gopnik, professor universitário de física. Já em sua primeira aparição em sala de aula, apreendemos Larry em sua postura peculiar enquanto escreve na lousa. O destaque para as calças curtas no começo da sequência nos provoca um certo estranhamento. Por mais que seja um elemento composicional de época, é como se o filme nos forçasse a perceber a diferença, a nunca alcançar o nível da naturalização. O movimento que acompanhamos de baixo para cima e desenha a curvatura de seu corpo sublinha um caráter patético de sua figura. Um nível quase de chacota com que a narrativa parece tratar seu protagonista é uma característica que se repetirá ao longo do filme.

FIGURA 41 - *Um homem sério* (9)

No quadro, uma equação matemática complexa. Enquanto a escreve freneticamente, Larry comenta para os alunos: “Vocês estão acompanhando isso?... Certo? Então... Essa parte é excitante... Então... Estou certo? Então... Certo. Então, se isso é isso, então podemos fazer isso.” Para Larry, a equação é autoexplicativa. Há uma precisão nos termos que sequer precisam ser interpretados pela fala. Enquanto Larry se maravilha com a equação que escreve, os alunos acompanham o desenvolver da explicação de forma tão blasé quanto aqueles da aula de hebraico. Larry conclui: “E esse é o Paradoxo de Schrödinger, certo? O gato está morto? Ou o gato não está morto?”

FIGURA 42 - *Um homem sério* (10)

O famoso paradoxo do físico austríaco Ewin Schrödinger, proposto em 1935, buscava provar a absurdidade da teoria quântica. *Grosso modo*, Schrödinger propunha um

experimento que submetia um gato, dentro de uma caixa, a uma situação de *possível* contato com um gás venenoso, onde as chances de contaminação eram de 50%. Ao descrever o que ocorreu no interior da caixa servindo-se das leis da mecânica quântica, Schrödinger mostrava que a possibilidade de o gato estar vivo e a do gato estar morto compõem uma superposição de dois estados; nesse sentido, dentro da caixa, o gato estaria vivo e morto. O paradoxo mostra que não se pode saber exatamente o resultado do experimento sem que se abra a caixa, sem que o observador altere o sistema e rompa a superposição dos dois estados. Dessa forma, Schrödinger mostrava, ironicamente, que ainda que a condição de vivo-morto seja naturalmente impossível, ela é tornada possível no mundo das fórmulas físicas.

A ironia, no entanto, não faz parte da apropriação do experimento por Larry. Se o experimento de Schrödinger nos permite perceber o paradoxo que existe entre buscar uma explicação matemática que acabe com a indeterminação diante dos fenômenos do mundo e uma explicação matemática que reafirma uma indeterminação, Larry olha para a fórmula não como paradoxo, mas como *explicação*, como forma de *compreender* o incompreensível. Em outras palavras, Larry se utiliza do paradoxo de Schrödinger para saber e ordenar. É assim que Larry lida com o extraordinário, buscando justificativas que apaziguem suas incongruências, envolvendo o extraordinário de uma realidade inquestionável – seja ela matemática ou, como veremos adiante, moral, jurídica ou religiosa.

A fé de Larry na matemática como fundamento de compreensão para as coisas fica evidente no primeiro diálogo que ele trava com seu aluno Clive.

CLIVE: Eu recebi nota insatisfatória. Na verdade, F, a nota de reprovação.
 LARRY: Uh, sim. Você se reprovou na avaliação. Exato.
 CLIVE: Sim, senhor. Mas isso não é justo. Eu não sabia que seria examinado na matemática.
 LARRY: Bem, você não pode fazer física sem matemática, pode?
 CLIVE: Se eu recebo a nota de reprovação, eu perco minha bolsa de estudos, e eu sinto vergonha. Eu entendo a física, eu entendo o gato morto.
 LARRY: Mas... você não consegue entender a física sem entender a matemática. *A matemática nos conta como funciona. Essa é a coisa real.* As histórias que eu te dou em aula são somente ilustrativas. São como fábulas, digamos, pra ajudar a visualizar. Quero dizer... Nem mesmo eu entendo o gato morto. *A matemática é como a coisa funciona.*

A “fábula” do gato de Schrödinger é, para Larry, somente uma forma de acesso à realidade, aos dados, à equação matemática que explica o aparentemente inexplicável. Nesse sentido, a compreensão do paradoxo do experimento mental de Schrödinger é menos importante do que conseguir executar rigorosamente tais postulados e fórmulas; é isso que

Larry exige em sua prova, e é por não atender a tais pressupostos que Clive deve ser reprovado.

Larry é um homem racional. Mas, como vimos, a racionalidade não pode ser vista como uma essência. Cabe precisar que razão é a sua. Aqui, temos já alguns indícios, que se desdobrarão ao longo da narrativa. Ainda que nem sempre consiga compreender os fenômenos do mundo – mesmo os fenômenos da física – , tem a matemática para lhe fornecer as explicações. Matemática: isso é que é a coisa real, é como a coisa funciona. Sua fé absoluta na matemática diz da forma como Larry lida com as coisas: há sempre uma busca pela exatidão, pela precisão dos termos, das operações, dos resultados, das fórmulas; há sempre uma procura pelo equilíbrio entre os lados em uma equação; há sempre a crença em uma fórmula fundamental para as coisas, em que qualquer evento seja resultado dessa fórmula, qualquer variação seja o resultado da fórmula aplicada; em que a busca pelas fórmulas, pelos equilíbrios das equações, pelo fundamento exato das aparências é sempre uma busca por um denominador comum, um princípio, uma identidade; e com isso, pra quem quer que seja, independente da situação a que são submetidos, os princípios são sempre invariáveis; em que qualquer operação leva – ou deve levar – a um resultado; em que o resultado é sempre inquestionável, uma vez que é fruto de uma operação lógica que pode ser “racionalmente” provada; em que qualquer operação é justificada por um código que a possibilita – se isso é isso, então podemos fazer isso.

As expressões de tal racionalidade não se limitam em seu rigor às teorias que ensina. Sua retidão quanto aos princípios – morais, éticos, religiosos... – que segue constituirão toda sua travessia pela narrativa, fundamentarão sua forma de lidar com as pessoas e as situações. Sua dureza diante da reclamação de Clive fica ainda mais evidente com o prosseguimento do diálogo.

LARRY: Bem, me desculpe, mas eu... O que você propõe?

CLIVE: Nota de aprovação.

LARRY: Não, não...

CLIVE: Ou talvez eu possa fazer a avaliação de novo. Eu sei agora que ela cobre a matemática.

LARRY: Bem, os outros alunos não gostaria disso, gostariam?, se um aluno puder refazer o teste até que ele consiga a nota que ele goste?

CLIVE: Teste secreto.

LARRY: Não, eu...

CLIVE: Bico fechado.

LARRY: Não, isso não é possível. Infelizmente nós teremos que aceitar os fatos, Clive...

CLIVE: Muito problemático. Muito problemático.

No início de sua fala, Larry se mostra firme e tranquilo. Abre um sorriso ao dizer “**Você não pode fazer física sem matemática, pode?**”, bem como ao dizer “**Você se reprovou na avaliação. Exato.**” A satisfação de Larry diante da reprovação do aluno não parece dizer de um sadismo maldoso; a reprovação surge como única solução diante da incapacidade de tratar a teoria com o rigor necessário, e aparece menos como punição do que como lição a ser aprendida. Quando Clive insiste em uma avaliação alternativa, Larry se desconcerta, retira os óculos, coça os olhos, e olha aturdido para o aluno quando ele levanta e sai da sala, balançando negativamente a cabeça em seguida em tom de desaprovação.

O desconcerto de Larry aqui é momentâneo, uma vez que ele é baseado em uma pequena infração, tão pequena que só serve para que Larry reafirme seus princípios e faça valer a legalidade moral. Seu saber não é ameaçado – ele é, pelo contrário, reafirmado – e a ordem é mantida. É somente com o decorrer da intriga que o saber de Larry será verdadeiramente desafiado. Então, Larry recorrerá à caixa de Schrödinger em busca de respostas – O gato está morto ou o gato não está morto?. Larry abrirá a caixa e, lá dentro, encontrará um gato vivo-morto.

Tudo começa com um envelope sobre a mesa.

3.4. O triângulo amoroso ou **Onde é que eu durmo?**

Na mesa da cozinha, diante de três pequenas pilhas de papéis, Larry corrige provas concentradamente. Sua esposa Judith pergunta (ou afirma?): “**Sabe os problemas que você e eu temos tido?**”. Larry confirma mais uma vez sem se afetar: “**Mmm-hum.**”. Judith então descarrega a notícia que fará Larry interromper suas correções e olhar para a esposa: “**Bem, Sy e eu nos tornamos muito próximos.**” Judith senta-se à mesa diante de Larry e de nós, e continua com firmeza: “**Em resumo, eu acho que é hora de nós começarmos a conversar sobre um divórcio.**” Larry não se move, como se estivesse em choque. Ele então franze as sobrancelhas, e prossegue o diálogo incrédulo:

LARRY: Sy Ableman?

JUDITH: Não se trata de Sy.

LARRY: Você mencionou Sy.

JUDITH: Não distorça minhas palavras, Larry.

LARRY: Um divórcio? O que foi que eu fiz? Eu não fiz nada.

JUDITH: Larry, não seja uma criança. Você não fez nada. Eu não fiz nada.

LARRY: Sim! Sim, nós não fizemos nada. E eu estou provavelmente próximo a ser promovido...

JUDITH: No entanto, tem havido problemas, como você sabe...

LARRY: Bem...

JUDITH: ...e as coisas mudaram. E então, Sy Ableman... Sy entrou na minha vida, e eu...

LARRY: Entrou na sua vida... O que isso significa? Você mal o conhece.

JUDITH: Oh, por favor. Nós conhecemos os Ableman há quinze anos, Larry!

LARRY: Sim, mas você disse que não *fez* nada!

JUDITH: Eu não *fiz* nada. Isso não se trata de uma faísca, Larry. Isso não se trata de sem-vergonhice.

LARRY: Sy Ableman?!

FIGURA 43 - *Um homem sério* (11)



Nós nunca saberemos quais são os supostos problemas que o casal vinha tendo. Mas nem mesmo Larry parece ter clareza sobre tais problemas. A reação de Larry é de total estupefação. Ele busca pelos motivos que levaram Judith a tal decisão e não os encontra. “O que foi que eu fiz? Eu não fiz nada.” Ele afirma, repetidamente. Judith reafirma que nada foi feito, mas que, simplesmente, houve problemas e as coisas mudaram. Suas justificativas não são nada exatas, os problemas não são nada concretos, e Larry não consegue lidar com isso. Ele busca em Sy Ableman um motivo para a crise do casal, mas Judith insiste em desviar o foco de Sy. A sugestão de que a esposa teve relações sexuais com Sy é um insulto a Judith, parece ferir seus princípios.

Judith tenta continuar a discussão: “Olha, eu não sabia de outra maneira de abrir o jogo com você a não ser te contar e te tratar como um adulto. Isso é tão errado?” Em resposta, completamente atordoado, Larry levanta uma questão absolutamente prática, quebrando qualquer expectativa: “Onde é que eu durmo?” Judith interroga: “O quê?” E Larry explica: “O Arthur está no sofá.” Mais uma vez, fica evidente um certo tom de chacota que envolve a

figura de Larry. Sua performance é quase caricatural, criando um bloqueio de empatia e gerando certo descompromisso com seu dilema.

A proposta do divórcio representa para Larry uma forte e imprevista quebra do fluxo de sua vida. Sua reação é a de uma completa perda de esteios. Ele não consegue encontrar motivos razoáveis que justifiquem o que ocorreu e, justamente por isso, ele não consegue encontrar parâmetros para agir. Sua constante busca pelos fundamentos das coisas e sua preocupação rigorosa com detalhes mínimos constituem indagações que vão do “o que foi que eu fiz” ao “onde é que eu durmo”.

O diálogo prossegue. Larry está cada vez mais perplexo.

Judith: Olha, o Sy acha que nós deveríamos...

Larry: A Esther mal esfriou!

Judith: Esther morreu há três anos, e foi um casamento sem amor. Sy quer um *gett*³¹.

Larry: Um o quê?

Judith: Um divórcio ritualístico. Ele diz que é muito importante. Sem um *gett*, eu sou uma *aguna*³².

Larry: Uma o quê?? Do que é que você está falando???

Judith: Você sempre age tão surpreso! Eu implorei pra você ir ver o Rabino!

Toda a sequência da conversa entre Larry e Judith na cozinha nos oferece uma experiência fortemente desconcertante. Não se trata somente de acompanhar a revelação de algo que surpreende um personagem, mas de toda uma orquestração que rege o diálogo fundada por indeterminações, quebras de expectativa e elementos estranhos. Seja a falta de informações de que dispomos, a incongruência das perspectivas dos dois personagens em embate, a inserção dos termos herméticos do judaísmo (herméticos inclusive a Larry), as preocupações específicas de Larry, sua figura meio patética... todos esses elementos constituem uma intriga que beira o absurdo e cria uma atmosfera de indeterminação. Há que se questionar, no entanto, o quanto essa indeterminação nos afeta, tamanho é o maneirismo com que o absurdo é tratado. Ao levantar-se e sair da cozinha, Judith deixa Larry estupefato. O lento *fade out* que se segue e encerra a sequência deixa-nos ao mesmo tempo com um riso no rosto e uma pulga atrás da orelha.

³¹ Documento judeu de divórcio, que deve ser dado pelo marido à sua esposa, declarando que ela, por efeito disto, consentida a todos os homens. Segundo a Halachá (conjunto de leis do judaísmo) este documento é único instrumento válido para suspender o pacto matrimonial. Sem um *get*, a uma judia só pode ter um novo casamento religioso após a morte do seu marido.

³² Mulher que está presa ao seu casamento, uma vez que seu marido se recusa ou não consegue lhe conceder um *get*. Pode ainda se aplicar à situação onde uma mulher que se presume viúva não possui evidências satisfatórias aos requerimentos legais para provar a morte do marido e, com isso, se desvencilhar do pacto matrimonial.

Avancemos na intriga. A campanha tocou. Larry chega à porta e por trás do pequeno portal de vidro está o rosto de um homem que lança a Larry um olhar afetuoso de compaixão. Larry abre a porta e cumprimenta o visitante. O visitante responde imediatamente, apertando-lhe a mão. O aperto de mãos se estende por constrangedores segundos, até que Larry diz: “Eu vou chamar a Judith.” Mas Sy surpreende: “Não, escuta, na verdade eu estou aqui pra ver você, se puder.” Sy coloca o braço sobre o ombro de Larry, solta um condolente “Que coisa, que coisa...” e o conduz para dentro da cozinha antes mesmo que Larry pergunte “Podemos entrar para a cozinha?”.

Há algo de insólito na chegada de Sy, e nossas suspeitas aumentam logo que ele começa a falar sobre a delicada situação do divórcio: “Sabe, Larry, a maneira que lidamos conosco nessas situações...muito importante.” Se Sy pudesse ser colocado como uma ameaça externa que veio provocar uma ruptura na relação conjugal de Larry e sua esposa, ele passa e se coloca como um dos protagonistas de uma situação em posição de igualdade. Sy não se oferece como estrangeiro ou inimigo, mas como interessado no bem estar comum em profunda solidariedade para com seu amigo com cuja esposa pretende se casar. Não sabemos de Sy é cínico, ainda que suas falas nos sugiram indícios disso: “Judith me disse que ela te deu as notícias, e ela disse que você foi muito adulto.” Larry parece cético: “Ela disse, é?”. E Sy continua. “É claro. O respeito que ela tem por você...”. Mas ainda que tendêssemos a julgar Sy como cínico, a essa altura já percebemos que há uma excentricidade nesse universo que não nos permite conclusões tão imediatas.

Diante de Sy, Larry é inapto. De forma ainda mais radical do que em relação a Judith, com relação à esposa, diante de Sy, Larry não consegue terminar uma frase, não consegue negar, discordar, provocar qualquer contraposição. Larry não consegue sequer tratar do assunto do divórcio; ele é interrompido por um desvio de Sy que lhe oferece de presente uma garrafa de vinho.

SY: Você bebe vinho? Porque essa é uma incrível garrafa. Isso não é Morgan David, Larry. Isso é um vinho. Um bordeaux.

LARRY: Sabe, Sy...

SY: Abra-o. Deixe-o respirar. Dez minutos. Deixá-lo respirar...muito importante.

LARRY: Obrigado, Sy. Mas eu não...

SY: Olha, eu insisto, Larry. Não há motivo para desconforto aqui. Eu ficaria desconfortável se você não o aceitasse. Larry, olha, há sinais, símbolos, Larry.

LARRY: Eu só... Eu não sou ingrato. Eu só não entendo muito de vinho. E haja vista nossa...

SY: Está tudo bem.

LARRY: ...respectiva...

SY: Está tudo bem. Larry, nós vamos ficar bem.

Sy, com sua voz aveludada e sua ternura, oprime Larry seja com sua dicção e sua retórica infalíveis, seja acuando e encurralando Larry pelos cantos, com sua corpulenta figura, impondo-se no quadro, ou mesmo com um abraço absolutamente imobilizador. Os abraços de Sy imobilizam Larry não pela força que ele imprime, mas pela realidade insólita que ele instaura e pelo desconcerto que promove. Existe uma ambiguidade fascinante em Sy, personagem que pode ser encarado como o pivô de uma crise conjugal, o amante da esposa e razão do divórcio, que possui uma presença fortemente opressora, ao mesmo tempo em que se possui uma performance de homem bom, educado, terno, justo e sério. Suas falas, de tão polidas, beiram o insuportável. Conviver com sua presença em cena é ter sempre em oscilação qualquer julgamento de valor sobre seu caráter e suas atitudes.

FIGURA 44 - *Um homem sério* (12)



A frágil posição de Larry em relação a Judith e Sy e nossa perplexa experiência diante do triângulo amoroso chega a extremos quando os três sentam para discutir a relação. Encontram-se em uma lanchonete. De cara, um apertado abraço, onde Sy toma boa parte do quadro, e a cabeça de Larry sobra sufocada sobre o ombro do amigável “amante” da esposa. O abraço dura alguns embaraçosos segundos, em silêncio, retomando a sensação do insólito. Sy se afasta um pouco e domina delicadamente o rosto de Larry, cumprimentando-o com sua conhecida ternura, e Larry responde com seu usual desconcerto. Judith se aproxima, e Sy a cumprimenta de forma quase protocolar. Ela devolve com a mesma formalidade, dá a volta na mesa e se senta ao lado do pretendido marido, deixando Larry sozinho no lado oposto.

FIGURA 45 - *Um homem sério* (13)



O restaurante é silencioso, habitado em sua maioria por pessoas de idades avançadas que comem e tomam café discretamente. Na cena, dominam a cor branca e tons de azul – inclusive nas roupas de Judith e Sy. Toda a sequência é composta por uma atmosfera embotada, sem energia. O embotamento também está na exaustão e inabilidade de Larry, cuja falta de energia se manifesta em suas expressões corporais, rosto, voz e entonação; e na excessiva formalidade de Sy. Judith, um pouco mais apaixonada, parece tentar manter uma postura contida e respeitosa. O clima aparentemente comedido é quase paradoxal, se

consideramos a extraordinária situação que envolve os três. Viemos acompanhando o terremoto que o divórcio tem causado na vida de Larry; no entanto, lá estão os três sentados conversando como se falassem de um problema ordinário.

FIGURA 46 - *Um homem sério* (14)



É da vivência da incongruência que emerge, mais uma vez, o absurdo da cena. E o diálogo é atravessado por essa absurdidade.

SY: Larry, eu gostaria de te agradecer por ter vindo. É muito importante poder discutir essas coisas.

LARRY: Eu estou feliz de vir ao Embers, Sy. Mas eu acho, mesmo, que talvez seja melhor deixar essas discussões para os advogados.

SY: É claro, questões legais, você deixa os advogados discutirem. Você não mistura maçãs e laranjas.

JUDITH: Eu implorei pra você ir ver o advogado.

LARRY: Eu já te disse que vou na segunda.

SY: Segunda é oportuno. Isso não é... Por favor, Embers não é um fórum para legalidades. Você está certo. Não, Judith e eu queríamos meramente discutir.. uh... aspectos práticos. Arranjos de moradia. Afinal, esse é um assunto em que ninguém está em discordância.

LARRY: Arranjos de moradia?

SY: Eu acho que nós concordamos que as crianças não estarem contaminadas com essa tensão...o mais importante.

JUDITH: Nós não deveríamos colocar as crianças no meio disso, Larry.

LARRY: As crianças não estão...

JUDITH: Eu estou dizendo "nós". Eu não estou apontando dedos.

SY: Ninguém está jogando o jogo da culpa, Larry.

LARRY: Eu não disse que ninguém estava...

JUDITH: Bem, não vamos jogar "Ele disse/Ela disse" também.

Mais uma vez, e ainda mais do que antes, Larry é constantemente oprimido: não consegue terminar frases, não consegue se impor, se fazer compreendido, inserir contrapontos. Toda vez que ele tenta responder, questionar, se posicionar, ele é reposicionado por Sy e Judith. Ele tenta se desvencilhar do lugar que lhe é reservado no assunto, mas ele é sempre mais

e mais reprimido e atado. Mais uma vez, Sy se posiciona como se fosse afetado e preocupado da mesma forma que Larry, e se oferece com um pitoresco tom de camaradagem, ainda que esteja sempre interrompendo e dominando o amigo. Quando começa a contar até dez, domina as mãos de Larry colocando sobre elas sua enorme (e peluda) mão. “Vamos dar um passo atrás para que possamos neutralizar a situação. Sabe, Larry, às vezes eu acho que se nós contarmos até dez... Um... dois... três... quatro... Ou silenciosamente...” A contagem, que se expressa ainda com mais força quando feita silenciosamente, parece atingir o máximo de absurdo, o máximo do domínio sobre o corpo e a fala de Larry, o máximo da pitoresca ternura de Sy, o máximo da incongruência, o máximo do constrangimento cômico e incômodo.

FIGURA 47 - *Um homem sério* (15)



E para concluir a seção, a conversa mostra a que veio: uma demanda que afeta ainda mais a vida de Larry, sem que ele consiga se livrar dela ou mesmo propor uma alternativa razoável – ou nada razoável.

LARRY: Me mudar?

SY: Bem, faz muito sentido.

JUDITH: As coisas não podem continuar como elas...

LARRY: Me mudar? Para onde eu iria?

SY: Bem, por exemplo, o Jolly Roger é bastante morável. Não é caro. Os quartos são eminentemente habitáveis.

JUDITH: Isso permitiria que você visitasse as crianças.

SY: Há conveniência em seu favor. Eles tem uma piscina.

LARRY: Não faria mais sentido se você se fosse morar com o Sy?

JUDITH: Larry!

SY: Larry, você... Você está brincando. Eu realmente acho que o Jolly Rogers é a ação apropriada.

Existe uma ironia cruel em todo o diálogo. Larry é quem sofre as consequências das escolhas da esposa e seu pretendente, ele quem mal sabia que as coisas não estavam

bem e que ainda não conseguiu digerir a ideia do divórcio. Larry é de certa forma forçado a sair de casa para morar em um lugar “bastante morável”, que possibilitará uma situação “conveniente” e que, de brinde, terá uma piscina a sua disposição! Ao tentar engolir seu orgulho e confusão e oferecer a esposa ao novo pretendente, seu gesto é recebido como um insulto.

De certa forma, o diálogo entre os três possui uma forte carga kafkiana. Como K., em *O processo*, Larry é pego de surpresa com acusações e demandas às quais precisa responder sem ao menos compreender como as coisas chegaram a tal ponto, dentro de uma teia de relações cuja razoabilidade pressuposta torna-se cada vez mais distante. “– **Aqui estão os meus documentos de identidade!**” (KAFKA, 2001, p. 41), afirma K. diante dos guardas que o abordam. E eis o que ele tem como resposta:

- E o que importa isso para nós? – perguntou então o maior dos guardas. – Comporta-se pior do que uma criança. Que deseja? Porventura acredita que poderá acelerar o curso de seu maldito processo discutindo conosco, que somos apenas guardas, sobre os seus documentos de identidade e a ordem de prisão? (2001, p. 41)

Não adianta tentar compreender a situação, questionar seus motivos. “**Desconheço essa lei**” (2001, p. 41), diz K. “**Tanto pior para você**” (2001, p. 41), replica-lhe o guarda. Tanto para K. quanto para Larry, o imbróglio emerge sem que exista qualquer possibilidade de uma ação efetiva sobre ele, a não ser a ele se entregar e por ele padecer.

Na bizarria em que se constitui toda a trama das relações entre Larry, Judith e Sy, a razoabilidade das normas de conduta podem parecer suspensas ou invertidas muitas vezes, mas elas sempre retornam para se impor. E é Larry quem sempre sofre os vetores da razoabilidade imposta por cada personagem, cada evento, cada movimento do mundo. Diante de tudo e de todos, Larry vai perdendo o controle; deixa de ser um agente para tornar-se reagente, tão perdido e confuso que mal sabe *como* reagir. E diante de todo esse embate, é nosso próprio vetor (o de nossos julgamentos, conclusões, considerações) que se perde e que não encontra outra solução senão o de se recolher provisoriamente, e nos deixar levar confusamente pela indignação, pela empatia, pela pena, pelo escárnio, pela angústia, nem sempre com clareza sobre a quem dirigir tais sentimentos.

Larry Gopnik vive, aqui, seu próprio processo kafkiano. Mas ao invés de “questões legais”, se vê jogando no meio de um vertiginoso percurso dentro de um labirinto de “aspectos práticos”. Na forma como a narrativa se conduz, há uma série de nós nas relações de razoabilidade, de proporcionalidade, de causa e consequência. Larry parece tentar alcançar

insistentemente as normas que devem reger as condutas, mas só a cada passo, a cada palavra, vê suas normas voltando contra si e atando-o. E os pivôs do processo não são inimigos, seus contrários, seus oponentes, mas seus iguais, membros de uma mesma família ou comunidade, pessoas “sérias”, com as quais Larry compartilha das normas. Justamente por isso, a situação é tão desconcertante. O vírus do fantástico invadiu a legalidade familiar. E, como na parábola inicial, não se trata simplesmente da luta de uma forma de saber ingênua contra um saber superior, mas do embate de formas de saber igualmente duras e “sérias”; é somente a Larry que o fantasma aparece, mas ele nunca conseguirá alcançá-lo para perfurá-lo no peito. O fantasma visto por Larry não é acessível, não possui rosto nem corpo, porque se constitui do cognitivamente ambivalente, do “nem uma coisa, nem outra”; esse fantasma não se anuncia de frente, mas discordando onde se procura concordância, fazendo-se presente ao atacar o passado e o futuro. No entanto, até que ponto esse fantasma visto por Larry ressoa em nossa experiência? Até que ponto o processo que acomete Larry também nos acomete? Em momentos como esse, um toque fantástico parece mais estilo do que expressão de algo verdadeiramente incômodo.

3.5. O envelope com dinheiro ou *Aceite o mistério*

Na primeira vez que Clive foi ao escritório de Larry, não vimos o aluno deixando nada sobre a mesa. Sequer vimos o aluno próximo à mesa. Ele simplesmente levantara com seus livros nas mãos e deixara a sala. Mesmo assim, inferimos, junto a Larry, que o envelope cheio de dinheiro encontrado sobre a mesa veio de Clive. Larry corre atrás do aluno, mas só encontra longos corredores vazios. O olhar de Larry é de um misto de pasmo e indignação.

No dia seguinte, Clive retorna ao escritório a pedido de Larry. É o dia depois da primeira conversa com Judith. A preocupação e a confusão começam a deixar as primeiras marcas no corpo de Larry: seu cabelo está levemente despenteado e sua voz, taciturna. O castelo de Larry já começa a ruir – ou melhor, o chão sobre seu castelo começa a ceder. O segundo encontro com Clive virá causar mais um abalo ao terreno. “*Sim, obrigado por vir, Clive. Sente-se.*” Apesar do visível descontentamento de Larry, Clive é, como no início, pouco expressivo o, de postura ereta e tom regular na fala, em contraste com a afetação que perpassa a atuação de Larry. O professor começa:

LARRY: Nós não tivemos, eu acho, uma boa conversa no outro dia. Mas você deixou algo...

CLIVE: Eu não deixei.
 LARRY: Bem, você nem sabe o que eu ia dizer.
 CLIVE: Eu não deixei nada. Eu não estou sentindo falta de nada. Eu sei onde tudo está.
 LARRY: Bem, então, Clive, de onde veio isso?

FIGURA 48 - *Um homem sério* (16)



Larry tira da gaveta o envelope e mostra a Clive, que o olha silenciosa e inexpressivamente. A essa altura, temos ainda mais a certeza de que foi Clive quem deixou o envelope. Larry é firme:

LARRY: Isso está aqui, não está?
 CLIVE: Sim, senhor. Isso está aí.
 LARRY: Isso não é nada. Isso é alguma coisa.
 CLIVE: Sim, isso é alguma coisa. O que é isso?
 LARRY: Você sabe o que é isso, eu acredito. E você sabe que eu não posso ficar com isso, Clive.
 CLIVE: Sim, senhor.
 LARRY: Eu terei que encaminhar isso para o professor Finkle, junto com minhas suspeitas sobre de onde isso veio. Ações tem consequências.
 CLIVE: Sim, frequentemente.
 LARRY: Não, sempre! Ações *sempre* tem consequências. Neste escritório, ações sempre têm consequências.
 CLIVE: Sim, senhor.
 LARRY: Não só de física. Moralmente.
 CLIVE: Sim.

E mais uma vez estamos diante da expressiva racionalidade de Larry. Para toda ação, uma consequência, supondo que cada ação pode ser determinada, pode ser circunscrita em uma totalidade identitária; e que, uma vez determinada, cada ação possui um desdobramento lógico, necessário e previsto (ou, no mínimo, suposto). A lei física é a mesma da moral da racionalidade expressa na figura de Larry. A condenação da ação do aluno *deve* ter uma consequência – importante perceber como a suposição de uma ontologia lógica da ação e reação transforma-se em uma deontologia que funda a relação moral com o mundo. E sendo tomada como uma ação que é, segundo os princípios do

professor, moralmente desviante, ela deve ter como consequência uma punição. Uma vez que a retidão é ameaçada por um gesto, esse gesto deve ser reprimido para que a moralidade seja preservada. “Neste escritório, ações sempre têm consequências”, protesta Larry, batendo desajeitadamente na mesa. E se no mundo da amoralidade tais ações são permitidas, Larry cuidará que, ao seu redor, a moralidade permaneça. Mas as leis de Larry são, então, desafiadas na continuidade da conversa:

LARRY: E nós dois sabemos sobre suas ações.

CLIVE: Não, senhor, *eu* sei sobre minhas ações.

LARRY: Eu posso interpretar, Clive. Eu sei o que você pretendia que eu entendesse.

CLIVE: Mera suposi, são senhor.

LARRY: “Mera suposi, são senhor”?

CLIVE: Mera suposição, senhor. Muito incerto.

Ao sugerir que Larry não viu o aluno deixando o envelope sobre a mesa – assim como nós não vimos –, e que a acusação estaria baseada em mera suposição, Clive está provocando um desconcerto no circuito ação-reação, uma vez que questiona o fundamento daquilo que está sendo posto no termo da ação. Se estávamos certos de que o envelope viera de Clive, o aluno vem para, muito delicadamente, nos lembrar do grau de incerteza que existe na nossa associação entre um e outro; uma associação que é lógica, mas que é constituída por lacunas. A fala de Clive tira a ênfase dos termos que Larry coloca e enfatiza as lacunas que existem na operação – ou, de uma forma mais fundamental, a lacuna é *criada*, uma vez que, até então, ela parecia inexistente. E ainda que a fala de Clive possa parecer puramente um gesto cínico e oportunista, ele insere uma inegável dificuldade e complexificação na situação, evidenciando as trevas sobre a forma de saber e compreender o passado – ou criando um *novo* passado constituído por trevas –, ele anuvia o olhar para o futuro e cria uma confusão sobre como proceder. A situação que envolve Larry e Clive, cujas ações vinham transcorrendo em seu fluxo contínuo e normal, é então tomada por *presença*, o fluxo é interrompido e a narrativa passa a se desenrolar com um novo nó de indeterminação que obscurece o caminho e torna o percurso mais pesado e tateante. O insólito e incerto da conversa com Clive tornam-se mais um desafio à normalidade no mundo de Larry, misturando-se às demais sequências que vêm entrecruzando-se ao longo da intriga, e representam mais uma injeção despragmatizante na nossa vivência dentro desse mundo.

O processo relativo à questão de Clive aprofunda-se e enraíza-se quando Larry é visitado em casa pelo pai do aluno. “Choque de cultura.”, ouvimos de uma voz com sotaque oriental

carregado, enquanto vemos em detalhe um homem chocando seus punhos. “Choque de cultura.”, ele repete.

FIGURA 49 - *Um homem sério* (17)



De pé, ao lado de seu carro, Larry contesta:

LARRY: Com todo respeito, senhor Park, eu acho que não é isso.
 Sr. PARK: Sim.
 LARRY: Não. Seria choque de cultura se fosse um costume na sua terra subornar pessoas por notas.
 Sr. PARK: Sim.
 LARRY: Então, você está dizendo que é o costume?
 Sr. PARK: Não, isso é difamação! Motivo para processo!
 LARRY: Deixa eu ver se entendi. Você está ameaçando me processar por difamar seu filho?
 Sr. PARK: Sim.

E mais uma vez Larry torna-se regente numa relação kafkiana de inversão ou suspensão da ordem “razoável” das coisas. Ele não consegue compreender como a ordem das coisas levaram àquela situação, e busca em vão colocar os termos numa posição lógica.

LARRY: Olha só, se fosse difamação, deveria haver alguém para quem eu o estaria difamando, ou eu... Tudo bem, vamos simplificar. Eu poderia fingir que o dinheiro nunca apareceu. Isso não é difamar ninguém.
 Sr. PARK: Sim, e nota de aprovação.
 LARRY: Nota de aprovação?
 Sr. PARK: Sim.
 LARRY: Ou você vai me processar?
 Sr. PARK: Por aceitar dinheiro.
 LARRY: Então ele deixou o dinheiro?

Sr. PARK: Isso é difamação!

LARRY: Isso não faz o menor sentido. Ou ele deixou o dinheiro ou não deixou.

Sr. PARK: Por favor. Aceite o mistério

Larry falha duplamente ao tentar posicionar as coisas em uma ordem lógica que o permita tomar as rédeas da situação. Primeiro, falha ao tentar, em meio a suas confusas palavras, compreender ele mesmo como as coisas tomaram tais dimensões incoerentes. E falha também ao tentar convencer seu interlocutor dessa suposta incoerência, e então reverter o jogo. “Aceite o mistério” parece ser a sentença de que não há saída possível para a racionalidade reta de Larry, sua moralidade, sua razoabilidade; insistir nessa racionalidade o levará à armadilha cínica que representa Sr. Park. Mais uma vez Larry é transformado em reagente de ações que lhe são impostas, engolido por um jogo cujas regras lhe escapam, e não há vizinho durão que possa resolver sua situação. “Esse homem está te incomodando?”, pergunta Sr. Brandt que se aproxima durante a conversa. “Se ele está me incomodando? Não.”, responde Larry sem saber exatamente com a intervenção do homem que ameaça mais do que as fronteiras da sua varanda.

Seja com Clive ou com Sr. Park, temos acesso a qualquer tipo de informação via Larry. Sabemos (ou *não* sabemos) das ações de Clive tanto quanto Larry. Ainda que não compartilhemos de seus pressupostos racionais, acompanhamos o desvendamento de uma confusão junto dele. Se rimos da situação é porque nos descomprometemos momentaneamente com o sofrimento de Larry, mas nos percebemos tão confuso quanto ele. O absurdo certamente não nos afeta da mesma forma que afeta ao personagem, mas não somos tão diferentes dele ao considerarmos tal situação absurda. Mais ainda, o absurdo passa a ser profundamente inquietante na medida em que ele nos confronta e nos obriga a considerá-lo como real, presença inegável. Essa é uma característica importante da narrativa de *Um homem sério*: o absurdo deixa de ser desvio para se impor como condição. E por mais que o negamos, ele se impõe com vigor. Lembremos mais uma vez do encontro de K. com os guardas:

- Sem dúvida, essa lei não existe senão na imaginação de vocês – prosseguiu dizendo K., com a intenção de penetrar o pensamento dos guardas e procurando induzi-lo em seu favor. O guarda, porém, limitou-se a dizer:

- Você logo sentirá o efeito dessa lei. (KAFKA, 2001, p. 41)

Mas se Larry parece viver seu próprio processo kafkiano, é necessário precisar uma distinção importante que configura nossa experiência com o filme. Uma expressiva chave para a compreensão disso pode estar na relação entre Larry e seu vizinho.

3.6. O vizinho e o advogado ou *É só estranho*

A inflexibilidade de Larry expressa-se novamente assim que chega em casa. Larry sai do carro, para e assiste intrigado o vizinho, que apara lentamente o gramado que fica entre a casa dos dois. Enquanto olhamos para Larry assistindo ao vizinho e assistimos ao vizinho junto de Larry, não sabemos exatamente o motivo do incômodo, mas o vivemos junto do personagem. A música inquietante (a mesma que caía do céu junto da neve na parábola inicial) volta a tocar, atravessando a cena com seu clima incerto e sombrio. Na mesa do jantar, enquanto a família come com desembaraço, Larry vacila. “O senhor Brandt continua aparando parte do nosso gramado.”, comenta atordoado para a esposa Judith. Ela, dobrando o guardanapo sobre o colo, responde com indiferença: “Isso importa?”. A indiferença surpreende Larry. “O quê?” Ela insiste: “Isso é importante?”. Larry pensa confusamente por alguns segundos, e então responde: “É só estranho.”

A suposta estranheza da atitude do vizinho que ultrapassa seus limites da grama leva Larry de volta à varanda. Vemos o vizinho jogando bola com o filho. Larry se aproxima lentamente, com sua já usual expressão de perturbação. As inquietantes notas de piano soam novamente. Junto delas, o rítmico ruído da bola sendo jogada entre vizinho e filho. Larry começa a se inclinar, até se posicionar na exata direção dos limites da grama. Podemos ver, com ele, a diferença do nível entre os dois gramados e a linha que os divide. O sol do entardecer rebate no rosto de Larry, deixando sua consternação ainda mais expressiva. O vizinho interrompe o jogo, e os dois se olham por um momento. Larry, sem sair de sua posição curva, lança-lhe um olhar de interrogação. O vizinho devolve um olhar severo, retorna ao filho e lança a bola uma última vez com força. Ouvimos o som da bola sendo agarrada uma última e penetrante vez.

FIGURA 50 - *Um homem sério* (18)



Somos transportados para o lugar das preocupações de Larry. Ainda que não compartilhemos exatamente de sua rigidez, é a partir dela que acompanharemos sua trajetória. Há uma dupla vivência nesses momentos de inquietação: nos inquietamos junto de Larry com os desvios da normalidade ao mesmo tempo em que nos inquietamos com a sua inquietação.

“É bom conhecer seus vizinhos, e ajudar. Ajudar os outros.”, diz Larry a sua sedutora vizinha, Sra. Samsky; e completa: “Apesar de que eu não me importo muito pelos meus vizinhos do outro lado, devo dizer.” Sra. Samsky comenta: “Goys³³, não são?” E Larry confirma: “Mmm. Sim, muito.” Sabemos quem é o vizinho do outro lado. Sr. Brandt é, em vários sentidos, diferente de Larry. Robusto, rude, aguerrido. Dedicar-se a jogar bola com o filho, levá-lo para caçar, ainda que seja dia escolar – o que parece ser algo inaceitável para Larry: “Eu o tirei da escola hoje para que ele pudesse ir caçar com o pai dele.”, afirma Sr. Brandt, cuja figura está amparada pelo corpo de um veado ensanguentado amarrado sobre seu carro. Sua fala é austera. Há marcas de sangue espalhadas em sua jaqueta de couro. Diante dele, Larry parece fraco, indefeso. Há uma distância intransponível entre ele e Larry. Para se referir ao vizinho, chamá-lo de *goy* passa a carregar uma forte carga pejorativa. Sr. Brandt não compartilha dos princípios e da espiritualidade judaica, não faz parte do povo escolhido para receber a revelação do Torá, não pertence a uma linhagem que possui um pacto eterno com Hashém, e por isso, é diferente, estrangeiro, bárbaro, indigno da ajuda de Larry ou sequer de sua preocupação.

³³No hebraico, uma transliteração da palavra hebraica para *nação* ou *povo*, também usada para referir-se aos não-judeus ou gentios.

FIGURA 51 - *Um homem sério* (19)

Sr. Brandt só se torna foco da preocupação quando este começa a ultrapassar o limite que deveria ser mantido, quando começa a borrar a borda que separa o território de Larry e o do vizinho. É preciso insistir que a borda é *borrada*, não invadida, por mais que Larry afirme que o Sr. Brandt está cortando parte de sua grama.

LARRY: Sr. Brandt, aquilo ali está bem no limite da propriedade. Eu acho que nós não devemos ultrapassar, o que, dez pés...

Sr. BRANDT: O limite da propriedade é o álamo.

LARRY: O...?

Sr. BRANDT: Álamo.

LARRY: Bem, mesmo se for, você passou um pouco dele.

Sr. BRANDT: Meça.

LARRY: Eu não preciso medir, dá pra ver que...

Sr. BRANDT: O limite é o álamo.

Ainda que vejamos o contraste das partes aparadas do gramado, nunca temos uma exata referência de medida da varanda. Nunca vemos em cena o álamo em perspectiva com a linha que distingue o gramado. Nunca saberemos se o Sr. Brandt avançou ou não os limites da propriedade, mas o que importa é que acompanhamos a questão se tornar algo importante na intriga, algo que se torna um problema para a vida de Larry e um problema para nossa trajetória ao longo da narrativa. Podemos até achar que o fato de o vizinho podar um pedaço da grama não seria nada demais, mas para a racionalidade e territorialidade de Larry isso tem uma questão fundamental, o que impregna as situações de um desconforto que oscila, mais uma vez, entre o cômico e o incômodo.

Somos pegos no meio dessa defesa por um território que não é espacial, mas existencial, e saber se o limite da grama foi ou não ultrapassado se torna uma questão insignificante. O fato é que o aparente absurdo da insistência de Larry no rigor da grama deixa, novamente, de ser uma questão e passa a ser condição na nossa experiência dessa narrativa. Larry

viverá a ameaça do vizinho com enorme aflição. Por mais que Larry trate o Sr. Brandt como o estranho, como o não-eu, o que está fora do mundo que ele concebe para si e portanto indigno de preocupação, em uma presença distante, vislumbrada à distância justamente para marcar as fronteiras da borda, o vizinho se torna presença.

Dessa forma, a narrativa insere em seu curso a inquietante presença do anômalo, provocando uma heterotopia nas leis que regem o universo da narrativa. Inquieto com a ameaça do vizinho, Larry se intriga, se angustia, e tenta organizar alguma forma de espantá-lo. E ele faz isso recorrendo a supostas leis que, ele imagina, irão protegê-lo. Leva a questão dos limites da propriedade para o mesmo advogado que cuida do seu divórcio. Tratará os dois problemas nos mesmos termos, um cruzando o outro. E é o peso do acúmulo desses problemas na medida em que eles vão se imbricando na intriga, seja em cenas distintas mas intercaladas, seja no cruzamento direto (como no caso do advogado), o que importa é que temos uma bola de neve constituída de indeterminações, absurdos, incongruências, que nos arrasta pelo filme.

A relação entre Larry e o protagonista de *O processo* deve ser repensada. Enquanto no romance de Kafka, seu protagonista pode ser encarado simplesmente como vítima de condições que lhe são impostas e que o conduzirão por uma intriga labiríntica, há de se questionar em que medida o personagem de Larry pode ser encarado sobre tal chave. A todo momento, percebemos que há uma excentricidade na sua figura, sua forma como ele se relaciona com o mundo. O embate entre Larry e o Sr. Brandt é emblemático no sentido de revelar a atuação de Larry (e a racionalidade que ele representa) na *constituição* mesma da trajetória errante que se desenvolve na intriga. Larry não é mera vítima de uma avalanche que vem arrastá-lo, mas motor fundamental das relações de inquietação que se instauram. A “invasão da propriedade” só se torna uma questão problemática na medida em que ela é configurada na relação com Larry de tal forma. O insólito surge na narrativa de *Um homem sério* de dentro das condições propostas pelo mundo caricato de Larry. E é na complexa relação de identificação e afastamento que mantemos com o protagonista que nos percebemos oscilar entre o riso que nos distingue de sua figura patética e a empatia que nos aproxima de sua humanidade. Quando o filme nos permite, quando não trata seu protagonista com uma pateticidade maneirista, nos aproximamos de Larry e compartilhamos de sua angústia e confusão, que nos percebemos tentando ser tão “sérios” e “racionais” quanto ele. Podemos nos surpreender percebendo a nós mesmos tentando estabilizar o vizinho, percebê-lo em uma ameaça externa e que, para fora, deve ser expulsado. Mas a narrativa só faz deixar cada vez mais distante a possibilidade de expulsar o intruso. Quando

menos esperamos, lá está ele nos atacando durante a noite em forma de pesadelo; pesadelo que só existe porque assim o concebemos (Larry e nós), e o qual o fantástico nos obriga a sofrer.

Nossa relação com o Sr. Brandt configura-se, ao longo do filme, de forma muito próxima ao estranho visto pela concepção pós-moderna de Bauman, um estranho “viscoso”. Cabe aqui recuperar brevemente como Bauman trabalha essa noção sartreana do viscoso para definir nossa relação com o estranho na contemporaneidade. Segundo ele, quando mergulhamos na água, sentimos sua alteridade, o que nos proporciona uma agradável liberdade do medo. “Talvez até submergir-me no lago ou no mar reafirme o meu poder de guardar intacta a minha forma, o controle sobre o meu corpo, minha liberdade e domínio” (BAUMAN, 1998, p. 39). Segundo o autor, se desejamos, podemos voltar, nos secar, sem nos preocuparmos por um instante com o comprometimento do nosso próprio ser. Bauman propõe, então, imaginar-se imerso em um barril cheio de resina, alcatrão ou melaço. Ao contrário da água, a substância aderirá à nossa pele.

Mais do que exuberantemente invadindo um elemento novo e estrangeiro, sinto-me invadido e conquistado por um elemento do qual não há como fugir. Já não estou sob controle, já não sou senhor de mim mesmo. Perdi minha liberdade. (1998, p. 39)

O “estranho pós-moderno” seria, então, odioso e temido da maneira como o é o viscoso. Segundo Bauman, quanto menos as pessoas possam controlar suas vidas e suas identidades, mais verão as outras como viscosas e mais tentarão desprender-se dos estranhos que elas experimentam como uma envolvente, sufocante, absorvente e informe substância.

Ao invadir o território de Larry, o Sr. Brandt se instaura de forma viscosa em sua existência. Ele não é água que rodeia a ilha, mas resina absorve, sufoca e obscurece as identidades. E quanto mais Larry se debate, tentando afastar o estranho para fora de seus limites, para território estrangeiro, mais o vizinho se impregna e deixa turva as diferenças. E quanto mais avançamos na narrativa de *Um homem sério*, mais nos afundamos com Larry no barril de resina. Percebemos, então, que a segurança de saber quem somos e que princípios nos constituem vinha justamente da medida que nos distinguia de uma diferença que tentávamos afirmar à distância. Marcávamos nossa identidade ao insistir em uma identidade do outro: o não-eu, indigno de preocupação ou ainda digno de punição (se considerarmos que a figura de Clive também cumpre esse papel no filme). Mas quando a narrativa fantástica nos confronta com esses estranhos, ela nos impossibilita de dominá-los e deles nos aproxima, revelando a multiplicidade que eles abrem. Diante dessa multiplicidade,

nosso saber perde seus esteios e nossa capacidade de ordenamento se perde; somos incapazes de ordenar o mundo, e isso é tão perturbador porque, na verdade, nos vemos incapazes de ordenar a nós mesmos.

Quando a questão dos limites parece ter encontrado uma “solução” (no sentido procurado por Larry), mais uma vez a narrativa nos prega uma peça, ressaltando um caráter do filme que vinha se anunciando em diversos momentos. O advogado Don afirma que seu sócio é que pode ter essa solução: “O Sol tem examinado a questão do limite da propriedade, e ele não entrou em detalhes, mas parece que ele acha que existe uma solução ótima pra isso. Disse que foi pura sorte ter encontrando alguma coisa.” Sol é mais um personagem pitoresco: rechonchudo, com uma camisa de mangas curtas, suspensórios, gravata borboleta e cachimbo dependurado na boca, Sol senta e organiza meticulosamente seus papéis e seus cinco lápis sobre a mesa. Ajeita seus óculos, pega um dos papéis, analisa-o, dá uma baforada, e olha para Don e Larry; Sol arregala os olhos, e seu cachimbo cai da boca sobre o papel; ele se levanta com a boca aberta e cai no chão. Sua protuberante barriga balança enquanto ele agoniza. Ataque cardíaco, descobriremos depois. E a questão dos limites permanecerá tragicomicamente insolúvel.

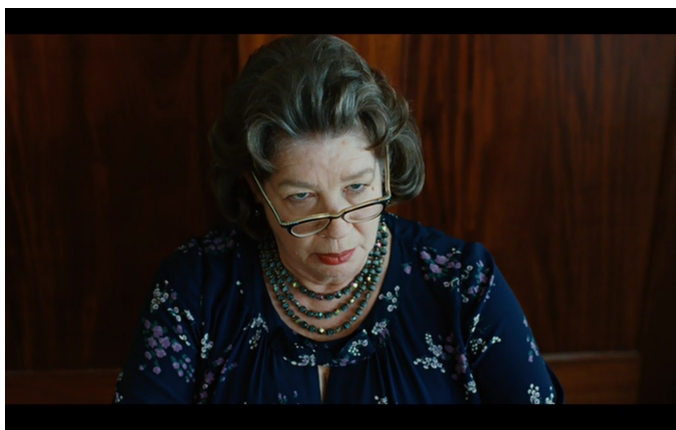
A cena é bastante expressiva para nos revelar um absoluto controle que a narrativa possui sobre o destino insólito de seus personagens. A existência e a morte de Sol encarna fortemente uma estratégia que esse universo possui de oferecer possibilidades, sentidos, associações e súbita e ridiculamente os implodir. Mas tal estratégia se torna tão frequente, tão maneirista e tão autoconsciente que ela vem menos para mostrar que existe uma indeterminação regendo esse universo do que para mostrar que há um forte controle sobre ele. Em episódios como esse, a ocorrência (e a recorrência) do insólito parece surgir não como anomalia, mas como norma. Uma norma que é tão duramente imposta a situações, personagens e a nós que cria uma suspensão total de crença e afeto. A fortuita e ridícula morte de Sol parece incapaz de nos afetar ou de causar qualquer dano. Aqui sim a afirmação de Todorov sobre *A metamorfose* de Kafka parece fazer absoluto sentido: nesse mundo invadido por uma sobrenaturalidade, acabamos por conhecer sua naturalidade, uma vez que o mundo descrito parece seguir uma regra de bizarria, parece fundar uma discordância regida pela concordância. A repetição e a ênfase de episódios como esse faz com que a irrazoabilidade não aponte para multiplicidade alguma. Parecem ser simplesmente sinais de uma anomia internalizada. Quando a crise se torna concordante, a narrativa parece minimizar as possibilidades da expressão do fantástico, e somos destituídos da oportunidade de nos tornarmos fantásticos. “Aceite o mistério” é um

conselho, aqui, tão cínico quanto o discurso do pai de Clive. Estamos sob a tutela da ordem que afirma: “É só estranho”.

3.7. A secretária do rabino ou *Eu tenho tentado ser um homem sério*

Já estamos em um estágio avançado da narrativa. Larry encontra-se em um estado de quase desespero. Não encontrou respostas para suas inquietações na física, nas leis, nem nos dois rabinos que procurou. Viemos acompanhando uma trajetória errante e insólita, permeada por problemas que se entrecruzam, explicações frustrantes, realidades pesadelares e pesadelos reais. Estamos agora próximos daquele que vinha sendo frequentemente mencionado com louvor: Marshak. Para chegar até ele, um portão de madeira e uma pessoa que a guarda. Uma senhora de roupas e acessórios azuis (eles estão de volta), pele extremamente branca e aparência estranhíssima. Encaramos a senhora de frente, que nos olha com completa apatia.

FIGURA 52 - *Um homem sério* (20)



Em contraponto, está Larry a ponto de rir. Em tom de súplica e compaixão, Larry dispara, enquanto nos aproximamos dele lentamente:

LARRY: Por favor, eu preciso de ajuda. Eu já tentei conversar com os outros rabinos. Por favor. Não se trata do *bar mitzvah* do Danny. Meu filho, Danny. No próximo *shabat*³⁴. Evento de muita alegria. Isso está tudo bem.

³⁴ Dia de descanso semanal no judaísmo. Simboliza o sétimo dia em Gênesis, depois dos seis dias de Criação. Inicia-se a partir do pôr-do-sol da sexta-feira até o pôr-do-sol do sábado.

É mais sobre mim mesmo. Eu tenho passado por alguns *tsuris*³⁵ ultimamente. Problemas matrimoniais, profissionais... e por aí vai. Esse não é um pedido frívolo. Isso é séri... Eu sou um homem séri... Uh... Eu tenho tentado ser um homem sério, sabe? Tentado fazer o correto, ser um membro da comunidade, criar os... Danny, Sarah, os dois vão para a escola, escola hebraica. Um bom café da manhã... Bem, Danny vai para a escola hebraica. A Sarah não tem tempo. Ela basicamente lava o cabelo. Aparentemente existem muitas etapas envolvidas. Mas você não tem que contar isso ao Marshak, apenas diga que eu preciso de ajuda. Por favor, eu preciso de ajuda.

A estranha senhora continua encarando Larry, produz um aborrecido suspiro, abre o portão e caminha lentamente até a mesa onde, ao longe, vemos uma figura anciã sentada. Observamos a cena, encaramos Larry em sua aflita expectativa, e de volta à mesa ao longe. Durante uma angustiante espera, o silêncio só é quebrado por um suspiro de Larry, e pelos passos preguiçosos da secretária que se arrastam, tanto na ida, quanto na volta. Ela retorna a Larry e fecha o portão. Um instante antes de ser completamente fechado, nos é oferecido um olhar um pouco mais aproximado do ancião sentado imóvel à mesa, como se uma última tentativa de projeção e contato. A secretária senta-se vagorosamente, ajeita-se na cadeira... enquanto Larry, no contraponto, mal consegue se segurar de aflição. Ela então se inclina suavemente para a frente e sentencia: “O Rabino está ocupado” Sua voz é extraordinariamente grave. Larry continua olhando, incrédulo, e então diz: “Ele não parecia ocupado!”. Ela explica: “Ele está pensando.” E, pela última vez, o acesso às explicações que retornariam a luz às trevas que tomaram a vida de Larry lhe é impedido.

Nesse momento, podemos lembrar mais uma vez de K., que tem sua entrada na lei negada por razões obscuras.

O camponês não esperara tais dificuldades; parece-lhe que a lei tem de ser acessível sempre a todos, mas agora que examina com maior atenção o guarda, envolto em seu abrigo de peles, que tem grande nariz pontiagudo e barba longa, delgada e negra à moda dos tártaros, decide que é melhor esperar até que lhe dêem permissão para entrar. O guarda dá-lhe então um escabelo e o faz sentar-se a um lado, frente à porta. Ali passa o homem, sentado, dias e anos. (KAFKA, 2001, p. 240)

A lei, em um sentido mais amplo, como uma corporificação das normas com o poder de estabelecer a ordem e fazer prevalecer a razoabilidade, aparece sempre suposta, mas nunca plenamente alcançada. Seja Larry ou a K., o personagem que vem em busca da autoridade e da intervenção de uma entidade magnânima a vislumbra de longe. Sua busca é sempre marcada por intervenção obscura que o lança fagulhas da existência e do poder dessa entidade, mas que nunca o permite alcançá-la.

³⁵ Em hebraico: problemas, transtorno.

A experiência do perder-se dentro de um labirinto burocrático, protocolar e ritualístico é mais um ponto de cruzamento entre a narrativa de *Um homem sério* e as narrativas kafkianas. E isso não somente nos momentos em que Kafka trata explicitamente do tema da burocracia, sobretudo da Lei. A dimensão do homem perdido a uma rotina protocolar absurda pode ser percebida mesmo em *A metamorfose*, onde a vida doméstica parece submetida a rigorosas e paradoxais relações normativas, a verdadeira matéria prima do fantástico em sua narrativa. Em *Um homem sério*, encontramos semelhante relação na intriga, nos perdendo diante de normas que são, supostamente, magnânimas, mas que se mostram nebulosas, cínicas, ou mesmo suspensas. E essas normas se materializam em diversas formas, em diversos momentos da intriga, sejam elas em forma de fórmulas, doutrinas, burocracias, protocolos, rituais ou rotinas. Se pudéssemos eleger um tema central na narrativa do filme, a perturbadora relação entre personagens e os diversos tipos de normatividade.

A cena, no entanto, é pintada em por tons distintos. A afetação de Larry, sua fala desesperada entrecortada de elementos patéticos, a caracterização pitoresca da secretária, tudo isso se distancia de uma sobriedade e melancolia que atravessam os escritos kafkianos. Como vimos, tais características estão sempre em um limite entre uma norma desafiada pelo estranho e o estranho tornado norma. O humor que emerge das cores coenianas às vezes marca uma maneira “não-séria” de representar o mundo, apontando para uma consciência das múltiplas possibilidades de sentido; nesse sentido, não se trata de um riso generalizado, do puro escárnio, mas de um gesto de compreensão de uma relação flutuante de sentidos. Por outro lado, ao transformar a estranheza em maneirismo, o riso acaba se tornando marca de uma seriedade. O riso então torna-se conformador, sinal de resignação diante da estranheza inabalável.

Larry está sempre atrás das leis fundamentais da matemática, da física, da moral, da religião, do Direito, para regular não só sua conduta, mas para enquadrar a conduta dos que o cercam. E é contra todas essas leis da realidade de Larry que as estratégias despragmatizantes da narrativa investem, desafiando cada uma delas. O filme nos apresenta as leis que tentam buscar um ordenamento do mundo, uma organização dos fatores, que tentam garantir que toda causa tenha sua consequência, que busca estabelecer a consequência justa e razoável para as coisas, que dão a medida de “justiça” e “razoabilidade”. A narrativa expõe todos esses valores para corroê-los. Somos convidados a nos aproximar de certas relações de normatividade para, então, experienciar essas relações tomadas pelo vírus do estranhamento. Se Kafka tinha sua própria fórmula de

formular um humanismo por suas parábolas fantásticas, podemos dizer que estamos diante de um humanismo que se preocupa com as relações errantes do ser humano no mundo, às vezes com normatividades absolutamente paradoxais e sufocantes, onde às vezes a estranheza é uma transgressão, às vezes é uma saída. Nesse sentido, a parábola do rabino Nachner sobre os dentes do *goy* é emblemática. “Essas questões que estão te afligindo, Larry”, disse ele, “talvez sejam como uma dor de dente. Você as sente por um tempo, depois elas vão embora.” Se a insolubilidade dos enigmas que surgem pelo percurso muitas vezes é desconcertante, em alguns momentos ela pode se tornar confortante. “O que aconteceu com o *goy*?”, indaga Larry. “O *goy*?”, pergunta o rabino; “Quem se importa?”

3.8. O telhado ou *Olhe para o estacionamento*

De cima do telhado de sua casa, onde subiu para arrumar a antena da TV, Larry para por um instante e contempla sua vizinhança. Crianças passeiam de bicicleta, pessoas águam seus gramados, carros passam sem pressa pela rua, o Sr. Brandt joga bola com o filho... Sobre tudo isso, Larry parece admirar o cotidiano que o cerca, a familiar calmaria suburbana.

FIGURA 53 - *Um homem sério* (21)





A relação de Larry com o cotidiano parece ser fundamental para a manutenção dessas normas. É nesse cotidiano normativo que Larry constitui sua forma de saber; em outras palavras, seu saber é extremamente dependente da mediação dos rituais, das fórmulas, da rotina. É o ritual que lhe oferece certezas, e dessas certezas depende a racionalidade que o guia.

Toda a narrativa do filme é marcada por esses rituais, por uma espécie de ciclos de situações que são retomadas, uma espécie de mapa por onde transcorremos, retornando a certas situações: Larry chegando ao escritório, recebendo os recados da secretária e lendo-os; os telefonemas que Larry dá ou recebe no escritório; a visita do diretor do seu chefe a seu gabinete; a chegada em casa, onde é recebido com os problemas dos familiares; a odisséia da filha para lavar seu cabelo e a do tio para sugar seu cisto – que frequentemente entram em conflito – ; a chegada do filho em casa, fugindo de Fagle, o garoto grandalhão da escola; as reclamações do filho sobre a antena da TV; os sonhos que assombram Larry durante a madrugada; as aparições estranhas do tio durante a noite... Mas essas situações nunca são meras repetições, não constituem exatamente círculos: elas entram em uma cadeia de uma espiral que vão mergulhando a narrativa num universo de cada vez mais irrazoabilidade, absurdo e confusão. A cada vez que a narrativa retoma um tema, um personagem, uma situação, ela insere novos elementos que expõem ainda mais seus espaços vazios, aprofundando sua indeterminação, quebrando cada vez mais com um vínculo lógico e claro de temporalidade, causalidade, ordem e determinação.

Enquanto Larry está no telhado, admirando sua vizinhança, a música tema do filme volta a tocar. Convocada em momentos-chaves da narrativa, a música é, às vezes, o elemento mais expressivo na constituição do fantástico em cena, a grande responsável pelo desconforto que sentimos. Se não vemos nada de “errado” enquanto Larry olha para a vizinhança, ou para o gramado aparado, ou para o vizinho que sai para caçar com o filho, é pelos ouvidos que os Coen nos pegam, inundando nossa percepção de uma pulsação

dissonante. A peça³⁶ é fundamental na constituição de uma atmosfera de angústia, e mostra-se emblemática quando percebemos a relação de sua estruturação com as estratégias narrativas do filme. Ouvimos um motivo musical de uma harpa repetido persistentemente, um padrão rítmico formado por um compasso simples. É uma melodia que sugere uma atmosfera de mistério, mas não há nada que, a princípio, verdadeiramente soe estranho aos ouvidos. No entanto, assim que entram em cena o piano e os outros instrumentos de orquestra, há uma mudança na circularidade inicial. As novas notas são mais demoradas e estão em um tempo particular. A melodia do piano também tensiona o motivo com o qual se contrapõe. A dissonância de sua harmonia promove o deslocamento da música para outro plano. Enquanto toca, a música abriga esses tempos discordantes e melodias dissonantes. O clima de mistério é envolvido por uma inquietude que vem, mais uma vez, atacar nossa percepção naturalizada das mais diversas formas possíveis. E mais uma vez, percebemos – ainda que em outro nível – a composição de uma circularidade que vai sendo tensionada e deslocada na medida em que se desdobra. A inquietante música vem nos lembrar que nossa relação com essa realidade é incômoda, como se houvesse algo problemático que espreita por esse cenário, pronto a nos assaltar e colocar em risco a legalidade cotidiana. Ou pelo menos, assim ela nos parece, uma vez que, conscientes ou não, estamos vivendo o mundo de Larry.

Podemos perceber, então, uma série de elementos expressivos que configuram relações conflituosas entre repetição e tensionamento, circularidade e deslocamento, estabelecimento de padrão e promoção de desvio. Essas relações estão desde a ponta mais fina da materialidade em cena até a fundamentação mais profunda da narrativa, da dimensão visão à sonora – todas elas percebidas por nós de forma absolutamente imbricada. E cada vez mais, ao longo dessa estruturação na intriga que nos afunda em sua espiral, o passado, a tradição, os fundamentos, as normas vão se perdendo nas trevas, e cada vez mais confusas se tornam as equações que estabelecem interpretações, expectativas, projeções para o agir – seja ele de Larry ou, em outra dimensão, o agir do espectador sobre o filme. É correndo aos poucos o cotidiano, os rituais, os fundamentos, etc., que o fantástico se constitui na narrativa de *Um homem sério*.

É ao tentar estabilizar o mundo que Larry se vê frustrado e perdido. “O que está acontecendo?”, ele repete ao longo do filme, incapaz de dominar os sentidos das coisas, as atitudes dos que o rodeiam, e seu próprio destino. Por mais que tente, e quanto mais ele tenta, mais uma alteridade arrebatadora o ameaça. Essa alteridade é epistêmica,

³⁶ Toda a música do original do filme é composta e regida por Carter Burwell. A peça aqui mencionada é o tema do filme, e tem título homônimo.

representam outros – infinitos – modos de ver e se inserir no mundo, em contraposição a uma identidade aparentemente estável das coisas. Experimentamos a narrativa de um homem que tenta negar o outro, mas que o tempo todo é assombrado por um outro que tanta se mostrar. Somos levados do centro de um território até seu limite, onde as fronteiras perdem suas definições claras e estáveis, até onde não sabemos o que está dentro ou fora do bando, onde a multiplicidade, o aberto, o incomensurável se prenunciam. E esse outro não é o vizinho, o aluno, o amante, um moléstia detectada pelo raio X; são todos estes elementos constituídos por uma narrativa espiralada que nos empurra à beira de um abismo de indeterminação.

Dentro dessa narrativa, Larry é nosso principal condutor, figura fundamental que nos serve de parâmetro para os outros personagens e para nós mesmos, mas uma âncora mergulhada em águas viscosas e que fixa em um solo de areia movediça. Em vão buscaremos por respostas e explicações para as incongruências do percurso. Em vão recorreremos à parábola inicial para buscar uma chave que nos fornecerá as ferramentas para a compreensão. Em vão tentaremos domesticar ou expulsar as ameaças que nos afligem. E quando as inquietações parecerem se esvanecer, como uma dor de dentes que começa a passar, somos confrontados com a mais poderosa e misteriosa presença, a anunciação da possibilidade de completa destruição e abertura. E a legalidade cotidiana recebe seu derradeiro e implosivo golpe de corrupção e angústia. Mas, retomando uma última vez Walter Benjamin sobre Kafka, a angústia é para o pensamento, assim como a corrupção para o Direito, elemento último de esperança que o pensamento contém. E então, a fala do rabino que convidava a olhar para o mundo com uma nova perspectiva parece se deslocar e se tornar extremamente valiosa, revelando a maior explosão de singularidade e alteridade que o filme dos Coen nos oferece: **“Olhe para o estacionamento, Larry...”**

FIGURA 54 - *Um homem sério* (22)



Apenas olhe para o estacionamento...”.

FIGURA 55 - *Um homem sério* (23)



NÓS, HOMENS SÉRIOS

Ainda que nas perspectivas dos autores recuperados ao longo do trabalho, o termo *modernidade* configure estágios bem demarcados na história da civilização, o que podemos perceber ao longo do trabalho é que tais diagnósticos nunca são conclusivos. Por isso, a polêmica que funda essas categorizações, nunca unânimes nos estudos das ciências humanas. Há que se notar que as sociedades ocidentais passam por diferentes estágios de modernização. A homogeneidade que seu diagnóstico sugere deve ser superada. Devemos encarar a modernidade (e o saber moderno como uma de suas características) como matriz conceitual que ajuda a iluminar as relações de poder e de saber, e não como evidência cronológica ou diagnóstico conclusivo e generalista. Tentamos ao longo do trabalho marcar que o saber moderno é uma matriz, um regime epistemológico que se mostra presente em diversas esferas das sociedades, e não exatamente uma realidade plena. Fugimos, por isso, de uma adesão a noções como “sociedade moderna”, em virtude de uma relação da sociedade com a modernidade, uma vez que acreditamos que a modernidade não é um fato social.

O mesmo acontece para os polêmicos e não unânimes diagnósticos de uma pós-modernidade, de uma modernidade tardia ou modernidade líquida. Acreditamos que todas as perspectivas que envolvem tais caracterizações possuem contribuições para a compreensão da diversidade de regimes de saber. É preciso usar a incongruência e a diversidade dos diagnósticos em favor de uma compreensão complexa dessas relações, que não são elas mesmas homogêneas. O que elas têm em comum, no entanto, é um tensionamento do projeto moderno original, seja desdobrando-o e levando-o a níveis extremos, seja incorrendo a rupturas.

Por isso, diagnósticos tão peremptórios como o de Bruno Latour (2009), que chega a afirmar a nunca realização da modernidade, são bem-vindos. Fato é que, como podemos perceber de forma clara, não só aos limites do século XIX se restringem os limites do alcance do saber moderno na vida social. Vivemos uma época em que ecoa o discurso da liberdade, da flexibilidade e da autonomia; podemos encontrar um emaranhado jogo de relações de poder que faz conviver diferentes dimensões e padrões de normatividade. No entanto, podemos encontrar fortemente vigentes ideais que são caros ao pensamento moderno, como o de razão, verdade, totalidade, sujeito e progresso. Os ideais

revolucionários burgueses foram responsáveis pela institucionalização jurídica de princípios que vinculava a noção de justiça com uma ideia de “bom senso”, como os princípios da razoabilidade, da proporcionalidade e da adequação dos meios aos fins. Os ideais modernos, ressignificados, continuam atravessando diversas dimensões da vida social, como se a ebulição de éticas pós-, -tardias, -líquidas e nunca- conclamasse um retorno ou estreitamento do paradigma moderno. Ainda hoje o Direito é regido pelos princípios iluministas da razoabilidade, da proporcionalidade e da adequação dos meios aos fins, baseados em uma noção de bom senso. Ainda hoje podemos encontrar na ciência e no ensino cruzadas pela verdade e pela totalidade baseada na razão. A verdade e a objetividade continuam presentes na retórica do jornalismo de referência. As mais diversas instituições sociais da realidade continuam afirmando um mundo transparente e objetivo, cujas identidades são a todo tempo enclausuradas. O que vemos, então, é o ser humano pretensamente descomprometendo-se com o peso da identidade e afirmando a identidade do outro. Essa alteridade controlada, domesticada, serve-nos de mapa para que não sejamos ameaçados pelo incomensurável.

O que esse controle autoritário da alteridade muitas vezes esconde é que ele frequentemente se trata de uma autoafirmação cínica disfarçada de flexibilização. Ao afirmarmos a identidade do outro, estamos afirmando a nossa própria identidade sem admitir tal fato. Dessa forma, nos livramos do peso da identidade. O mundo que nos cerca, que a carregue. Existe nessa forma autoritária e cínica de saber uma dimensão absolutamente pragmática. Com ela, temos um mundo mapeado onde podemos percorrer de forma segura e descompromissada, tentando não enxergar que somos constituídos pelo mundo que mapeamos para nós. Nesse sentido, não parece haver verdadeira alteridade, não há espaço para o surgimento do outro.

Podemos observar de forma clara é que o regime do saber moderno, já em sua idealização, é fundado por uma constante crise que se quer apagar. Colocado em prática, ele se mostra absolutamente falho e incoerente. Nesse sentido, podemos concluir que o saber moderno, desde sua efervescência na passagem do século XVIII para o século XIX, é fundado por uma crise que não é contingencial, mas uma condição de sua existência. A ânsia por um alcance de um estado de ordem só existe pela constante ameaça do caos. A emergência de novos paradigmas só faz evidenciar a efervescência da crise – evidência que é prontamente respondida com um retorno ferozes aos valores modernos ou a transformação da crise em regra, uma crise cínica, muito conveniente ao discurso da autonomia e da liberdade individual do neoliberalismo.

O que a narrativa fantástica faz, então, não é causar a crise do saber moderno, mas evidenciá-la, desnudá-la, expressar um conflito que a todo tempo se busca reprimir, ignorar, ou se transformar na festa cínica. Além disso, uma vez que os regimes de saber não são fatos sociais, cada expressão do fantástico surge não somente como resposta a um estado das coisas, mas também como uma reinvenção (ou desinvenção) dos regimes. Nesse sentido, a compreensão das narrativas e dos seus panoramas sociais e filosóficos deve ser vista de forma nodal, onde uma não é manifestação da outra, mas uma elaboração que se apropria e recria os regimes de saber. Não por acaso os regimes são tão inconstantes e mutáveis. Não só os projetos filosóficos e políticos fundam uma forma de pensamento, mas também a literatura e o cinema acumulam e inventam formas de saber. “[...] o conto fantástico é também filosófico” (2004, p. 11), disse Calvino. Ainda que nem toda narrativa fantástica carregue a genialidade e a densidade de uma reflexão hoffmanniana, podemos perceber como a ficção pode inventar, em diversas dimensões, com mais ou menos força, configurações epistemológicas subversivas voltadas para a ordem social. As narrativas fantásticas do cinema nos mostram como existe uma normatividade nas nossas formas de ver, como estamos habituados com dispositivos e imagens da normalidade, e instituem uma crise dessa normalidade a partir de sua mise en scène discordante.

Que lugar ocupa, então, *Um homem sério* nessa poética transgressiva do saber? Ao nos expor a uma experiência em que vamos aos poucos perdendo a capacidade de ordenar os sentidos e impedir que a alteridade nos afete, seria o filme capaz de desafiar essa normatividade cínica e transgredi-la? Ao nos retirar o controle de ordenação do mundo, poderia essa narrativa abalar o controle sobre nós mesmos? Por todas as características que levantamos e as relações que nelas enxergamos, temos muitos motivos para acreditar que é possível encontrar tal potência fantástica no filme. No entanto, talvez o próprio filme limite sua potência fantástica ao levar às últimas consequências, em alguns momentos, seu absoluto controle sobre a imponderabilidade, transformando suas expressões fantásticas em gestos cínicos fechados em si mesmos. Em outras palavras, o narrador do filme parece, em certos momentos, ele mesmo ser um homem sério, preso à própria “lógica sem lógica” fundada para gerir seu universo. Lembremos das referências a Edgar Allan Poe nas falas do protagonista charlatão de *Matadores de velhinhas* (*The ladykillers*, 2004). Em certos momentos, *Um homem sério* parece invocar as características do fantástico de forma tão retórica quanto a lábria do professor H. G. Dorr. A metáfora da seriedade, tão reveladora para a compreensão da relação entre fantástico e saber moderno, se mostra ao mesmo tempo tematizada na narrativa do filme e encarnada em alguns de seus procedimentos.

Mas nem tudo é cínico e controlado em *Um homem sério*, e a aterrorizante e inspiradora sequência final do filme, com a enunciação do tornado, vem para nos mostrar isso. Ou ainda, se retirarmos o nosso foco do protagonista, encontraremos na secundária figura do tio Arthur uma interessante inflexão fantástica dentro daquele universo, talvez o maior *outro* que o filme nos oferece. Arthur é um homem errante, frágil, de quem pouquíssimo sabemos. Ele se instaura na narrativa como um cisto na nuca que nunca pode ser inteiramente sugado. No entanto, o tio é o único que possui um mapa de probabilidade do universo. O mapa não faz com que Arthur possua posição central no território; pelo contrário, ele só faz do personagem uma fantástica importante anomalia no filme.

Ao promover mecanismos reflexivos de nos colocar diante desses outros, do incomensurável, da multiplicidade, o fantástico jamais se oferecerá como uma *nova* perspectiva, um *novo* território. Nesse sentido, fica evidente que o fantástico se constrói na contramão de uma racionalidade prática. Ele nos oferece uma não-perspectiva ou um não-território. Sua função é desconstrutiva, nunca propositiva. Sempre abalar as certezas, plantando perguntas sem respostas imediatas. Nesse sentido, a “frustrante” experiência no fantástico final de *Um homem sério* é “negativa”, no sentido de que revela um dano enquanto esperávamos por um benefício – no mínimo, uma “moral da história”.

No entanto, é preciso perceber a profunda contribuição que pode estar associada a esse dano. Retomemos uma última vez os dizeres de Safatle, que afirma a importância do demorar-se diante do esgotamento dos esquemas conceituais que visam orientar a ação e o julgamento. Como mostra Safatle, é natural que a todo momento o pensamento encontre-se diante da pressão de questões como “Que fazer?”. Lembremos do recorrente refrão de Larry ao longo de *Um homem sério*: “O que está acontecendo?”. Como vimos diversas vezes, tal refrão não reflete justamente a incapacidade de iluminar o presente com a luz do passado e torná-lo possibilidade para a ação futura? O “O que está acontecendo?” que nos assola não é tão profundamente perturbador justamente porque desdobra em si mesmo um “Que fazer?”? E como aponta Safatle, responder a tal pergunta é uma defesa contra o trabalho de desarticulação.

Safatle mostra, então, que questões como “Que fazer” não podem ser respondidas, porque só são respondidas por meio de sua dissolução. Segundo Safatle, o verdadeiro desespero conceitual produz uma ação que satisfaz à urgência; por isso, se ainda não há ação é porque não fomos suficientemente longe com nosso desespero. É nesse sentido que Safatle acredita na importância de uma crítica que não seja a de comparação entre valores e caso, mas uma que se volte contra nossos próprios valores fundamentais. Se a afirmação

de Safatle parece absolutamente adequada ao tipo de transgressão que reivindicamos ao fantástico, e se em todas essas páginas nos dedicamos à busca dessa transgressão, é porque somos de profundo acordo com Safatle. É da essência do pensamento voltar-se contra si mesmo para ser fiel a si mesmo, afirma o filósofo; e é da essência do pensamento a força aterradora da dissolução. Por isso a importância de mecanismos reflexivos que consistem em acelerar o desabamento.

Se experiências do fantástico nos oferecem a oportunidade de um desnudamento das paradoxais formas de saber que configuram as leis da realidade e de um desordenamento dessas leis, ele nos oferece uma oportunidade de desabar nosso saber sobre o mundo. E, como pudemos perceber, desabar esse saber significa, ao mesmo tempo, desabar nosso próprio mundo e a nós mesmos. Só assim, podemos ser tocados pela infinita complexidade do outro. Se nos abirmos, ainda que por um instante, para essa fagulha de alteridade, para a emergência da crise, sairemos nós e nosso mundo renovados dessa experiência. Seremos, então, um pouco menos sérios, e experiência discordância do não-saber se mostrará absolutamente fascinante.

BIBLIOGRAFIA

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Aristóteles; PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Poética**. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 2004.

ASTRUC, Frédéric. **El cine de los hermanos Coen**. Barcelona: Paidós, 2001.

AUMONT, J; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Rio de Janeiro: Papyrus, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Volume 1. Brasília: Brasiliense, 1987

BENTO, Gibran da Rocha. O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica. In: **Ciências & Cognição**. Vol 13 (2), Rio de Janeiro: UFRJ, 2008: p. 235-242.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 100-105

CAILLOIS, Roger. **Imágenes, imágenes**. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

CALVINO, Italo. Introdução. In: **Contos fantásticos do século XIX**. (Org.): CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 09 – 31.

CASETTI, Francesco, CHIO, Federico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Edel, 2006

CICCARINI, Rafael. **A visão de mundo e de cinema dos irmãos Coen**: um estudo da narrativa cinematográfica de Joel e Ethan Coen a partir da análise de Gosto de sange e Barton Fink. Belo Horizonte: UFMG, 2007, 158 p. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CORTÁZAR, Julio. O estado atual da narrativa na América Hispânica. In: **Obra crítica**. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998a.

_____. Realidade e literatura na América Latina. In: **Obra crítica**. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998b. p. 205-217

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Ano zero – Rostidade. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: 34, 1996: p. 31-61.

_____. 1730 - Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4, São Paulo: 34, 1997: p.11-113.

EVANS, B. Ifor. **História da literatura inglesa**. Lisboa: Portugalia, 19--.

EPSTEIN, Jean. O cinematógrafo visto pelo Etna. In: VALE, Glaura Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Júnia (Orgs.). **forumdoc.bh.2011** – 15º festival do filme documentário e etnográfico / Fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte, Filmes de Quintal: 2011. pp. 99-108.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume XVII. Ímago, Rio de Janeiro, 1969.

_____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GODARD, Jean-Luc. Bergmanorama. In: **Revista Taturana**. s/p. Disponível online: <http://revistaturana.com/2010/04/24/bergmanorama-por-jean-luc-godard/> 2010. Acesso em: 10 jan. 2012.

HENDERSHOT, Cindy. **Paranoia, the bomb and 1950s science fiction films**. Bowling Green: State University Popular Press, 1999.

HENRY, Frank. **Lé cinéma fantastique**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.

HOFFMANN, E. T. A. O Homem de Areia. In: COSTA, Flavio Moreira da (org). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: Routledge, 1988.

KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos. In: **Um artista da fome/A construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 37-60.

_____. **O Processo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

KOSSOY, Boris. **Viagem pelo fantástico**. São Paulo: Kosmos, 1971.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

LEUTRAT, Jean-Louis. **Vie de fantômes: le fantastique au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.

LOVECRAFT, H. P. O intruso. **Revista X-9**. Rio de Janeiro, p. 36-38, fev. 1949 (primeira quinzena)

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: Olympio, 1988.

_____, Jean-François. **Economie libidinale**. Paris: c1974 .

MARTIN, Adrián. **¿Que es el cine Moderno?**, Santiago de Chile: Uqbar, 2008.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla. In: COSTA, Flavio Moreira da (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 239-262

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: Barthes, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris: Méridiens-Klincksiek, 1991.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007: p. 143-167.

PAES, José Paulo. Prefácio. In: SILVA, Fernando Correia da (org.) **Maravilhas do conto fantástico**. São Paulo: Cultrix, 1958.

PALMER, R. Barton. **Joel and Ethan Coen**. Chicago: University of Illinois, 2004.

POE, Edgar Allan. O coração denunciador. In: **Contos fantásticos do século XIX**. (Org.): CALVINO, Italo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 279-284.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo I**. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa – Tomo II**. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa – Tomo III**. Campinas: Papyrus, 1997.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (org.). **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

ROSSET, Clement. **L'Objet Singulier**. Paris: Minuit, 1979.

_____. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. "Aminadab", ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. São Paulo: Publicações Europa-América, 1968.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WILLIAMS, Tony **The cinema of George A. Romero: jnight of the living dead**. London: Wallflower Press, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

- 2001 - Uma odisséia no espaço (2001 - A space odyssey, Stanley Kubrick, 1968)*
- A ameaça que veio do espaço (It came from outer space, Jack Arnold, 1953)*
- A bela da tarde (Belle de jour, Luis Buñuel, 1967)*
- A carruagem fantasma (Körkarlen, Victor Sjöström, 1921)*
- A doce vida (La dolce vita, Federico Fellini, 1960)*
- A dupla vida de Véronique (La doublé vie de Véronique, Krzysztof Kieslowski, 1991)*
- A fita branca (Dass wiesse band, Michael Haneke, 2009)*
- A hora do lobo (Vargtimmen, Ingmar Bergman, Ingmar Bergman, 1968)*
- A hora do pesadelo (A nightmare in Elm Street, Wes Craven, 1984)*
- A maldição de Frankenstein (The curse of Frankenstein, Terence Fisher, 1957)*
- A maldição do demônio (La maschera del demonio, Mario Bava, 1960)*
- A maldição do sangue de pantera (The curse of the cat people, Robert Wise, 1944)*
- A mansão do Diabo (Le manoir du Diable, George Méliès, 1896)*
- A marca de pantera (Cat people, Jacques Tourner, 1942)*
- A morta-viva (I walked with a zombie, Jacques Tourneur, 1943)*
- A mosca (The fly, David Cronenberg, 1986)*
- A mosca da cabeça branca (The fly, Kurt Newmann, 1958)*
- A múmia (The mummy, Karl Freund, 1932)*
- A múmia (The mummy, Terence Fisher, 1959)*
- A noite dos mortos-vivos (Night of the living-dead, George A. Romero, 1968)*
- A orgia da morte (The masque of the red death, Roger Corman, 1964)*
- A queda da casa de Usher (La chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928)*
- A saga de Gösta Berlings (Gösta Berlings saga, Mauritz Stiller, 1924)*
- A sétima vítima (The seventh victim, Mark Robson, 1943)*
- A tortura do medo (Peeping Tom, Michael Powell, 1960)*

A vingança de Frankenstein (The revenge of Frankenstein, Terence Fisher, 1958)

Alien - O oitavo passageiro (Alien, Ridley Scott, 1979)

Alien: A ressurreição (Alien: Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, 1997)

As mãos de Orlac (Orlacs Hände, Robert Wiene, 1924)

Barton Fink - Delírios em Hollywood (Barton Fink, Joel Coen & Ethan Coen, 1991)

Caché (Michael Haneke, 2005)

Carrie - A estranha (Carrie, Brian de Palma, 1976)

Cidade dos sonhos (Mulholland Dr., David Lynch, 2001)

Corpo fechado (Unbreakable, M. Night Shyamalan, 2000)

Deixe ela entrar (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008)

Desafio do além (The haunting, Robert Wise, 1963)

Deserto vermelho (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)

Dia dos mortos (Day of the dead, George A. Romero, 1985)

Doutor Fantástico (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964)

Drácula (Dracula, Browning, 1931)

E aí, meu irmão, cadê você? (O brother, where art thou?, Joel Coen & Ethan Coen, 2000)

Esse obscuro objeto do desejo (Cet obscur objet du désir, Luis Buñuel, 1977)

Estrada perdida (Lost highway, David Lynch, 1997)

Fantasma (Phantom, F. W. Murnau, 1922)

Fargo (Joel Coen & Ethan Coen, 1996)

Fausto (Faust - Eine deutsche volkssage, F. W. Murnau, 1926)

Fim dos tempos (The happening, M. Night Shyamalan, 2008)

Fome de viver (The hunger, Tony Scott, 1983)

Frankenstein (J. Searle Dawley, 1910)

Frankenstein (James Whale, 1931)

Godzilla (Gojira, Ishirô Honda, 1954)

Gosto de sangue (Blood simple, Joel Coen & Ethan Coen, 1987)

Grito de horror (The howling, Joe Dante, 1980)

- Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972)
- Guerra dos mundos* (*The war of the worlds*, Byron Haskin, 1953)
- Halloween - A noite do terror* (*Halloween*, John Carpenter, 1978)
- Häxan - A feitiçaria através dos tempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922)
- Le fantôme du Moulin-Rouge* (René Clair, 1925)
- London after midnight* (Tod Browning, 1927)
- Melancholia* (*Melancholia*, Lars Von Trier, 2011)
- Monstros* (*Freaks*, Tod Browning, 1932)
- Morangos silvestres* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957)
- Nosferatu - O vampiro da noite* (*Nosferatu - Phantom der Natch*, Werner Herzog, 1979)
- Nosferatu, uma sinfonia do horror* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, Murnau, 1922)
- O Anjo Exterminador* (*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1961)
- O ano passado em Marienbad* (*L'anée dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)
- O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968)
- O castelo* (*Das schloss*, Michael Haneke, 1997)
- O corcunda de Notre Dame* (*The huntchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923)
- O corvo* (*The raven*, Roger Corman, 1963)
- O dia em que a Terra parou* (*The day the Earth stood still*, Robert Wise 1963)
- O discreto Charme da Burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972)
- O enigma de outro mundo* (*The thing*, John Carpenter, 1982)
- O estudante de Praga* (*Der student von Prag*, Paul Wegener, 1913)
- O fantasma da liberdade* (*Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, 1974)
- O fantasma da ópera* (*The phantom of the opera*, Rupert Julian, 1925)
- O fantasma dos mares* (*Ghost ship*, Mark Robson, 1943)
- O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- O gato preto* (*The black cat*, Edgar G. Ulmer, 1934)
- O Golem* (*Der Golem – wie er in die Welt kam*, Wegener, 1920)
- O grande Lebowski* (*The big Lebowski*, Joel Coen & Ethan Coen, 1998)

- O homem leopardo* (*The leopard man*, Jacques Tourneur, 1943)
- O homem elefante* (*The elephant man*, David Lynch, 1980)
- O homem invisível* (*The invisible man*, James Whale, 1933)
- O homem que não estava lá* (*The man who wasn't there*, Joel Coen & Ethan Coen, 2001)
- O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- O incrível homem que encolheu* (*The incredible shrinking man*, Jack Arnold, 1957)
- O lobisomem* (*The wolf man*, George Wag0gner, 1941)
- O massacre da serra elétrica* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hopper, 1974)
- O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Otis Turner, 1908)
- O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931)
- O monstro do Ártico* (*The thing from another world*, Christian Nyby & Howard Hawks, 1951)
- O monstro do circo* (*The unknown*, Tod Browning, 1927)
- O olho do diabo* (*Djävulens Öga*, Ingmar Bergman, 1960)
- O poço e o pêndulo* (*The pit and the pendulum*, Roger Corman, 1961)
- O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1956)
- O sexto sentido* (*The sixth sense*, M. Night Shyamalan, 1999)
- O solar maldito* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960)
- O túmulo* (*The body snatcher*, Robert Wise, 1945),
- O vampiro da noite* (*Dracula*, Terence Fisher, 1958)
- Onde os fracos não têm vez* (*No country for old men*, Joel Coen & Ethan Coen, 2007)
- Os assassinatos da rua Morgue* (*Murders in the rue Morgue*, Robert Florey, 1932)
- Os inocentes* (*The innocents*, Jack Clayton, 1961)
- Os olhos sem rosto* (*Yeux sans visage*, Georges Franju, 1960)
- Os pássaros* (*The birds*, 1963) Alfred Hitchcock
- Paris adormecida* (*Paris qui dort*, René Clair, 1925)
- Pelo amor e pela morte* (*Dellamorte dellamore*, Michele Soavi, 1994)
- Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
- Philip Kaufman *Os invasores de corpos* (*Invasion of the body snatchers*, 1978)

- Preso na escuridão (Abre los ojos, Alejandro Amenábar, 1997)*
- Psicose (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)*
- Quero ser John Malkovich (Being John Malkovich, Spike Jonze, 1999)*
- Rebecca – A mulher inesquecível (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)*
- Rodan (Sora no Daikajjû Radon, Ishirô Honda, 1956)*
- Sexta-feira 13 (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980)*
- Solaris (Solyaris, Andrei Tarkovski, 1972)*
- Susana, mulher diabólica (Susana, Luis Buñuel, 1951)*
- Suspiria (Dario Argento, 1977)*
- Tarântula (Tarantula, Jack Arnold, 1955)*
- Terra dos mortos (Land of the dead, George A. Romero, 2005)*
- Twin Peaks – Os últimos dias de Laura Palmer (Twin Peaks – Fire walks with me, David Lynch, 1992)*
- Um cão andaluz (Un chien andalou, Luis Buñuel, 1928)*
- Um corpo que cai (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)*
- Um homem sério (A serious man, Joel Coen & Ethan Coen, 2009)*
- Um lobisomem americano em Londres (An american werewolf in London, John Landis, 1981)*
- Vampiros de almas (Invasion of the body snatchers, Don Siegel, 1956)*
- Veludo Azul (Blue velvet, David Lynch, 1986)*
- Videodrome - A síndrome do vídeo (Videodrome, David Cronenberg, 1983)*
- White zombie (Victor Halperin, 1932)*
- Zaroff - O caçador de vidas (The most dangerous game, Irving Pichel & Ernest Schoedsack 1932)*
- Zombie – O despertar dos mortos (Dawn of the dead, George A. Romero, 1978)*
- Zumbi 2 – A volta dos mortos (Zombie 2, Lucio Fulci, 1979)*