



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



**O FANTÁSTICO EM DISCUSSÃO:
DA TRADIÇÃO TEÓRICA ÀS NARRATIVAS DE ANTONIO BRASILEIRO**

por

RENATA DE SOUZA SPINOLA

Orientadora: Prof^ª Dr^ª **Evelina de Carvalho Sá Hoisel**

Salvador
2005



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



**O FANTÁSTICO EM DISCUSSÃO:
DA TRADIÇÃO TEÓRICA ÀS NARRATIVAS DE ANTONIO BRASILEIRO**

por

RENATA DE SOUZA SPINOLA

Orientadora: Prof^ª Dr^ª **Evelina de Carvalho Sá Hoisel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Salvador
2005

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

S758 Spinola, Renata de Souza.

O fantástico em discussão : da tradição teórica às narrativas de Antonio Brasileiro /
Renata de Souza Spinola. - 2005.
153 f. + anexo

Orientadora : Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Literatura fantástica. 3. Inconsciente. 4. Brasileiro, Antonio, 1944 - I. Hoisel, Evelina de Carvalho Sá. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809

CDU - 82.0

À minha família;
A Arthur.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio, pela paciência e por viabilizarem a realização desse sonho.

A meu irmão, pelo exemplo e pelo incentivo em minha entrada na vida acadêmica.

A Arthur, por dividir comigo esse sonho e por tornar esse percurso ainda mais estimulante com a sua presença.

À Universidade Estadual de Feira de Santana, em especial ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade cultural e aos Professores Antonio Brasileiro, Aleilton Fonseca, Carla Bernardo e Adeíto Pinho, por me ensinarem a riqueza e a dimensão dos estudos literários.

À Universidade Federal da Bahia, ao Instituto de Letras e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, por me acolherem de maneira tão afetuosa. E aos seus funcionários pelos serviços prestados, pela dedicação e pelo carinho.

Aos professores do PPGLL pela dedicação à difusão do saber.

Às professoras Lígia Guimarães Telles, Antonia Torreão Herrera, Teresa Leal, Eneida Leal Cunha e Rachel Esteves Lima, pelo estímulo e pelos valiosos ensinamentos.

Aos colegas de mestrado, em especial à turma de 2003.1, com os quais dividi os momentos de angústia, de aflição e de alegria que essa caminhada proporciona.

À professora Karin Volobuef (UNESP) e ao colega Fábio Lucas Pierini (UNESP), pelas produtivas trocas de informações e pelos textos cedidos.

A Antonio Brasileiro pelas lições como pessoa, como professor e como artista. E por proporcionar a minha entrada num mundo tão fantástico.

E em especial, à minha querida Orientadora, Professora Evelina Hoisel, por me guiar nessa travessia, por me ensinar a paixão pela teoria da literatura, por encaminhar com tanta paciência, carinho e dedicação a minha busca, por acreditar na possibilidade de realização desse projeto mesmo quando eu nele descreditava, por respeitar as minhas limitações e explorar as minhas potencialidades, enfim, por tornar este trabalho possível.

*“Todos nós somos assim.
Espelho algum nos diz quem mesmo somos.
Olhamo-nos só pelo ângulo mais propício.
Mas que é um espelho?
Que quer dizer o fundo de um espelho,
Senão a interrogação do nosso não?”*

Antonio Brasileiro

(Tudo é aqui. Nossa dor)

RESUMO

Esta dissertação constitui-se numa tentativa de compreender como o conceito de fantástico se difundiu na teoria da literatura e a possibilidade de sua permanência no discurso literário contemporâneo. Para tanto, foi empreendida uma revisão da teoria através da qual esse termo foi divulgado e dos entraves que dela derivam. Ao examinar esse processo, buscou-se identificar que elementos possibilitavam reconhecer um texto como fantástico, os períodos aos quais este tipo de relato esteve associado e as razões pelas quais esse conceito ficou impossibilitado de abranger as narrativas que se desenvolveram no século XX. Dentre essas razões, a maior delas foi atribuída ao surgimento da psicanálise e, por esse motivo, procurou-se observar que tipo de relação a literatura fantástica trava com o discurso psicanalítico. Além disso, buscou-se estabelecer, com base nas teorias revisadas, em novas abordagens teóricas acerca do fantástico e, sobretudo, no próprio discurso da psicanálise, características que pudessem ser identificadas como fantásticas em narrativas contemporâneas, objetivando a reabilitação desse conceito. Para este estudo elegemos as narrativas de Antonio Brasileiro como objeto de abordagem.

Palavras-chave: 1.Literatura – História e crítica - Teoria, etc; 2.literatura fantástica; 3. Inconsciente; 4.Brasileiro, Antonio.

ABSTRACT

This dissertation is an attempt to comprehend how the concept of fantastic has been diffused in literary theory and the possibility of its permanence in the contemporaneous literary discourse. In order to achieve these objectives, a review of that theory was made as well as the hindrances derived from it. While examining this process, this work tried to identify what elements were used to make possible the recognition of a text as a fantastic text; the periods which this kind of narrative had been related to; and the reasons that made this concept inoperative to refer to narratives made in the twentieth century. One major reason is considered to be the appearance of psychoanalysis. Due to it, the present work tried to observe the relation between fantastic literature and the psychoanalysis discourse. Besides, it tried to establish – accordingly to the reviewed theories as well as to recent theoretical considerations concerning the fantastic and, chiefly, to the psychoanalysis discourse itself – characteristics that could be identified as fantastic features in contemporary narratives, having as the main objective the rehabilitation of the concept of fantastic. For this study, it has been selected some narratives by Antonio Brasileiro as objects of analysis.

Key-words: 1.Literature – History and Criticism – Theory, etc; 2.Fantastic literature; 3. unconsciousness; 4.Brasileiro, Antonio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O fantástico e a tradição teórica: definições e indefinições	16
1.1 Os conceitos de fantástico	17
1.2 Percurso histórico do fantástico	29
1.3 Novos rumos da literatura fantástica	43
2 A escrita fantástica: algumas características	53
2.1 Os temas e os modos narrativos	54
2.2 A ambigüidade e a indefinição	63
2.3 O estranhamento	70
2.4 A fantasia, o sonho e a literatura fantástica	73
3 A experiência fantástica: os textos de Antonio Brasileiro	82
3.1 Notas sobre o fantástico no Brasil e a ficção contemporânea	83
3.2 Manifestações do duplo e a construção da realidade em <i>Caronte</i>	87
3.3 <i>Confissões de Agassis Escatimburo</i>: os fantasmas e a instabilidade do eu	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	148
ANEXO	154

INTRODUÇÃO

A minha empatia com a literatura que suscita o medo, o terror, o assombro, vem desde a infância quando no bairro em que eu e minha família morávamos, durante as não raras quedas de energia elétrica no início da década de 80, todas as crianças da vizinhança reuniam-se em nossa casa para ouvir as “histórias de assombração” – como costumávamos chamar – que a minha mãe contava e que certamente ela própria ouvira em sua infância. Esses episódios, tão recorrentes naquela época, foram definitivos para direcionar o meu interesse pelas narrativas fantásticas.

No âmbito acadêmico, entretanto, a dedicação à literatura fantástica só começou em 1998 quando, aluna de graduação, cursava a disciplina Literatura Brasileira IV, na Universidade Católica do Salvador, que propunha o estudo de alguns textos de Murilo Rubião. Quatro anos depois, já aluna da Especialização em Estudos Literários na Universidade Estadual de Feira de Santana, tive como encargo realizar um trabalho – cujo tema seria por mim escolhido – para obtenção de créditos na disciplina Fundamentos da teoria literária, ministrada pelo professor Antonio Brasileiro. Foi quando comecei uma pesquisa a respeito do tema, que resultou no trabalho intitulado *Estudo teórico sobre a literatura fantástica*. A partir dessas leituras, especialmente a leitura do famoso texto *Introdução à literatura fantástica*¹ de Tzvetan Todorov, uma pergunta passou a me inquietar e me fazer hesitar diante da validade de um estudo sobre a literatura fantástica contemporaneamente: será possível falar em fantástico no século XX? Essa pergunta guiou toda a pesquisa que

¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

empreendi acerca da presença do fantástico na literatura e que derivou nesta dissertação que ora apresento.

As relações das narrativas fantásticas com os sentimentos de angústia, de medo, de terror foram, inevitavelmente, por mim naturalizadas. Durante muito tempo acreditei que esses sentimentos estavam indissolúvelmente ligados ao fantástico. A pesquisa que empenhei a respeito do tema, porém, me fez perceber que essas sensações não são condições fundamentais, mas apenas uma de suas formas possíveis. A maioria dos textos teóricos que surgiram em meados do século XX procurava destacar outros aspectos, independentes desses sentimentos, como sendo característicos do fantástico. Alguns deles, como *Arte y literatura fantásticas*² de Louis Vax, procuravam definir essa literatura através do uso de certos temas que seriam específicos deste tipo de narrativa. Já para Tzvetan Todorov em seu conhecido texto, o fantástico seria definido por um sentimento de dúvida, de hesitação, experimentado pelo personagem principal e pelo leitor, diante de um acontecimento de ordem não “natural”.

A tentativa de traçar uma definição do que seja fantástico na literatura não foi uma tarefa em que os teóricos conseguiram lograr êxito. Muitos deles, aliás, declinaram explicitamente desse encargo, afirmando a sua impossibilidade, caso de Louis Vax. Aqueles que assumiram o risco dessa aventura teórica, tiveram dificuldades em fixá-lo nos limites de uma única concepção por ser ele próprio avesso a definições e limitações.

Em geral, as tentativas de delimitar o campo de atuação do fantástico são de tal modo restritivas, que a sua aplicação não consegue alcançar uma grande quantidade de textos, o que acaba possibilitando o aparecimento de novas (e diferentes) propostas. Devo alertar aqui que, neste trabalho, não busco – e nem tenho como intenção propor – uma nova tentativa de definição. Admitir a maneira ampla e muito variada com que o conceito se difundiu é

² VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Tradução para o espanhol: Juan Merino. Buenos Aires: EDEUBA, 1965.

vantajoso para esta abordagem que procura alargar ainda mais a atividade do fantástico e, assim, estender o seu estudo às narrativas contemporâneas.

Além da dificuldade de delimitação do seu campo de atuação, vários obstáculos precisam ser transpostos para se alcançar um esclarecimento maior acerca da literatura fantástica e pensar a sua permanência no contexto da atualidade. O primeiro desses obstáculos, e o que mais interessa a este trabalho, refere-se à provocativa hipótese de Todorov sobre a morte do fantástico já no final do século XIX e a impossibilidade de se falar nele no século XX em razão do surgimento da psicanálise, que passou a explicar aquilo que antes era tido como sobrenatural.

Embora a possibilidade de desaparecimento do fantástico seja assumida por alguns estudiosos, que têm no texto de Todorov a base de seus trabalhos, vimos surgir, em meados do século XX, mais especificamente na década de 40 com o nascimento do novo romance latino-americano, um novo tipo de fantástico, que se distanciava de qualquer relação com uma temática específica, que se desobrigava de manter ligação com o medo ou qualquer evento de ordem “sobrenatural” e que se isentava do compromisso com a hesitação, mas que, ainda assim, podia ser chamado de fantástico, conforme proposta de Jorge Luis Borges em alguns ensaios sobre o tema e, especialmente, em sua conferência *La literatura fantástica*, proferida em Montevideu nos anos 40. Essa situação paradoxal despertou em mim, de forma ainda mais intensa, o desejo de compreender esse intrincado jogo contraditório que se forma no discurso teórico a respeito da literatura fantástica.

Para que a minha pesquisa não ficasse estagnada nesse ponto, foi necessário assumir duas hipóteses: a da inadequação das teorias que assumem explicitamente a literatura fantástica como um tipo de escrita restrita a um período específico (no caso, os séculos XVIII e XIX); e a da capacidade de transformação do fantástico de acordo com o lugar, período e o saber em que está inserido. Dessa maneira, os textos que nascem da renovação no campo do

fantástico não podem ser estudados através de teorias que limitam esse tipo de relato a um período de tempo específico. É necessário, portanto, encontrar outras formas de abordagem que possibilitem compreender textos de períodos distintos.

Uma das características mais marcantes do texto fantástico, independente de sua localização temporal, é a habilidade que este relato tem de nos fazer estranhar, nos inquietar. Esses sentimentos que ele costuma suscitar, apesar de presentes em vários períodos, são provocados por situações distintas e variam de acordo com a percepção que cada período tem de um determinado acontecimento, variando também a sua forma de expressão. A emergência da psicanálise em finais do século XIX, por exemplo, causou uma série de transformações no saber da época, inclusive na maneira de se pensar o sobrenatural. É por essa razão que Todorov defende a impossibilidade de manutenção do fantástico que, para ele, mantinha uma forte relação com o sobrenatural e o mistério. No entanto, o fantástico que nasce a partir do século XX se fundamentará na sua capacidade de surpreender, de estranhar, de inquietar, mesmo quando não se crê mais em “fantasmas do além”. Buscando outras formas de expressão, a narrativa fantástica fará aparecer o inquietante, fará surgir, do seio da normalidade, o estranho, o embaraçoso.

Nesses termos, a noção de fantástico com a qual trabalho aqui não diz respeito a temas, porque estes podem ser idênticos aos de qualquer outro texto literário; não trava relações com os sentimentos de medo e terror em relação àquilo que não é conhecido, já que haverá uma desconstrução – tomando de empréstimo o termo derridiano – do sobrenatural com a emergência da psicanálise e a descoberta do inconsciente; e nem se define pela obrigatoriedade da presença de um sentimento de hesitação exposto no texto. Sendo assim, outros aspectos estarão relacionados à manifestação do fantástico numa narrativa e o primeiro deles diz respeito a uma postura narrativa, a um modo de narrar, que será adotado em conformidade com o contexto histórico em que o texto se insere. Já o segundo, pode ser

identificado como as relações da escrita fantástica com o conteúdo do inconsciente. Assim estabelecido, o fantástico trará fortes relações com os conceitos de fantasia, de fantasma e de desejo, definidos pela psicanálise. A presença desses dois aspectos que destaco como sendo os mais relevantes para o estudo do fantástico, no entanto, não seriam suficientes para caracterizar um texto como fantástico, mas é a maneira exacerbada com que se apresentam nos textos e as rupturas que promovem que desencadearão a instauração do fantástico.

Esses aspectos, de grande importância na constituição do fantástico no texto literário, serão estudados aqui a partir da ficção de Antonio Brasileiro que, apesar de mais conhecido como poeta do que como prosador, tem uma obra em prosa quase tão vasta quanto a sua obra poética, compreendendo contos, novelas, romances, fábulas e até teatro.

Nome de grande importância para a poesia baiana, Antonio Brasileiro personifica a figura mais expressiva do agitador cultural, conforme o também poeta Ruy Espinheira Filho costuma defini-lo³. Desde a década de 60, esteve sempre envolvido não apenas com a própria produção poética, mas com a difusão da literatura produzida por jovens autores baianos. Sempre à frente de variados movimentos culturais, Brasileiro editou e publicou revistas literárias, como a revista *Serial*, que formaria, mais tarde, a base do grupo e da revista *Hera*, uma das mais importantes publicações do gênero na Bahia.

Em recente homenagem aos seus 60 anos, completados em junho do ano passado, foi organizado, na Universidade Estadual de Feira de Santana – instituição em que leciona –, um colóquio que reuniu, em dois dias, diversos estudantes, pesquisadores, professores e artistas, todos apresentando uma série de trabalhos que incluíam artigos, ensaios, pesquisas, depoimentos, entre outras coisas, sempre ressaltando a importância de sua obra e de sua atuação enquanto “agitador cultural” para as Letras na Bahia. Em meio a trabalhos de temas tão diversos envolvendo a sua obra poética, a sua atuação como professor, crítico e teórico e o

³ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Antonio Brasileiro. In: RIBEIRO, Carlos (org.). *Com a palavra, o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

seu trabalho como artística plástico, não faltaram referências à sua produção em prosa, tendo algumas delas ressaltado o caráter fantástico que esta prosa costuma apresentar. A escolha dessa ficção foi motivada, portanto, pela reconhecida presença de elementos considerados como fantásticos, mais claramente expressos nas narrativas eleitas como objeto deste estudo, a saber, *Caronte* e *Confissões de Agassis Escatimburo*.

A leitura dessas narrativas acentuou ainda mais a minha inquietação em relação à possibilidade de extinção do fantástico, propagada por Todorov. Como a literatura fantástica não poderia mais existir se, em minhas mãos, estavam textos cuja identificação que atribuí, à primeira vista, não poderia ser outra senão aquilo que tem sido conhecido como fantástico? E o que dizer dos textos de autores latino-americanos, como Borges e Cortázar, cujos trabalhos eram por eles próprios definidos como fantásticos? Foi a partir desses questionamentos que surgiu a vontade de investigar em que medida se pode falar em fantástico no século XX e no período contemporâneo.

Foi necessário começar por uma revisão do conceito de fantástico para a realização deste estudo. No primeiro capítulo, **O fantástico e a tradição teórica: definições e indefinições**, parto de um breve levantamento das teorias mais difundidas sobre o fantástico, procurando observar de que modo esta tipologia se difundiu através dos séculos, levando em consideração três textos essenciais: os já citados *La arte y la literatura fantásticas* e *Introdução à literatura fantásticas*, de Vax e Todorov respectivamente, e “Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem”, de Jean Paul Sartre. Esse trajeto de recuperação do discurso teórico sobre o fantástico é percorrido, pois, através desses textos, que tiveram largo alcance no discurso teórico-crítico e que indicam as associações entre o conceito de fantástico, o contexto histórico específico e o campo de saber em que esses textos estão inseridos.

Além dessa recuperação, procuro cotejar dois posicionamentos em relação à origem e ao nascimento do fantástico enquanto tipologia literária, buscando indícios de uma provável presença fantástica em períodos anteriores àqueles que a maior parte dos estudiosos costuma delimitar como propício ao seu desenvolvimento. E procuro também discutir as implicações geradas por essas propostas, especialmente a já citada hipótese de desaparecimento desse tipo de relato como consequência do surgimento da psicanálise.

No segundo capítulo, **A escrita fantástica: algumas características**, esboço uma proposta para a abordagem do fantástico em textos contemporâneos, considerando os dados levantados no capítulo anterior com relação às modificações ocorridas na maneira de analisar esse tipo de texto e a algumas das principais transformações operadas na episteme moderna que vão, de alguma maneira, influir nas noções de fantástico. Considerando o modo narrativo como o principal aspecto desencadeador do estranhamento e da inquietação – elementos imprescindíveis na caracterização do texto fantástico –, bem como a possibilidade do conteúdo desses textos coincidirem com a emergência de um conteúdo inconsciente, elejo alguns conceitos da psicanálise como sendo oportunos para a análise das marcas do fantástico num texto literário.

No terceiro e último capítulo, **A experiência fantástica: os textos de Antonio Brasileiro**, procuro estudar duas narrativas deste autor – *Caronte* e *Confissões de Agassis Escatimburo* – à luz dos argumentos desenvolvidos como os mais apropriados para a análise de uma narrativa contemporânea. Num primeiro momento, tentando estabelecer a temática principal desses textos para, em seguida, buscar utilizar essas argumentações desenvolvidas nos capítulos anteriores.

Sobre *Caronte*, os principais elementos que serão abordados referem-se às manifestações do duplo – presença recorrente em contos fantásticos, segundo Jorge Luis

Borges⁴ – e o caráter de construção da realidade. Em *Confissões de Agassis Escatimburo*, serão observados, principalmente, a presença de elementos estranhos que serão associados aos fantasmas do inconsciente e os desdobramentos de personalidade que revelam a instabilidade do eu.

⁴ Na conferência *La literatura fantástica*, à qual recorreremos em alguns momentos deste estudo.

1 O fantástico e a tradição teórica:

definições e indefinições

“It is enough for me to say that if I am rich in anything, it is in perplexities rather than certainties”.

Jorge Luis Borges, no prólogo ao livro de
Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*

1.1 Os conceitos de fantástico

Falar em fantástico nos remete às definições previamente estabelecidas do conceito enquanto um fenômeno literário através do qual se observa a intromissão de eventos insólitos – estranhos à realidade imediata – num contexto cotidiano e “normal”.

Não nos interessará, entretanto, apenas repetir a larga discussão em torno do conceito de fantástico, que despertou grande interesse da crítica literária em meados do século XX. O nosso propósito neste estudo é analisar a permanência desse conceito e a sua aplicabilidade na perspectiva atual. Para tanto, partiremos de uma revisão de textos teóricos a partir dos quais o termo fantástico passou a ser difundido nos estudos literários.

O conceito de fantástico é freqüentemente empregado de forma muito ampla e abarca uma grande quantidade de textos de origens muito diversas. Sob o título de fantástico se reuniu um número variado de textos europeus (alemães, ingleses e, principalmente, franceses), muitos dos mais conhecidos textos hispano-americanos escritos já no século XX e alguns textos que se produzem na contemporaneidade.

Sendo uma categoria de grande tradição na literatura européia, o fantástico conquistou um grande espaço no discurso teórico-crítico, que procurou compreendê-lo enquanto tipologia. Além dos estudos específicos a respeito dessas narrativas, desenvolviam-se simultaneamente estudos teóricos que se ocupavam em conceituar, caracterizar, definir o que vinha a ser o fantástico. Desse empenho surgiram inúmeros trabalhos que hoje servem como referência a quase todos os estudos que têm por objetivo um maior entendimento desse tema.

Em virtude dessa diversidade de concepções, o fantástico foi difundido de diferentes maneiras e as tentativas de conceituação foram bastante amplas e variadas. Assim,

podemos dizer que não existe uma definição geral admitida, uma definição que seja comum a todos os estudiosos e teóricos da literatura, algo que seja unânime. Cada teórico empreende o seu estudo adotando uma perspectiva particular e realizando, na maioria das vezes, um processo constante de releitura de textos anteriores.

A nossa proposta de trabalho terá como ponto de partida a discussão de três textos principais: os livros *Arte y literatura fantásticas*, de Louis Vax e *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, e o artigo “Aminadab, ou do fantástico considerado com uma linguagem”, de Jean Paul Sartre. Essa escolha não é, forçosamente, arbitrária. Demos preferência aos textos que se destacaram na esfera acadêmica e alcançaram grande reconhecimento pela pesquisa empreendida e, por isso, serviram como limiar para novas propostas que se desenvolveriam posteriormente.

Essa seleção, vale ressaltar, não implica o abandono de outras concepções, ulteriores ou não, que também desempenharam papel de grande importância para esta discussão; elas poderão aparecer no decorrer deste trabalho, conforme necessidade de nosso estudo.

Embora possa parecer um trabalho anacrônico reunir teorias de quase meio século atrás para compreender a atuação do fantástico na contemporaneidade, não podemos renunciar à discussão que envolveu, e ainda envolve, a conceituação do termo proposta por esses teóricos. Além disso, esse “retorno” ao passado nos permite entender como essa categoria foi definida e tratada em períodos anteriores e, assim, melhor compreender de que maneira o fantástico vai se inscrever nos textos contemporâneos.

Não obedeceremos a uma ordem cronológica na apreciação destes estudos e, por isso, começaremos essa revisão teórica com *Arte y literatura fantásticas*¹, de Louis Vax, que data de 1960. A opção por iniciar com este texto se deve ao caráter mais geral que ele

¹ VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Tradução para o espanhol de Juan Merino. Buenos Aires: EDEUBA, 1965.

apresenta, já que, além de buscar determinar as implicações desse campo artístico com outros campos da cultura (o psicológico, o social e o histórico), Louis Vax não assume a pretensão em determinar um período específico em que o fantástico teria se desenvolvido. Ao contrário, ele analisa textos de períodos e lugares distintos, encarando-os como parte de um mesmo fenômeno.

Em sua abordagem, Vax escusa-se da tarefa de definir o que seria fantástico por acreditar que as conceituações anteriormente propostas estão em desacordo umas com as outras: “Não nos arrisquemos a definir o fantástico, os próprios editores do *Checklist of fantastic literature* renunciaram a isso e as definições que nos dão os dicionários se contradizem entre si”².

O seu estudo se apresenta como uma tentativa de delimitar o território do fantástico a partir de suas relações com outros domínios análogos como o feérico, o poético, o trágico, o macabro, a literatura policial, entre outros, além de estabelecer uma rede de temas através dos quais a escrita das narrativas fantásticas seriam regidas.

Confrontando o fantástico com esses domínios, Vax vai elaborando a sua teoria. Apesar de não serem idênticos, estes domínios se comunicam com o fantástico através de vários pontos. Ao relacioná-lo com o feérico, por exemplo, ele nos diz que ambos são espécies do gênero maravilhoso e as diferenças entre os dois se apresentam pelas relações que cada um estabelece com o real. Enquanto o feérico, suprimindo a realidade, apresenta um mundo em que o impossível e o estranho não existem, o fantástico se nutre dos conflitos entre o real e o possível³.

Para Vax, a narração se constitui como o gênero mais adequado para expressar o fantástico, pois, através dela, o narrador nos coloca diante da representação de um mundo

² VAX, 1965, p.5. “No nos arriesguemos a definir lo fantástico, los mismos editores de *Checklist of fantastic literature* han renunciado a ello, y las definiciones que nos dan los diccionarios se contradicen entre sí”.

(tradução nossa).

³ *Ibid.*, p.7.

similar ao nosso, com o qual nos identificamos. Após estabelecer essa semelhança, no entanto, este narrador introduzirá um acontecimento estranho, aterrador e inexplicável, pouco provável de se manifestar num mundo como o nosso, o que fará com que experimentemos o particular estremeamento provocado pelo conflito entre o real e o possível. No caso de um outro gênero, como a poesia por exemplo, este efeito não seria possível, pois, nem poeta nem leitor se interroga no caso da presença de um elemento estranho à ordem do mundo que se conhece por real. Vax traz como exemplo desta distinção entre a narração fantástica e a poesia o poema de Victor Hugo, *La bouche d'ombre*, em que se pode observar a aceitação da presença de um fantasma sem qualquer estranhamento, o que numa narrativa poderia causar um conflito entre aquilo que é possível de acontecer e o que acontece realmente. Este conflito é, segundo Vax, a base do fantástico.

Ao contrário do que faz quando relaciona o fantástico com outros domínios, ao confrontá-lo com os contos macabros ou de horror, Vax estabelece uma relação de semelhança e não de diferença entre estes e os relatos fantásticos, na medida em que alguns monstros sobrenaturais que compõem este último (o vampiro, o lobisomem, etc.) podem ser aparentados com os criminosos, os maníacos sexuais dos primeiros. Segundo ele,

O monstro representa nossas tendências perversas e homicidas; tendências que aspiram a gozar livres, com vida própria. Nas narrações fantásticas, monstro e vítima simbolizam essa dicotomia do nosso ser; nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram⁴.

Enquanto, por um lado, indica a semelhança entre os relatos de horror e a narrativa fantástica, Vax caracteriza como discutível a hipótese de que a narrativa policial seja uma forma moderna do conto fantástico. Para ele, a única possibilidade de aproximar estes

⁴ VAX, 1965, p.11. “El monstruo representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo e víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran” (tradução nossa).

dois tipos de relato é, conforme vimos anteriormente, a afinidade que o criminoso e o monstruoso podem inspirar: ambos provocam uma reprovação moral unida a uma espécie de horror supersticioso.

O texto de Vax segue estabelecendo relações de semelhanças e diferenças entre o fantástico e, pelo menos, doze outros domínios. Neste percurso, ele também define uma série de temas que servem ao discurso fantástico. Para Vax, os temas podem, em geral, designar a narração, mas é preciso notar que estes podem servir a vários discursos simultaneamente. Por isso, na esteira de Jorge Luis Borges, Vax acredita que “o motivo importa menos do que a maneira com que ele é utilizado”⁵. Mesmo assim, o autor associa à narrativa fantástica alguns temas, denominados “tradicionais”: o homem-lobo (ou lobisomem), o vampiro, as partes separadas do corpo humano, as perturbações da personalidade, os jogos do visível e do invisível, as alterações da causalidade, o espaço e o tempo e o tema da regressão. Para cada um destes temas, Louis Vax traz exemplos de textos que ficaram conhecidos pelo caráter fantástico que suscitavam. Além de temas, ele também organiza uma seleção de escritores fantásticos que vai de E.T.A. Hoffmann a Theodor Storm, passando por Franz Kafka (ressaltando que o seu caráter de autor fantástico é ainda muito discutido), Edgar Allan Poe, Robert-Louis Stevenson, Hery James, passando por H.P. Lovecraft, Jacques Cazzote, Théophile Gautier, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant e chegando aos latino-americanos Juan Rulfo, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges.

Apesar de não elaborar nenhuma definição precisa, Vax revela, no decorrer de suas reflexões, traços, marcas que caracterizariam o texto fantástico. Um destes traços seria a irrupção de um elemento sobrenatural no mundo presidido pela razão. Para ele, o fantástico se

⁵ VAX, 1965, p. 24. “El motivo importa menos que la manera en que se utiliza” (tradução nossa).

apresenta no mundo real, a homens como nós, subitamente lançados na presença do inexplicável⁶.

A despeito da prudência do autor francês em não restringir o fantástico aos limites de uma única definição, o fato de selecionar temas já pressupõe certa restrição. Ainda que assuma a possibilidade de alguns temas serem utilizados em diferentes esferas – fantásticas ou não –, a motivação deste tipo de literatura estaria vinculada ao uso de determinados fatores, o que já pressupõe certa condição.

Esta sujeição a uma rede de temas revela as limitações da proposta de Vax, já que a submissão a um modelo preestabelecido, a um norma previamente definida, contraria o que se crê ser uma das principais motivações fantásticas: a tentativa de desvinculação dos padrões clássicos da representação e de qualquer outro padrão ou modelo que restrinja seu campo de atuação. A despeito de sua limitação, vale ressaltar a importância do seu estudo que, além de incluir tanto a literatura quanto a arte pictórica, traz como exemplo de escritores de relatos fantásticos nomes como Jorge Luis Borges e outros latino-americanos, muitas vezes ignorados pela crítica europeia.

O segundo texto que gostaríamos de destacar é o de Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*⁷. Apesar das severas críticas que recebe, este texto é um dos mais conhecidos e dos mais utilizados, tanto por teóricos do fantástico, como por aqueles que tencionam realizar análises de textos literários específicos. Nesse livro, concluído em 1968, Todorov adota uma perspectiva baseada no método estruturalista de análise literária, buscando descobrir, como ele próprio afirma, “uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico”⁸.

⁶ VAX, 1965, p.6.

⁷ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁸ *Ibid.*, p.8.

Assumida essa postura, Todorov, que vê o fantástico como um gênero literário, busca defini-lo, de maneira análoga a Louis Vax, em comparação com outros gêneros. Segundo ele, “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”⁹ e, a partir destes confrontos, surgem novos subgêneros. Assim, o fantástico se constituirá como uma linha divisória entre estes subgêneros, ilustrada através do diagrama que reproduzimos aqui:

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
---------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

O fantástico estaria representado, portanto, pela linha mais escura que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso. Como se vê, a sua definição é bastante restritiva e, a qualquer desvio, por menor que seja, estaremos na presença de um outro gênero. Conforme ele próprio chama a nossa atenção, “o fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo”¹⁰.

Essa relação com outros gêneros acaba por fixar o fantástico em limites estreitos. Este, porém, não é o único aspecto restritivo da proposta de Todorov. Além dele, algumas condições que o autor julga como necessárias para a instauração do fantástico no texto contribuem para essa limitação. A primeira destas condições diz respeito à necessidade do leitor considerar o mundo descrito no texto como um mundo natural, de criaturas vivas como ele próprio, e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os fatos acontecidos neste mundo. A segunda condição se refere a esta hesitação, que deve ser

⁹ TODOROV, 1975, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p.48.

experimentada tanto por personagem quanto por leitor. E, finalmente, a terceira condição implica na escolha do leitor por um modo de leitura, que deve recusar tanto a interpretação alegórica quanto a poética, pois qualquer uma delas poria em risco o caráter fantástico do texto.

Estabelecidas essas bases, pode-se dizer que a definição de Todorov está finalmente determinada: o fantástico ocorreria no momento em que, no mundo dito “real”, no mundo que é o nosso, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis naturais desse mundo, causando uma hesitação naquele que o percebe. Essa hesitação entre uma explicação racional e plausível para esse acontecimento ou a aceitação do fato como sobrenatural, insólito e inexplicável, não cabe apenas ao personagem, mas também ao leitor que acompanha a narrativa. Este leitor não deve interpretar estes fatos como uma alegoria ou uma metáfora, dando-lhe um sentido figurado. É necessário que estes fatos sejam tomados literalmente para que a dúvida, a incerteza, se apresentem e, assim, o leitor hesite. Será, portanto, na hesitação entre duas possibilidades de explicação para o evento que o fantástico se fundamentará.

O fantástico, segundo Todorov, só dura “o tempo de uma hesitação”. Enquanto durar a dúvida do personagem e do leitor entre uma explicação natural ou sobrenatural para os fatos, o fantástico perdura. A partir do momento em que se decide por uma, e apenas uma das explicações, o fantástico se esvai:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso¹¹.

¹¹ TODOROV, 1975, p.47-48.

Em consequência do seu caráter limitador, a definição de Todorov não nos parece suficiente para o estudo de narrativas contemporâneas. A sua proposta, e é ele próprio quem estabelece estes limites, se restringe aos textos fantásticos produzidos num período específico que vai do final do século XVIII ao final do XIX. Esta restrição se deve ao fato de que, para ele, não haverá literatura fantástica a partir do século XX, pois, com a emergência da psicanálise, este tipo de literatura se tornará inútil. Embora seja de fundamental importância para o nosso estudo, este assunto não será abordado neste momento a fim de não comprometer o andamento do texto. Retomaremos essa discussão posteriormente.

Para efeito de esclarecimento, poderíamos citar um trecho do livro de Todorov que resume, em linhas gerais, a sua proposta de definição:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia¹².

Ainda que restrinja a literatura fantástica a um período específico, o estudo de Todorov figura como referência indispensável em qualquer trabalho a respeito do assunto pela grande difusão que alcançou nos estudos literários. A maioria das pesquisas empreendidas sobre o fantástico a partir da década de 70 tem a sua fundamentação na proposta de Todorov, mesmo que grande parte destas pesquisas se limitem a apontar as suas lacunas e contradições.

¹² TODOROV, 1975, p.165-166.

O terceiro texto que nos serve de guia para pensarmos as questões relativas ao fantástico é “Aminadab ou do fantástico considerado como uma linguagem”¹³, de Jean Paul Sartre. Apesar do seu estudo ser anterior ao de Todorov e a despeito de algumas semelhanças entre os dois, este texto se interessa por narrativas produzidas já no século XX, distanciando-se da hipótese de Todorov, para quem, neste período, não mais haveria esse tipo de relato. Dessa maneira, acreditamos que Sartre fornece uma posição menos restritiva do fantástico, embora se limite a tratar especificamente da obra de dois escritores, a saber, Maurice Blanchot e Franz Kafka.

Sartre adota uma posição com base nos preceitos da corrente existencialista, que defende a idéia de que toda existência precede uma essência: o homem não obedece a nenhuma natureza humana fixa ou pré-determinada, mas é livre para agir por si mesmo, sendo o único responsável por seus atos e todas as implicações que as suas escolhas possam provocar¹⁴. Segundo o filósofo francês, o fantástico que emerge no século XX manifesta “um pensamento cativo e atormentado”¹⁵, condição causada pela inquietação e tormento que vive o homem moderno com o abalo que a filosofia existencialista provoca nas noções de Deus, homem, essência, existência, entre outras.

Apesar de afastados no tempo em mais de 20 anos e das perspectivas distintas que cada autor adota, os textos de Sartre e de Todorov se aproximam em alguns pontos e um deles se refere à questão do leitor. Tanto para um quanto para outro, o leitor desempenhará um papel de grande importância para o efeito do fantástico na narrativa. O que vai diferir nessas duas propostas, porém, é a maneira pela qual o leitor é levado a encarar o fato insólito. Se para Todorov o fantástico implica a existência de um acontecimento insólito no mundo dito

¹³ SARTRE, Jean Paul. “Aminadab”, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I*. Tradução de Rui Mario Gonçalves et al. Lisboa, Europa-america, 1997.

¹⁴ SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

¹⁵ SARTRE, *op.cit.*, p.110.

real, para Sartre o mundo do fantástico é todo não natural. Neste mundo, manifestações absurdas figuram a título de conduta normal. Além disso, e essa é a diferença fundamental entre os dois, o fantástico que se desenvolve a partir dos textos de Kafka é caracterizado pelo “retorno ao humano”, o homem é que passa a ser o objeto fantástico.

O fantástico, para Sartre, não se constitui por um acontecimento que provoca hesitação no personagem e no leitor, ou pela irrupção de um evento insólito na vida cotidiana. É o homem, anteriormente tido como um ser “perfeitamente normal”, o herói com quem o leitor deveria se identificar, é ele o ser fantástico.

Esse retorno ao humano do fantástico significa, segundo Sartre, o abandono de determinados elementos que figurariam apenas em lendas e narrativas míticas como bruxas, fadas, duendes, transformações das coisas e do homem (a licantropia¹⁶ nas palavras de Vax), entre outras coisas. O fantástico já não precisa recorrer a esse tipo de manifestação para se caracterizar porque ele se domestica; ele renuncia à exploração de realidades transcendentais e busca representar a própria condição humana, fazendo do homem o ser fantástico:

Não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram; há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem¹⁷.

Conforme já destacamos, segundo a proposta de Sartre, com o abandono dos elementos de outras esferas que não da realidade imediata, os escritos fantásticos se “humanizam” a partir dos séculos XX, ou seja, o fantástico é atribuído ao próprio homem. Analisando essa mudança de paradigma, ele propõe uma definição para esse novo fantástico:

O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, quer porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim

¹⁶ Vax (1965) define a licantropia como sendo as metamorfoses que sofrem os objetos e o próprio homem.

¹⁷ SARTRE, 1997, p.113.

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 contraditórios¹⁸.

Nesse sentido, o domínio do fantástico passa a se estabelecer a partir da rotinização do absurdo. Situações estranhas e absurdas são descritas e aceitas como condutas normais. Sendo o absurdo, na definição do próprio Sartre, a “ausência total de fins” e o fantástico “a rebelião dos meios contra o fim”, é possível observar que, em sua proposta, fantástico e absurdo se relacionam de maneira muito próxima. A finalidade do objeto fantástico é sempre fugidia e absurda e, portanto, impossível de ser apreendida.

Conforme pudemos observar no texto de Todorov, nos relatos fantásticos dos séculos XVIII e XIX, o leitor deve se identificar com o protagonista, o herói do relato. Essa identificação é condição necessária para que o fantástico se realize. Junto com o herói, o leitor conhece o mundo fantástico, compartilha os sentimentos de estranheza e até de medo, e divide a hesitação entre uma explicação racional ou não para os eventos que são relatados. Esta técnica – a de transportar subitamente o homem “normal” para o mundo “às avessas”, que é o mundo fantástico – é, para Sartre, uma prática antiga, comum ao fantástico tradicional. No fantástico que se desenvolve no século XX, o de escritores como Blanchot e Kafka (embora este último tenha se utilizado da técnica antiga pelo menos uma vez, em *O processo*), o homem não se espanta mais com os acontecimentos fantásticos. Não há hesitação, pois os eventos, insólitos ou não, são aceitos sem que sejam questionados; somos “obrigados, pelas próprias leis do romance, a adotar um ponto de vista que não é o nosso, a condenar sem compreender e a contemplar sem surpresa o que nos pasma”¹⁹. Em outras palavras, é preciso que haja um “ajuste” no ponto de vista do leitor:

¹⁸ SARTRE, 1997, p.114.

¹⁹ *Ibid.*, p.119.

Ajustamos a nossa conduta com a do protagonista, uma vez que *somos* o protagonista. Raciocinamos com ele; mas estes raciocínios nunca terminam; como se o importante fosse unicamente raciocinar! Mais uma vez, o meio devorou o fim. E a nossa razão, que devia revirar o mundo “às avessas”, arrebatada pelo pesadelo, torna-se também fantástica²⁰.

As propostas de definição e categorização do fantástico não se resumem aos textos que apresentamos aqui. Este mesmo assunto parece ter despertado o interesse de inúmeros outros estudiosos que desenvolveram, a partir de perspectivas distintas, suas concepções acerca do assunto. Alguns destes textos, aliás, poderão aparecer em alguns momentos deste estudo, como já ressaltamos. Todavia, salientamos que o nosso interesse maior se concentrou nas noções desenvolvidas por Vax, Todorov e Sartre por acreditarmos que estas reflexões fundam um discurso a respeito do fantástico que marcará os estudos literários.

1.2 Percurso histórico do fantástico

Um dos primeiros problemas que se apresentam quando intentamos realizar um estudo dos aspectos fantásticos de um texto contemporâneo é a possibilidade de que a literatura fantástica deixe de existir no século XX. Quem defende esta hipótese é, como já citamos em outro momento, Tzvetan Todorov. Esta questão nos remete a uma problemática que figura em quase todos os textos sobre o fantástico e divide opiniões: a discussão a respeito da sua origem e do seu nascimento como categoria literária.

²⁰ SARTRE, 1997, p.119.

De acordo com alguns estudiosos, a presença do fantástico na literatura remonta a Homero. Outros, no entanto, acreditam que ele surge no período romântico, em finais do século XVIII, como herdeiro da novela gótica. Sobre o surgimento do fantástico na literatura, duas correntes teóricas se afrontam e se chocam. A primeira, formada por teóricos como Dorothy Scarborough, Louis Vax, Marcel Schneider, Eric Rabkin, mais modernamente Jorge Luis Borges, entre outros, considera o fantástico pertencente a todos os tempos. A segunda corrente, composta por P. G. Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Jacques Finnè, Irène Bessière e muitos outros, prefere pensar o surgimento do fantástico paralelamente ao Romantismo. Sem intenção de nos alongarmos nessa discussão, pretendemos apenas posicionar o nosso trabalho em relação às duas correntes.

Entrando um pouco mais nesta discussão a respeito de uma presença permanente do fantástico na literatura, poderíamos dizer que alguns elementos que caracterizam esta lógica literária já foram observadas em outros períodos que não apenas os séculos XVIII e XIX. As características da arte maneirista do século XVI, por exemplo, são análogas àquelas que posteriormente classificariam os textos fantásticos produzidos dois séculos mais tarde. Essas relações de analogia já foram acusadas por alguns teóricos, mas foi através de estudos desenvolvidos no Brasil que encontramos os exemplos mais significativos, com Davi Arrigucci Jr., em estudo sobre a obra de Julio Cortázar e também com Flávio Loureiro Chaves, em texto sobre a romance latino-americano²¹.

As semelhanças entre a literatura maneirista e a fantástica não se restringem apenas aos elementos que as caracterizam, mas também à dificuldade de estabelecimento de uma definição. Arnold Hauser, em estudo sobre a arte maneirista, nos diz que esboçar uma definição única para este tipo de arte é uma tarefa muito difícil. Mas, para que se alcance, em linhas gerais, um entendimento acerca da arte maneirista, é preciso considerá-la

²¹ Sobre esse assunto consultar *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr. e Kafka e A ficção latino-americana de Flávio Loureiro Chaves.

como produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis²².

Uma descrição satisfatória do termo Maneirismo deveria, na opinião de Hauser, dar ênfase à tensão entre os elementos conflitantes que, por sua vez, encontram a sua maior expressão no paradoxo. A arte maneirista teria, então, como uma das suas principais características, o paradoxo produzido pelo encontro desses dois elementos contraditórios. Além desta, outras características são ressaltadas por Hauser:

Um certo quê picante, uma predileção pelo sutil, pelo estranho, pelo rebuscado, pelo confuso e estimulante, pelo pungente, pelo audacioso e pelo provocante, são características da arte maneirista em todas as suas fases e constituem a marca distintiva dos mais diversos de seus representantes²³.

A arte maneirista se baseia, de acordo com Hauser, na ambigüidade de todas as coisas e na impossibilidade de se alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa. Analogamente, a literatura fantástica se estabelece através da mesma desconfiança em relação às certezas e, conseqüentemente, tem na ambigüidade um de seus modos de expressão mais significativos. Esta ambigüidade, vale a pena ressaltar, é representada, na narrativa fantástica, através do uso de expressões que modificam o sentido da frase e revelam a incerteza que caracteriza o texto. Segundo Todorov, “as duas frases ‘Chove lá fora’ e ‘*Talvez* chova lá fora’ referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade que enuncia”²⁴. O uso deste tipo de locução – *talvez* e tantas outras – é responsável pelo perfil ambíguo próprio do texto fantástico.

²² HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Tradução: J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.21.

²³ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁴ TODOROV, 1975, p.44.

Retomando a discussão sobre a arte maneirista, Hauser, em seu texto, buscou estabelecer as relações desta com a arte moderna, vendo no Surrealismo um dos movimentos que continha a forma mais próxima das tendências maneiristas (o Surrealismo que, por sua vez, ecoará na literatura fantástica). Segundo ele, o aspecto mais comum que ambos os movimentos compartilham é a cisão da realidade em duas esferas diferentes. Essa cisão interrompe a continuidade das coisas e o significado de tudo passa a fundir-se com o seu oposto: real com irreal, racional com irracional²⁵, etc. Essas semelhanças da arte maneirista com a literatura e a arte de nosso tempo são bastante significativas e nos permitem pensar que aquilo que se reconhece como fantástico a partir dos séculos XVIII e XIX já se manifestava em períodos anteriores.

O sentimento de identidade fragmentada, o papel da aparência enganadora da vida, as transformações constantes das coisas, as mudanças provocadas pelo tempo, a atividade secreta do sonho e do inconsciente, os conceitos de narcisismo e de alienação²⁶, todos esses aspectos que Hauser classifica como marcas da literatura maneirista, podem ser observados em manifestações fantásticas de períodos distintos, o que favorece a possibilidade desse tipo de literatura não se restringir a um período específico.

Vistos os principais traços que caracterizam a arte maneirista, podemos observar as relações de semelhança entre esta e a literatura fantástica. Contudo, a similaridade entre os dois campos se estabelece, principalmente, através do paradoxo, da ambigüidade provocada pela falta de proporção bem definida entre realidade e imaginação, razão e desrazão. Além desses aspectos, a motivação das duas formas de arte também se assemelha, pois, ambas se constituem por uma postura transgressora em relação às convenções, ao conformismo e aos ditames da representação clássica e, no caso da literatura fantástica, da lógica racionalista que,

²⁵ HAUSER, 1993, p.442.

²⁶ Hauser define esses dois conceitos como sendo o constante debruçar-se da literatura sobre si mesma e a visão desencantada e sem esperanças diante da dura e dolorosa realidade, respectivamente.

conforme podemos perceber na afirmação de Eduardo Coutinho em artigo sobre Jorge Luis Borges, era um dos principais alvos deste tipo de literatura: “o fantástico desempenhou papel de relevo em períodos como o romântico, pelo questionamento que empreendia à tirania da lógica racionalista”²⁷.

Para Coutinho, os textos do escritor argentino conduzem a uma crítica da “tirania da lógica racionalista como única fonte de apreensão do real”²⁸. Essa crítica seria o cerne para a compreensão do fantástico contemporâneo que não se sustenta nas oposições que essa lógica encerra (real/imaginário, sonho/vigília, estranho/familiar), mas revela a coexistência de várias possibilidades de se perceber a realidade.

Vale ressaltar, como um traço favorável à concepção a respeito da perenidade do fantástico, que o conjunto de traços que o classifica, e que também se manifesta na literatura maneirista, só se estabelece com o nome de fantástico a partir do posicionamento teórico-crítico em relação às narrativas surgidas em finais do século XVIII. Os elementos que caracterizam o fantástico já existiam na literatura, entretanto, especula-se que este termo só passou a ser utilizado a partir do século XIX, quando escritores de relatos fantásticos, como Charles Nodier, por exemplo, passaram a utilizá-lo para fazer referência aos relatos surgidos na França do século XIX.

À literatura fantástica, assim como à arte maneirista, se associou uma postura transgressora. Essa transgressão, no entanto, não se voltou unicamente ao real, mas principalmente, aos ditames do pensamento racional. E é por considerar o fantástico como um tipo de literatura que se limita exclusivamente ao questionamento da realidade e do ideal realista de representação, que ele foi sempre tão mal compreendido.

²⁷ COUTINHO, Eduardo F., Relendo o fantástico em Borges. *Estudos lingüísticos e literários*. Salvador, v.1, n.27 e 28, 2003, p.230

²⁸ *Ibid.*, p.239.

O século XVIII, conhecido como a época das “Luzes”, foi um período em que se acreditava na supremacia da razão. Convencidos de que emergiam de épocas de escuridão e trevas, dominadas pela tirania religiosa, os filósofos e escritores do período, acreditavam no exame de tudo à luz da razão soberana e até a religião passou a ser questionada. Foi nesse contexto, e contra os excessos dessa tirania da razão, que se voltou a literatura fantástica, conforme afirma José Paulo Paes:

A empresa a que se propunha era contestar a hegemonia do racional fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele vigiado e codificado, o inexplicável, o sobrenatural – o irracional, em suma. Frequentes vezes, a racionalidade é posta em serviço da ordem social vigente, à qual ela cuida de justificar e legitimar, ao mesmo tempo em que estabelece um silêncio punitivo sobre o que considera irracional²⁹.

A afirmação de José Paulo Paes se aproxima da opinião de Charles Nodier, ele próprio contista fantástico, que já em 1830, teorizava a respeito deste tipo de literatura. Segundo ele, a manifestação do fantástico é determinada pelo próprio ceticismo que ordenou a Europa e favoreceu a disseminação deste tipo de literatura naquele período:

[...]quando as próprias religiões abaladas até em seus fundamentos não mais falam à imaginação ou só lhe trazem noções confusas, cada dia mais obscurecidas por um ceticismo inquieto, é bem necessário que essa faculdade [a imaginação], dotada pela natureza de produzir o maravilhoso, se exercite em um gênero de criação mais vulgar e melhor apropriado às necessidades de uma inteligência materializada. O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império dessas verdades reais ou convencionadas que fornecem um resto de alma ao mecanismo gasto da civilização. Eis o que tornou o fantástico tão popular na Europa desde alguns anos, e o que fez dele a única literatura essencial da época de decadência ou de transição onde chegamos³⁰.

²⁹ PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 190.

³⁰ NODIER, Charles. Du fantastique en littérature. In: Juin, H. *Charles Nodier*. Paris: Seghers 1970, p.122-123. "Quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusqu'à dans leurs fondements, ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prête un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en France depuis quelques années et ce qui en fait la seule

Para Nodier, a emergência do fantástico na literatura tem um efeito salutar, pois se configura como uma forma de escape aos padrões impostos aos homens pela crença exclusiva na razão. Segundo ele, é preciso reconhecer no fantástico um benefício espontâneo de nossa organização, pois se o espírito humano não lançasse mão de algumas fantasias depois de conhecer a realidade do mundo verdadeiro, essa época de desilusão estaria contaminada pelo mais profundo desespero, o que levaria a uma terrível revelação: a necessidade unânime de dissolução e de suicídio³¹.

A hegemonia da razão que se impunha ao século das luzes, prolonga-se ao século XIX, mas, desta vez, com base no grande progresso das ciências naturais. É justamente por esse motivo que a literatura fantástica continua a se disseminar, como podemos observar na afirmação de Paes:

Durante a fase do Realismo-Naturalismo (segunda metade do século XIX) volta a impor-se, no plano das idéias e das artes, a preocupação positivista do racional e do objetivo, já não sob a égide da filosofia como no século XVIII, e sim agora sob a égide da ciência e da técnica. Nem por isso desaparece o gosto do fantástico³².

No século seguinte, o século XX, a ciência perde a posição de instrumento infalível e a racionalidade passa a ser questionada. A ciência começa a se interessar pelo estudo de fatos dissociados da razão, como a paranormalidade e os fenômenos do inconsciente. Configura-se, então, uma ruptura com esse modo específico de pensar que dirigiu os séculos anteriores. Com a emergência dessa nova situação, é natural que os seus

littérature essentielle de la décadence ou de la transition où nous sommes parvenus" (tradução para o português de Fábio Lucas Pierini).

³¹ NODIER., 1970, p.123 "Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation; car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide" (tradução para o português de Fábio Lucas Pierini).

³² PAES, 1985, p.191.

efeitos se reflitam no contexto literário, conforme observa Lenira Covizzi, em estudo sobre as relações entre as obras de Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges:

Quando a noção de racionalidade passa a ser questionada por estar deixando de ser norma nas atuais relações humanas contraditórias, seria de esperar que a visão estética romanesca produzida nessa época contivesse tais características³³.

Se antes a literatura fantástica pressupunha sempre uma ruptura com os padrões do período em que se desenvolvia, o nosso primeiro impulso é achar que, com o abandono das pretensões de infalibilidade da ciência e o próprio questionamento da racionalidade nesse novo contexto, a literatura fantástica perde a sua razão de ser. Entretanto, e ao contrário do que alguns teóricos do fantástico postulam³⁴, a literatura fantástica se conserva ao invés de perecer. Longe de destruir o fantástico, o que essa rachadura provoca é a liberação dele:

a “abertura” da racionalidade no século XX veio afinal libertar o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegórica. Agora ele goza de plena liberdade para fazer o que queira – tornar o real todo absurdo, como em Kafka, ou intercambiar ficcional e real a seu bel prazer, como em Borges e Cortázar – a fim de devolver ao homem o sentido do mistério de si mesmo e do mundo³⁵.

Essa “abertura” a que se refere José Paulo Paes, no entanto, não vai se verificar imediatamente após a transição do século, nem mesmo de maneira homogênea e simultânea em todo o Ocidente. Essa transição ocorre de maneira paulatina e diversificada.

Um dos mais expressivos modelos do tipo de literatura que se desenvolve neste contexto é o romance latino-americano que começou a se patentear a partir da década de 40, rompendo com o tradicional esquema realista. A essa renovação ficcional, alia-se todo um

³³ COVIZZI, Lenira. *O insólito em Borges e Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978, p. 25.

³⁴ Conforme já adiantamos, Tzvetan Todorov defende a idéia de que com o advento da psicanálise e a descoberta do inconsciente, a literatura fantástica se tornou “inútil”. Cf. TODOROV, 1975, p.169.

³⁵ PAES, 1985, p.192.

esforço de encontrar um termo que pudesse designar, de uma maneira abrangente esse novo tipo de ficção. Segundo Emir Rodríguez Monegal, em *Borges: uma poética da leitura*³⁶, houve um esforço amplo e abrangente – “do fim da Primeira Guerra Mundial até os começos do segundo pós-guerra”, compreendendo os anos vinte, trinta e quarenta – na tentativa de especificar uma fórmula que pudesse abarcar, sob uma denominação única, o conjunto de obras que se desenvolvia.

Um dos primeiros a por em prática a execução desse projeto foi o venezuelano Arturo Uslar Pietri. Em 1948, no livro *Letras y hombres de Venezuela*³⁷, Pietri emprega o termo *realismo mágico*, emprestado das artes plásticas³⁸. Angel Flores também ajudou a difundir o uso desse termo como referência ao novo romance hispano-americano, após apresentação de uma palestra em 1954 e posterior publicação desta palestra em artigo³⁹. O termo realismo mágico, inicialmente aplicado à arte europeia pós-expressionista, tinha como objetivo nessa conjuntura, “definir obras de arte que compartilham uma temática identificável, características formais e estética literária próprias”⁴⁰.

Em período análogo, Alejo Carpentier, no prólogo do seu romance *O reino deste mundo*⁴¹, adotava o termo “real maravilhoso americano” para identificar essas mesmas narrativas que o realismo mágico de Pietri tinha pretensão de abarcar. Diz a sua definição do maravilhoso:

³⁶ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Traduzido por Irlemer Chiampi. São Paulo: Perspectiva 1980.

³⁷ PIETRI, Arturo Uslar. *Letras y hombres de Venezuela*. Mexico: Fondo de cultura económica, 1948.

³⁸ De acordo com diversos teóricos que se dedicaram ao estudo desse conceito, o realismo maravilhoso provém de um ensaio sobre a arte alemã pós-expressionista de Franz Roh, intitulado *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*.

³⁹ Este artigo levou o título de “Magical realism in Spanish American Fiction” e foi publicado pela revista *Hispania*, vol.38, nº 2, em maio de 1955.

⁴⁰ SPINDLER, William. “Magic realism: a typology”. In: *Forum for modern language studies*, Oxford, 1993, v. 39, p. 75. “Magic Realism, properly defined, is a term that describes works of art and fiction sharing certain identifiable thematic, formal and structural characteristics, and that these characteristics justify it being considered an aesthetic and literary category in its own right [...]” (tradução nossa).

⁴¹ A primeira edição deste livro data de 1949, entretanto, Carpentier já havia publicado o mesmo texto, sob a forma de artigo, no jornal *El Nacional*, de Caracas.

O maravilhoso começa a existir de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (ou milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”⁴².

Há de se notar que ambas as expressões não renunciam ao uso do termo “realismo”, o que parece denotar o desejo de não substituição do real pela magia ou a possibilidade de proporcionar uma nova dimensão para o que se entende por real. A relação que os termos realismo mágico e real maravilhoso propõem entre as noções de realidade e de magia parece bastante paradoxal, já que as duas fórmulas comungam o mesmo objetivo: “superar a poética do realismo que havia dominado a narrativa hispano-americana”⁴³.

Apesar dos paradoxos, semelhanças e diferenças que as duas formas encerram, com o passar do tempo, ambas acabaram se tornando intercambiáveis e aplicadas quase que como sinônimos, segundo observação de Spindler:

Os termos *realismo mágico* e *real maravilhoso* tornaram-se mais ou menos intercambiáveis e foram aplicados a um crescente número de escritores latino-americanos associados ao “Romance novo” pós-Segunda Guerra Mundial⁴⁴.

A despeito do uso concomitante destes dois termos, a aplicabilidade de um ou de outro foi, posteriormente, bastante discutida por apresentarem graves problemas

⁴² CARPENTIER, Alejo. De lo real maravilloso americano. In: *Ensayos*. Habana: Letras Cubanas, 1984, p.77. Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revalación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado limite” (tradução nossa).

⁴³ MONEGAL, 1980, p.128.

⁴⁴ SPINDLER, 1993, p.77. The terms Magic Realism and "realismo maravilloso" become more or less interchangeable and were applied to an increasing number of Latin American writers associated with the post-Second World War "New Novel" (tradução nossa).

terminológicos e conceituais, o que levou os críticos, os teóricos e mesmo os romancistas a abandoná-los com o passar do tempo.

O emprego das expressões “real maravilhoso” e/ou “realismo mágico” denota, a nosso ver, certa proposta de especificidade, de distinção do tipo de literatura que se produz na América Latina. Em outros termos, o seu uso parece objetivar a recuperação de uma identidade nacional nos textos e, por isso, tende a restringir as narrativas a um local e língua específicos, já que as expressões buscam designar “o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental”⁴⁵. Uma contradição se instaura nesta proposta: apesar da tentativa de especificar a literatura latino-americana, tanto “real maravilhoso” quanto “realismo mágico” tinham fundamento na tradição europeia (o primeiro fundamentado em alguns pressupostos surrealistas e o segundo emprestando um termo cunhado originalmente para abarcar representações artísticas próprias da Europa).

É pelas contradições e problemas que essas duas formas encerram que optamos, desde sempre, pelo uso do conceito de *fantástico* – que tem em Jorge Luis Borges o grande responsável pela sua propagação, pelo menos no que tange ao contexto hispano-americano. Os trabalhos que Borges desenvolveu sobre o assunto, apesar de terem sido anteriores às tentativas de estabelecimento dos termos realismo mágico e real maravilhoso, não tiveram uma grande repercussão e pode-se dizer que passaram incólume pelos anos 30 e 40 e só tardiamente começaram a ser utilizados com referência às narrativas latino-americanas do período.

Ao adotar o emprego da expressão literatura fantástica, Borges já manifesta o rompimento de relação com qualquer tipo de realismo. Em “A arte e a magia”⁴⁶ – e também no prólogo ao livro de Adolfo Bioy Casares *A invenção do Morel*, Borges tenta definir o tipo de literatura que começa a se desenvolver no contexto latino-americano, além, é claro, de

⁴⁵ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.32.

⁴⁶ BORGES, Jorge Luis. A arte e a magia. In: *Discussão*. Tradução de Cláudio Fornari. São Paulo: DIFEL, 1985.

romper com a tradição da literatura realista. Vale ressaltar que o que Borges chama de ficção “mágica” no primeiro texto, mais tarde será denominado de ficção “fantástica” e que o prólogo, que tem por objetivo apresentar o romance de Bioy Casares e preparar o público para uma nova forma de ficção, acaba por se constituir como uma espécie de “poética” da nova narrativa hispano-americana.

Há ainda uma conferência intitulada *La literatura fantástica* proferida por Borges em 1949 e da qual o único registro que restou foi um resumo publicado no jornal *El País* de Montevideú, no mesmo ano. Nessa conferência, Borges expõe a sua opinião a respeito da literatura fantástica, esclarecendo que, ao contrário do que se possa pensar, o fantástico não é específico da contemporaneidade. A literatura traz, desde sempre, relatos fantásticos, enquanto a literatura realista, própria ao contexto em que Borges se insere, é uma criação do século XIX: “A idéia de uma literatura que coincida com a realidade é, pois, bastante nova e pode desaparecer; em troca, a idéia de contar eventos fantásticos é muito antiga e constitui algo que há de sobreviver por muitos séculos⁴⁷”.

O fantástico, de acordo com Borges, não se constitui como um escape à realidade; ele tem como objetivo a expressão de uma outra visão da realidade que não a trivial. Além disso, Borges apresenta alguns procedimentos que caracterizam o que ele entende por literatura fantástica: a obra de arte dentro da mesma obra, a contaminação da realidade pelo sonho, a viagem no tempo, o duplo, etc. Apesar desses procedimentos também serem associados a “temas”, o que interessa para Borges é a maneira pela qual a intromissão desses procedimentos vai interferir no aspecto formal da narrativa.

Segundo Monegal⁴⁸, essas afirmações de Borges não tiveram grande aceitação na época em que foram proferidas e a literatura que se desenvolvia em território hispano-

⁴⁷ BORGES, 1949 *apud* PASSOS, 1949.

⁴⁸ MONEGAL, 1980.

americano, para usar as palavras dele, “produziu-se, assim, fortuitamente, surdo às advertências de Borges, seguindo pistas falsas, como as do ‘realismo mágico’ ou ‘real maravilhoso americano’”⁴⁹. Somente mais tarde é que se pôde ter a dimensão do projeto de Borges, especialmente pela interferência de suas idéias no trabalho de outros escritores, como Julio Cortázar, por exemplo.

Para Cortázar, o fantástico não tem nada de extraordinário. Estamos sempre tão concentrados na realidade cotidiana que qualquer coisa que fuja a esse âmbito, ainda que não tenha nada de sobrenatural, provoca inquietação e estranheza. É com um exemplo, supostamente retirado de sua própria experiência, que Cortázar nos mostra isso:

Que todo trem devia ser arrastado por uma locomotiva constituía uma evidência que freqüentes viagens de Banfield a Buenos Aires confirmavam tranquilizadamente, e por isso, na manhã em que pela primeira vez vi chegar um trem elétrico que parecia prescindir de locomotiva, me pus a chorar com tal encarniçamento que, segundo minha tia Enriqueta, foi necessário mais de um quarto de sorvete de limão para me devolver ao silêncio⁵⁰.

Cortázar, para tentar definir o fantástico, faz uso de uma passagem de Victor Hugo, que fala a respeito do “ponto vélico de um navio”, este seria um ponto de interseção, um lugar de convergência, misterioso até para aquele que constrói o barco. Esse ponto em que diferentes forças convergem não é, segundo ele, difícil de ser encontrado e até provocado; porém, é preciso que se tenha uma idéia bastante clara das heterogeneidades que o compõem. O fantástico seria análogo a esse ponto vélico; é um ponto de encontro, algo que precisamos saber ver.

O fantástico é, para Cortázar, mais um entre tantos modos de se ver a realidade. Entretanto, a sua pretensão não é a de naturalizar o fantástico, de torná-lo comum ou

⁴⁹ MONEGAL, 1980, p.180.

⁵⁰ CORTAZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.176.

ordinário, mas a de propor diversas possibilidades. A condição básica para dispor dessas possibilidades é a aceitação de que existem diferentes visões da realidade que não só aquelas do plano da lógica, conforme suas próprias palavras: “sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem”⁵¹.

Os projetos de Borges e de Cortázar se aproximam e se tocam em muitos pontos. O mais importante deles, porém, diz respeito à construção de narrativas fantásticas, por meio das quais propõem o apagamento das fronteiras entre a realidade e a irrealidade. Além disso, um outro aspecto análogo aos dois projetos é a reflexão sobre a própria literatura. Vale a pena registrar, a respeito das relações entre esses dois projetos, a opinião de Davi Arrigucci:

Ambos são autores de narrativas fantásticas: propõem a oscilação ambígua entre o real e o irreal, tema básico de toda a literatura fantástica (de certo modo, como já se tem afirmado, uma espécie de quintessência da literatura), e acabam tematizando a literatura em si mesma, transformando a narrativa numa reflexão sobre ela própria, numa linguagem sobre a linguagem⁵².

Após esta breve incursão pelo que chamaremos de percurso histórico do fantástico, podemos, em concordância com a primeira corrente, admitir que, de uma certa maneira, os elementos que foram definidos como fantásticos pela orientação teórica que aqui analisamos se mostraram presentes em períodos distintos. Dessa maneira, é possível dizer que o fantástico existe desde sempre e não se restringe a uma época específica, como defende Jorge Luis Borges: “os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos. O que primeiro encontramos nas histórias da literatura são narrações fantásticas”⁵³.

⁵¹ CORTAZAR, 1993, p.179.

⁵² ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.167.

⁵³ BORGES, 1949 *apud* PASSOS, 1949.

Estabelecida esta posição, é chegado o momento de discutirmos a possibilidade deste tipo de relato se estender ao século XX e a polêmica hipótese a respeito de sua morte neste século. É este o assunto sobre o qual trataremos na próxima seção deste capítulo.

1.3 Novos rumos da literatura fantástica

A definição mais conhecida de fantástico tem como base a irrupção de elementos considerados como insólitos ou “sobrenaturais”, num espaço descrito como real. É esse o argumento das teorias tradicionais do fantástico que têm em Todorov o nome mais expressivo. Esse tipo de definição, entretanto, é muito frágil pois, segundo Jacqueline Held⁵⁴, a dosagem irreal-cotidiano vai depender de uma série de fatores, inclusive, lugar e época. Held acentua, com muita propriedade, que o que é insólito para algumas culturas pode não ser para outras:

é interessante notar que a apreciação do fantástico varia conforme as épocas e os países, embora, por exemplo, o leitor francês poderá ser subjetivamente levado a sentir como ‘fantástico puro’ o que, de fato, surgirá de costumes, de modos de vida, de estruturas coletivas de pensamento que simplesmente não são seus⁵⁵.

Nesse livro, que caminha por percursos concernentes à psicanálise e à psicologia – área em que a autora francesa atua –, Held lembra que o que foi considerado fantástico numa época pode deixar de ser em outra, como aconteceu com algumas “hipóteses racionais”, amparadas pela ciência e por isso aceitas como verdade, que, com o passar do tempo,

⁵⁴ HELD, *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

⁵⁵ *Ibid.*, p.28-29.

tornaram-se imaginosas e divertidas. É o caso do exemplo dado por Gaston Bachelard e citado por ela:

Bachelard, [...] mostra, por exemplo, como Emile Zola, escritor “realista” por excelência, em um de seus livros mais “sábios”, *Le Docteur Pascal*, conta de maneira bem detalhada e séria, um caso de “combustão humana espontânea”, retomando, por sua conta, a crença pseudo-científica do século XVIII de que um bêbado embebido em álcool pode pegar fogo e consumir-se de maneira puramente interna... até restar dele apenas um monte de cinzas⁵⁶.

Essas observações feitas por Jacqueline Held, além de nos alertar para o fato de que algumas definições de fantástico estabelecidas por aquela orientação teórica de meados do século XX possivelmente não sejam apropriadas ao estudo de narrativas contemporâneas, nos permitem também levar em conta a já citada hipótese de morte do fantástico, proposta por Todorov.

Esta hipótese – que vê no surgimento da psicanálise a principal causa do desaparecimento desta tipologia literária – é quase sempre ignorada por diversos estudos que utilizam o aparato teórico produzido por Todorov na análise de textos que se localizam em períodos posteriores ao que ele determina como limite para a existência do fantástico. Não saberíamos precisar o motivo pelo qual essa asserção não é, em muitos casos, levada em consideração, contudo, no trabalho que aqui propomos, ela vai se configurar como um importante ponto a partir do qual tentaremos pensar a possibilidade de existência do fantástico na literatura contemporânea.

No livro *A viagem: da literatura à psicanálise*⁵⁷, Noemi Moritz Kon, buscando compreender o movimento de criação do pensamento freudiano em relação aos textos literários que lhe eram contemporâneos, realiza um itinerário, que poderíamos chamar de

⁵⁶ HELD, 1980, p.62.

⁵⁷ KON, Noemi Moritz. *A viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo: Cia das letras, 2003.

histórico, sobre a representação daquilo que pode ser considerado como fantástico no pensamento ocidental. Noemi Moritz Kon parte do território do maravilhoso ao território do fantástico, e deste ao território da psicanálise. A estes territórios ela associa três domínios de compreensão: o do milagre, o do mistério e o do enigma.

O domínio do milagre compreende o período das “trevas”, em que aquilo que escapava ao entendimento do homem era imediatamente associado ao sobrenatural e ao milagroso. O domínio do mistério se observa em período posterior ao do milagre e é regido pelo poder da razão. Todos os acontecimentos eram explicados à luz da ciência. Alguns aspectos, entretanto, escapavam ao âmbito da ciência e permaneciam insolúveis, inexplicáveis. A histeria e a “coisa fantástica”, segundo Kon, são exemplos daquilo que se mantém fora do alcance da inteligência do homem, o que incita a criação de novos instrumentos de esclarecimento. É deste estímulo que surge a psicanálise, que atuará no domínio do enigma. Neste, não há mais lugar para o misterioso: o que antes era considerado inexplicável, torna-se apenas o não explicado. De acordo com ela,

[Freud] procurou montar uma teoria da alma que visava estabelecer uma nova inteligibilidade para o mistério do fantástico, fazendo dele o não-explicado – e não, como até então, o inexplicável – criando para tanto uma nova paisagem, um território inédito, o do inconsciente, da realidade psíquica, e um novo habitante nativo, o homem-psicanalítico⁵⁸.

Com a descoberta do inconsciente, aquilo que antes era considerado como “sobrenatural”, externo ao homem e ao mundo em que vive, passa a ser associado a esse sujeito, levando-se em conta a possibilidade desse “sobrenatural” nascer no interior do seu próprio eu. “O machado conceitual freudiano”, segundo Kon, “faz com que o mistério fantástico possa ser explicado, tornando-o uma projeção do conflito pulsional sobre a

⁵⁸ KON, 2003, p. 323.

realidade, transformando a antiga e aterradora exterioridade espectral em exterioridade interna”⁵⁹.

A inserção do “resto de exterioridade apavorante”⁶⁰ neste novo território, o inconsciente, acabou por humanizar aquilo que antes era visto como maravilhoso, sobrenatural, fantástico. Aqui, neste ponto, começa a se assinalar a importância que o estudo de Sartre, ao qual nos referimos na parte inicial deste capítulo, terá para este trabalho. Dos três textos que apresentamos, ele é o único que define o fantástico como próprio do homem e não como algo exterior a ele. Pensar nesta humanização do sobrenatural, nos remete também ao texto de Todorov e à questão das relações entre a psicanálise e a literatura fantástica. Mas qual seria essa relação?

Para Todorov, existe uma proximidade de temas entre a psicanálise e a literatura fantástica. Noemi Moritz Kon, na mesma via, também destaca uma proximidade temporal e temática entre os escritos de cunho fantástico e as primeiras experiências freudianas. Segundo ela, a psicanálise, desde o início, trava um interessante diálogo com este tipo de ficção, ambas buscando um novo desenho da alma humana. Enquanto a literatura fantástica, por seu turno, tentava manter o mistério, instaurar a dúvida, suspender a descrença, a psicanálise buscava inserir este mistério no próprio homem e, assim, propor a possibilidade de explicação para ele, que se torna enigma decifrável.

É muito relevante o papel que Freud e o seu arcabouço discursivo ocupam nesta nova *episteme* que se delineia em finais do século XIX. As transformações que se operam no pensamento ocidental a partir do surgimento da psicanálise são ressaltadas por muitos autores, mas é a Michel Foucault, um dos principais estudiosos deste campo, que vamos recorrer. Em *As palavras e as coisas*⁶¹, Foucault afirma que tanto a psicanálise quanto a etnologia, ocupam

⁵⁹ KON, 2003, p.323

⁶⁰ *Ibid.*, p.208.

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

um lugar privilegiado no nosso saber, pois, “elas formam seguramente um tesouro inesgotável de experiências e de conceitos, mas sobretudo, um perpétuo princípio de inquietude, de questionamento, de crítica e de contestação daquilo que, por outro lado, pôde parecer adquirido”⁶².

A diferenciação que Foucault faz da psicanálise em relação às outras ciências humanas reside no fato desta apontar diretamente para o inconsciente, fazendo com que este discurso venha à tona, através da consciência, enquanto as outras ciências esperam que o inconsciente se desvele à medida em que se faz uma análise da consciência. Segundo ele,

a psicanálise se encaminha em direção ao momento – inacessível, por definição, a todo conhecimento teórico do homem, a toda apreensão contínua em termos de significação, de conflito ou de função – em que os conteúdos da consciência se articulam com, ou antes, ficam abertos para a finitude do homem. Isto quer dizer que, ao contrário das ciências humanas que, retrocedendo embora em direção ao inconsciente, permanecem sempre no espaço do representável, a psicanálise avança para transpor a representação, extravasá-la do lado da finitude e fazer assim surgir, lá onde se esperam as funções portadoras de suas normas, os conflitos carregados de regras e as significações formando sistema, o fato nu de que pode haver sistema (portanto, significação), regra (portanto, oposição), norma (portanto, função)⁶³.

Em *O que é um autor*⁶⁴, Foucault qualifica Freud como um “fundador de discursividade”, o que corresponde, segundo ele, a um autor que possibilita, através de sua própria obra, a formação de outros discursos. Freud e também Marx, estabeleceram, através de suas obras, uma possibilidade indefinida de discursos:

Quando falo de Marx e Freud como “instauradores de discursividade”, quero dizer que eles não só tornaram possível um certo número de analogias como também tornaram possível (e de que maneira) um certo número de diferenças. Eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no

⁶² FOUCAULT, 1999, p.517.

⁶³ *Ibid.*, p.518-519.

⁶⁴ FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.

entanto, pertence ao que eles fundaram. Dizer que Freud fundou a psicanálise [...] quer dizer que Freud tornou possível um certo número de diferenças relativamente aos seus textos, aos seus conceitos, às suas hipóteses que relevam do próprio discurso psicanalítico⁶⁵.

Dessa maneira, é possível observarmos a importância que a obra de Freud toma para o saber no campo epistemológico da modernidade que, vale ressaltar, não obedece à mesma ordem que o saber de outros períodos. Segundo Foucault, a *episteme* da cultura ocidental é marcada por duas grandes *descontinuidades*: a que se observa na idade clássica (meados do século XVII) e a que inaugura a modernidade (século XIX). “A ordem, sobre cujo fundamento pensamos”, diz ele, “não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos”⁶⁶.

Neste ponto, é necessário lembrar a afirmação de Jacqueline Held a respeito da interferência do local e do período de tempo para a definição do que seja ou não fantástico. Se o fantástico varia de acordo com o lugar e as épocas, logo, podemos dizer que, ainda que os *homens fantásticos* estejam afastados dos *homens psicanalíticos*⁶⁷ por um espaço de tempo relativamente pequeno, estes dois grupos se situam em campos epistemológicos distintos. Enquanto os primeiros, segundo Kon, conviviam com aparições, os segundos lidam com fantasmas internos que se assemelham ao mesmo tempo em que diferem destes fantasmas “sobrenaturais” que se manifestavam como aparições. O que vai fazer com que estes fantasmas difiram é justamente a possibilidade de conhecê-los através do material teórico que a psicanálise oferece, o que antes não era possível. É por esse motivo que Todorov afirma o fim da literatura fantástica no século XX, já que a principal condição que ele estabelece para que se caracterize um texto como fantástico é a hesitação provocada por algo desconhecido, algo proveniente de uma ordem diferente daquela que conhecemos por real. Se estes

⁶⁵ FOUCAULT, 1992, p. 59-60.

⁶⁶ FOUCAULT, 1999, p. XIX.

⁶⁷ As expressões *homens fantásticos* e *homens psicanalíticos* são aplicadas por Noemi Moritz Kon, em *A viagem*, para distinguir o homem dos séculos XVIII e XIX, personagens dos escritos fantásticos deste período e o homem que emerge a partir das transformações provocadas pela literatura criada por Freud.

“fantasmas” já não são mais estranhos ou “sobrenaturais”, mas habitam o próprio homem, podendo ser explicados, decifrados por essa nova ciência, então, não há mais literatura fantástica. É isso o que Todorov assenta em suas reflexões. Nós, porém, acreditamos que a morte do fantástico, propagada por ele, não se concretiza. O que se torna problemático é analisar textos que se localizam no espaço da contemporaneidade através de teorias que limitam o fantástico a um período específico e a uma série reduzida de condições. Em outras palavras, não é o desaparecimento do fantástico que se pode observar contemporaneamente, mas a inadequação dessas teorias definidas com base em textos produzidos num campo epistemológico distinto.

Além disso, ainda que haja uma possibilidade de explicação para aquilo que antes era considerado como misterioso, alguns estudiosos acreditam que, mesmo que se tenha à disposição todo o instrumental psicanalítico, alguns eventos poderão permanecer inexplicados. De acordo com Noemi Moritz Kon, a possibilidade da existência de algo inatingível vem sendo trazido à cena por diversas abordagens internas ao pensamento psicanalítico. J. B. Pontalis, por exemplo, afirma, num artigo intitulado “ISSO em letras maiúsculas”⁶⁸, a existência de algo que se mantém indecifrável. Para explicar isso, ele estabelece a existência de dois inconscientes, um inteligível e outro dotado de uma “insondável burrice”. O primeiro, definido como “aquele que emite signos que de direito, senão de fato, podemos entender, ler, interpretar”⁶⁹ e o segundo, é aquele que não permite a inteligibilidade, que estranha, que inquieta e que causa esta “perturbação que pode produzir até um sentimento de despersonalização temporária”. Segundo ele, é neste inconsciente *burro* que o misterioso se mantém. Quando este sentimento de “despersonalização” se instaura, nenhum recurso é possível ao saber adquirido ou mesmo à experiência acumulada para que

⁶⁸ PONTALIS, J. B. ISSO em letras maiúsculas. *Percurso*, Revista de psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, n.23, São Paulo, 2000.

⁶⁹ *Ibid.*

este mistério seja desvendado. Assim, com a divisão do inconsciente, Pontalis consolida o lugar do enigma – o inconsciente inteligente – e devolve o lugar do mistério, deste *isso* indecifrável e inexplicável que habita o inconsciente *burro*:

Um enigma, seja o que a Esfinge de Tebas coloca sob forma de charada ou o que se desenha no sorriso da Mona Lisa, é portador de um sentido oculto. Ele pede uma solução. Provoca a inteligência, em vez de bloqueá-la: uma forma particular de inteligência que os aficionados de palavras cruzadas conhecem bem. Pode-se demorar a achar a resposta ou responder pela tangente, mas não deixa de haver uma resposta.

O mistério - que podemos, creio, não restringir à sua acepção estritamente religiosa - é de natureza completamente diferente. Ao mesmo tempo vela e revela o que a filosofia designa como o Ser. Seu eventual desvelamento (*alétheia*) não passa, como no caso do enigma, pela interpretação⁷⁰.

É na pele desse *isso* que não é possível nomear, que não se pode “dar nem forma nem figura” e que só é possível designar através do prefixo negativo *in* – inominável, infigurável, informe – que muitos teóricos, dentre eles Noemi Moritz Kon, defendem a permanência do mistério e, com ele, a restituição do fantástico. Esse posicionamento também é de grande contribuição para que repensemos a hipótese de morte do fantástico e nos impulsione a refletir sobre a possibilidade de recuperação do seu lugar no discurso literário contemporâneo.

Ainda que o fantástico não mais se caracterize por um evento de ordem “sobrenatural” e esteja vinculado ao homem, possibilitando a sua interpretação através do discurso psicanalítico, é preciso ressaltar que, ao sujeitar o fantástico à decifração psicanalítica, autores como Todorov vêem a Psicanálise como um potente instrumento capaz de esclarecer o mais obscuro dos fatos. Ao mesmo tempo, esse posicionamento também parece reduzir a psicanálise a um método divinatório. Por essas razões, renunciamos à hipótese de que o fim da literatura fantástica tenha se efetivado em decorrência da

⁷⁰ PONTALIS, 2000.

possibilidade de explicação dos fatos narrados pela via da psicanálise. Até porque, em concordância com Moritz Kon, não consideramos o pensamento psicanalítico como “o grande saber que deteria a chave mestra da inteligibilidade de todos os outros saberes”⁷¹. Sendo assim, é possível que tomar a psicanálise como o grande instrumental apropriado a interpretar o homem e tudo aquilo que dele se origina seja um equívoco que alguns psicanalistas, como pudemos observar no artigo de Pontalis e nas argumentações de Kon, estão buscando demonstrar:

O que se deve evitar é confundir *uma* possibilidade interpretativa com *a* interpretação exclusiva e absoluta. Indispensável também é não considerar as ferramentas conceituais criadas por Freud e seus seguidores como as únicas capazes de decifrar o mistério do homem – se é que é possível pensar em decifração do humano e de seu mistério⁷².

Com essa afirmação, Kon alerta para os perigos que esta postura exclusivista pode causar e põe em dúvida a possibilidade de se explicar os mistérios do homem. Atentos a estes riscos, estabelecemos o lugar da psicanálise em nosso estudo como um importante instrumental de auxílio para que possamos melhor compreender o funcionamento do fantástico, evitando adotá-la como possibilidade única e definitiva de interpretação.

Todorov assume, conforme já observamos, a hesitação (do personagem e do leitor) como condição necessária para que o relato fantástico se fundamente. Entretanto, com a possibilidade de explicar os eventos fantásticos através do discurso psicanalítico, não mais haveria hesitação, pois, qualquer possibilidade de dúvida seria esclarecida. Assim, não havendo hesitação, não haveria mais fantástico. Todavia, uma definição baseada na hesitação nos parece por demais tênue para que possa cingir o fantástico. Aliás, é o próprio Todorov quem admite os riscos que esta definição carrega. Por esse motivo, optamos por uma

⁷¹ KON, 2003, p.221.

⁷² *Ibid.*, p.223.

conceituação de fantástico que incida na ambigüidade, no estranhamento, na inquietação que este relato provoca e não a sua capacidade de nos fazer hesitar entre duas soluções. Nesse sentido, a contribuição de Freud com o seu artigo *O estranho* será de fundamental interesse para o nosso estudo. Essa escolha confirma a importância que o discurso freudiano tomará aqui, ressaltando mais uma vez, como *uma* dentre outras contribuições que possam surgir.

Todos esses aspectos que levantamos a respeito do fantástico concorrem para que se verifique a dificuldade de delimitar o seu campo. É por esse motivo que Jacqueline Held, no já citado livro *Imaginário no poder*, chama a atenção para que “retenhamos o caráter vago, contestável, de todos os limites que pretendem, de uma vez por todas, envolver o fantástico, circunscrevê-lo de maneira fixa e rígida”⁷³. Dessa maneira, procuraremos nos ater a alguns elementos, com base em toda essa revisão teórica feita, que nos permitam identificar o caráter fantástico de uma narrativa, sem que seja necessário limitá-lo, restringi-lo ou extingui-lo quando os nossos instrumentos não nos parecem suficientes para explicá-lo.

⁷³ HELD. 1980. p.30.

2 A escrita fantástica:

algumas características

“Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir”.

Julio Cortázar

In: BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Julio Cortázar*.

2.1 Os temas e os modos narrativos

Tendo como base as concepções apresentadas no capítulo anterior, que incluem desde a revisão das teorias mais difundidas do fantástico, as mudanças que ocorrem na *episteme* moderna e o advento da psicanálise que interfere em nossa forma de ver e pensar o significado do termo fantástico, tentaremos, neste capítulo, pensar que aspectos poderiam classificar, no contexto da contemporaneidade, um relato como fantástico.

Dentre as noções elaboradas pelos teóricos do fantástico, é quase unânime o estabelecimento da indefinição, do estranhamento e de uma rede de temas específicos como sendo aspectos comuns desse tipo de literatura. Esta última, no entanto, tem sido recusada desde a retomada do discurso fantástico, em meados dos séculos XX, pelos escritores latino-americanos. Na citada conferência proferida por Jorge Luis Borges – *La literatura fantástica* –, por exemplo, já se pode notar uma cisão com o argumento em favor do estabelecimento de temas enquanto forma de reconhecer o caráter fantástico de um texto, embora, à primeira vista, o discurso borgeano pareça proceder, contraditoriamente, de maneira semelhante àqueles que determinavam em temas a base do fantástico. Isso porque o escritor argentino estabelece alguns procedimentos principais (o duplo, a obra de arte dentro da mesma obra, a viagem no tempo e a contaminação da realidade pelo sonho) que podem ser associados a temas da literatura. Entretanto, de acordo com Emir Rodríguez Monegal, quando Borges se refere a “ ‘procedimentos’, não está pensando somente em ‘temas’, mas sim em ‘formas’ narrativas. A viagem no tempo pode ser, naturalmente, um tema; do mesmo modo, o duplo pode ser um tema. Mas não lhe interessa o aspecto temático, e sim o formal”¹. Assim, portanto, o que determinará o caráter fantástico da narrativa, para Borges, é o modo pelo qual

¹ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética de leitura*. Tradução de Irleamar Chiampi, São Paulo: Perspectiva, 1980.

o narrador procede no desenvolvimento de um tema e a forma que a narrativa tomará em consequência disso. Os temas interessam apenas na medida em que interferem na construção do texto.

É com base nesse argumento que pensamos a narrativa fantástica dissociada de temas próprios, podendo estes serem idênticos aos de qualquer texto literário; o que vai diferenciar a abordagem fantástica de um determinado tema será a maneira pela qual o narrador conduzirá o seu relato. O fantástico está, portanto, intimamente ligado aos modos narrativos.

Desde a antigüidade clássica, a questão do *como* narrar se configurou como uma preocupação constante nas discussões acerca da literatura. Na *Poética*², Aristóteles, que entendia a arte como uma forma de imitação, estabeleceu duas maneiras de se imitar um mesmo objeto: “um poeta pode, pelos mesmos meios, imitar os mesmos objetos, seja narrando-os – quer assumindo a personalidade de outro personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa sem mudá-la –, seja permitindo que as personagens ajam elas mesmas”³.

De acordo com Davi Arrigucci Jr⁴, ao contar uma história, qualquer que seja, uma das questões básicas que envolve o narrador é a da escolha por um modo de narrar. Essa questão, por sua vez, remete a outras que lhe estão associadas: como narrar? é possível narrar? Segundo ele, essas perguntas atravessam o século XX sem uma resposta definitiva, mas nem por isso deixam de constituir “o problema técnico essencial da narrativa literária”⁵.

As principais questões da técnica ficcional podem ser consideradas, segundo Arrigucci, como relativas ao ponto de vista ou foco narrativo. A escolha por um ponto de vista é “um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que

² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

³ *Ibid.*, p.39.

⁴ ARRIGUCCI, Davi. *Teoria da narrativa: posições do narrador*. In: *Jornal de psicanálise*. São Paulo: 31 (57): 9-43, set. 1998.

⁵ *Ibid.*, p.11.

há entre a técnica e a temática na obra ficcional”⁶; ela define os rumos que a narrativa tomará e provoca uma série de conseqüências importantes. Segundo Arrigucci,

Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica⁷.

Podemos dizer que a escolha por um determinado ponto de vista numa narrativa fantástica, assim como em qualquer outra narrativa, obedece a diferentes fatores que estão associados a causas diversas, inclusive o contexto histórico em que a narrativa se situa. Assim, se os contos fantásticos do século XIX trazem, com bastante freqüência, um narrador em terceira pessoa, que supostamente observa os fatos à distância e, por isso, tem uma posição privilegiada de onde tudo vê, ouve e sabe, essa escolha era motivada por uma posição antagônica que esses textos buscavam assumir diante dos excessos da onisciência que os narradores acreditavam possuir. Os narradores fantásticos assumiam uma postura similar para criticar e se insurgir contra os desmandos da razão representada por essa onisciência. É por motivos como esses que precisamos atentar para o fato de que a escolha do ponto de vista vai sempre requerer um cuidado especial, pois, ela não é aleatória e possui implicações gerais fora do âmbito da literatura.

Grande parte das discussões mais recentes a respeito do fantástico determina, como um dos traços responsáveis pela instauração da atmosfera fantástica na narrativa, essas implicações que envolvem a técnica ficcional (o ponto de vista, o ângulo pelo qual se narra, a maneira como se constrói a história, etc.), isto é, os modos narrativos. Em *Imaginário no*

⁶ ARRIGUCCI, 1998, p.20.

⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

*poder*⁸, ao se referir aos escritos fantásticos, Jacqueline Held utiliza a expressão “arte de contar” para tratar dessa maneira especial que narrador se utiliza na construção do seu relato. Ela procura mostrar que o fantástico tanto pode ser feito de temas, como pode ser derivado de uma atmosfera criada pelo narrador através da escolha de palavras e do uso de certo tipo de linguagem poética, que traduz, cria e evidencia uma visão alucinada do mundo⁹.

É possível dizer que essa relação do fantástico com alguns temas específicos estaria mais próxima dos contos realizados no século XIX e períodos anteriores. Nestes textos, o fantástico se verificaria na forma de algo concreto, algo que podia ser “visto”, como a irrupção de presenças estranhas e “sobrenaturais” que se colocavam diante do homem. Algumas narrativas, no entanto, fugiam a essa regra. Por outro lado, nos textos que se desenvolvem a partir do século XX, de maneira invisível e guiado apenas pela mão do narrador que cuida para que o estranhamento e a ambigüidade perpassasse toda a narrativa, o fantástico vai firmando a sua presença, independente de qualquer tema. Nesses termos, a maneira de narrar toma maior importância, exercendo um papel de destaque na construção do fantástico no texto.

Italo Calvino, na introdução da antologia de contos fantásticos reunidos por ele¹⁰, divide estes textos em dois tipos: o fantástico visionário e o fantástico abstrato (que ele também chama de mental, psicológico, cotidiano)¹¹. O primeiro tipo consta de relatos povoados de “aparições visionárias”, caso dos textos do período romântico; e o segundo traz textos em que o fantástico é invisível e, por isso, mais “sentido” do que “visto”. É como se participasse de uma dimensão interior, como um estado de ânimo ou conjectura. É dessa mesma forma que entendemos a presença do fantástico nas narrativas contemporâneas: o

⁸ HELD, J. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

⁹ *Ibid.*, p.26.

¹⁰ CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo, Cia das letras, 2004.

¹¹ *Ibid.*, p.14.

narrador, na ausência dos elementos insólitos e/ou sobrenaturais que hoje já não provocam o mesmo efeito no leitor, constrói um ambiente propício ao questionamento, à inquietação, ao estranhamento.

A não obrigatoriedade da presença de temas sobrenaturais para que um texto seja lido como fantástico também é ressaltada por Sartre. Segundo ele, “não é necessário nem suficiente pintar o extraordinário para chegar ao fantástico”¹². Nesse caso, a responsabilidade de fazer surgir o fantástico é atribuída ao homem. Na mesma direção se posiciona a proposta de leitura do fantástico feita por Held: “Mais do que em certos temas ou em certos personagens, a essência do fantástico reside antes em certo clima em que, sutilmente, sonho e realidade se interpenetram, a tal ponto que qualquer linha de demarcação desaparece”¹³.

Mas, mesmo que estabeleçamos essa maneira de narrar como uma característica do fantástico, devemos reconhecer que não podemos nos restringir a ela. Alguns aspectos, tais como a alternância de pontos de vista, a presença do humor, do sonho e do mundo da infância, a mistura íntima da vida real e dos fantasmas de um personagem, a interpenetração do sonho e do tangível, podem até ser identificados a esse modo de narrar aplicado ao texto fantástico, mas não são suficientes para caracterizá-lo, pois também podem ser observados em outros textos literários. Essas constatações nos coloca, uma vez mais, diante da dificuldade e mesmo a impossibilidade de limitar ou de conceituar o fantástico através de uma definição simples, unívoca e, por isso mesmo, empobrecedora¹⁴.

Vimos que, nos contos fantásticos do século XIX, os narradores tendiam a adotar um foco narrativo em terceira pessoa. Nos contos contemporâneos, por outro lado, é possível

¹² SARTRE. “Aminadab” ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves et al. Lisboa: Europa-america, 1997, p.109.

¹³ HELD, 1980, p.26.

¹⁴ *Ibid.*, p.27.

observar uma presença quase maciça de narradores em primeira pessoa. Em *A construção do fantástico na narrativa*¹⁵, Filipe Furtado reconhece que o narrador mais comum neste tipo de relato é aquele que coincide com um personagem. A esse narrador que desempenha uma função dupla, narra e participa da história, Furtado dá o nome de “*narrador-actor*”¹⁶. Contudo, para Furtado, que recorre às terminologias de níveis narrativos estabelecidas por Gerard Genette, o narrador *homodiegético*, aquele que exerce o papel de um personagem que testemunha os fatos, aparece no relato fantástico com muito mais frequência do que um narrador *autodiegético*, aquele que coincide com o protagonista.

Furtado vê na atuação do narrador protagonista uma série de prejuízos para a constituição do fantástico em razão do excessivo envolvimento deste sujeito nos fatos que são contados, o que pode, segundo ele, tornar este narrador “incapaz de uma narração exacta, clara e desapaixonada do acontecido”¹⁷. Já o “narrador-testemunha”¹⁸, seria mais favorável a este relato pela possibilidade de desdobramento, já que tanto pode se posicionar como um personagem secundário, como o narrador homodiegético, como pode ocupar o lugar do próprio protagonista, mas, nesse caso, precisaria atuar numa distância temporal em relação ao acontecimento narrado, quando estaria menos envolvido com o fato. Ao que parece, para Furtado, quanto mais envolvido nos acontecimentos, como aquele que os experimentou, mais conhecedor seria este sujeito e este conhecimento completo implicaria numa onisciência prejudicial à narrativa fantástica. A distância necessária a este tipo de relato, de acordo com ele, só seria possível através de um narrador testemunha, dotado de um conhecimento apenas parcial do fato.

¹⁵ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

¹⁶ *Ibid.*, p.110.

¹⁷ *Ibid.*, p.111.

¹⁸ aqui, Furtado se utiliza de uma tipologia instituída por Jean Bellemin-Noel no artigo *Notes sur le fantastique*, publicado em 1972.

Entretanto, mesmo os narradores protagonistas desse tipo de relato, tão próximos e tão envolvidos pelos fatos narrados, não parecem ameaçar ou prejudicar a instauração do fantástico, já que o que vai caracterizar de forma bastante acentuada esses narradores é justamente a ausência de onisciência. O eu protagonista das narrativas fantásticas não se define como um narrador onisciente, que tem total autoridade e consciência sobre aquilo que conta. Muito pelo contrário. O narrador que se impõe nesse tipo de texto é o da indagação, aquele que, inseguro frente às transformações pelas quais o mundo vem passando, busca o entendimento, o auto-conhecimento, a reflexão acerca de si próprio e do mundo. Ainda que envolvido de maneira muito próxima com o fato que narra, já que viveu e experimentou aquela situação, o narrador é tomado por um desconhecimento que diz respeito àquilo que conta e, muitas vezes, à si próprio.

Esse desconhecimento de si e do mundo é causado pelas rupturas de ordem que se operam no pensamento ocidental em meados do século XX, especialmente a ruptura com a antiga noção de sujeito, que provoca um abalo na posição de soberania da qual gozava o homem e que vai repercutir de forma notável nas narrativas contemporâneas pois, segundo Fredric Jameson, “o problema da expressão está intimamente ligado a uma concepção do sujeito”¹⁹.

Durante muito tempo, acreditou-se na possibilidade de uma identidade unificada e completa de sujeito, cuja capacidade de raciocinar e pensar não admitia divisões ou contradições no interior dele. Este, graças ao privilégio da razão, seria soberano no controle de suas ações, um agente livre, guiado unicamente por sua racionalidade. Sua consciência era o centro de suas ações.

Essa segurança que a razão conferia ao homem podia ser observada nos narradores oniscientes, muito comuns ao século XIX. A onisciência que os caracterizava

¹⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002, p.42.

provinha do prestígio do qual desfrutava a racionalidade. O narrador detinha um conhecimento considerado “total” da história que contava.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*²⁰, classifica essa concepção de identidade, baseada na existência de um indivíduo centrado, unificado, dotado de razão e consciência, possuidor de um núcleo interior – o seu “centro” – que emergia e se desenvolvia a partir do nascimento do sujeito, permanecendo idêntico ao longo de sua existência, como *sujeito do Iluminismo*. Entretanto, essa noção de sujeito veio sofrendo transformações ao longo do tempo, cedeu espaço ao *sujeito sociológico*, que se formava na interação entre o eu e a sociedade, e, em seguida, transformou-se no que o autor chamou de *sujeito pós-moderno*. Este, seria um sujeito fragmentado, não possuidor de uma identidade fixa e permanente, como explica Hall:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.²¹

Com o abalo provocado por essas rupturas nos discursos do conhecimento na modernidade tardia (segunda metade do século XX) e, principalmente, com o abalo provocado pelo descentramento da noção cartesiana de sujeito, esvai-se a ilusão de autoridade e de conhecimento total de si próprio e do mundo, rompe-se a fé no glorioso poder da razão. As certezas se esfacelam e dão lugar à ambigüidade, à incerteza. O narrador fantástico contemporâneo vive e experimenta essa incerteza que, por sua vez, vai se refletir em seu texto, tornando-o também fragmentário.

²⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

²¹ *Ibid.*, p.12-11.

Aliado a essas modificações nos discursos do conhecimento, novos paradigmas se estabelecem no discurso teórico-literário, um deles, a tese de *morte* do autor, proposta por Roland Barthes²², também abala a autoridade de um único sujeito sobre o texto escrito. O autor já não é mais considerado como conhecedor único do seu texto, “princípio produtor e explicativo da literatura”²³.

Ao afastamento do autor, Barthes, propõe o surgimento do *scriptor*, sujeito que nasce junto com o seu texto e não existe em outro tempo que não o da enunciação. Um texto não corresponde a uma voz única; ele é, de acordo com Barthes, “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”²⁴. Dessa maneira, o autor não pode ser considerado como a “instância superior” que detém o sentido e a explicação de sua obra, ele tem um conhecimento apenas parcial e relativo de seu texto. A tese de morte do autor, além de desestabilizar a idéia de onisciência, dissocia o autor da figura do narrador e cinde as relações da realidade externa ao texto com a sua escrita.

A popularidade da narração através de um eu protagonista nos relatos fantásticos que surgem a partir da segunda metade do século XX, e também em outros textos desprovidos desse caráter, mostra que já não é necessário recorrer a um narrador testemunha para afastar a possibilidade de seu suposto conhecimento total interferir ou prejudicar o relato, pois tanto narrador protagonista quanto testemunha têm acesso a um conhecimento que não pode ser nada além de parcial. Esta opção está, portanto, relacionada às mudanças nos discursos do conhecimento, sendo determinadas, conforme Arrigucci defende, por implicações que vão além do âmbito literário.

²² BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

²³ COMPANGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, UFMG, 2001, p.50.

²⁴ BARTHES, *op. cit.*, p.52.

Isso posto, podemos perceber que a diferença mais marcante entre os textos fantásticos dos séculos anteriores e os do período contemporâneo está ligada às questões da técnica ficcional, especificamente ao narrador e ao foco narrativo, que vai interferir diretamente na construção do texto, sem a necessidade de temas específicos que os diferenciem de outros relatos.

2.2 A ambigüidade e a indefinição

Falamos já, como traços muito gerais que caracterizam os textos fantásticos, em ambigüidade, indefinição, estranhamento, transgressão às normas vigentes. Todos esses aspectos podem igualmente ser atribuídos a textos de épocas distintas, inclusive aos do período contemporâneo, sem maiores prejuízos. Entretanto, também essas características, assim como a escolha de um ângulo para narrar, têm conseqüências e implicações referentes ao contexto histórico em que o texto se insere.

Quando Todorov define a hesitação entre duas possibilidades de encarar o fato insólito presente no texto fantástico como uma das principais condições a que estes textos devem obedecer, ele também assinala a oposição entre estes dois estados distintos: ou é uma coisa ou é outra. Nesse caso, o leitor e o protagonista do relato devem optar por apenas uma dessas possibilidades, já que as duas são incompatíveis. É nesse sentido que a dúvida, a ambigüidade, a indefinição aparecem nesses textos. Já no contexto contemporâneo, ao falar em indefinição, pensamos numa mistura indiscriminada entre os dois mundos distintos. Estes mundos não são colocados frente a frente, em embate um com outro, mas são dispostos lado a lado, sem que sejam delineados limites ou linhas de demarcação entre eles. Assim, realidade e

imaginação, sonho e vigília, familiar e estranho se identificam e se confundem um com o outro.

Essas distinções e modificações na concepção do texto fantástico são, conforme já vimos, proporcionadas pelas mudanças que se operam no contexto histórico em que essas narrativas se inserem, especialmente, em relação às mudanças nos discursos do pensamento ocidental. Vimos um pouco a respeito de como o descentramento da noção cartesiana de sujeito afeta a escolha do ponto de vista na narrativa e de que maneira o afastamento do autor como autoridade máxima sobre o texto abala a sua suposta onisciência e, pelas relações de proximidade que eram estabelecidas entre ele e o narrador da história, abala também a onisciência desse narrador. De maneira idêntica, a indefinição que é comumente associada ao fantástico de várias épocas, se apresenta de forma distinta na contemporaneidade. Uma das principais razões para essa mudança pode ser atribuída ao descentramento de um outro padrão que regeu o pensamento ocidental: o logocentrismo.

Um dos principais nomes que propõe essa desconstrução é o do filósofo Jacques Derrida. Na célebre conferência “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências humanas”²⁵, proferida em 1966 e hoje parte integrante do volume *A escritura e a diferença*, Derrida questiona o pensamento ocidental logocêntrico que se baseia na perpetuação de centros incontestáveis, tais como Deus, homem, consciência, razão, verdade, eu, entre outros, cujos valores (desses centros) seriam sempre assegurados pelas relações com o seu oposto, ou, em outras palavras, pelo não-valor do seu oposto: Deus/diabo, homem/mulher e assim por diante. Um dos objetivos principais da proposta de Derrida é a reversão desse binarismo que regeu a lógica ocidental.

É possível dizer que esta proposta está também presente no projeto fantástico disseminado por Jorge Luis Borges. A tentativa de desconstrução da razão ocidental, da

²⁵ DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo nos discursos das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2001.

metafísica logocêntrica que estão representados por categorias que foram a base do pensamento moderno – a presença, a voz, a consciência, o conceito – que empreende Derrida e que marca a pós-modernidade, é semelhante à desconstrução que a obra de Borges buscava realizar. Essa constatação foi observada por teóricos como Afonso de Toro e também por Emir Rodriguez Monegal, que diz:

Eu não pude entender porquê ele [Derrida] levou tanto tempo para chegar às mesmas perspectivas luminosas a que Borges chamou atenção anos antes. A sua famosa “desconstrução” [...] era tão familiar para mim: eu a experimentei em Borges *avant la lettre*²⁶.

Tanto para o trabalho de Derrida quanto para o de Borges, os elementos desses pares que costumou, durante muito tempo, corresponder a oposições, estão ligados por uma relação de identificação e não devem se substituir uns aos outros, mas, pelo contrário, devem operar um movimento de adição, nunca de subtração. Essa idéia nos permite pensar a posição desses pares numa antítese inclusiva: um *e* outro, jamais um *ou* outro.

Dessa maneira, a literatura fantástica que se desenvolve a partir da “abertura da racionalidade”, conforme a afirmação de José Paulo Paes vista no capítulo anterior, assim como a desconstrução proposta por Derrida, abandona as dicotomias do pensamento ocidental, promovendo, como já havíamos observado, o apagamento das fronteiras que sustentavam as oposições entre razão e imaginação, real e irreal e vários outros pares.

Quando ressaltamos este caráter ambíguo do texto fantástico contemporâneo, não estamos pensando em sua capacidade de nos fazer hesitar, mas pensamos, por outro lado, em sua capacidade de aproximar esses pares opostos de tal maneira, que não haja qualquer possibilidade de definição ou de separação entre uma ou outra possibilidade. A ambigüidade

²⁶ MONEGAL, E. *Borges and Derrida: apothecaries*. Columbia: London, 1985, p. 128. “I could not understand why he took so long in arriving at the same luminous perspectives which Borges had opened up years earlier. His famed ‘deconstruction’ [...] was all too familiar to me: I had experienced it in Borges *avant la lettre*” (tradução nossa).

nesse caso é tão marcante que é possível observar a neutralização da oposição que esses pares suscitam. Assim, nada resta ao leitor e ao protagonista além de aceitar os fatos inexplicados e indefinidos sem maiores questionamentos, muito embora o incômodo com essa indefinição permaneça durante todo o relato. Michel Foucault, por exemplo, ao fazer referência a Borges em *As palavras e as coisas*, assume a inquietação que os textos fantásticos do escritor argentino suscitava nele: “Este texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer”²⁷. O embaraço a que Foucault se refere pode ser atribuído ao estranhamento que sentimos diante dessas quebras da lógica racional pelo fato de ainda estarmos arraigados ao pensamento logocêntrico e à dificuldade de nos desvencilharmos dessas noções. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais esses relatos jamais percam a sua capacidade de inquietar, ainda que obedeçam à tendência de um período específico.

Além da dificuldade em lidar com essas transformações tão profundas no saber ocidental, o homem ainda precisava aceitar a familiarização do “sobrenatural” e do estranho proposta pela psicanálise. O discurso da psicanálise faz do inconsciente o lugar de onde emergem essas forças estranhas, e antes tidas como “sobrenaturais”, que permaneciam à distância do homem. De acordo com Freud, o olhar da psicanálise estabelecia nova forma de ler determinados eventos que antes se conservavam inexplicados:

A nossos olhos, os demônios são desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada²⁸.

²⁷ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 p.XII.

²⁸ FREUD, Sigmund. Uma neurose demoníaca do século XVII. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]a.

Afirmações como essas são constantes no discurso freudiano e tem por objetivo nos informar sobre a atuação de forças estranhas – alheias à nossa vontade e independentes da nossa consciência – em nosso próprio ser. O “sobrenatural” é, pois, nada além do que a projeção de um fantasma inconsciente. O que era tido como sobrenatural e tinha a sua origem remetida a uma outra dimensão que não a da realidade, já não pode ser mais atribuído ao mundo externo, ele reside no próprio sujeito. “Deste ponto em diante”, diz Kon, “já estamos em casa. Não comodamente, não na condição de senhores do nosso castelo, mas em casa”²⁹. Essa nova forma de ler o sobrenatural que a psicanálise propõe faz com que o homem modifique a sua forma de ver a si próprio.

Além do discurso psicanalítico, outros discursos também modificam a maneira do homem conceber o mundo e a si próprio. Jean Bellemin-Noel, em conformidade com o pensamento de Michel Foucault, fala resumidamente sobre esses discursos:

Copérnico tinha-o forçado a reconhecer que seu pequeno planeta não era mais o centro do mundo; Darwin, que ele era apenas um animal mais afortunado que os outros e não uma criatura de origem maravilhosa; ele próprio [Freud] demonstrou que ‘o eu não é mais o senhor na sua própria casa’³⁰.

Entre essas mudanças, é aquela que se atribui ao discurso desenvolvido por Freud que nos interessará mais pois influenciou significativamente no campo da literatura. O fantástico, que era considerado como o tipo de literatura que marcava a presença do sobrenatural e por isso se diferenciava dos outros discursos literários, a partir de então, marcará a emergência de um conteúdo inconsciente. Estando assim tão próxima do conteúdo do inconsciente, essa literatura acaba travando relações sólidas com a psicanálise e isso é tratado em inúmeros textos concernentes ao fantástico.

²⁹ KON, 2003, p.325-326.

³⁰ BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução de A. Lorencini e S. Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983, p.11.

Bellemin-Noel acredita que os princípios e os meios que a psicanálise coloca à nossa disposição nos permitem ler melhor a literatura³¹. E, ao se referir especificamente à literatura fantástica, ele crê não haver qualquer impedimento em defini-la como aquela em que se marca a emergência do inconsciente³².

Louis Vax, no já citado livro *Arte y literatura fantásticas*, apesar de ressaltar a complexidade das relações entre esses dois campos, afirma a afinidade que os une: “Seus objetos são afins; os fantasmas, por exemplo, se não são seres reais, se sua existência não pode ser estabelecida como a de um acontecimento histórico, com provas consonantes, podem gozar, não obstante, de uma existência subjetiva”³³.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov dedica os capítulos 8 e 9 ao estudo de alguns temas recorrentes no relato fantástico, dividindo-os em duas redes: a rede de temas do *eu* (as metamorfoses, o pandeterminismo, a multiplicação da personalidade, a transformação do tempo e do espaço) e a rede de temas do *tu* (os desejos sexuais, o homossexualismo, o amor a três, o sadismo, a morte, a necrofilia, etc.). O estabelecimento destes temas, porém, não implica uma busca de significação, mas apenas o reconhecimento de sua existência, pois, segundo Todorov, qualquer tentativa de interpretação destruiria o fantástico. Aos temas do *eu*, ele institui aproximações com as psicoses. Já os temas do *tu*, estariam próximos de outra categoria de doenças mentais: as neuroses. Assim determinado, e com base nas definições de Freud para psicose e neurose³⁴, “a rede dos temas do *eu* corresponde ao sistema percepção-consciência; a dos temas do *tu*, ao dos instintos

³¹BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução de A. Lorencini e S. Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

³²*Id.* Notes sur le fantastique. *Littérature*, n.8. Paris: Larousse: dezembro de 1972, p.3.

³³VAX, 1965, p. 19. “sus objetos son afines; los fantasmas, por ejemplo, si no son seres reales, si su existencia no puede ser establecida como la de un acontecimiento histórico, com pruebas concordantes, pueden gozar, no obstante de una existencia subjetiva” (tradução nossa).

³⁴Todorov esclarece que a neurose é o resultado de um conflito entre o ego e seu id, enquanto a psicose é resultado de uma perturbação semelhante da relação entre o ego e o mundo exterior. *Cf.* TODOROV, 1975, p.157.

inconscientes”³⁵. Vê-se então que os temas estipulados por Todorov como relativos à narração fantástica estão ligados aos objetos de estudo da psicanálise. Contudo, é preciso ressaltar que o trabalho de Todorov assume um caráter muito diverso da crítica psicanalítica. A todo momento ele procura destacar que o trabalho do psicanalista assemelha-se ao de um tradutor, buscando sempre uma interpretação. Esta atitude, porém, é, em suas próprias palavras, “incompatível com a nossa posição diante da literatura”³⁶. Embora ressalte as diferenças entre a sua abordagem e a abordagem psicanalítica, Todorov mantém a proximidade de temas da narrativa fantástica e da psicanálise. As relações de convergência são tão fortes que ele chega a afirmar que “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos”³⁷.

Irène Bessière, em *Le récit fantastique*³⁸, também confirma as relações entre os interesses da psicanálise e dos relatos fantásticos, entretanto, discorda das opiniões favoráveis à definição destes como o lugar de emergência da questão do inconsciente. Para ela, a literatura fantástica constitui apenas uma forma de exploração do inconsciente³⁹.

Essas relações de proximidade indicadas aqui ratificam a possibilidade de utilização do discurso da psicanálise como um importante material para este estudo. Nesse sentido, acreditamos ser possível realizar um estudo dos aspectos fantásticos de um texto literário à luz de alguns textos psicanalíticos. O fato desta possibilidade se delinear não implica que consideremos o conteúdo psicanalítico como intérprete do fantástico e, por isso, seu algoz. Lembramos sempre, e aqui advertimos mais uma vez, que a psicanálise não deve

³⁵ TODOROV, 1975, p.158.

³⁶ *Ibid.*, p.159.

³⁷ *Ibid.*, p.169.

³⁸ BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris: Larousse, 1974.

³⁹ *Ibid.*

ser encarada como chave de decifração, mas apenas como uma possibilidade de compreensão do funcionamento do fantástico no texto literário.

Importante ressaltar também que a compreensão e o conhecimento que buscamos aqui diz respeito à obra e não ao seu criador. Devemos evitar, como a análise da obra de Racine por Roland Barthes tentou evitar, inferir da obra ao autor e do autor à obra, assim como fugir à busca de uma origem à qual os textos que serão estudados possam ser remetidos⁴⁰.

2.3 O estranhamento

A literatura fantástica está associada ao estranho de duas maneiras distintas. Inicialmente, podemos dizer que o estranhamento que decorre do texto nos toca pela via do não familiar, do desconhecido, do desconforto em relação à presença de dados que obedecem a uma ordem distinta da que o leitor conhece, da insurreição contra os padrões aos quais todos estariam familiarizados. A segunda forma de estimular o estranhamento vem da acepção freudiana para o termo estranho. Na definição de Freud, o significado do termo estranho é arrolado ao seu oposto, aquilo que é familiar. Partindo do levantamento de várias acepções para os termos *heimliche* (familiar, doméstico, íntimo) e *unheimliche* (teoricamente o seu oposto), Freud concluiu que, em determinado momento, estes dois termos opostos se identificam. Um dos significados da palavras *heimliche* é idêntico ao seu oposto. “O que é

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987, p.3.

heimliche vem a ser *unheimliche*. A palavra *heimliche*, por um lado, significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista”⁴¹.

Para chegar a esta conclusão, Freud partiu de uma definição de Schelling para o termo *unheimliche* que significa, de acordo com ele, tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. Assim, para Freud, o estranho “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 da repressão”. Repressão que é, ainda segundo ele, “a condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho”⁴².

Dessa maneira, quando Freud estabelece a relação daquilo que é estranho com algo familiar, o que ele quer dizer é que o sentimento de estranheza é provocado por algo já conhecido e não, como se pensava, por algo novo ou desconhecido: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”.

Nesse sentido, a fonte de um sentimento de estranheza pode ser originada por um desejo. Os desejos são, de acordo com ele, produtores de fantasmas e estes se configuram como uma maneira de corrigir a realidade que não dá satisfação. As relações do desejo com o fantasma são bastante intrincadas e é quase impossível, em termos de psicanálise, falar em um, sem relacionar com o outro. E foi com base nessa proximidade que Freud desenvolveu o seu estudo sobre o estranho.

Quando Freud se refere ao conto de E.T.A. Hoffmann, *O homem da areia*, ele nos diz que a fonte do sentimento de estranheza pode ser originada por um desejo infantil. Um objeto inanimado, como uma boneca de madeira, que no caso do conto em questão desperta o amor de Nataniel, pode adquirir vida, causando estranheza, mas sem por isso provocar o

⁴¹ FREUD, S. *O estranho*. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]b.

⁴² *Ibid.*

medo, já que a animação de seres inanimados se configura como um desejo ou mesmo uma crença infantil:

A idéia de uma ‘boneca viva’ não provoca absolutamente o medo; as crianças não temem que as suas bonecas adquiram vida, podem até desejá-lo. A fonte de sentimentos de estranheza não seria, nesse caso, portanto, um medo infantil; mas, antes, seria um desejo ou até mesmo simplesmente uma crença infantil⁴³.

Para Freud, o estranho está sempre associado ao retorno de algo que foi reprimido. Tudo aquilo que for considerado como estranho satisfaz a esta condição. Mas, é preciso estarmos atentos para o fato de que nem tudo que evoca desejos reprimidos é, por causa disso, estranho. É o caso do sonho, por exemplo. De acordo com Freud⁴⁴, o sonho é a realização de um desejo que foi reprimido na vida de vigília, mas que se realiza no estado onírico. Isso não tem nada de estranho ou angustiante quando o sonho trata desse desejo de maneira indisfarçável. Mas, nem sempre funciona dessa maneira. Existe o que Freud chama de “fenômeno da distorção do sonho”⁴⁵, que faz com que a realização de desejo não seja claramente expressa. Daí, ele reformular a sua definição para o sonho: “o sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalado)”⁴⁶. Somente nesse sentido, quando o desejo está disfarçado por um conteúdo angustiante, podemos considerá-lo como estranho.

A experiência estranha, segundo Freud, pode decorrer de duas maneiras: “quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmarem-se”⁴⁷. Essas duas categorias de experiência, entretanto, nem sempre podem ser

⁴³ FREUD, [199-?]b

⁴⁴ FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]c.

⁴⁵ *Ibid.*.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ FREUD, [199-?]b.

distinguidas pois as crenças primitivas estão ligadas aos complexos infantis, o que dificulta a distinção entre elas. Mesmo assim, Freud traz em seu texto, a partir da análise do conto de Hoffmann, exemplos de situações estranhas procedentes de ambas as categorias e o mais marcante deles, e que também demonstra a forma como estas duas categorias estão intrincadas, é o retorno de um medo infantil (o homem da areia que arrancava os olhos das crianças), um sentimento já superado, mas que, mesmo assim, retorna e faz com que Nataniel, já adulto, reviva mais uma vez aquela sensação e, assim, instaure a estranheza.

Para Freud, a literatura é um ramo muito mais fértil para despertar o sentimento de estranheza do que a própria vida real. Isso porque o efeito de estranhamento vai depender do cenário criado pelo escritor em seu relato. Citando Jentsch, Freud confirma que um dos recursos possíveis para suscitar efeitos de estranheza numa história é manter o leitor na incerteza. O escritor, segundo ele, “pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema até o fim”⁴⁸. Essa é uma das maneiras de provocar o estranhamento e, a partir dele, instaurar o fantástico no texto. Nesse sentido, podemos dizer que também o estranhamento (assim como a ambigüidade e a indefinição) está estreitamente relacionado aos modos narrativos.

2.4 A fantasia, o sonho e a literatura fantástica

Os dicionários de língua portuguesa definem o fantástico, de uma maneira geral, como aquilo que só existe na imaginação. Designado, então, como uma criação fantasiosa,

⁴⁸ FREUD, [199-?]b

poderíamos, grosso modo, considerar o fantástico como uma experiência sensível, abstrata, não material.

Segundo Jacqueline Held, “o fantástico seria o ‘irreal’ no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito”⁴⁹. Sendo assim, o fantástico designa uma manifestação criada pela mente humana, podendo, dessa maneira, ser associado à acepção psicanalítica do termo fantasia.

De acordo com o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis, a fantasia é definida como “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente”⁵⁰. Em psicanálise, o termo fantasia tem um emprego bastante extenso e, para ser entendido de maneira satisfatória, é preciso que se distinga diversos níveis de compreensão. Em uma das formas mais frequentes de abordagem, “Freud designa, sob o nome de fantasia, os sonhos diurnos, cenas, episódios, romances, ficções que o sujeito forja e conta a si mesmo no estado de vigília”⁵¹. Nesse sentido, os romances e as ficções criadas pelo sujeito – ou, em nosso caso específico, pelo narrador –, podem ser analisados através do mesmo material teórico aplicado à fantasia, em virtude dessas relações de analogia que aqui procuramos estabelecer.

Como pudemos notar através da definição de Laplanche e Pontalis, o termo fantasia se assemelha, de maneira muito clara, à definição de sonho proposta por Freud. Em *Escritores criativos e devaneios* é possível confirmar essa assimilação quando Freud declara:

⁴⁹ HELD, 1980, p.24-25.

⁵⁰ LAPALANCHE; PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes 2001, p.169.

⁵¹ *Ibid.*, p.170.

Não posso ignorar a relação entre as fantasias e os sonhos. Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessa espécie, como podemos demonstrar pela interpretação de sonhos. A linguagem, com sua inigualável sabedoria, há muito lançou luz sobre a natureza básica dos sonhos, denominando de ‘devaneios’ as etéreas criações da fantasia⁵².

As associações estipuladas entre o fantástico e a fantasia e entre esta última e o sonho, nos permitem pensar em possíveis relações entre a escrita fantástica e as estruturas oníricas, que fazem parte desta intrincada rede de contatos. A escrita fantástica, aqui, será comparada às estruturas oníricas como resultado destas aproximações instituídas pelo campo da psicanálise entre o sonho e a fantasia, bem como, pelas ligações estreitas que ambas mantêm com o desejo. Contudo, estas relações não são assentadas apenas pela via da psicanálise, mas também, pelos estudos teóricos acerca da literatura.

O relato dos sonhos sempre foi uma constante na literatura. Contudo, segundo Isabel Branco de Mascarenhas, o sonho ascendeu à qualidade de tema literário autônomo a partir do período romântico, época em que os escritores reconheciam na experiência onírica a possibilidade de abandono da razão e de entrega à imaginação e às faculdades irracionais, fazendo com que, através do relato dos sonhos, se pudesse trazer à superfície as tendências secretas do homem⁵³.

Alguns estudiosos acreditam que as ligações entre a literatura fantástica e as expressões dos sonhos se tornam possíveis em decorrência dos estados de estranheza que estas duas manifestações são capazes de suscitar: “Como o sonho ocasiona muitas vezes uma experiência do sobrenatural, conseqüência de sua estranheza intrínseca”, diz Isabel Branco de Mascarenhas, “o onírico serve de suporte à parte da literatura fantástica”⁵⁴.

⁵² FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]d

⁵³ MASCARENHAS, A *problemática do sonho na literatura*. In: Revista Studia Lusitanica, n.1, v.1, 1998.

⁵⁴ *Ibid.*

Outro exemplo desse convívio do sonho e da literatura fantástica pode ser constatado através dos estudos que estabelecem analogias entre a arte fantástica e o Surrealismo, movimento que trava um diálogo explícito e essencial entre as suas manifestações artísticas e o mundo do sonho. Os surrealistas buscaram através do sonho – e também da escrita automática que estaria, segundo André Breton, um dos nomes mais conhecidos do movimento, na origem do Surrealismo – uma maneira de fazer surgir um conteúdo literário livre, isento de um racionalismo absoluto que “não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência”⁵⁵.

Por outro lado, poderíamos dizer que, em virtude da aparente falta de sentido das manifestações oníricas, muitas vezes, o material do sonho é comparado ao conteúdo aparentemente absurdo e sem fundamento que compõe o relato fantástico. A transgressão da causalidade, do tempo, do espaço, da identidade que, como já vimos, pode aproximar os discursos fantástico e onírico.

Para Jorge Luis Borges, conforme já tivemos oportunidade de verificar, este tipo de diálogo que une fantástico e sonho é encarado como um procedimento próprio da literatura fantástica. Quando a realidade descrita no conto é contaminada pelo sonho – e isso de maneira bastante intrincada – a narrativa toma uma aparência de tal modo particular que este fenômeno se torna característica específica deste tipo de literatura.

Essa espécie de contágio da realidade pelo sonho, a ponto de não ser possível distinguir um e outro, nos remete a uma anedota já muito famosa, citada pelo próprio Borges numa antologia de histórias fantásticas⁵⁶, do filósofo chinês de 300 a.C., Chuang-Tzu. Esta historieta conta a sensação que o filósofo diz ter experimentado ao despertar de um sonho: ignorava se havia sonhado ser uma borboleta ou se, de fato, era ele uma borboleta que havia

⁵⁵ BRETON, *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora 2001, p. 23.

⁵⁶ BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy e OCAMPO, Silvia. *Antologia de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

sonhado ser Tzu. Essa questão da incerteza experimentada pelo narrador do relato em relação ao espaço em que se movimenta, impossibilitando o reconhecimento de limites entre os dois mundos, revela a mesma ambigüidade da qual a literatura fantástica é feita.

Os discursos da fantasia, do sonho, do desejo, no entanto, não são específicos dos relatos fantásticos. Eles formam a base de toda a literatura. Nesse sentido, podemos observar que os limites entre aquilo que é fantástico e o que é literário de uma maneira mais geral não podem ser facilmente visualizados. Talvez por essa razão o uso do termo fantástico para caracterizar um discurso literário específico tenha sido abandonado por muitos teóricos e críticos. Em alguns casos, quando um texto contém uma grande quantidade de elementos inacessíveis que impossibilitam qualquer entendimento a respeito do seu conteúdo, a utilização da expressão fantástica é retomada. Esses elementos inacessíveis, no entanto, são derivados desses mesmos discursos tão conhecidos na literatura (a fantasia, o sonho, o desejo) e o que os diferencia é o caráter exacerbado que eles tomam no discurso do fantástico. O fantástico se fundamenta e se diferencia através de um discurso exacerbado, exuberante, excessivo.

Uma maneira de abordar esses conteúdos do sonho tão presentes no discurso fantástico pode ser efetuada pela via dos estudos freudianos sobre o sonho, especificamente através dos mecanismos da *condensação* e do *deslocamento*, abordados por Freud no capítulo VI de *A interpretação dos sonhos*.

O mecanismo da condensação teria como principal encargo compactar as informações dos pensamentos oníricos que se manifestarão através do conteúdo dos sonhos. Segundo Freud, “os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos subjacentes a ele poderá ocupar seis, oito ou doze

vezes mais espaços”⁵⁷. Dessa maneira, é possível evidenciar que “a formação dos sonhos baseia-se num processo de condensação”⁵⁸. Ao compactar as informações, o trabalho da condensação impede que determinados elementos recalçados aflorem, tornando-os ainda mais ocultos e difíceis de serem decifrados.

Já o mecanismo do deslocamento indica as diferenças entre o conteúdo dos sonhos e dos pensamentos oníricos, evidenciando os diversos papéis que um mesmo elemento pode desempenhar em cada um desses espaços. “Os elementos que se destacam como os principais componentes do conteúdo manifesto do sonho”, diz Freud, “estão longe de desempenhar o mesmo papel nos pensamentos do sonho”⁵⁹. Assim, diz-se que, exercendo uma função provocada pela intensidade de uma força psíquica que se diferencia nos pensamentos oníricos e no conteúdo do sonho, estes elementos se movimentam, se deslocam. Esta equação pode ser melhor explicada através das palavras do próprio Freud:

[...] no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e deslocamento de intensidade psíquicas no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e o dos pensamentos do sonho⁶⁰.

O resultado do trabalho operado pelos mecanismos da condensação e do deslocamento no conteúdo dos sonhos é análogo a certos aspectos que se observam nos textos fantásticos. Podemos dizer que é possível identificar, na construção destes textos, a operação de forças similares a estes mecanismos e que, na ausência de uma terminologia específica, serão tomados de empréstimo para buscarmos compreendê-las. Mas, é necessário lembrar que

⁵⁷ FREUD, [199-?]c.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

o auxílio destes mecanismos devem ser considerados em sua condição de instrumental adaptado e não como algo próprio deste tipo de estudo. Isto posto, diríamos que a condensação e o deslocamento que agem no relato fantástico contribuem para a formação de espaços obscuros, de difícil apreciação, de natureza semelhante à do fantasma psicanalítico e que favorecem a aparição de lacunas no texto, dificultando a compreensão do leitor e contribuindo para o estranhamento, a incerteza e a ambigüidade, aspectos característicos destas narrativas.

Estas lacunas que se apresentam no texto, sejam elas a ausência de informações precisas, de conexões, de elos entre os fatos narrados, entre outras coisas, tomarão importância fundamental para a construção do texto fantástico. O fantástico caracteriza um tipo de literatura em que “o inconsciente vem à tona”⁶¹, com toda a sua exuberância e uma lógica própria que o distingue da lógica da consciência. Este aspecto revela ainda, segundo Bella Josef, a importância do não-dito para o texto, que é explicado através de Freud:

Uma das propostas mais válidas de Freud é a de que todo o texto tem lacunas e são precisamente esses vazios onde se devem ler as significações ausentes. O fantástico é, portanto, um discurso centrado na mensagem, numa tensão entre os dois eixos, sintagmático e paradigmático, que quer explicar os vazios da enunciação, criando outros, na presença de uma ausência⁶².

Além das lacunas que são assinaladas no texto fantástico, há ainda um outro aspecto que reafirma as relações destes textos com a questão do inconsciente e à qual já fizemos referência: a presença de um fantasma. Esta presença fantasmática é exposta por Jean Bellemin-Noel, para quem o fantástico é caracterizado pelo uso do fantasmagórico na literatura. Este fantasmagórico diz respeito ao estranhamento provocado pelo retorno do

⁶¹ JOSEF, Semiologia da transgressão. In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p.219.

⁶² *Ibid.*, p. 219 e 220.

reprimido, ou, em outras palavras, pela manifestação de um fantasma⁶³. A acepção de estranho utilizada por Bellemin-Noel é, visivelmente, a mesma apresentada por Freud e que corresponde a algo familiar, algo já conhecido, mas que por alguma razão foi recalçado.

Com base nessas considerações, mostramo-nos favoráveis à possibilidade de se estudar o fantástico como um tipo de escrita que expõe, de maneira mais evidente, a presença daquilo que a psicanálise define como fantasma. Dessa forma, poderíamos dizer que, segundo as palavras de Bella Josef, “o conto fantástico apresenta em palavras um fantasma idêntico aos do subconsciente”⁶⁴.

A partir desse ponto, acreditamos estar delineada a maneira pela qual o termo fantástico será tomado nesse trabalho: como um tipo de literatura que não se caracteriza pelas relações de oposição entre real e irreal, sonho e vigília, estranho e familiar, entre outros pares antitéticos e que rejeita a presença da hesitação, proposta por Todorov, como possibilidade de reconhecer o caráter fantástico de um texto.

O discurso literário congrega polaridades opostas; une discursos distintos, mas sem qualquer conflito entre eles. O texto fantástico, por seu turno, faz do seu discurso o espaço em que esses pólos aparecem de tal maneira intrincados que qualquer possibilidade de oposição é apagada. Ele transita entre verossímil e inverossímil sem qualquer embaraço, unindo-os como partes de um mesmo todo, neutralizando as oposições e promovendo um jogo entre aquilo que é passível de ser real e aquilo que tem origem na fantasia. É daí que se pode visualizar a sua marca de indefinição e a sua capacidade de estranhar.

Outros fatores além da indefinição são responsáveis por essa capacidade de estranhar do relato fantástico e um deles é o fato destes textos manifestarem um conteúdo

⁶³ Cf. BELLEMIN-NOEL, 1972.

⁶⁴ JOSEF, 1986, p.205.

inconsciente, que obedece a uma lógica distinta da lógica da consciência. Esta seria a razão deste conteúdo ser considerado estranho, muito embora tenha uma existência psíquica, interior ao homem.

Ainda que expostos à possibilidade de explicação através da psicanálise, o relato fantástico não deixa de nos inquietar, de nos causar sobressaltos diante daquilo que nos é desconhecido (ou ainda não-explicado), e diante também de nossa resistência em aceitar a possibilidade de que sentimentos análogos aos que são expostos em narrativas fantásticas residam em nós. A inquietação também fica por conta daquilo que não se consegue jamais decifrar, de um *isso* de natureza “tão fantástica” que escapa a qualquer possibilidade de explicação. O sentimento do fantástico que se desprende dos textos deriva, pois, dessa resistência às tentativas de explicação e, mesmo quando a elas não conseguem resistir, continua inquietando e estranhando.

Para estabelecermos, em última análise, a forma pela qual a literatura fantástica é compreendida neste estudo diremos que o fantástico não se define através de temas, mas depende antes da técnica ficcional aplicada pelo narrador – isto é, o ângulo, o ponto de vista e o modo de narrar – que, por sua vez, depende de fatores externos ao âmbito literário, como por exemplo, o contexto histórico em que se insere, e tem, como características principais, a indefinição, a ambigüidade e a emergência de um conteúdo inconsciente em todo o seu vigor e exuberância, o que contribui para a manutenção da inquietação e do estranhamento que esses textos procuraram suscitar.

3 A experiência fantástica:

os textos de Antonio Brasileiro

“Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido, é, ao contrário, apreciar de que plural ele é feito”.

Roland Barthes, em *S/Z*.

3.1 Notas sobre o fantástico no Brasil e a ficção contemporânea

Ao contrário do que ocorreu no contexto hispano-americano, a literatura fantástica no Brasil nunca se configurou como uma grande tradição. Porém, mesmo que não se constitua como uma grande tendência, o fantástico sempre se fez presente em nossa literatura, ainda que de uma maneira pouco evidente. Há quem defenda a sua presença aqui quase que simultaneamente aos textos que se desenvolveram na França do século XIX. Hélio Lopes, por exemplo, em texto sobre a presença do fantástico nas letras brasileiras¹, acredita que o aparecimento da narrativa fantástica em nosso país data de 1830, quando eram publicadas na imprensa periódica, traduções e imitações de contos e romances fantásticos – como os de Honore de Balzac – produzidos na França.

Para Davi Arrigucci², apesar dos seus vestígios, é somente a partir do Modernismo que vai haver uma abertura maior para o relato fantástico. Mesmo assim, em nossa literatura, encontraremos apenas exemplos esparsos do que poderíamos chamar de literatura fantástica. Houve, por parte dos escritores brasileiros, tentativas, experimentações, rápidas incursões – caso de escritores como Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Guimarães Rosa, entre outros –, mas quase nada que se pudesse caracterizar como especificamente fantástico. Todavia, podemos citar, a título de exemplo, pelo menos dois escritores que mais investiram neste tipo de relato e por isso são considerados, por definição, como escritores fantásticos: o escritor goiano José J. Veiga e o mineiro Murilo Rubião.

¹ LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. *Revista Língua e Literatura*. São Paulo, Vol.4, 1975.

² ARRIGUCCI, Davi. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

Hoje, entretanto, não é difícil nos depararmos com textos críticos que atribuem às narrativas contemporâneas o caráter de fantásticas. Mas, não podemos perder de vista a maneira diversificada, e muitas vezes confusa, com que o termo fantástico foi difundido nos estudos literários. Além disso, a utilização dessa classificação pode engendrar contradições pois a aceção de fantástico que se costuma utilizar na maioria desses estudos é aquela difundida por Todorov, para quem este tipo de texto não pode mais existir a partir do século XX.

Em artigo sobre a ficção brasileira que se desenvolve na contemporaneidade, Flávio Carneiro nos diz que esta ficção “tem sido marcada pela diversidade”³. Em meio às diferenças que a caracteriza, o fantástico seria um dos caminhos explorados pelos escritores contemporâneos. Segundo ele,

Incursões pela narrativa fantástica convivem com experimentações minimalistas, viagens pelo inconsciente, retomadas do chamado 'romance histórico', variadas versões da narrativa policial, hibridismos diversos - a ficção dialogando com as linguagens do ensaio, da televisão, das histórias em quadrinhos, da publicidade, da mídia em geral - em meio a reescrituras de toda espécie e ao sintomático resgate de um formato outrora alternativo e hoje em dia bastante praticado: a novela⁴.

Essa heterogeneidade, no entanto, não está apenas explícita nas diferentes escritas que se observam nos textos que compõem o período, mas está presente, muitas vezes, num único e mesmo texto. As diferenças nem sempre se refletem na diversidade de textos; elas possivelmente marcam um único texto.

É possível que a diversidade que compõe o texto literário contemporâneo seja provocada, entre outras coisas, pelo intenso diálogo travado entre ele e outros discursos da

³ CARNEIRO, Flávio. Três passeios pela ficção contemporânea. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, n.09, abril/maio/junho de 2004. Disponível em www2.uerj.br/~labore/polemica_imagem9.htm

⁴ *Ibid.*

cultura. Segundo Evelina Hoisel, em “Migrações e mediações culturais”⁵, o campo epistemológico da contemporaneidade se caracteriza pelas diferenças e alteridades, pelas rupturas, pelo apagamento de fronteiras, pelos limiares e reversões, pelas trocas culturais. Nestes termos, o cruzamento de escritas distintas pode ser, em alguns casos, evidente nos textos literários.

Essas mediações revelam, além da interseção dos discursos, a interferência de discursos literários proferidos por outros escritores. Em outras palavras, é possível reconhecer, em textos contemporâneos, estilos que ficaram consagrados como específicos de um único sujeito, coexistindo na escrita de diversos outros, misturando-se a outros traços, impossibilitando o estabelecimento de um discurso pessoal e específico e favorecendo a prática do pastiche, conforme ressaltou Fredric Jameson sobre a literatura contemporânea, que ele chama de pós-moderna: “o desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche”⁶.

As questões relativas à prática do pastiche, todavia, não serão discutidas aqui; nos interessará abordar, ainda que de maneira sucinta, as heterogeneidades da qual o texto é feito. Para isso, gostaríamos de destacar um outro fator que também contribui para estas variações. Quando Evelina Hoisel fala em *trocias culturais*, pensamos no comportamento migratório que o escritor contemporâneo assume, conjugando uma atividade criadora a outras práticas. Em alguns casos, o escritor desenvolve múltiplas atividades artísticas, transitando por diferentes gêneros literários, passando pelas artes plásticas, pela música e outras formas discursivas. Há também quem se arrisque em outras práticas, como a teoria, a crítica, a atividade acadêmica.

⁵ HOISEL, Evelina. Migrações e mediações culturais. In: *Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002, p.43.

É o caso de Antonio Brasileiro – escritor das narrativas sobre as quais nos debruçaremos neste trabalho – que desenvolve simultaneamente as atividades de poeta, prosador, artista plástico, músico, ensaísta, teórico e professor universitário.

Sem que precisássemos fazer menção ao trabalho teórico/crítico que desenvolve, Antonio Brasileiro já poderia, por si só, ser considerado como um crítico. Isso porque, segundo Ricardo Piglia, em “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”⁷, todo escritor é sempre um crítico, um estudante e um professor, ainda que não se dedique a estas práticas de maneira isolada, pois, aquele que escreve ficção modifica a sua maneira de ler: ele lê para escrever e, assim, estabelecer uma rede através da qual construirá a sua ficção literária. Além disso, para Piglia, o escritor é sempre um crítico pela relação estabelecida entre a literatura já escrita e aquela que está realizando. Esta relação promove um ponto de vista acerca da literatura que irá suscitar uma reflexão teórico-crítica no momento em que o escritor realiza a correção do seu texto. Dessa maneira, o momento da correção se configura como o espaço em que o escritor atua como crítico.

Apesar de defender esta atividade simultânea como própria do fazer literário, Piglia ressalta que nem sempre o escritor desenvolve profissionalmente uma atividade crítica e que o “mito do escritor espontâneo” é que reforça a separação das duas atividades. O escritor espontâneo seria aquele que diminui ao máximo o espaço de reflexão no momento em que põe em prática o fazer literário. Para Piglia, esta noção de escritor é ilusória pela impossibilidade de isolar a escrita da reflexão, especialmente quando há a tarefa de correção. E no caso do escritor que desenvolve paralelamente à sua prática literária uma atividade crítica, esta impossibilidade pode ser ainda mais visível em virtude do seu envolvimento e do seu posicionamento diante do objeto, no caso, a literatura. Nestes termos, torna-se quase

⁷ PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, revista de literatura, Santa Catarina, n.33, ago.-dez. 1996.

impossível separar aquilo que o escritor escreve e pratica, enquanto artista, do seu discurso teórico, mesmo que ele defenda a independência de cada uma de suas facetas.

Haveria, portanto, uma interseção nestes discursos que poderia manifestar a possibilidade de se compreender o processo criativo do escritor através da análise destes discursos distintos. Contudo, a nossa proposta de estudo se dedicará apenas aos textos literários que elegemos como objeto – *Caronte* e *Confissões de Agassis Escatimburo* – e a presença daqueles aspectos que tomamos, no capítulo anterior, como característicos da escrita fantástica. Entretanto, procuraremos também levar em consideração seu posicionamento teórico-crítico em relação ao discurso fantástico.

3.2 Manifestações do duplo e a construção da realidade em *Caronte*

O romance *Caronte*⁸, publicado pela EGBA (Empresa gráfica da Bahia) em 1995, traz, em linhas gerais, a história de um sujeito, supostamente chamado Amynthas, que realiza a travessia conduzida pelo barqueiro Caronte, figura mitológica muito conhecida, que tem como ofício carregar as almas para o mundo dos mortos. Viagem realizada, o narrador busca se adaptar ao novo ambiente do qual agora faz parte. A sua nova condição, no entanto, não parece ter se modificado: o narrador não está morto; ele se encontra numa espécie de meio-termo entre a vida e a morte. As atitudes e o comportamento do narrador, nesse novo espaço em que habita, orientam-se numa incessante busca de sentido para a vida e para o mundo, além da compreensão acerca de si.

⁸ BRASILEIRO, Antonio. *Caronte*. Bahia: EGBA, 1995.

O narrador, que desconhece aquele novo espaço e experimenta pela primeira vez aquela situação, não parece se incomodar com as razões ou os motivos pelos quais estaria ali. O seu interesse maior é o de viver aquela experiência, sem maiores preocupações. Nesse lado desconhecido, tudo toma o aspecto de enigma a ser desvendado, desde a sua própria identidade até a existência humana de uma maneira geral. A viagem que realiza é inevitável e, por isso, é preciso submeter-se àquela experiência sem contestações.

Podemos dizer que este romance, apesar de abordar uma temática comum e de interesse geral, é dotado de uma atmosfera fantástica indiscutível. O fantástico que se verifica aqui, porém, deve ser tomado, em conformidade com a proposta de Calvino, como o de tipo psicológico, não estando representado por um tema, mas por uma forma de abordagem que suscita nos leitores o sentimento de estranheza. A própria edição do livro indica em sua contracapa que a história que se conta ali não se constitui como algo da ordem do familiar: “Se há uma palavra-chave para este relato, esta palavra é estranho”, diz o pequeno texto.

Em sua acepção habitual, o termo estranho, conforme já tivemos a oportunidade de definir, significa aquilo que não se conhece, que é desusado, fora do comum, enfim, aquilo que não é familiar. O termo toma uma significação diferente para Freud que, baseando-se numa afirmação de Schelling, relaciona-o ao seu oposto, transformando o estranho em familiar, íntimo. Trazendo essa discussão para o estudo do romance em questão, é possível observar que o estranhamento presente no texto ocorre nos dois níveis: através da sua acepção usual – nesse caso, o estranho toca o leitor –, e também através da definição freudiana para o termo, cabendo ao próprio narrador o estranhamento. Nesse caso, o sentimento de estranheza pode ser evidenciado através do posicionamento adotado pelo narrador diante da matéria narrada, isto é, diante de sua própria história. O que poderia ser mais familiar, e ao mesmo tempo mais estranho, do que ele próprio e a sua vida?

Por outro lado, a principal razão que ocasionaria o estranhamento do leitor estaria ligado, de maneira muito específica, à forma pela qual o narrador constrói o seu texto. Um dos traços mais marcantes desse modo de narrar seria uma indefinição que se reflete em diversos aspectos do texto. Exemplo disso seria a descrição imprecisa do espaço onde a ação se desenrola, o caráter vago e indeterminado da identidade do narrador e dos personagens que com ele interagem, o conteúdo irresoluto da narrativa, entre outras coisas. O leitor trafega na indefinição todo o tempo pois nada é claramente definido.

Em *Caronte*, jamais estamos seguros da natureza daquilo que conta o narrador. Não sabemos se tudo aquilo é a descrição de um sonho, se são irrupções de lembranças, se tudo não passa de um devaneio ou de um delírio do narrador. Por esse motivo, não cabe ao leitor questionar a veracidade da matéria narrada, já que esta manifesta uma realidade diversa da que conhecemos por imediata. De uma maneira geral, as narrativas fantásticas revelam uma relação de analogia com os relatos do sonho, do devaneio, do delírio e é possível que seja justamente a semelhança entre estes discursos um dos aspectos que permita caracterizar este texto como fantástico. Mas, acreditamos, é preciso um pouco mais do que essa simples conformidade de discursos; é preciso, entre outras coisas, que o relato jamais revele a origem do discurso do qual deriva, que atue sempre na indefinição, provocando a inquietação e o estranhamento do leitor. É preciso deixar em suspenso qualquer possibilidade de definição que restrinja a natureza do texto. E é nesse sentido que trabalha o narrador de *Caronte*.

A narrativa oscila entre o passado e o presente, entre os estados de sono e de vigília todo o tempo. E mesmo quando o narrador dá a impressão de que desperta de um estado de suspensão da consciência, seja através do sono ou do delírio, a matéria narrada continua a nos parecer tão estranha quanto à que se descreve nestes estados. Apesar disso, não se observa no texto confrontos entre aquilo que é entendido como real e aquilo que é considerado como puramente imaginário. Tudo faz parte de uma ordem diversa.

O texto traz um narrador em primeira pessoa. Este, porém, não é o personagem que dá título ao texto. Não é Caronte que empresta a voz que conduz o relato, mas esse sujeito denominado Amynthas, que só assume este nome no quinto capítulo. Apesar de não ser através de seu ponto de vista que a história é contada, o barqueiro desempenha um papel de grande importância na construção do relato. Ele não é apenas mais um personagem descrito, mas alguém que parece influir e atuar através dessa voz narrativa. Além disso, a atmosfera de mistério e enigma da qual se reveste o personagem também contribui para que a sua presença dentro da história se sobressaia.

Muitas são as razões que chamam a nossa atenção para esse caráter misterioso e enigmático do personagem de Caronte e uma delas é o fato de que a sua caracterização não se restringe ao personagem mitológico, mas passa por alterações que o diferenciam do papel que lhe é usualmente atribuído. O seu encargo neste romance se constitui como algo muito maior do que um simples condutor de almas ao inferno ou um representante da morte. Nesta abordagem, Caronte executa a função de uma espécie de criador:

Caronte se me afigurava a razão de tudo o que havia, não digo só ali, na casa, mas em qualquer parte, desde a vila até o rio. Eu podia ter certeza de que, bastasse parar, mesmo por trinta ou sessenta segundos, sua respiração, e não teríamos casa, cabras, folhinhas, ruídos da vila, nada⁹.

Em *Caronte* ou o cronotopo da evocação¹⁰, Jerusa Pires Ferreira chama atenção para essa faceta diferenciada que o barqueiro do inferno assume no texto de Antonio Brasileiro ao afirmar que o personagem é apresentado como uma espécie de demiurgo e que era de suas mãos, através da travessia – “com todo o sentido mágico e iniciático que esta palavra requer”¹¹ –, que a vida era gerada.

⁹ BRASILEIRO, 1995, p.18.

¹⁰ FERREIRA, Jerusa Pires. Caronte ou o cronotopo da evocação. In: *Armadilhas da memória* e outros ensaios. São Paulo: Ateliê Ed., 2004, p.21.

¹¹ *Ibid.*, p.21.

Percebemos aqui um primeiro traço em comum entre o narrador Amynthas e o barqueiro Caronte: ambos executam a função de criador. Enquanto um cria a narrativa, o outro cria a vida. As duas atividades, no entanto, se identificam pois é através da narrativa que a vida é gerada. A vida nasce junto com a narrativa. Nesse sentido, as posições de Caronte e do narrador coincidem entre si. Essa conformidade que acabamos de verificar entre os dois pode ser um dado relevante para a compreensão da história que ali é narrada. Mas, além disso, é preciso observar a relação que se estabelece entre os dois no decorrer da história.

Narrador e Caronte, desde o primeiro momento em que se encontram, parecem instituir um relacionamento diferenciado daqueles que o velho barqueiro costuma estabelecer com as outras pessoas que ali estão. Por tudo que a narrativa manifesta, podemos notar que Caronte é uma figura que imprime o medo, a inquietação e até a revolta da maioria dessas pessoas. Com o narrador, porém, uma proximidade imediata parece se fundar. Essa proximidade, contudo, não é suficiente para que possamos compreender que tipo de relação os dois mantêm. Por outro lado, ela é suficiente para que incite a dúvida e a desconfiança do leitor. Que motivos levariam essa figura tão temida, que quase não se dirige a ninguém, a tratar de maneira tão especial este sujeito? E por que esse sujeito, diferentemente dos outros, não o teme?

Logo no primeiro capítulo, o narrador procura ressaltar a sua condição privilegiada em relação aos outros ocupantes da barca. Desde o início, podemos observar uma espécie de afinidade entre ele e Caronte: os dois conversam, fumam e o narrador até ouve as queixas do temido velho. Esse diferencial fica ainda mais claro quando o narrador afirma que, dentre todos os presentes, ele não desembarca do outro lado, mas, surpreendentemente, é designado a permanecer na barca: “Eu pensava nos companheiros daquela travessia. –

éramos, ali, doze; haviam-se espantado com a ordem do velho para que eu permanecesse na barca”¹².

Em alguns momentos o narrador insinua a possibilidade de ser o substituto de Caronte, já que se coloca como uma espécie de “escolhido”. Em conversa com o velho, por exemplo, tece algumas impressões: “eu, que podia ser seu filho, ou neto, era tratado quase como um amigo. Em alguns momentos cheguei a pensar que ele me pediria conselhos”¹³. É com ele, portanto, que o barqueiro desabafa, é para ele que Caronte diz estar cansado daquele trabalho, é ele o único naquele lugar que não teme o velho.

Entretanto, mesmo se colocando como um possível substituto, ele próprio trata de dissipar essa impressão, afirmando que não tomará o lugar de Caronte¹⁴. Essa dupla postura que assume o narrador, ora permitindo que seja visto como um substituto do barqueiro, ora negando esse encargo, denota o seu desconhecimento em relação ao papel que desempenha naquele lugar. A função de porta-voz de Caronte, porém, é assumida com agrado: “Não escondia meu prazer por ser o mensageiro do Velho, embora não entendesse tão bem o porquê dessa honraria”. E ainda: “Compreendi que o Velho confiava em mim não como um mero transmissor de recado, mas como um embaixador. Deveria falar por ele, pois haveriam de me abordar exigindo explicações”¹⁵.

Em outro momento, ao recordar o dia em que foi selecionado para entrar na barca, o narrador ressalta a diferenciação no tratamento que lhe foi dirigido, assim como a distinção de seu próprio comportamento:

A barca estava quase cheia quando ele me viu. Houve algo distinto em seu procedimento, ou pelo menos no modo como o entendi. Eu estava a uma

¹² BRASILEIRO, 1995, p.16.

¹³ *Ibid.*, p.30.

¹⁴ *Ibid.*, p.19.

¹⁵ *Ibid.*, p.34-35.

distância da sua voz – digamos, dez braços – mas me era possível ver-lhe tão nitidamente os olhos como se essa distância fosse dez vezes menor. Não me senti intimidado, nem apreensivo, nem nada. Tinha certeza que me chamaria, e aguardei que o fizesse¹⁶.

Neste trecho, além da marca de distinção entre o narrador e os outros habitantes da margem, é possível notar também a marca de indefinição que comporá todo o relato. Em frases como “ou pelo menos no modo como o entendi”, o narrador admite a possibilidade de diferentes leituras para aquilo que sucede. Ao assumir que o comportamento distinto adotado por Caronte pode ser apenas uma maneira de entender, o narrador deixa um espaço aberto para que questionemos essa relação, para que a tomemos como uma forma particular de percebê-la, não correspondendo a uma verdade incontestável. Esse procedimento também denuncia o caráter específico do seu discurso que se constitui apenas como uma versão, parcial, incerta, indeterminada e instável para os fatos.

Esse conforto que o narrador diz experimentar ao servir de mensageiro de Caronte, bem como o tratamento diferenciado do qual gozava junto a ele, nos permite supor a possibilidade de narrador e barqueiro serem a mesma pessoa, isto é, Caronte funcionaria como um duplo do narrador. Mas não aquele duplo idêntico, comum às narrativas fantásticas mais tradicionais, cuja aparição, na maior parte dos casos, tinha um significado funesto, de mau agouro, um presságio de morte próxima¹⁷. Até porque, segundo Umberto Eco, “um duplo não é idêntico (no sentido da indiscernibilidade) ao seu gêmeo, isto é, dois objetos do mesmo tipo são fisicamente distintos um do outro: são, todavia, considerados intercambiáveis”.¹⁸ Aqui, o duplo teria uma significação análoga a que Borges atribui à sua presença no conto *William Wilson*, de Edgard Allan Poe: “o duplo é a consciência do herói”¹⁹.

¹⁶ BRASILEIRO, 1995, p.21.

¹⁷ Estas significações para o fenômeno do duplo estão presentes em *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.

¹⁸ ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.135.

¹⁹ BORGES, Jorge Luis. Guerrero, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981, p.153.

Mas não é apenas em relação a Caronte que levantamos essa suspeita. Também o palhaço Popó, outro personagem que é inserido na história, se revela como mais uma faceta desse sujeito que é um e outro ao mesmo tempo. No decorrer da leitura do texto – que é organizado em três partes (*Preparação*, *Fermata* e *Salto*), abrigando juntas onze capítulos, sendo o próprio número 11 um indício de duplicidade (1 + 1)²⁰ – é possível observar a presença constante de indicadores desse caráter duplo do sujeito. Numa dessas partes, na *Fermata*²¹, esses indicadores se apresentam de diversas formas: na aproximação de *dois* cachorros, na sombra do narrador que se *bipartia*, na aparição de *duas* ratazanas e na visão de *dois* vultos ao portão²². Tudo isso acontecia no portão da casa que decidira visitar, movido por “uma vontade totalmente alheia ao meu querer”²³, como ele próprio tentou explicar.

Um dos principais motivos que nos impele a pensar na possibilidade desse comportamento dúplice do narrador, fazendo com que este coincida com outro personagem, é a relação distinta que este narrador estabelece com os personagens que supostamente representariam seu duplo, a saber, Caronte e Popó. É através das pistas que nos são oferecidas pela complexidade dos diálogos e o comportamento confuso, estranho e indefinido que o narrador adota quando em contato com esses elementos, que passamos a suspeitar de uma duplicação do eu.

Em seu primeiro dia naquele lugar, o narrador caminha em direção ao rio que, poucas horas antes, tinha atravessado na barca de Caronte, e empreende um longo passeio pela sua margem. É nesse cenário que ele encontra, pela primeira vez, o palhaço Popó.

Esse encontro acontece de forma inusitada e surpreende o narrador (talvez seja desnecessário dizer, mas também o leitor é surpreendido). Que faria um palhaço naquele

²⁰ CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p.57.

²¹ *Fermata*, em italiano, significa parada. Em língua portuguesa significa, em música, a suspensão do compasso, para que o executante prolongue a nota por tempo indeterminado.

²² BRASILEIRO, 1995, p.ii, p.vii e p. viii respectivamente.

²³ *Ibid.*, p.i.

lugar? E que modos eram aqueles de tratar o narrador? De qualquer maneira, é ele próprio quem reconhece o estranhamento que aquela presença causa: “a aparição era insólita e mais insólito ainda o tratamento que me dava. Não me sentia nenhum boneco desengonçado; ele, sim, talvez o fosse”²⁴. No momento em que o palhaço confere ao narrador as características que lhe são próprias, já levantamos a possibilidade de serem os dois a mesma pessoa. Ou melhor, de ser o palhaço um duplo do narrador. Contudo, é na continuação do diálogo que esta suspeita parece se confirmar:

- Ei, palhaço, vai ver que você é tão boboca quanto eu.
- Mas que pilantra – ele retrucou, tornando a enterrar o gorro até cobrir os olhos. – Então o boboca sou eu?
- Eu disse: nós.
- Mas *nós* não existe [...].

E em seguida, o palhaço continua:

- [...] não vês que há um espelho em tua frente e o palhaço que imaginas ver está às tuas costas?
- Espelho? Não vejo espelho algum, palhaço.
- Não vês porque não queres – rebateu ele.
- E por que eu haveria de querer?²⁵

A intromissão do elemento espelho neste significativo diálogo nos impulsiona, mais uma vez, a presumir que estamos diante de uma representação do duplo, já que este conceito seria, segundo Borges, sugerido ou estimulado pela presença de espelhos, das águas e dos irmãos gêmeos²⁶.

Em estudo sobre o tema do duplo na tradição literária, Silvia La Regina, recordando o trabalho, hoje tornado clássico, empreendido por Otto Rank acerca do mesmo

²⁴ BRASILEIRO, 1995, p.27.

²⁵ *Ibid.*, *loc.cit.*

²⁶ BORGES; GUERRERO, 1981, p.153.

assunto, também lembra as relações que o espelho guarda com essa manifestação: “a imagem do duplo tem se entrelaçado estreitamente com a da sombra (que freqüentemente, como em Peter Schlemihl, toma vida própria) por um lado, e a imagem refletida no espelho ou na água, pelo outro”²⁷.

É neste mesmo texto de Silvia La Regina que encontramos um dado relevante para as reflexões sobre o duplo neste trabalho. Ao se referir a um texto de Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*²⁸, ela destaca a distinção de três tipos de manifestação do duplo:

Fusillo descreve três tipos de tratamento do tema do duplo, a saber: a situação da identidade roubada, própria da antigüidade clássica, a situação da semelhança perturbante, na qual dois personagens distintos são ligados por uma semelhança excepcional, que produz fenômenos de identificação e projeção – esta situação seria própria da literatura barroca [...]; e enfim, a duplicação do eu, que se baseia na identificação total com uma consciência dividida em dois, consequência, na maioria dos casos, de uma alucinação [...]²⁹.

Dos três tipos de manifestação do duplo destacados por La Regina, podemos dizer que é o terceiro aquele que mais se aproxima do que observamos em *Caronte*.

Freud, em seu estudo sobre o estranho, texto de presença tão recorrente neste trabalho, estabelece a partir de *O homem da areia*³⁰, uma série de temas da estranheza, todos ligados, segundo ele, ao fenômeno do duplo. A manifestação desse fenômeno estaria presente no texto de diversas formas. Em primeiro lugar, através da presença de personagens idênticos, relação que seria acentuada por “processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos de telepatia – de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência comum com o outro”³¹. Em segundo lugar, através da identificação

²⁷ LA REGINA, Silvia. Dois irmãos: o duplo e a tradição literária. *Veritati*, Revista da UCSal, 2002. p.220.

²⁸ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso*. Firenze: La nuova Italia, 1998.

²⁹ LA REGINA, 2002, p.220.

³⁰ HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia. In: CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia. das letras, 2004.

³¹ FREUD, O estranho. In: Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?].

de um sujeito com outro, de tal maneira intensa, que chegaria a duvidar a respeito de quem seja. E, por fim, através do retorno de uma mesma situação, de aspectos, de características de vicissitudes, de crimes e até de nomes por gerações seguintes. Além disso, Freud ressalta algumas motivações que favorecem o fenômeno do duplo, mas assume também que essas razões não são de grande ajuda para compreender a sensação de estranheza que a concepção do duplo traz em si.

O estranhamento provocado pela presença do duplo no texto não atinge apenas ao leitor, mas ao próprio duplicado, se é que podemos caracterizá-lo assim. Este, não reconhece o material que ele próprio projetou para fora de si. A explicação que Freud propõe para isso é o fato de o duplo “ser uma criação que data de um estado mental muito primitivo, há muito superado”³² e, por isso, o ego não se reconhece ali. Assim, para nós, importa menos identificar o motivo pelo qual o narrador projeta para fora de si um duplo, do que a sensação de estranheza que essa situação provoca.

No caso de *Caronte*, a estranheza que atinge o sujeito narrador não pode ser identificada nos diálogos que mantém com Popó, seu duplo, justamente pelo fato de não reconhecer a si próprio naquela figura. Paradoxalmente, é essa a razão da estranheza: o duplo nada mais é do que um estranho para o narrador. Os dois mantêm uma relação de independência, dialogam, convivem, como se de fato fossem pessoas distintas.

Por outro lado, é importante destacar que, em várias ocasiões, o narrador deixa transparecer a desconfiança em relação à sua existência e à existência daquele ser e, também, procura, através dele, descobrir a si próprio, pois é ao palhaço que ele questiona sobre a sua verdadeira identidade: “E eu, Popó? Quem sou eu?”³³. E ainda:

³² FREUD, [199-?]b.

³³ BRASILEIRO, 1995, p.91.

Que poderei contar-te palhaço, se nem sei mesmo por que estou aqui, se nem sei mesmo se estou aqui? Não rias, isto não é um jogo de palavras. Ainda bem que posso falar e falar, tu não me ouves; o que vejo dentro dos teus olhos sou eu mesmo. E falo o que quiser. Sei que não és apenas este palhaço engraçado que encenas; não seria suficiente para gostarem tanto de ti. Mas não sei o que és mesmo, nem quero sabê-lo³⁴.

Muitas vezes, quando em contato com Popó, não era necessário ao narrador sequer completar as frases, ou mesmo proferi-las, pois o palhaço as podia compreender. Os dois pareciam instituir uma espécie de telepatia: “E ele falava enquanto caminhávamos; suas palavras não me chegavam exatamente na forma de palavras, mas de ondas pacificadoras. E nem sei se cheguei a falar, pois parecia-me estarmos nos entendendo muito bem”³⁵.

Além de todos esses elementos que indicamos como indícios da possibilidade de narrador e palhaço serem a mesma pessoa, ou melhor, do palhaço representar um duplo do narrador, há ainda outros aspectos que contribuem para que essa desconfiança se mantenha. A repetição de alguns eventos, ou, conforme estabeleceu Freud, o retorno de uma mesma situação, pode ser observada quando o narrador atribui dados muito próximos a pessoas distintas. Numa de suas lembranças, o narrador, quando se refere a seu pai, lembra de uma biblioteca que este possuía e que, após ruir a casa em que viviam, os livros que a compunham foram doados à biblioteca da cidade. Mais adiante, quando Caronte, ele e Popó conversam sobre o pai deste último, podemos identificar a repetição de dados semelhantes aos que já tinham sido imputados ao pai do narrador: “Tinha muitos livros, doou-os à cidade para que se criasse a primeira biblioteca”³⁶.

Mas, não é apenas ao palhaço e à Caronte que o narrador está remetido nessa relação de duplicidade. Em vários momentos, alguns mais explícitos do que outros, ele se encontra com identidades diversas que lhe podem ser atribuídas. Mas é na *Fermata*, conforme

³⁴ BRASILEIRO, 1995, p.47.

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

já ressaltamos anteriormente, que o fenômeno do duplo se realiza de maneira mais clara, já que é o próprio narrador quem reconhece a semelhança entre ele e um sujeito que se coloca diante de si. Depois de descrever a maneira como este homem se apresentava, é que o narrador declara, admirado, a semelhança entre eles:

Usava uma camisa de listas verticais e mangas compridas abotoadas no pulso. Na lapela – isso, embora fosse um dado estranho, só se tornou apreensível para mim depois de algum tempo – na lapela, ou talvez enfiada no bolso da camisa, uma grande flor vermelha começou a derrear e caiu no chão. Exatamente nesse momento foi que percebi a espantosa semelhança que aquele estranho tinha comigo: os olhos fundos, o nariz grande, a boca igualmente grande, a testa alta, a estatura, tudo³⁷.

Esse outro sujeito, que possui o mesmo nome, também percebe a semelhança física entre eles mas, a despeito disso, ambos continuam sendo estranhos um para o outro. O narrador ressalta ainda o caráter insólito daquela circunstância. A partir dessa observação, começa o deslocamento de foco narrativo e um sujeito passa a ser o outro. Isso ocorre de maneira tão confusa que quase não nos deixa perceber quando esse movimento acontece. Num momento, o sujeito com a flor vermelha na lapela é o outro que aparece subitamente na presença do narrador. Em seguida, esse sujeito, já sem a flor, se apresenta com um chapéu de feltro que trazia uma margarida pregada. É através dele que Amynthas tem uma visão de si próprio, num campo de margaridas, onde colhia flores. Ao se aproximar desse sujeito, que o reconhece e o cumprimenta com alegria, o eu narrador passa a ser o homem da flor na lapela que, por sua vez, era também o homem do chapéu. Todos um e outro ao mesmo tempo. E assim, o jogo das referências se instaura, num sucessivo deslocamento de eus.

Os desdobramentos de personalidade, as manifestações do duplos são, como vimos, abundantes no texto. Mas esta não é uma característica específica deste romance.

³⁷ BRASILEIRO, 1995, p.vii.

Segundo Silvia La Regina, nas últimas décadas do século XIX, em meados do século XX e no final da década de 80, é possível verificar um grande interesse pelo tema do duplo. A atração que esse tema suscita pode ser explicada “pela sua poderosa carga simbólica e principalmente pela temática da fragmentação do eu, central no questionamento do ser contemporâneo”³⁸.

A recorrência do tema do duplo no texto de Antonio Brasileiro contribui tanto para a sua caracterização enquanto texto fantástico – e isso num sentido amplo, já que tanto para as noções mais tradicionais de fantástico como para as mais contemporâneas essa temática se acha intrinsecamente a ele associada – como também o insere no contexto da contemporaneidade pois traz, com ele, questionamentos a respeito da subjetividade, temática tão comum ao período.

As reflexões que o narrador faz sobre si próprio, sobre a vida, sobre a existência humana, deixam transparecer as suas observações acerca dos limites tênues que são estabelecidos entre a vida e a morte, o sonho e a vigília, o eu e o outro. É possível reconhecer, em seu discurso, uma tentativa de quebrar com essas fronteiras que iludem, confundem e nos impedem de reconhecer que é através do cotejo entre esses pares antitéticos, ou melhor, através do apagamento dessas fronteiras que poderemos melhor compreender a nossa própria existência:

Estaremos pacificados quando nossos pequenos eus nos deixarem circular, tanto pelos espaços imaginários como pelos jamais imaginados: não existem fronteiras. Sim, não existem fronteiras. O que limita isto daquilo, é também isto. Toda vida é um tributo ao silêncio; não nos esgüelemos, não escrevamos cartas desesperadas: fim não há. Mas se houver, será também silêncio. Existir é demarcar um território, porque somos fracos. Eis porque foram inventados os territórios³⁹.

³⁸ LA REGINA, 2002, p.220

³⁹ BRASLEIRO. 1995. p. 71.

Conforme tivemos a oportunidade de observar anteriormente, ao destacar a posição privilegiada da qual desfruta junto a Caronte, além de revelar os aspectos relativos ao fenômeno do duplo, o narrador, em alguns momentos, deixa transparecer indícios acerca da natureza indefinida do relato, bem como do caráter disperso e indeterminado do espaço em que a ação se desenrola. Quando Caronte determina que permaneça na barca, o narrador é levado de volta para o lugar de onde saiu. Ele, que adormece durante a viagem, só desperta ao chegar: “Fui acordado pelo vozerio daqueles que nos aguardavam; a barca de Caronte aproximava-se da margem. Pragas, bajulações, choros, exatamente como da vez anterior – e, creio, como todas as vezes. Olhavam-me perplexos. ‘Ele voltou!’, exclamavam”⁴⁰. Mas que lugar é este para onde ele volta?

As informações que a mitologia nos fornece dão conta de que Caronte somente transportava as almas mediante pagamento de um óbolo. Quando nada recebia, as almas permaneciam numa zona intermediária entre o mundo dos mortos e dos vivos, num lugar indefinido. É possível que seja neste espaço indeterminado, jamais nomeado pelo narrador, que a ação se desenvolva. Sabemos apenas que todos os que não foram transportados estão às margens de um rio e que o narrador, segundo o seu testemunho, se divide entre essas margens e a casa de Caronte. Essa indeterminação, por sua vez, já sinaliza o caráter fantástico da qual a narrativa é dotada.

Além desses dois espaços, é possível observarmos as constantes referências a uma vila que, de onde está, é possível ouvir os ruídos que ela emite. Essa vila, de presença tão recorrente, parece dizer respeito à vida que se mantém e se preserva em algum lugar não muito distante dali. A semelhança entre as palavras *vila* e *vida*, diferenciadas apenas por uma consoante, também contribui para pensarmos nessa hipótese.

Sabemos que o lugar de onde fala o narrador não se localiza nessa vila, já que as diversas alusões que faz a este lugar, revelam a distância que os separam: “[...] Caronte

⁴⁰ BRASILEIRO, 1995, p.16.

apontou-me um vilarejo que mal se divisava a meia légua dali”. Da mesma maneira, sabemos que também ele não está fixado na margem em que supostamente se encontram os mortos pois retorna de outra margem, juntamente com Caronte, para espanto daqueles que o viram partir. Nesses termos, só podemos entender esse lugar onde todos os fatos transcorrem como um *entre-lugar*, uma terceira margem. Essa hipótese nos leva a pensar nessa experiência vivida por Amynthas, esse narrador misterioso, como uma situação experimentada por um sujeito que não se fixa em nenhum lugar, mas se coloca num intermédio, tocando um e outro espaço.

A ausência de maiores descrições sobre este lugar, a maneira como os personagens são descritos (preservando mais do que revelando características) denota o caráter de mistério que envolve a narrativa. Nada é muito claro, nada é demasiadamente explicado. Além desses aspectos de natureza indefinida, também o tempo assume um papel de destaque na caracterização da atmosfera misteriosa da qual se reveste o relato, já que este não parece se desenrolar de forma análoga à maneira pela qual o tempo se desenvolve na vida real.

O tempo está representado no relato através de inúmeras folhinhas encontradas na casa de Caronte. As folhinhas possuem diferentes formatos, diferentes figuras e pertencem aos mais diversos períodos, uma delas, inclusive, datava de 1903. Àquela estranha compilação o narrador dá o nome de “insólita coleção de tempo”, o que suscita nele a impressão de que se vive, naquele espaço, um tempo estanque: “A impressão que tive foi de que o tempo era ali algo que não passava propriamente, mas se empilhava, como se empilham pedras em algum lugar. O tempo era algo que se podia, inclusive ver”⁴¹. Com isso, podemos entender que o que o narrador nos conta não corresponde a uma experiência pretensamente real, mas algo de uma ordem diversa, um sonho, por exemplo.

⁴¹ BRASILEIRO, 1995, p.18.

Para além da coleção de folhinhas que, por si só, já causa a inquietação do narrador, um outro aspecto desperta a sua atenção: a disposição desordenada dessa coleção. E não são apenas as folhinhas que estão dispostas de maneira confusa. Essa desordem dá o tom da narrativa. O relato é constituído de fragmentos que desobedecem a uma linearidade ou mesmo a uma clareza, o que lhe confere o aspecto confuso e desordenado.

Uma das marcas mais evidentes desta escrita fragmentária e desordenada, além das interrupções, dos avanços, dos retrocessos, dos cortes, da falta de conexão entre os eventos narrados e tantos outros indicadores presentes no relato, pode ser observada na já citada *Fermata*. Lá, a história que vem sendo contada é suspensa, sem qualquer indicação ou esclarecimento que se observe no corpo do texto, para que uma nova história seja introduzida. Essa mudança é marcada por elementos externos à narração, isto é, por elementos que não fazem parte da temática do relato, mas se localizam dentro do texto (e que poderíamos classificar, segundo terminologia proposta por Gerard Genette, de peritexto⁴²), tais como: o título *Fermata*, que sugere uma parada e indica uma suspensão, segundo a acepção que o termo toma em música (não nos esqueçamos que Brasileiro é, também, músico), e a numeração das páginas, que agora consta de algarismos romanos, distinguindo do resto do texto. Esses dados podem indicar a independência daquele trecho, que funciona como uma espécie de parêntese.

A desorganização, ou mesmo a falta de desvelo, parecem ser a característica de tudo o que se descreve ali. A casa de Caronte, por exemplo, tem um aspecto descuidado e expõe a necessidade de inúmeros reparos, aos quais o narrador intenta assumir:

⁴² GENETTE, Gerard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução para o inglês de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Para Genette, os peritextos são elementos paratextuais localizados em torno do texto, mas dentro do volume do livro. Segundo ele, tais elementos fazem com que o texto “torne-se um livro e seja oferecido como tal aos seus leitores”; são exemplos de peritexto: o título, o prefácio, as ilustrações, as notas, os títulos de capítulos e todo elemento inserido no texto que venha a influir na leitura do livro. *Cf.* p.1-5.

Dei uma volta em torno da casa; aquilo parecia estar abandonado, embora muito limpo, chovera ultimamente. Pés de mamona e capim atulhavam o terreiro dos fundos. Duas cabras de grandes ubres, ladeadas pelos filhotes, modorravam sob um juazeiro. O oitão da casa, do lado norte, estava estragado pelas chuvas. Pensei: devo dar um jeito nisso – e referia-me a tudo, isto é, ao madeirame bichado, ao oitão roído, ao mato invadindo. Dei por mim a sorrir desta idéia: que me autorizava a pensar em qualquer forma de permanência naquele lugar?⁴³

A incerteza sobre a sua permanência naquele lugar levanta dúvidas sobre a realização do seu propósito. Essa incerteza, no entanto, não impede que mais uma tenção seja almejada: a organização do tempo. As folhinhas, que despertam a curiosidade imediata do narrador, precisavam ser manuseadas, arrumadas, organizadas, catalogadas. E isso lhe permitiria a organização do seu próprio tempo vivido, do seu passado.

No plano simbólico, é possível dizer que essa vontade de organização que envolve o narrador revela um desejo que se caracteriza como o motor que impulsiona a escritura: a organização de si mesmo. Por isso, mesmo sem tocar nas folhinhas, aquilo que o narrador faz durante toda a sua estadia naquele lugar é organizar o seu tempo de vida, a sua existência, a sua experiência, o seu passado; e põe isso em prática recorrendo à sua memória. Nada de estranho, todavia, poderia ser atribuído a um relato em que o narrador busca organizar a sua história de vida. Entretanto, a maneira pela qual esse sujeito narra os fatos é o que provoca inquietação, indagações e estranheza no leitor.

A rememoração dos fatos no texto não se dá de maneira ordenada e nem mesmo obedece a uma cronologia. Até porque, e isso é o próprio narrador quem destaca, o tempo ali era diverso. Dessa maneira, as lembranças irrompiam também de maneira desordenada. Essa desordem confere ao relato uma aparência similar às descrições de estados oníricos, com sua constante transgressão de causalidade, de ordem cronológica e também espacial.

⁴³ BRASILEIRO, 1995, p.17.

Um outro aspecto que marca esse constante rememorar do narrador é, além da desordem já citada, o apagamento dos limites entre aquilo que o narrador lembra e aquilo que vive. O passado e o presente atuam juntos. No momento em que lembra, o narrador revive aquele momento perdido no passado. As cenas acontecem novamente diante dos seus olhos e não apenas em suas lembranças. São atores que reencenam esses eventos passados. Esses atores parecem funcionar como dispositivos desencadeadores da lembrança. A cada aparição desses personagens na história, o narrador supostamente revive uma experiência remota.

Mas nem sempre é tão fácil reconhecer quando o narrador está a evocar o seu passado. A presença dos atores, de fato, parece sugerir que os eventos narrados são apenas lembranças. Entretanto, a irrupção dessas recordações não cumprem uma regra. Elas também se manifestam sem a obrigatoriedade da presença dos atores ou de qualquer outro indicativo que nos permita diferenciá-las de um acontecimento presente, o que favorece a atmosfera ambígua e indefinida que o fantástico exige.

Também não é fácil para o narrador reconstruir os acontecimentos passados. Várias dificuldades se impõem à rememoração. Em alguns momentos, é a memória que se recusa a emergir: “O demônio da memória também não colabora com nada, poderia liberar meu passado, poderia tocar com a varinha de condão e dizer: saiam reminiscências. Mas talvez não me veja preparado para tal”⁴⁴. Em outros, é o próprio narrador que tenta manter as lembranças recalcadas: “Não, não me quero lembrar de nada mais; fecha este livro, leitor, evocar é buscar tormentos”⁴⁵. Há ainda a possibilidade de manipulação dessa memória pelo narrador. É possível que muitos eventos que ele evoca não tenham jamais acontecido, mas tenham sido criados no momento da enunciação.

As aparições dos atores, conforme destacamos, é um recurso do qual o narrador se vale para apresentar as suas lembranças. Estas poderiam ser descritas de maneira que

⁴⁴ BRASILEIRO, 1995, p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*, p.23.

revelassem claramente o seu caráter de recordação. No entanto, o narrador prefere deixar indefinido, para que os próprios leitores descubram isso. Assim, a maneira que escolhe para narrar confere a acontecimentos comuns, corriqueiros, uma atmosfera estranha que poderia ser classificada como fantástica.

Além do constante rememorar do narrador, a oscilação entre o dormir e acordar também marcada no texto nos permite pensar as relações que o discurso que se imprime nele mantém com o discurso onírico.

Durante a leitura do texto, temos a sensação de que algo parece ausente na narrativa. Temos sempre a impressão de que nada é contado na sua completude. Independente de todos os aspectos que aqui ressaltamos acerca da indeterminação dos fatos narrados, essa ausência sentida não se restringe apenas a essa indecisão do narrador, nem ao caráter unilateral dos fatos narrados. O que parece manifesto neste romance é um movimento de censura que o narrador imprime em sua escrita, fazendo com que o leitor não tenha acesso a certas informações que seriam necessárias para a compreensão da história que conta. Nesse sentido, além de sofrer os efeitos da censura – que, no sentido freudiano do termo, “constitui uma barragem seletiva entre os sistemas inconsciente, por um lado, e pré-consciente, por outro” e também entre os sistemas pré-consciente e consciente⁴⁶ –, diríamos que a narrativa realiza um trabalho análogo ao mecanismo da condensação nos sonhos, o que nos permite ter acesso apenas a uma versão condensada dos fatos, censurando e omitindo informações relevantes para a nossa compreensão.

Segundo Freud, o conteúdo do sonho, isto é, aquele que conseguimos relatar quando despertamos e que é chamado de conteúdo manifesto, sofre um trabalho de condensação em larga escala⁴⁷. Isso porque esse conteúdo é formado por “pensamentos

⁴⁶ LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.P. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.64.

⁴⁷ FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]c.

oníricos”, o seu conteúdo latente, que trazem as informações ocultas por trás do sonho. Essas informações ocultas, como o próprio adjetivo sugere, não são explícitas no conteúdo do sonho em virtude da condensação que ele realiza. Além disso, a censura, origem do recalque, apesar de ter os seus efeitos atenuados durante o sonho, continua agindo, permitindo que, além da condensação que já opera um trabalho de redução do conteúdo, outros elementos sejam também omitidos.

O sonho é, de acordo com Freud, “construído por toda a massa de pensamentos do sonho, submetida a uma espécie de processo manipulativo em que os elementos que têm suportes mais numerosos e mais fortes adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho”⁴⁸. É somente uma minoria de todos os pensamentos oníricos que são reveladas e reproduzidas no sonho, mas, como pudemos notar na afirmação de Freud, essa eleição de conteúdo não é aleatória e obedece a critérios que só poderão ser conhecidos através da interpretação e análise dos sonhos.

Ao despertarmos e tentarmos lembrar os eventos de um sonho, sentimos falta de uma conexão entre os fatos ocorridos. Algumas vezes, pessoas ou objetos cumprem uma função diferenciada daquela que costumam realizar na vida de vigília. Outras vezes, até as suas características físicas são alteradas. Coisas como estas, fornecem ao sonho um aspecto absurdo, estranho e incompreensível. É o mecanismo da condensação agindo, compactando as informações e ocultando determinados elementos, o que impossibilita a nossa compreensão.

No caso de *Caronte*, o próprio narrador, responsável pelo conteúdo da narrativa, se encarrega de deixar que permaneçam ocultos determinados elementos. Procedendo dessa maneira, ele reduz as informações de sua escrita de maneira análoga ao trabalho que a condensação realiza no conteúdo do sonho.

⁴⁸ FREUD, [199-?]c.

Não podemos nos esquecer da atuação da censura em seu processo de escrita. É possível notar que o exercício da censura se realiza de duas maneiras distintas no romance: uma consciente e outra inconsciente. Quando, por exemplo, o narrador rememora alguns fatos, é, conforme já vimos, a sua própria consciência que realiza a censura: “Não, não me quero lembrar de nada mais; fecha este livro, leitor, evocar é buscar tormentos”⁴⁹. Em outros momentos, a interdição parece ser operada pelo inconsciente que não permite a emersão da lembrança: “Procuro agarrar um pedaço desta memória ordinária, que brinca de esconde-esconde comigo e nem com uma montanha de palavras atirada sobre ela, nem mesmo assim, se mostra, nem um pouco se mostra, essa memória”⁵⁰.

Contudo, é preciso ressaltar que a censura não é o objetivo da condensação. Ela pode até atuar através dela, tirando vantagens em seu processo, mas não é este o seu fim. De qualquer maneira, o trabalho da censura torna ainda mais difícil a leitura do relato manifesto⁵¹.

Um outro elemento que atua no conteúdo manifesto dos sonhos é o mecanismo do deslocamento, que promove uma variação do papel que determinado elemento ocupa nos pensamentos oníricos quando este passa a constar no conteúdo dos sonhos. O que chama a atenção no conteúdo latente perde o seu papel de destaque no conteúdo manifesto. Ocorre um deslocamento desse papel de importância que passa a incidir sobre outro elemento. O *Vocabulário de psicanálise* assim define o deslocamento: “Fato de a importância, o interesse, a intensidade de uma representação ser suscetível de se destacar dela para passar a outras representações originariamente pouco intensas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa”⁵².

⁴⁹ BRASILEIRO, 1995, p.23.

⁵⁰ *Ibid.*, p.48.

⁵¹ PONTALIS; LAPLANCHE. 2001, p.88

⁵² *Ibid.*, p.116

O trabalho do deslocamento faz com que o foco principal de um evento seja atribuído a um outro elemento de importância menor e isso pode ser ocasionado por um mecanismo de defesa: “nas diversas formações em que é descoberto pelo analista, o deslocamento tem uma função defensiva evidente”⁵³. Além disso, a censura também estabelece uma clara ligação com o deslocamento, conforme cita Laplanche e Pontalis: “Podemos admitir que o deslocamento do sonho se produz por influência [da] censura, da defesa endopsíquica”⁵⁴.

Trazendo essas informações sobre o deslocamento para analisar a maneira pela qual o narrador constrói o seu relato, podemos dizer que este narrador introduz determinados elementos que, aparentemente, figurariam a título de foco principal para dispersar a atenção do leitor (e talvez dele mesmo) para o que, de fato, seria importante. Exemplo disso pode ser observado, por exemplo, quando da introdução do personagem Popó na narrativa. Neste momento, enquanto a atenção do leitor está direcionada para a tentativa de compreender as razões pelas quais um palhaço estaria naquele lugar (o próprio narrador chama a nossa atenção para o insólito daquela presença), o foco deixa de incidir sobre as relações de duplicidade entre o narrador e o palhaço. O mesmo ocorre com o personagem de Caronte que, mantendo as atenções voltadas para as suas referências com a mitologia, deixa incólume a função de duplo que estabelece com o narrador.

A omissão de determinados conteúdos e o desvio da atenção para elementos de interesse inferior que observamos no texto, funcionam de maneira similar à que acontece nos sonhos através dos trabalhos da condensação e do deslocamento que, por sua vez, funcionam juntamente com os mecanismos de censura e defesa. Além da similaridade desses movimentos, as relações que o texto guarda com a experiência onírica também podem ser percebidas através das pistas que o próprio narrador espalha no texto, no sentido de induzir o

⁵³ PONTALIS; LAPLANCHE, 2001, p.117

⁵⁴ *Ibid.*, *loc.cit.*.

leitor a jamais perder de vista a possibilidade de a história que conta se originar de uma experiência onírica. Outro recurso utilizado por ele é instaurar a dúvida com relação ao caráter de sonho ou realidade daquilo que conta, é a definição da vida como sendo um sonho. A vida que vivemos, ou a que somos levados a viver, não passa de um sonho: “antes de chegarmos a este rio dormíamos todos”⁵⁵. Nesse sentido, vida e sonho se confundem e se constituem numa coisa única. Como consequência disso, a narração de uma vida será a narração de um sonho.

Além das relações da narrativa com o sonho e deste último com o fantástico, outros elementos contribuem para estabelecer essa atmosfera estranha, misteriosa e até incoerente que a narrativa assume. Elementos como o personagem do palhaço Popó e os diálogos que este trava com o narrador, a presença de atores que encenam atos, cachorros decapitados, o encontro consigo mesmo, entre outros, podem ser considerados como insólitos, estranhos e até sobrenaturais, entretanto, perdem toda essa conotação quando tomados em seu sentido alegórico. Isso afastaria porém, segundo tese de Todorov, qualquer possibilidade de caracterizar o texto como fantástico por uma série de implicações.

Todorov, através das propostas de estudo para o termo alegoria empreendidas por diversos autores, dentre eles Angus Fletcher, Quintiliano e Fontanier, busca apoio em duas conclusões para explicar as razões pelas quais o fantástico pereceria ante uma leitura alegórica:

Primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer⁵⁶.

⁵⁵ BRASILEIRO, 1995, p.43.

⁵⁶ TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.71.

Entretanto, para ele, se um acontecimento dito sobrenatural descrito no texto fantástico for tomado em outro sentido que não o literal, o fantástico se achará ausente neste texto. “Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural”, diz Todorov, “não há mais lugar para o fantástico”⁵⁷.

É preciso observar, porém, que, segundo ele, é o próprio texto que deve indicar a possibilidade de uma leitura alegórica. Esta indicação pode obedecer a níveis diferentes, desde a mais explícita até a mais branda, e mesmo na indicação mais implícita que faz o leitor hesitar entre uma interpretação alegórica ou uma interpretação literal, ela precisa necessariamente estar inscrita no interior do texto. No caso de não haver indicações, qualquer possibilidade de leitura que não a literal, não passaria de uma interpretação pessoal, particular, e por isso mesmo rejeitável. Dessa argumentação podemos concluir que, num texto desprovido de indicações para que se efetue uma leitura alegórica, o fantástico estaria preservado pois o sentido literal seria a única forma de leitura.

O posicionamento adotado por Todorov, entretanto, pode ser questionado em virtude da grande quantidade de textos que estão desprovidos de qualquer indicação de leitura, mas que são, em muitos casos, tomadas num sentido alegórico. Esse é o caso das narrativas kafkianas, em especial *A metamorfose*, sobre a qual o próprio Todorov tece comentários. Para ele, a ausência de indicações deste texto nos obriga a uma interpretação literal dos eventos:

Pode-se certamente propor várias interpretações alegóricas do texto; este, porém, não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela. Já se disse muitas vezes, a propósito de Kafka: suas narrativas devem ser lidas antes de tudo como narrativas, no sentido literal. O acontecimento descrito em “A metamorfose” é tão real quanto qualquer outro acontecimento literal⁵⁸.

⁵⁷ TODOROV, 1975, p.71.

⁵⁸ *Ibid.*, p.180.

Dessa forma, então, a história de um sujeito que acorda transformado numa barata não poderia ser classificada de outra coisa senão fantástica. No entanto, um novo dado inserido em sua argumentação nos obriga a recuar: a narrativa perde a conotação fantástica em virtude da ausência de espanto e hesitação do personagem Gregor Samsa em relação a sua condição de metamorfoseado em inseto⁵⁹. A inserção dessa nova condição para que se caracterize um texto como fantástico enfraquece o argumento em favor da obrigatoriedade de sentido literal como forma de preservar a conotação fantástica de um texto. O que podemos perceber diante disso, é a necessidade de que outras condições sejam satisfeitas para que um texto seja fantástico, segundo a proposta todoroviana. Além disso, estas hipóteses apresentadas por Todorov, embora muito bem argumentadas e bem construídas, não nos parecem apropriadas para o nosso estudo por uma série de motivos: não abarcam as narrativas contemporâneas, executam o fantástico ante a possibilidade de leitura alegórica e desconsideram a abordagem psicanalítica dos eventos que compõem este tipo de narrativa. E se, vez por outra, recorremos ao seu referencial teórico, não pretendemos utilizá-lo como fundamento de nossas argumentações, mas, pelo contrário, como tentativa de esclarecer e justificar as razões pelas quais as suas definições são, por nós, consideradas inadequadas.

Mesmo que atribuamos um sentido diverso e não literal aos fatos narrados no texto em questão, não julgamos que a qualidade de fantástico seja por causa disso perdida, já que esse caráter estaria associado, em nossa abordagem – concordante à de Jacqueline Held para quem o fantástico reúne um real psíquico⁶⁰ –, às manifestações da psique humana. Assim, em nossa leitura de *Caronte*, os fatos narrados quando tomados em seu sentido

⁵⁹ TODOROV, 1975, p.177.

⁶⁰ HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980, p.25.

alegórico representam os estados psíquicos (sonhos, delírios, devaneios) deste sujeito que narra e, por isso mesmo, considerados como fantásticos.

Em “Cortázar e Márquez: da vontade pura e simples de criar”⁶¹, Antonio Brasileiro – enquanto teórico – rebate as teorias psicanalíticas que vêem na prática artística uma maneira de compensar a realidade que não dá satisfação. Para ele, em conformidade com a opinião de Arnold Hauser, independente de qualquer impulso da libido, existe uma vontade de criar e a literatura fantástica seria, “em nossos dias, um dos campos da arte onde melhor se pode observar este poder liberador da vontade, na medida do possível saudável e espontâneo”⁶². Nesse sentido, a literatura fantástica seria independente de uma relação obrigatória com o inconsciente, estando associada de maneira mais explícita com o insólito. A definição de insólito que ele propõe corresponde àquilo que foge à qualquer regra e rompe com a ordem estabelecida. Essa ruptura de ordem que ele enxerga nos contos de Cortázar estaria presente em seu texto ficcional em vários aspectos, mas aquele que gostaríamos de destacar é a própria escolha do personagem Caronte, figura notória e secularmente associada à morte, para representar o seu oposto – a vida –, o que denota a tentativa de romper com os limites impostos, quebrar as normas.

Em prefácio à *Caronte*, Hélio Pólvora afirma que através da mitologia, Antonio Brasileiro, “cria um *décor* especial, apoiado na alegoria, para lançar as suas inquirições quanto à utilidade ou inutilidade de viver, quanto ao sentido ou ao sem-sentido da vida e outras explorações que atormentam os precários seres humanos”⁶³. A busca a que vemos o narrador-protagonista se precipitar, entretanto, não traz os esclarecimentos necessários mas, ao contrário, apresenta mais indefinições: a linha que separa a vida da morte, o ser do não ser,

⁶¹ BRASILEIRO, Antonio. Cortázar e Márquez: da vontade pura e simples de criar. In: *A estética da sinceridade e outros ensaios*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

⁶² *Ibid.*, p. 40.

⁶³ PÓLVORA, Hélio. A travessia. In: BRASILEIRO, A. *Caronte*. Salvador: EGBA, 1995, p.10.

o sentido e a falta dele para a vida, é muito frágil. Não parece haver limites entre esses pares pois tudo é e não é. A resposta é única: não há respostas. A cada tentativa de desvendar esses questionamentos, outros novos surgem, como o próprio narrador sugere, em metáfora, ao narrar um sonho: “Lembrei-me depois de haver sonhado com imensos salões decorados de mármore, salões vazios que se abriam para outros salões, sempre imensos e vazios, numa seqüência infundável”⁶⁴.

Com a aproximação do fim, o tom da narrativa se modifica. Da tranquilidade inicial, o narrador, que antes buscava viver aquela experiência sem maiores preocupações, que buscava compreender a razão para a vida, reorganizar o seu passado e assim conhecer a si próprio, dá lugar a um sujeito perturbado por não encontrar as respostas que esperava. A busca inicial pela unificação de uma identidade fragmentada dá lugar à decepção pela impossibilidade de alcançá-la.

Apesar da mudança de tom, os capítulos finais do romance mantêm a mesma “fragmentação acronológica”⁶⁵ dos anteriores e contam ainda com uma indicação prévia do que está por vir, isto é, nos fornecem pistas a respeito do desfecho que terá o romance.

No capítulo nove, por exemplo, Caronte, com a ajuda do narrador, destrói todas as folhinhas que tinham despertado tanta atenção no início de romance: “Surpreendi-me com o que fazia: arrancava todas as folhinhas da parede. Mas não discuti. Sobraçamos duas pilhas e as levamos para o lado da casa. Ao atear-lhes fogo, Caronte murmurou umas palavras ininteligíveis, algo parecido com latim, e esperou que tudo fosse consumido”⁶⁶. Num ritual parecido com o de um enterro, Caronte e o narrador dão fim a uma vida. À impossibilidade de organizar a sua existência, Amynthas paga com a destruição de toda experiência, já que tudo o

⁶⁴ BRASILEIRO, 1995, p.94.

⁶⁵ PÓLVORA, 1995, p.9.

⁶⁶ BRASILEIRO, *op.cit.*,p.85.

que buscava compreender se revela mera ilusão. No momento em que destrói aquele passado, o narrador destrói também os seus enganos.

A antecipação do desenlace do romance se inscreve quando o narrador, após auxiliar Caronte na destruição do tempo, revela o conselho que o velho barqueiro lhe dirige: “Não pense duas vezes quando fizer o que tem de ser feito”⁶⁷. Essa frase tomará um tom profético pois, ao final do romance, este conselho valerá para que o narrador defina o desfecho de sua história. A decisão que é tomada por ele – a de matar Caronte, “a razão de tudo” – não deixa espaço para qualquer reflexão. O conselho do barqueiro é, pois, seguido à risca. Matando Caronte, o narrador destrói a tudo: “Eis que chego ao rio – e está deserto. Terão fugido todos? Êêêê! Não, não me ouvem. A barca oscila de leve nas quietas águas. Impossível, não há o menor resquício de vento, onda alguma. Diríeis então: estou só?”⁶⁸

Neste momento, a hipótese que levantamos sobre a possibilidade de Caronte e narrador serem a mesma pessoa mais uma vez se apresenta: criador (Caronte) e destruidor (narrador) são um só. Aquele que destrói é o mesmo que cria; é ele quem dá vida a tudo e faz com que estas vidas tenham sentido. A partir do momento em que abandona a ilusão de que a vida exista fora dele (o assassinato de Caronte marca o fim da ilusão, o fim na crença de que ele exista independente da vontade do narrador), todo o resto deixa de existir, inclusive ele próprio, que só pode viver em relação a um outro. “O vento dava existência à natureza”⁶⁹, assim como são os personagens e as situações que ele mesmo cria que lhe dá existência. Essa é a sua grande descoberta. É como se o narrador alcançasse algo semelhante à iluminação budista. Essa, aliás, é uma das maneiras de ler o romance: pela via do Budismo. Entretanto, devemos esclarecer que essa aproximação será tratada apenas superficialmente, dado o caráter de complexidade dessa filosofia.

⁶⁷ BRASILEIRO, 1995, p.85

⁶⁸ *Ibid.*, p.95.

⁶⁹ *Ibid.*, p.93.

As referências ao Budismo, ou melhor, ao Zen Budismo⁷⁰, não são um mero acaso e são incitadas pelo próprio texto⁷¹. Quando o narrador atribui ao pai de Popó um conselho, reconhecemos nele um dos ensinamentos do Budismo: “extirpa todo o desejo”. Em termos budistas, o sofrimento só pode chegar ao fim quando todo desejo cessa. Só assim se alcança a liberação da tirania do ego, do sofrimento, da ignorância e da ilusão. E é a tudo isso que o narrador de *Caronte* quer renunciar.

O objetivo do Zen Budismo é transcender a consciência (ou o ego)⁷², entretanto, em virtude de o ego se localizar no *Samsara*, o mundo da ilusão e das aparências, as dificuldades que se impõem a esta tentativa são inúmeras. A única maneira de se alcançar esse objetivo, isto é, desligar-se do *Samsara*, é através da meditação. A partir da meditação, pode-se alcançar o *Nirvana*, que é esse estado de transcendência do ego que o Zen Budismo busca; é a saída do próprio eu para um estado em que o ego não existe.

Assim posto, podemos perceber que a técnica da meditação exige uma desconexão total com o consciente, o que a diferencia da experiência do sonho, sobre a qual as forças da consciência continuam agindo, mesmo que maneira atenuada. Dessa maneira, é possível que o constante dormir e acordar que o narrador experimenta no texto seja a entrega profunda e o despertar da meditação. Enquanto não consegue livrar-se dos pensamentos, das experiências passadas, dos desejos, ele não pode alcançar esse estado de “não-mente” da meditação: “quando o tráfego cessa e não há mais pensamento movendo-se e desejo agitando, esse silêncio é a meditação”⁷³.

⁷⁰ O Zen Budismo é a essência da prática do Budismo. Buda se iluminou através da prática do zazen.

⁷¹ Em outros textos de Brasileiro – alguns ensaios (“Valéry e o samurai: sobre a precisão”, “O sorriso de Krishna: notas para uma definição do poético”) e outras produções como a sua dissertação de mestrado, intitulada *Corpo de sonhos: o mistério da inspiração poética*, na qual desenvolve estudo sobre o Bhagavad Gita – é possível observar o seu interesse por idéias e ensinamentos orientais, principalmente sobre o zen.

⁷² SHAKYA, Ming Zhen. *O que é o Zen Buddhismo?* Disponível em <http://members.tripod.com/CECLU/m.htm>

⁷³ RAJNEESH, Bhagwan Shree. *O livro orange: técnicas de meditação*. Tradução de Ma Prem Arsha et alli. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 1993.

A grande descoberta a que vemos o narrador chegar ao longo do texto é análoga a que traz o famoso filme hollywoodiano *Matrix*⁷⁴: o mundo é uma realidade construída. Enquanto no filme a descoberta de que o mundo é uma realidade simulada só acontece quando Neo, personagem principal, ingere uma pílula vermelha, para o narrador de *Caronte*, esta “iluminação” acontece quando ele se localiza nesse entre-lugar, intermédio entre a vida e a morte, que pode ser equivalente ao estado que se alcança pela meditação.

Para Rafael Kenski, no artigo “Bem-vindo à Matrix”⁷⁵, o filme guarda fortes semelhanças com o Budismo e o principal ponto em comum é, assim como observamos em *Caronte*, a idéia de que as nossas vidas são uma grande ilusão montada pelos nossos próprios desejos. As pessoas estariam, pois, presas em um ciclo: “elas tratam o que sente como se fosse real e a ignorância de que aquilo é só uma ilusão as mantêm presas a esse mundo”⁷⁶.

Para o narrador de *Caronte*, a vida nada mais é do que um sonho. Acreditamos estar vivos quando, na verdade, estamos num estado de dormência:

– Amigos, nada aconteceu. Momentaneamente estamos sós, e isto que todos interpretam como incompreensível mudança não passa de uma espécie diferente de sonho. Chamamos e não nos ouvem, gritamos e não nos ouvem, pois estão todos dormindo. Porque na verdade eles dormem. Como dormíamos nós até darmos com esta barca⁷⁷.

A interpenetração do sonho com a realidade é feita de tal modo que se torna impossível diferenciar um do outro. Na verdade, o que o narrador põe em prática é similar ao que Freud executa ao promover a suspensão da oposição entre estranho e familiar: ele transforma a realidade em sonho, fazendo equivaler dois termos considerados quase que

⁷⁴ MATRIX. Direção: The Wachowski Brothers. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss; Hugo Weaving; Joe Pantoliano. Música: Don Davis. Los Angeles: Warner Bros, 1999. 1 DVD (136 min), Widescreen, color. Produzido por Warner Video Home.

⁷⁵ KENSKI, Rafael. Bem-vindo à Matrix. *Revista Superinteressante*. São Paulo, Edição 188, maio, 2003, p.38-46.

⁷⁶ *Ibid.*, p.40.

⁷⁷ BRASILEIRO, 1995, p. 43.

opostos. Nesse sentido, se o sonho é a realização de um desejo, como define Freud, o desejo é justamente essa ilusão do real: viver é o desejo que realizamos enquanto sonhamos.

Reconhecer a vida como uma ilusão é a conclusão a que o narrador tenta chegar. Entretanto, ele próprio não consegue se desvencilhar de sua consciência da realidade, de suas lembranças, de suas ilusões e dos desejos que continuam a se movimentar em seu pensamento. Esse estado, análogo ao que é alcançado pela meditação, só é atingido ao final do texto, quando o narrador mata Caronte e todo o resto deixa de existir. A morte de Caronte é a morte da ilusão e pode representar a iluminação, o *Nirvana* (em sânscrito *Nir* = não, *Vana* = cordão), palavra que pode ser traduzida como ‘não estar preso’ ou ‘estar liberto’.

Antes da morte de Caronte, o narrador apenas desconfiava do caráter ilusório da vida e por isso, jamais estava certo sobre os eventos que lhe sucediam:

Outra vez pensei que Popó era também uma invenção minha, Caronte era uma invenção minha, o próprio rapaz que eu era era uma invenção minha. Tudo eu podia porque tudo inventava. O rio, a barca, as sombras errantes existiam porque eu lhes dera a vida. O próprio fogo diante de mim não passaria de um truque para justificar as minhas divagações⁷⁸.

Ou essa é somente uma maneira que ele encontra de estar no mundo, de manter uma existência que talvez não faça nenhum sentido. Toda a vida é uma busca constante por uma forma de viver, uma maneira adequada para permanecermos até o momento final, até o dia em que tudo chegará ao fim. Segundo Brasileiro, em depoimento sobre seu processo de criação⁷⁹, um questionamento essencial perpassa toda a sua obra: como devo proceder para viver? Todas as palavras que escreve estão sempre voltadas para essa questão. Em vista disso,

⁷⁸ BRASILEIRO, 1995, p.71.

⁷⁹ BRASILEIRO, Antonio. *Antonio Brasileiro*: depoimento [2002]. Salvador: 2002. Vídeo (ca. 5 min.) em cd-rom. In: RIBEIRO, Carlos. *Com a palavra, o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

é possível que, tendo em mente o caráter de construção do mundo, o narrador tenha encontrado uma maneira mais consoladora de existir. Esta pode ser a forma adotada por ele para livrar-se dos desvios que a vida impõe e se manter em seu objetivo, qual seja, o de viver, da melhor maneira possível, nesse espaço em que nada se conhece, em que tudo é incógnito, inclusive o próprio ser. “Criamos a ilusão da irreabilidade para não nos sentirmos sós?”⁸⁰

3.3 *Confissões de Agassis Escatimburo*: os fantasmas e a instabilidade do eu

Publicada na década de 90, em forma de folhetim, pelo jornal *Feira Hoje*, a novela *Confissões de Agassis Escatimburo*⁸¹ obedece à mesma linha temática de *Caronte*, chegando a parecer uma o complemento da outra, já que é possível encontrar em uma informações ausentes na outra e até informações comuns aos dois textos. Esta novela traz como um dos temas principais o desejo do narrador de contar a sua própria história, de escrever a sua biografia. O caráter biográfico da narrativa é revelado por ele próprio que, na medida em que escreve, vai confirmando a sua posição: “sentado à minha mesa, escrevo essas memórias”, “este dado não vai entrar na minha biografia”, “sou o biografado”, “prometi escrever uma autobiografia e devo continuá-la”. Essa busca revela um outro desejo ao qual o sujeito narrador se dedica: o da estabilidade identitária. Sobre isso voltaremos a discutir mais adiante. Por ora nos dedicaremos a outros aspectos do texto. Este, aliás, se configura como uma narrativa não-linear, rica em digressões, em que o narrador, envolto num sem número de

⁸⁰ BRASILEIRO, Antonio. Criamos a ilusão da irreabilidade. In: *Pequenos assombros* (poesia). Feira de Santana. Edições Cordel, 2004, p.32.

⁸¹ BRASILEIRO, A. *Confissões de Agassis Escatimburo*. No original, cedido pelo autor. [199-?]. O número da página indicado nas referências a este texto remetem ao anexo único desta dissertação.

questionamentos sobre si próprio, tenta traçar um perfil de quem julga ser, ou daquele que quer ser.

Um dos objetivos deste trabalho é, como já se sabe, buscar analisar em que medida é possível dizer que o fantástico se apresenta nos textos de Antonio Brasileiro. Na novela sobre a qual nos dedicaremos agora, diríamos que, de maneira similar ao que acontece em *Caronte*, o fantástico não se afigura obrigatoriamente na forma de um evento sobrenatural. Mesmo assim, é possível observar alguns acontecimentos que não se constituem como próprios do mundo que conhecemos por natural.

O espaço em que a ação se desenrola não nos é descrito em detalhes. Sabemos apenas, pelas referências do narrador, que tudo aquilo que nos conta acontece no espaço de sua casa, que é o ambiente mais íntimo e familiar dele, especialmente por essa casa ter sido uma herança de família. É nesse espaço familiar e íntimo, portanto, que eventos tão estranhos irão se desenvolver. Mas, se lembrarmos a definição de Freud para o estranho – “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” –, perceberemos que não é mero acaso o fato de que esses eventos aconteçam nesse lugar.

Logo no primeiro parágrafo da novela, o narrador nos informa da presença de porcos nas proximidades de sua casa. Esta, no entanto, não é uma presença de pouca importância, visto o incômodo que provoca no narrador. Tampouco se configura como um evento comum já que, a cada momento, mais e mais porcos aparecem, provocando a sensação, como o próprio narrador sugere, de que brotam da areia. Essa não é a descrição de um evento que aceitamos como corriqueiro ou algo habitual, mas, pelo contrário, é algo que provoca certo estranhamento.

Novas invasões voltam a se repetir mais adiante. Primeiro, porém, são elefantes que se introduzem em sua casa. Diferentemente dos porcos, os elefantes interagem com o

narrador: fazem perguntas, ironizam, infundem o medo. Em seguida, aparecem os ratos que, como os elefantes, se comunicam com o narrador. Os roedores exigem a saída do narrador – neste ponto identificado como Visconde dos Arcos – de sua própria casa. O comportamento do narrador, neste caso, é bem diverso do que assume quando se encontra com os outros invasores já que, desta vez, ele se coloca numa posição de superioridade em relação a eles. O encontro também termina de maneira distinta: enquanto nos outros episódios não nos é revelada a maneira como a “normalidade” se restabelece, neste caso específico, o narrador expulsa, a golpe de vassouras, os ratos que por muito tempo não voltarão a incomodá-lo.

As lagartixas não configuram propriamente uma invasão. Segundo o narrador, elas já existiam na casa antes mesmo de sua chegada. Mesmo assim, a presença delas o irritava e ele precisava se livrar daquelas indesejáveis figuras. Para isso, criou um método especial de matá-las: usando um badogue. O narrador admite que aquele trabalho em que empregava tanto tempo e concentração, tornou-se, de certa maneira, gratificante. Este serviço durou até o dia em que teve uma experiência curiosa: o narrador viu uma lagartixa crescer até dois metros de comprimento, encará-lo com “um risinho nojento”⁸² e voltar ao seu tamanho normal, depois de atingida e morta por ele. Após esse incidente, o narrador decidiu suspender a caça àqueles animais. Mas, anos depois, uma delas retornou, dirigiu-lhe algumas palavras e, em seguida, se afogou no mar.

Houve ainda a visita dos cavalos. Dos mais de mil que circulavam a casa do narrador, uma dúzia saltou a sua cerca e formou um círculo à sua volta para pedir-lhe ajuda na leitura do que o narrador supõe ser um código. Mesmo sem levar a sério o que se passava, o narrador decide atender ao pedido e lê uns versos da *Divina Comédia*. A leitura é feita com tal ênfase que os cavalos se dão por satisfeitos, cumprimentam-lhe com uma reverência e se dispersam.

⁸² BRASILEIRO, [199-?], p.20.

Todas essas ocorrências marcam, conforme o próprio Brasileiro determina como característica do fantástico no ensaio “Cortázar e Márquez: da vontade pura e simples de criar”⁸³, certa transgressão da normalidade, afinal, a profusão com que essas invasões acontecem já assinalam o grau de irregularidade dos fatos. Além disso, outro fator que chama a nossa atenção é o caráter de repetição desses eventos: ora porcos, ora elefantes, ora ratos, ora lagartixas, e até cavalos, revezando-se nesse círculo de invasões. Apesar de não se manifestarem de maneira idêntica, já que são efetuadas por elementos distintos, as sucessivas “visitas” se constituem como um evento repetitivo.

Ao tratar da compulsão a repetição, Laplanche e Pontalis, a partir das noções desenvolvidas por Freud, afirmam que os sintomas dos fenômenos da repetição reproduzem, “de maneira mais ou menos disfarçada, certos elementos de um conflito passado”. Desse modo, a compulsão à repetição está associada ao retorno do recaiado ao presente. Esse retorno, intimamente ligado ao sentimento de estranheza, já que faz irromper elementos que deveriam ter permanecido esquecidos, pode acontecer sob a forma de sonhos, de sintomas e de atuação (a vivência dos desejos, fantasias, pulsões na atualidade). Assim, de maneira disfarçada, a irrupção desses elementos podem ser tomadas como fantasmas deste sujeito, cuja reação a estes eventos se divide entre uma ausência total estranhamento em alguns momentos e, em outros, é tomado por certa inquietação diante da situação. Essa reação dupla revela o caráter fantasmático dessas irrupções.

A cada invasão o espaço familiar vai se revelando desconhecido e estranho por agregar lembranças inacessíveis e vagas, que retornam sob uma aparência distinta. É em virtude dessa dessemelhança que essas lembranças se tornam estranhas e não podem ser reconhecidas pelo narrador. E, por isso, elas se mantêm reprimidas e não chegarão a ser recuperadas. Prova disso é a maneira que o narrador encontra para livrar-se desses incômodos, recusando-se, através da violência (caso dos ratos), de sua astúcia (caso dos cavalos) e até da

⁸³ BRASILEIRO, 2000.

indiferença (caso dos porcos), a identificar e a reconhecer como seus esses fantasmas que se atualizam no presente. Assim sendo, esse é o único meio que o narrador nos permite adentrar em sua vida fantasmática: através da recomposição desses elementos recalcados, pela via do simbólico.

A censura a esse elemento recalcado é tão forte, que a sua representação é buscada através de animais perniciosos ou sujos – caso dos ratos e porcos que, pela carga semântica dos adjetivos que lhe são atribuídos, podem corresponder a um dado vergonhoso e indecente – animais cujo tamanho excede o espaço da casa, tornando a entrada deles neste ambiente uma situação inapropriada, o que pode revelar a dimensão da inconveniência que esse fantasma adquire para o narrador (caso dos elefantes e dos cavalos). A casa, nesse sentido, pode equivaler ao consciente desse sujeito, enquanto os animais que forçam a entrada nela seriam os elementos censurados por essa consciência, mas que, de alguma maneira, continuam atuando no espaço do inconsciente e, vez por outra, forçando a sua entrada.

Além de toda a carga de estranheza que suscita no narrador, esses eventos também provocam a inquietação e o estranhamento do leitor, em decorrência da maneira como esses fatos nos são apresentados. Nesse ponto entra em questão a maneira de narrar.

Como já vimos anteriormente com Freud, o escritor dispõe de meios para criar uma situação com um grau de estranheza muito mais forte na ficção do que é possível de se extrair da vida real. Podemos inferir da afirmação de Freud que o efeito de estranheza no leitor vai depender da forma pela qual o narrador conta a sua história. Ele pode narrar a mais banal das situações, manipulando-a de tal modo, que incitaria a estranheza no leitor. O estranho visualizado através da literatura é bem mais expressivo do que aquele experimentado na vida real, já que a ficção pode englobar a realidade e ir além dela. Contudo, Freud ressalta que nem sempre o que é estranho na vida real, o será na literatura. Muitas vezes, aquilo que se configuraria como um evento estranho e insólito na realidade imediata é aceito como conduta

normal na ficção. Além disso, existem também diversos meios de se criar efeitos estranhos no texto ficcional que não funcionariam na realidade material. Isto se deve ao fato de que o escritor, aqui recortado na figura do narrador, dispõe de total liberdade para escolher o mundo que irá representar, podendo coincidir ou não com o mundo que conhecemos por real. Cabe portanto a nós, leitores, aceitarmos as regras impostas por ele.

Nos contos de fada ou nos contos maravilhosos⁸⁴, por exemplo, estamos imersos numa realidade muito diversa daquela em que vivemos e os elementos que seriam tomados por estranhos na vida real, não o serão neste tipo de relato. Por outro lado, quando o escritor opta por representar a realidade comum, estes fatos serão tomados por estranhos. O escritor, mais especificamente o narrador, pode ainda ampliar ou multiplicar o efeito do estranhamento em sua escrita; ele pode também, de acordo com Freud, “manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim”⁸⁵. É essa opção feita pelo narrador das *Confissões* que nos mantém na indefinição durante todo o relato, mesclando eventos de ordem diversas como realidade, devaneio, fantasia, etc.

Um dos principais elementos encontrados na escrita fantástica é, segundo Brasileiro, a tendência em provocar “surpresas sobre surpresas”⁸⁶. Esta disposição em surpreender estaria associada ao modo conciso como os escritores fantásticos se expressam:

Esta tendência parece tanto mais fulminante estilisticamente quanto mais se aproxima da concisão no modo como se expressa. As palavras são

⁸⁴ Aplicando aqui a definição de maravilhoso proposta por Todorov, que se caracteriza pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar qualquer reação de medo, de estranhamento ou de hesitação nos personagens e leitores (p.53). Mais adiante, porém, Todorov esclarecerá que não serão as reações provocadas nos personagens e leitores que caracterizarão o maravilhoso, mas a própria natureza destes acontecimentos (p.60).

⁸⁵ FREUD. O estranho. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]b.

⁸⁶ BRASILEIRO, 2000, p.42.

escolhidas pelo seu poder, diríamos, explosivo. Borges, a todo passo, nos dá a impressão de estar usando não só as palavras certas, mas as únicas⁸⁷.

Existe também um outro fator que interfere na construção do texto e, em consequência dessa interferência, contribui para a sensação de inquietação e estranheza no leitor. Essa estranheza, no entanto, é preciso ressaltar, não se refere ao sentido que Freud aplica ao termo, mas à sua acepção corrente, a de não familiaridade. Esse fator seria o deslocamento de foco narrativo que se opera no texto.

Durante a leitura da narrativa, ou pelo menos na parte inicial dela onde é mais explícito, é possível observar que o foco narrativo se distribui em diferentes narradores. Não é possível saber quem nos fala ao certo. Ora é um certo Anfrísio, ora um simples rato, ora um sujeito sem nome que, em *Volubilis*, trocou a mãe dos filhos pela jovem amante, ora um soldado que perdeu um olho na batalha de Lepanto, ora é Agassis Escatimburo. Essa multiplicidade de vozes que faz alternar o ponto de vista entre vários sujeitos, atua como elemento de ambivalência, acentua o inquietante e rompe com a linearidade do discurso.

Na pele de um sujeito inominado, o narrador conta a sua experiência de morte na explosão de um trem em Pojuca (BA). Em seguida, dessa vez identificado por Anfrísio, recebe a visita de uma médica. O diálogo entre os dois é transcrito pelas palavras deste narrador. A voz do outro só nos é mostrada pela voz do eu, através de repetições e da transformação das resposta desse interlocutor em novas perguntas: “Médica?”, “Quer que eu seja mais claro?”, “Veio só certificar-se de que me chamo Anfrísio.”⁸⁸ Num outro momento, assume o olhar de um rato que entre a destruição de álbuns de fotografias e os móveis da casa, é seduzido por um pedaço de carne e acaba morto, preso numa ratoeira. É somente a partir daí que se identifica como Agassis e nos fornece mais detalhes sobre esse sujeito: “Chamo-me Agassis. Herdei essa casa de um avô visconde, colecionador de cachaças e lápis de

⁸⁷ BRASILEIRO, 2000, p.42.

⁸⁸ BRASILEIRO, [199-?], p.5.

propaganda”⁸⁹. No entanto, o deslocamento de foco não pára por aí. Há ainda o soldado de Lepanto, o amante em Volubilis e talvez outros que não sejam claramente definidos no texto. A cada alternância de foco narrativo uma quebra se impõe à linearidade do texto. A narrativa se forma a partir de uma série de pequenas frações da história que cada um desses sujeitos apresenta, o que lhe confere um aspecto fragmentado.

A participação do narrador, em muitos textos fantásticos, excede aos limites da história que pretende contar. É comum a esse tipo de narrador fazer referências a eventos que sequer foram citados em seu relato, mas que são introduzidos como se todos tivessem conhecimento deles. É possível também que episódios sem qualquer relação com aqueles que estão sendo narrados sejam inseridos no texto. Da mesma maneira, é muito freqüente adiantar ou retroceder o andamento da narrativa, interromper a narração de um fato para a introdução de um novo, podendo voltar ou não àquele que estava sendo contado, ou, como observou com bastante propriedade Filipe Furtado, pode-se “verificar o recurso de múltiplos narradores-actores na mesma obra”⁹⁰. Neste caso, cada qual introduzirá o seu relato, que provavelmente diferirá dos demais, não havendo conexão entre eles.

Voltando às *Confissões*, quando em conversa com a médica, o narrador chama a nossa atenção para a divergência de significação entre dois verbos que costumam ser aplicados de maneira similar na identificação de um sujeito: “Veio certificar-se de que me chamo Anfrísio. De que me chamo ou de que sou Anfrísio? Por certo há diferença; se não na medicina, ao menos na metafísica”⁹¹.

Essa diferenciação entre os verbos *ser* e *chamar-se* desperta no leitor certa desconfiança em relação ao personagem Agassis, nome pelo qual *se chama* o narrador, e já levanta um questionamento acerca da existência porque *ser* é diferente de *chamar-se*. *Ser*

⁸⁹ BRASILEIRO, [199-?], p.9.

⁹⁰ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte universitário, 1980. p. 110.

⁹¹ BRASILEIRO, [199-?], p.5.

equivale a existir e *chamar-se* equivale a possuir uma denominação, o que não garante uma existência. Dessa forma, entendemos que Agassis é apenas mais um nome, mais um personagem manipulado pelo narrador, como todos os outros “eus” que aparecem na história; alguém que nasce junto com a escrita da narrativa e que, ainda que não tenha realidade fora daquele contexto, existe de alguma maneira.

Com isso, instaura-se no texto um aspecto que se configura como a principal marca de todo o relato: a indefinição. Indefinição esta que está caracterizada, principalmente, pelos “deslimites” entre o eu e o outro. O defrontamento com o outro se dá, contraditoriamente⁹², de maneira pacífica, sem nenhum tipo de embate ou luta pela conservação de um eu e isso fica manifesto na permanência da primeira pessoa, alternando-se apenas o modo de olhar do narrador. E ainda que seja possível perceber essa alternância de foco, em alguns momentos ela não é sequer marcada pelo narrador, fazendo com que o discurso assuma um aspecto inconcluso, cheio de interrupções.

De acordo com Cleusa Passos, em ensaio sobre *A casa tomada* de Julio Cortázar⁹³, o desejo, o fantasma e a falta impulsionam a escritura do conto. Esta escritura possibilita ainda o preenchimento dessa falta e da solidão do personagem-narrador, irmão de Irene⁹⁴. A forma como descreve as atividades desenvolvidas por ambos naquela casa denuncia a repetição, a estagnação em que vivem, o que leva Passos a estabelecer uma relação com o inquietante e com o angustiante. Analogamente, nas *Confissões*, esse sentimento de falta, de solidão e de angústia parece conduzir a escritura da narrativa. A angústia e a solidão têm uma relação muito forte com a escrita fantástica que se desenvolve em meados do século XX em

⁹² Dizemos contraditoriamente porque, ao que parece, existe uma busca de uma unidade no texto, as atitudes do narrador e a maneira pela qual desenvolve a sua história parece denunciar o direcionamento a um sujeito uno. Mas não avançaremos nessas questões neste momento.

⁹³ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁹⁴ Neste conto, o personagem-narrador não possui um nome que o identifique porque o seu interesse naquela história é falar sobre a casa e sobre a sua irmã Irene: “É da casa, porém, que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância”. CORTÁZAR, Julio. *A casa tomada*. In: Bestiário. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.12.

virtude de sua ligação com o absurdo, que, como vimos no estudo de Sartre sobre o fantástico, é a ausência total de fins. O fantástico contemporâneo se define, segundo ele, por uma rebelião dos meios contra os fins, daí a ligação dos dois. A exigência de uma finalidade para toda e qualquer ação se esvai quando estamos diante de um relato fantástico. Neste, o fim permanece sempre oculto seja pela imposição do meio ou pela sucessiva passagem de um meio para outro sem jamais possibilitar o alcance do fim. Albert Camus encontrou no mito de Sísifo⁹⁵, “o herói do absurdo”⁹⁶. Segundo ele, o maior exemplo dessa falta de finalidade, da realização automática e constante de uma mesma tarefa em que o propósito se reduz à sua simples execução, está nesse mito. Nas *Confissões*, esses sentimentos também estarão presentes como consequência da condição de sujeito vazio e fragmentário que o narrador experimenta. É pela mesmice, pela repetição das mesmas atividades que a escrita do narrador se constrói: as sucessivas visitas dos animais cuja finalidade não é jamais revelada, a escrita constante e sempre inacabada da biografia e o trabalho de escultura na pedra⁹⁷.

O texto das *Confissões* é também repleto de indicadores que acentuam o caráter de indefinição acerca da matéria narrada. Em vários momentos o narrador assume a sua incerteza em frases como : “lembro-me – ou não me lembro do dia em que os elefantes também forçaram a minha cerca” e “(...) só me lembro – ou não me lembro que acabei no zoológico”⁹⁸.

Além disso, a representação do tempo e do espaço na narrativa tem um papel fundamental para a instauração da indefinição e a manutenção do inquietante. A história que nos é contada parece ocorrer de forma distinta, fora do tempo cronológico, pois a organização

⁹⁵ “Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até o cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança”. CAMUS, Albert. *O mito de sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--], p. 147.

⁹⁶ *Ibid.*, p.148.

⁹⁷ Sobre estes dois últimos discutiremos mais adiante.

⁹⁸ BRASILEIRO, [199-?], p.5 e 7 respectivamente.

dos fatos não se dá de maneira linear. Num momento, o narrador afirma viver naquela casa há mais de vinte anos: “Estou só nesta casa, creio que há vinte anos estou só nesta casa”. No momento seguinte, diz estar naquele lugar há poucos dias: “Eu, que estou aqui há pouco mais de sessenta dias (...)”⁹⁹.

O movimento que o tempo empreende no relato é ora de progressão, ora de regressão e, às vezes, parece não haver movimento nenhum: o tempo é estanque. A noção de tempo, aliás, é bastante questionada pelo narrador em vários momentos: “Ei gatinho, por onde você andava todo esse tempo? Que tempo? Ho-ho, boa pergunta. Que tempo?” e “Onde estive todo esse tempo desde que vim para esta casa? Aqui – me diriam. Entre o jardim e o escritório, entre a pedra e este caderno de anotações. Ora bolas, isso nada responde. Onde estivemos realmente nós durante todo o tempo? E que tempo?”¹⁰⁰

A incerteza que envolve a duração do tempo em que os fatos transcorrem insinuam um espaço móvel e onírico, o que aproxima a narrativa da descrição de um sonho. Essa assimilação, no entanto, não se estabelece apenas pela indefinição espaço-temporal observada no texto, mas também pelo conteúdo narrativo que parece trabalhar no sentido de manter preservado o latente.

O conteúdo do sonho, conforme vimos com Freud, é formado por uma gama de pensamentos oníricos que, em virtude do trabalho da *condensação* e do *deslocamento*, nem sempre aparecem de maneira explícita. Uma das motivações desses trabalhos, a censura, parece atuar de maneira assídua em vários momentos do texto, como já observamos ao tratarmos das “invasões”. Um outro exemplo da atuação dessa censura pode ser observado quando o narrador nos conta sobre a descoberta de um piano num quarto fechado, onde eram

⁹⁹ BRASILEIRO, [199-?], p. 9 e 10 respectivamente.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.40.

depositados móveis velhos, caídos em desuso. É neste lugar, sem janelas – portanto, sem luz e sem ventilação – que ocorre uma das cenas mais insólitas da novela:

não sei bem por que decidi abrir este quarto, pois todos os meus movimentos são de extremo desinteresse, como se estivesse executando algo rotineiro. O que me move a retirar o veludo não passa de um “completar o serviço começado”, como se, uma vez feito isso, eu possa tornar a cobri-lo, retirar-me e trancar de novo a porta sem que meu dia seja em nada perturbado. No entanto não ocorre assim. Antes mesmo de descobrir todo o piano, um braço, enluvado, subitamente à vista, me fez estacar os movimentos¹⁰¹.

A situação que não lhe despertava qualquer interesse, quando da intromissão deste dado – o braço feminino vestido numa luva de brocado – modifica a atitude do narrador, deixando-o de tal modo desconfortável, que se recusa a comentar, discutir ou mesmo tentar descobrir o que aquele braço fazia ali, a quem pertencia ou o que significaria: “Pouco me importa, contudo, este braço enluvado, pouco me importa este piano. Recubro-o com seu veludo vermelho, retiro-me, tranco a porta. Alguns anos, decerto, passarão antes que se torne a abri-la”¹⁰², desconversa o narrador que, depois disso, não volta mais a tocar no assunto. Esta escusa mantém recalcado o elemento censurado e não nos permite conhecer aquilo que seria o conteúdo latente daquele episódio. Como nos sonhos, as informações do episódio são condensadas de maneira que fique explícita apenas parte deste conteúdo. Além disso, o foco também é deslocado para que incida sobre um elemento de menor importância, impedindo que o latente se manifeste. Nesse episódio, o braço, que em virtude de sua carga insólita desperta um interesse maior, é possivelmente o elemento de menor importância para a compreensão dos acontecimentos; o quarto sem janelas que é o espaço em que esses eventos se concretizam, no entanto, pode nos fornecer informações mais relevantes para alcançarmos um entendimento dos fatos. Podemos tomar esse quarto que abriga coisas passadas,

¹⁰¹ BRASILEIRO, [199-?], p.25.

¹⁰² *Ibid.*, p.26

desusadas, como representação do local em que se mantém a memória inacessível do narrador e de seus fantasmas. Essa interpretação é possibilitada pelas pistas que o próprio narrador deixa no texto ao afirmar que o motivo pelo qual o quarto se mantém fechado é a presença de fantasmas, o que é imediatamente refutado por ele: “Invencionices”¹⁰³.

A indiferença que o narrador dirige à prenunciada presença de fantasmas naquele lugar demonstra a sua incredulidade em relação ao sobrenatural. Afastando o sobrenatural, o próprio narrador aponta para a possibilidade de leitura dessas presenças como sendo fantasmas psicanalíticos, o que favorece a nossa hipótese de que o fantástico, neste texto, está associado a eventos psíquicos.

Além disso, ratificando a sua posição de descrença diante do sobrenatural, o narrador ressalta que não é seu intento dotar o texto de uma atmosfera terrorífica: “Não tenciono dar nenhuma conotação terrorífica ao meu relato, na verdade detesto estes expedientes de suspense. Para mim, *a realidade é por demais surpreendente para que brinquemos de mistérios com ela*”¹⁰⁴ (grifo nosso). Assim, ao mesmo tempo em que contribui para a manutenção do recalcado e desacredita o sobrenatural, o narrador marca a sua concepção da realidade como sendo algo tão surpreendente quanto um acontecimento tido como fantástico.

Outro exemplo de interdição no texto aparece quando o narrador sugere a presença de um dado relativo ao incesto, o que se configura como mais uma semelhança entre o texto de Cortázar, *A casa tomada*, e *Confissões de Agassis Escatimburo*. Essa presença, no entanto, manifesta-se de forma diversificada em cada um desses textos. No conto de Cortázar, os personagens rejeitam as relações humanas externas para se dedicarem ao “simples e

¹⁰³ BRASILEIRO, [199-?], p.24.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.25.

silencioso matrimônio de irmãos”¹⁰⁵, embora esse matrimônio não se consume de fato. Já no texto de Brasileiro, o caráter incestuoso é insinuado quando, ao falar de um encontro amoroso com o misterioso personagem de Liúba, o narrador se refere a respeito da influência que a mãe exerce na vida do homem:

Perguntavam-me por aquela mulher dos dois cachorros e se eu conhecia a opinião de Freud sobre a influência das mães em nossa vida. É claro que sabia muito bem o que pensava Freud sobre as mães. Aquela mulher era linda e isso me era suficiente. Quando deixou-me sozinho na sala e demorou-se a voltar, pensei que teria, isto sim, uma noite de amor, não dois cães às minhas costas¹⁰⁶.

É o próprio narrador, porém, quem procura dissipar o cunho incestuoso do episódio e dispersar a possibilidade de interferência do complexo de Édipo¹⁰⁷ naquela relação, ao afirmar conhecer os fundamentos desses elementos e também desdenhá-los.

O complexo de Édipo, no entanto, “não é redutível à vida real, à influência efetivamente exercida sobre a criança pelo casal parental. A sua eficácia vem do fato de fazer intervir uma instância interditória (proibição do incesto) (...)”¹⁰⁸. Dessa maneira, quando inserido no texto, o dado referente a esse complexo não parece apontar para a prática do incesto, mas visa a revelar impossibilidade de realização do desejo. A consumação do ato sexual entre o narrador e Liúba fica interdita. Ela não é jamais realizada em consequência das inúmeras dificuldades que se instalam: a bebida que derrama sobre ele, os cachorros que o estraçalham e a sua própria recusa quando o objeto de desejo – Liúba – a ele se oferece.

São as interdições, as omissões e a ação dos mecanismos da condensação e do deslocamento que parecem agir sobre o texto, que nos permitem estabelecer as semelhanças entre o discurso do fantástico e o discurso onírico. Esses, porém, não os únicos responsáveis

¹⁰⁵ CORTAZAR, 1986, p.10.

¹⁰⁶ BRASILEIRO. [199-?], p.11.

¹⁰⁷ “conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais” In: LAPLANCHE; PONTALIS., 2001, p. 77.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 2001, p.80.

por essa possibilidade. Também o deslocamento de ponto de vista é parte importante nessa assimilação.

O narrador, que assume diferentes olhares e diferentes papéis para a composição do relato, faz deste um amontoado de histórias dispersas e independentes até certo ponto. Isto confere ao mundo em que a sua história se desenrola, um caráter fragmentário, muito próximo daquilo que se descreve em estados oníricos. Sobre o assunto, Davi Arrigucci, em ensaio sobre Murilo Rubião, afirma que “a justaposição dos elementos narrativos sem conexão necessária, dá lugar para as combinações aleatórias, com ar de arbitrárias ou incongruentes, imitando a atmosfera onírica ou a fachada descontrolada dos sonhos”¹⁰⁹.

Assim como o mundo que descreve, também o texto assume esse caráter indefinido e fragmentado. A escrita fantástica contemporânea, como vimos, não mais se destaca pelo tema tratado, como costumava ser o caso das narrativas mais tradicionais. Atualmente, este tipo de escrita tem como uma das características mais relevantes a divisão do enredo em partes independentes, desconexas, fraturadas, que revelam toda a multiplicidade que dela se desprende.

No caso da novela em questão, um dos elementos que vai gerar esta estrutura fragmentada e múltipla é a pluralidade de “eus” que a compõe. Pequenas narrativas, contadas por narradores que se agregam e se sobrepõem, são introduzidas ao longo do texto, fazendo deste um conjunto de diferentes vozes. Isto tornará manifesto aquilo que Davi Arrigucci chamou de “potência alegórica do fragmento”¹¹⁰. Segundo ele, os fragmentos potenciados que compõem o texto de Rubião, “parecem remeter sempre a um geral abstrato, como se todo o tempo pudessem significar outra coisa além do que dizem diretamente”. Analogamente, nas

¹⁰⁹ ARRIGUCCI, 1987, p.155.

¹¹⁰ *Ibid.*, *loc.cit.*.

Confissões, todos aqueles fragmentos de histórias, contadas pelos “eus” que surgem no decorrer da novela, parecem tomar um sentido diverso daquele que o texto supõe.

O propósito deste narrador é, conforme já ressaltamos, a construção de sua biografia. Entretanto, à medida em que o texto vai se organizando, algumas dificuldades vão se lhe impondo, dentre elas, o questionamento acerca da possibilidade de se construir, através dessa escrita biográfica, um retrato *fiel* do biografado: “A todo passo me pergunto se estou me fazendo entender corretamente, se estas memórias dão bem a idéia daquilo a que me propus, isto é, um retrato fiel de mim”¹¹¹. Outra dificuldade se refere à maneira pela qual o narrador constrói o seu texto. Ao comentar as queixas do seu amigo Ruzzo à “linguagem hermética dos poetas”, “à irracionalidade dessa linguagem eivada de símbolos”, ao desligamento desses poetas com relação à realidade, o narrador deixa pistas de que essa é a linguagem aplicada por ele, pois, além de discordar do amigo, o narrador se coloca como parte integrante do mundo “dos poetas e artistas, dos músicos e místicos, dos filósofos e dos sonhadores de utopia”¹¹², mundo este em que não se vê cisão entre o real e imaginário.

A conclusão a que o narrador parece chegar é justamente a impossibilidade de representação fiel de um sujeito porque a própria realidade desse sujeito é já uma construção. Talvez, por isso, o narrador não encontre outra forma senão o uso dessa linguagem hermética e simbólica para representar esse sujeito que é já tão confuso, múltiplo e instável. Esse resultado a que o narrador aparenta chegar nos remete a uma questão muito debatida contemporaneamente, à qual já tocamos num momento anterior: a questão da subjetividade.

A fragmentação que observamos no narrador, que se identifica e “assume” diferentes identidades, reflete um processo pelo qual o sujeito vem passando desde a modernidade e que se tornou, na contemporaneidade, um assunto de intensos debates e discussões. Esse processo foi definido por alguns estudiosos como uma *crise* do sujeito. Essa

¹¹¹ BRASILEIRO, [199-?], p.29.

¹¹² *Ibid.*, p.30.

crise, é necessário que se esclareça, não diz respeito ao ser sujeito, embora ela se reflita nele. Ela se refere, antes, a uma noção de sujeito.

Os estudos contemporâneos a respeito da subjetividade concordam que a noção de sujeito se constitui na base da troca, do compartilhamento. Muitos dos teóricos que discutem a respeito da subjetividade na contemporaneidade, como Stuart Hall por exemplo, partilham da idéia de Michel Foucault de que a subjetividade é fragmentária, móvel e não única. Para Foucault, a subjetividade é da ordem da produção. Ela seria regulada por um conjunto de registros, ou um conjunto de técnicas – as técnicas de si – que se modificaram, se diversificaram, se transformaram e se multiplicaram ao longo da história Ocidental. As técnicas de si são, segundo Foucault, “procedimentos que existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças as relações de si sobre si ou de conhecimento de si por si”¹¹³. Mudando essas técnicas, mudam também as formas de subjetivação. As técnicas de si produzem, então, os sujeitos necessários e desejados a um dado período.

Vimos com Stuart Hall que as identidades que estabilizaram o mundo social entraram em declínio a partir da modernidade tardia e acabaram por fragmentar o indivíduo que até então era julgado como um sujeito unificado. Esse processo de fragmentação faz com que o sujeito assuma “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente”¹¹⁴.

De acordo com Hall, se o homem ainda crê na unidade, na completude e na coerência de sua identidade desde o seu nascimento até a sua morte, isso se deve ao fato deste sujeito construir uma “confortadora ‘narrativa do eu’”¹¹⁵, que lhe assegurará uma ilusória

¹¹³ FOUCAULT, Michel. Subjetividade e verdade. In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 109.

¹¹⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, p.13.

¹¹⁵ *Ibid.*, loc.cit..

sensação de unidade. Dentro de nós, ainda segundo Hall, convivem identidades contraditórias que empurram uma a outra em diferentes direções, fazendo com que as nossas identificações sejam continuamente deslocadas. Somos compostos por uma multiplicidade de identidades com as quais podemos nos identificar em diferentes momentos.

Essa fragmentação que o sujeito contemporâneo experimenta vêm sendo tema constante de muitos escritos literários e um dos nomes mais expressivos que se dedica a essa temática é Fernando Pessoa. De acordo com Leyla Perrone-Moisés, essa temática é obsessiva, redundante, insistente¹¹⁶ na obra de Pessoa, cuja explosão em heterônimos “não é decorrência de uma riqueza, mas de uma falta”¹¹⁷. Essa impossibilidade de se constituir como um eu único exposta pela poesia de Pessoa, produz a sensação de vacuidade, de sujeito vazio, fazendo com que este se lance numa incansável busca de preenchimento. Através da identificação com uma série de identidades distintas, o homem experimenta uma dispersão total.

A escrita de um texto é atravessada por diversas vozes, por vários discursos. O processo de escrita é entrelaçado ao processo de leitura numa constante troca. Vimos isso com Roland Barthes que define o texto como “um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”¹¹⁸. O reconhecimento dessa interação, embora tenha sido abordada de maneira mais ampla contemporaneamente, não se constitui como uma marca específica desse período, tendo sido uma prática reconhecida em documentos dos séculos I e II, através dos *hypomnemata*, cadernos de notas que reuniam citações, fragmentos de obras, reflexões, exemplos e ações a serem seguidas¹¹⁹. Apesar disso, há quem recuse, refute e tente impedir que a voz do Outro venha a se agregar à sua. Para isso, vai tentar buscar uma unidade e identidade de discurso

¹¹⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 93-94.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.95-96.

¹¹⁸ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, p.52.

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Veja, 1992.

através da escrita. Segundo Ruth Silviano Brandão, essa rejeição passa “pelo desejo de originalidade e a absoluta fidelidade a si mesmo”¹²⁰.

Podemos dizer que na novela em questão, aliado a esse desejo de originalidade e fidelidade a si, combina-se outros tantos sentimentos tais como o embaraço que o narrador experimenta diante do desconhecimento de si – expresso pela incerteza em relação a própria identidade e pela dúvida que o acompanha desde que as suas convicções foram abaladas: “Já não me sinto seguro das minhas certezas. Se ao menos eu tivesse uma ou duas – não, tenho várias. E tantas certezas por certo que se atropelam e forçam o comboio a estacar”¹²¹ – e o desejo de organização, de unificação dessas identidades fragmentadas, a vontade de voltar a gozar da segurança e do conforto permitidos pela noção de unidade da qual o homem desfrutava. Esses sentimentos parecem impulsionar a escrita das *Confissões*.

A exacerbação na representação dessa experiência de multiplicidade faz do texto um amontoado de fragmentos dispersos e que não podem jamais se reunir num discurso único pois se contradizem, se opõem e, muitas vezes, não possuem qualquer elo. O texto é um excessivo exercício de sobreposição de identidades, sem que se vislumbre qualquer possibilidade de identificação fixa. Em suas páginas finais, a narrativa expressa toda a angústia experimentada pelo narrador, cuja voz é transpassada por outras vozes diversas e manifesta, a todo momento, a impossibilidade de unidade identitária.

A vida do narrador das *Confissões* é, conforme já observamos, aquilo que ele próprio cria, composta de fatos verdadeiros ou não. É como um escultor – modelando, ajustando e criando uma forma – que o narrador vai construindo a sua biografia, a partir de diversos eus que se cruzam, se diferenciam, divergem e voltam a se encontrar em alguns pontos. O sujeito que se forma através da interferência de vários outros sujeitos, ou melhor,

¹²⁰ BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita: os impasses de escrever. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 150.

¹²¹ BRASILEIRO, [199-?], p.48.

que se forma através da combinação do seu próprio discurso e dos discursos de outros. E é a partir da reunião desses discursos dispersos, tanto do eu quanto do outro, que este narrador busca efetivar a construção de sua história. Por isso, as constantes mudanças de tom, a inserção de diferentes histórias e outros eventos, o que nos permite confirmar, através da experiência do narrador, o caráter de *produção* da subjetividade, que não é algo inerente ao indivíduo, mas é produzida, formada e transformada ao longo da vida desse sujeito.

Além do reconhecimento da multiplicidade de discursos do qual se vale o narrador em sua escrita, um dado fundamental aparece no trecho em que o narrador admite servir-se de um já dito, de um já acontecido, para construir a sua história: “Pobre de mim. Não fossem os jornais que me chegam regularmente e quatro linhas seriam suficientes para me descrever. No entanto escrevo. Não é isso mesmo que fazemos todos nós?”¹²²

Quando o narrador das *Confissões* renuncia à exterioridade para construir a sua história, “entregando-se a si mesmo”, isto é, entregando-se a uma suposta e ilusória identidade, esta não consegue se realizar: “Ó coitado deste personagem que sou, que não consegue manter-se em pé quando entregue a si mesmo”.

Ao assumir que a sua identidade é formada em relação à exterioridade, ao outro, ou, nas palavras de Hall, “aos sistemas culturais que nos rodeiam”, o narrador toca no ponto nevrálgico da questão: a impossibilidade de constituir uma identidade definitiva por este ser um trabalho incessante e infindável.

Esse constante trabalho de construção do eu está representado metaforicamente no texto através de uma das principais atividades que o narrador desenvolve: a escultura de uma pedra, atividade à qual dedica diversos anos de sua vida. De imediato, já somos alertados de que esta não é uma pedra qualquer, mas uma pedra sagrada: “a firma transportadora que me trouxe a pedra ao jardim esteve ontem aqui e tentou levá-la de volta sob a alegação de que era

¹²² BRASILEIRO, [199-?], p.45.

sagrada”. O narrador trabalhava arduamente em sua obra, debastando-a, construindo corredores internos (seis ao todo e que lhe permitiam circular de corpo inteiro por eles), experimentando formas. Essa ação de esculpir está intimamente associada ao ato de escrita, e é ele próprio quem estabelece a relação: “Uma biografia não é uma pedra que temos que esculpir?”¹²³ O seu trabalho de escultura vem se desenvolvendo há trinta e nove anos, como ele mesmo afirma e, ao passo em que escreve as suas memórias, o narrador esculpe a sua pedra.

De tanto buscar uma forma para a sua escultura, o narrador acaba por reduzir a pedra (o seu eu) – antes formada por vários corredores internos pelos quais podia transitar (as diversas identidade que convivem dentro do sujeito) – a uma superfície única, “espécie de monumento à simplicidade, ao número 1”¹²⁴, e passa a experimentar uma torturante sensação de fracasso e inexistência:

Não sou de choros, mas esta pedra tem me exigido mais do que posso dar. Reduzi-a a um mero obelisco de um metro de altura, espécie de monumento à simplicidade, ao número 1. Não sei explicar, a pedra assim transformada começou a parecer-me possuída de uma grande força negativa, tudo nela, quero dizer, nesse obelisco, dava a nítida impressão da palavra *fracasso*, e alguma coisa girando em torno, não sei se dela ou de mim, ficava a recriminar-me sem parar, sem dar-me sequer um tempinho para respirar corretamente¹²⁵.

O sujeito também se define como um ser inacabado, no sentido que se encontra em constante estado de preenchimento. A sua formação nunca se completa, é sempre contínua e mutável e os seus limites não são bem delimitados, o que também impede um conhecimento completo. Estamos, pois, diante de um sujeito vazio, uma estrutura inacabada, oca, sempre pronta a ser preenchida: “Sinto-me mais só. E incompleto. E inacabado. Sinto-me como

¹²³ BRASILEIRO, [199-?], p.13.

¹²⁴ *Ibid.*, p.43-44.

¹²⁵ *Ibid.*, *loc.cit.*

aquele que ficou inacabado. Minha vida pode se resumir mesmo nesta palavra: inacabado. Não deveria ser essa a palavra para todas as vidas?”¹²⁶

A condição de vacuidade do sujeito e a possibilidade contínua de agregar novos conteúdos, faz com que o narrador não consiga delimitar o seu próprio contorno, ignorando o que seja próprio do seu ser e o que seja externo a ele. Dessa forma, o narrador se confunde com outros e está sempre pondo em dúvida a sua identidade:

Ando a confundir-me com personagens de romances. Tenho certos amigos que [...] jamais duvidam em nenhum momento que são eles mesmos [...]. Eu, não. Deito-me para dormir e fico me perguntando quem é essa pessoa que está indo dormir. Hoje mesmo essa impressão foi tão forte que tive que me levantar e dar uma chegadinha no espelho. Achei-me tão parecido com Athos, dos Três Mosqueteiros, que me vi forçado a correr ao álbum de fotografias¹²⁷.

Essa ação, de chegar até o espelho e buscar antigas fotografias para se certificar de que ele é ele e não um outro, faz surgir um novo questionamento: o do significado do “Eu”:

[...] que queria dizer aquela palavra: eu? É claro que conheço uma certa doença mental em que o indivíduo perde sua identidade, já não toma mais pé de si mesmo. Só que no meu caso não se trata de doença, pelo menos nesse sentido de doença mental. Minha pergunta tem mais a ver com essa identidade do Eu, com maiúscula, se é que estou me fazendo entendido. Quem é um Eu? Há dias topei com um sujeito que me perguntou se eu tinha um isqueiro. Eu não tinha, ele se dirigiu a outra pessoa. Então fiquei pensando se eu não era aquele sujeito e se ele não era eu. [...] tive de repente aquela impressão, de que éramos um o outro¹²⁸.

Apesar de longa, a citação se justifica. O trecho transcrito é uma das passagens mais relevantes do texto no que toca a questão da subjetividade. O narrador, ao refletir a respeito da palavra Eu, põe em dúvida a aplicabilidade do termo Eu como marca de individualidade, já que este faz referência a qualquer sujeito e não a um específico.

¹²⁶ BRASILEIRO, [199-?], p.39.

¹²⁷ *Ibid.*, p.43.

¹²⁸ *Ibid.*, *loc.cit.*.

Para entender um pouco melhor o significado desse Eu e todas as dúvidas que o questionamento do narrador das *Confissões* suscita, recorreremos ao famoso ensaio de Emile Benveniste, *Da subjetividade na linguagem*. Nele, Benveniste nos diz que “eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutra passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual”¹²⁹.

Sendo o “eu” um ato de discurso que só tem referência na atualidade, ou seja, no momento em que se articula esse discurso, o sujeito que se enuncia no texto é uma criação do presente. Ele não existe no passado e nem existirá no futuro. O sujeito tal qual se inscreve nesse discurso só tem existência na linguagem. “É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor”, diz Benveniste, “que este se enuncia como sujeito”. Por isso, ele afirma que o “fundamento da subjetividade está no exercício da língua”¹³⁰.

Esse sujeito de nome Agassis que se inscreve no texto, só existe na medida em que há um testemunho dele próprio acerca da sua identidade; ele fala sobre si mesmo. Ainda de acordo com Benveniste, a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação *tu*.

E é por isso que o narrador se mostra tão preocupado com o leitor, tão preocupado em se fazer entender. O narrador manifesta o desejo de que alguém o escute e, por isso, preocupa-se com a composição da sua história, de modo que o leitor, que funciona como seu interlocutor, aquele a quem dirige a palavra, compreenda o que conta. Supomos, então, que essa preocupação do narrador se caracteriza pela necessidade de remeter o seu discurso a um *tu*, para que, a partir do diálogo, possa se constituir enquanto um sujeito: “Penso que comecei

¹²⁹ BENVENISTE, Emile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes, 1995, p. 288.

¹³⁰ BENVENISTE, 1995, p.288.

a divagar”, diz o narrador. “Tranqüilizai-vos, amigos, já começareis a perceber e tudo será translúcido como um Licorne”, “O senhor, se tiver paciência de ir lendo o que vai, não demorará a estar de posse de tudo que guardei nesses três milênios de vida”.

Como vimos anteriormente, a pedra que o narrador esculpe ganha, através do desbastamento operado por ele – desbastamento que também pode ser entendido como uma vontade de “aperfeiçoamento” – um aspecto reduzido e inconcluso:

A pedra. Tenho as mãos em chagas. Reduzi-a a um quinto do seu tamanho original. Tantas noites, tantos dias, tantas noites! Trabalhei nela como um animal acuado por si mesmo, mas que se venceu, que se dobrou, que se domou. [...] Não lhe procurem semelhança com bicho ou coisa alguma das que a face da terra provê. Eu não representei nada, nada em especial¹³¹.

Ao recomendar aos leitores que não busquem traçar semelhanças entre sua obra e qualquer outra coisa dita real, ele afasta a possibilidade de ter buscado uma referência exterior para a sua escultura, ao passo que reforça, através do simbólico, o caráter de construção de sua existência: “Esculpo uma vida e não uma obra de arte”¹³².

Entretanto, apesar de todo o trabalho despendido na pedra, do tempo de dedicação, das escavações, das marteladas, dos ajustes, da redução de seu tamanho ao nível do chão e da sua demolição, a pedra se recompõe:

Não é que há mesmo coisas inacreditáveis? A Pedra, minha pedra, ergueu-se! Não a havia eu demolido na minha sanha e não já começava a cavá-la como um tatu? Ei-la, pois, inteira, como nova. [...] Levei não sei quanto tempo martelando-a, rachando-a, estilhaçando-a, brocando-a, cinzelando-a,

¹³¹ BRASILEIRO, [199-?], p.36-37.

¹³² *Ibid.*, p.39.

fí-la tábula rasa, persegui-a no interior da terra - e eis que ela não saiu do seu lugar, não mudou sequer sua película de líquens amarelados. Está inteira, inteira e íntegra como uma verdadeira pedra. Deixe-me aproximar, talvez seja miragem¹³³.

Após confirmar o retorno da pedra ao seu estado anterior, o narrador conclui que o tempo não passou e que nada daquilo que ele imaginou ter acontecido, de fato, aconteceu. E, aliada a esse retorno ao estado originário da pedra, um outro elemento também retorna ao seu ponto inicial: a escrita da biografia. As memórias que o narrador supunha escrever não se realizaram:

Já desconfio que a minha autobiografia chega ao fim. Mas eu, não. Nunca chego ao fim. Há pouco, mesmo, descobrimos que o tempo não passou. Por isso corri a este caderno para conferir se alguma coisa havia escrita nele. Não me espanto com nada. O caderno não era um caderno, mas uma pilha de papel ofício. Intacta. Uma folha sequer escrita, sequer uma linha. Nem mesmo esta que presumo estar escrevendo¹³⁴.

Esse retorno, essa espécie de recomeço ou a repetição dos meios, nos remete, mais uma vez, ao absurdo, pelos motivos aos quais já nos referimos anteriormente. Mas, para além dessa relação com o absurdo, estas duas situações – o episódio da pedra e o dos papéis escritos –, pelas características que apresentam, nos possibilitam associá-las a um processo que, de acordo com as teorias freudianas, tendem a redução de uma tensão: a chamada pulsão de morte. Esta pulsão representa uma tendência de todo ser vivo a retornar a um estado anorgânico, isto é, um estado de repouso absoluto:

Na realidade, o que Freud procura explicitamente destacar pela expressão “pulsão de morte” é o que há de mais fundamental na noção de pulsão, o retorno a um estado anterior e, em última análise, o retorno ao repouso absoluto do anorgânico¹³⁵.

¹³³ BRASILEIRO, [199-?], p.50 e 51.

¹³⁴ *Ibid.*, p.52.

¹³⁵ LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 412.

A pulsão de morte estabelece uma forte ligação com os fenômenos da repetição pelo seu caráter regressivo e desobrigado da busca a uma satisfação libidinal ou o domínio de situações desagradáveis. Assim, a analogia que aqui estabelecemos se justificaria pela redução completa das tensões. Quando tudo volta ao seu estado originário – a pedra e a narrativa –, o curso da história se encaminha para o seu fim. Em consequência disso, findam-se também as tensões, finda-se toda a sua construção: “Minha ficção já se esgotou. Não me sustento sequer. E preciso continuar falando/escrevendo/pensando? Para quem? Para quê?”¹³⁶

Com o término do relato, o seu narrador também chega ao fim, assumindo o caráter de construção de sua identidade – “Somos quem julgamos ser”¹³⁷, afirma ele – e reconhecendo a si próprio como um sujeito em constante processo de formação.

A temática do texto, conforme já ressaltamos, abrange uma grande quantidade de textos literários, não se restringindo à abordagem fantástica, e se configura como uma tendência da narrativa contemporânea, cujos narradores experimentam de maneira bastante acentuada esses sentimentos de fragmentação, de desconhecimento, de multiplicidade, de vacuidade. Entretanto, o que vai distinguir esse texto de outros, possibilitando o reconhecimento de sua natureza fantástica, é a desmedida do narrar, é a maneira excessiva, exacerbada, pela qual o narrador busca representar esses sentimentos que o sujeito experimenta. Através dessa escrita exagerada, o narrador promove o apagamento dos limites do eu e do outro, a suspensão das fronteiras entre o sujeito e o objeto, fazendo realidade e ficção se interpenetrarem e marcando, de maneira explícita, o caráter de construção imaginária (e por que não dizer fantástica?) do sujeito.

¹³⁶ BRASILEIRO. [199-?], p.53.

¹³⁷ *Ibid.*, p.54.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão dos conceitos de fantástico difundidos pela tradição teórica, a busca por uma outra forma de abordagem que nos permita pensar a permanência desse conceito no discurso teórico-literário da contemporaneidade, as relações que as suas manifestações mantêm com o conteúdo do inconsciente e a tentativa de identificar esses aspectos na ficção contemporânea, tomando para isso os textos de Antonio Brasileiro, constituíram a rota deste trabalho.

A proposta teórica que procuramos desenvolver busca a desvinculação do fantástico dos liames impostos por uma tradição anterior – que restringia e limitava a sua atuação a uma série de frágeis condições e a períodos específicos – buscando indicá-lo como marca de uma escrita que se mantém em incessante diálogo com o tempo em que se insere e com todas as implicações que lhe estão associadas, e que se encontra num constante estado de transformação. Apoiando-nos nos argumentos dessa mesma tradição, seja buscando lacunas que nos permitissem encontrar meios de questioná-las em seus momentos de hesitação, seja utilizando alguns de seus conceitos que nos pareciam convenientes às nossas argumentações próprias, e ainda inserindo novas propostas de leitura para o fantástico proporcionadas por textos de menor divulgação, procuramos sugerir uma maneira diversificada de abordar a escrita fantástica na contemporaneidade. Entretanto, o diálogo ambíguo que este texto mantém com as concepções desenvolvidas por essa tradição teórica teve alguns embaraços que, vez por outra, geraram alguns entraves para as nossas considerações. Assim, a maneira que encontramos para superar esses obstáculos foi procurar conciliar, buscando trazer benefícios para o texto, essa dupla função que a tradição assumiu aqui.

O desejo de fazer retornar o fantástico para o discurso literário contemporâneo suscitou a necessidade de associar a escrita fantástica ao discurso psicanalítico, apontado por

Tzvetan Todorov – um dos grandes nomes da abordagem tradicional do fantástico –, como uma das principais razões que nos impede de pensar em literatura fantástica. A psicanálise se inseriu em nossa proposta como um instrumental capaz de auxiliar na compreensão do fantástico, sem jamais ser tomada como possibilidade única e definitiva de interpretação. Orientadas por esse instrumental, as nossas reflexões buscaram conceber o fantástico a partir de suas associações com o sujeito, recusando estabelecer vínculos desta escrita com manifestações “sobrenaturais”, como costumavam fazer as abordagens mais tradicionais.

O estabelecimento do estranhamento, da inquietação, da indefinição e da ambigüidade como sendo elementos observáveis na escrita fantástica que se desenvolve a partir de meados do século XX, não são específicos desse período, mas são aspectos que se mantêm inalteráveis, variando apenas as suas motivações e formas representativas. Por isso, procuramos destacar essas presenças como forma de reforçar a idéia de continuidade do fantástico – que varia a cada período –, de afastar a obrigatoriedade de vinculá-lo a uma determinada época e de sinalizar a possibilidade de sua retomada no discurso da contemporaneidade.

Essa retomada foi efetivada através do estudo de dois textos de Antonio Brasileiro que nos permitiram observar essas associações e transformações operadas pela escrita fantástica de uma maneira muito marcante. Além disso, os textos chamam atenção pelo conteúdo repleto de rupturas de ordem, imprevisões, descontinuidades, presenças estranhas e lacunas, traços a partir dos quais é possível identificar algumas significações ausentes e que atuam como um fértil material ao estabelecimento do fantástico.

O texto fantástico, segundo procuramos estabelecer através do nosso percurso, seria o espaço ambíguo em que limites e padrões se apagam, em que a presença do estranho se dá de forma constante, seja na forma de algo externo, exterior ao homem, seja no retorno involuntário de algo familiar que deveria permanecer recalcado, mas retorna na forma de algo

desconhecido. É também o espaço da indefinição, em que são incitados diálogos entre opostos, potencializados pelas contradições que derivam desse diálogo – caso das narrativas fantásticas dos séculos XVIII e XIX – ou pelo apagamento das fronteiras, pelo esmaecimento das oposições, expostos na tentativa de atribuir a esses opostos naturezas idênticas. Os contrários unem-se pelo jogo verbal do fantástico, propiciando ao escritor e ao leitor o prazer da transgressão. Esse prazer, por sua vez, também se manifesta, nesse espaço, através da insurreição contra o domínio da normalidade, da padronização e da racionalidade e de sua capacidade de provocar “surpresas sobre surpresas”.

Além dessas características constantes e tão presentes no texto fantástico, a especificidade deste tipo de escrita é também determinada através do já aludido modo peculiar de narrar que funciona como uma forma de administrar a pluralidade da qual esse texto é feito.

A especificidade fantástica dos textos que aqui estudamos se apresenta, pois, por essas características e ainda: pelo seu conteúdo que faz irromper, ao mesmo tempo em que oculta os desejos, as fantasias e os fantasmas, pela construção análoga ao conteúdo do sonho, lugar em que o desejo se apresenta como realizado. Nesses termos, as narrativas fantásticas, em especial as que aqui nos dedicamos, seriam o espaço senão de realização do desejo, pelo menos, da tentativa, da busca de realização desse desejo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ARRIGUCCI, Davi. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.141-165.

_____. *O escorpião enalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Teoria da narrativa: posições do narrador*. *Jornal de psicanálise*. São Paulo: 31 (57), p.9-43, set. 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p.49-61.

_____. *Sobre Racine*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987.

_____. *S/Z*. Tradução de Léa de Abreu Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1992.

BELLEMIN-NOEL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. Paris, n.2, p.103-118, maio de 1971.

_____. Notes sur le fantastique. *Littérature*. Paris, n.8, p.3-23, dezembro de 1972.

_____. *Psicanálise e literatura*. Tradução de A. Lorencini e S. Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENVENISTE, Emile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes, 1995. p. 289-293.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Julio Cortázar*. Tradução de Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BORGES, Jorge Luis. A arte e a magia. In: *Discussão*. Tradução de Cláudio Fornari. São Paulo: DIFEL, 1985.

_____.; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvia. *Antologia de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

_____.; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita: os impasses de escrever. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p.145-170.

BRASILEIRO, Antonio. *Caronte*. Bahia: EGBA, 1995.

_____. Criamos a ilusão da irreabilidade. In: *Pequenos assombros*. Feira de Santana. Edições Cordel, 2004. p.32.

_____. *Confissões de Agassis Escatimburo*. No original, cedido pelo autor, [199-?].

BRASILEIRO, Antonio. Cortázar e Márquez: davontade pura e simples de criar. In: *A estética da sinceridade e outros ensaios*. Feira de Santana: UEFS, 2000. p.39-48.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2001.

BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure specially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press: 1981.

BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York City, NY: Holt, Rinehart And Winston/Souvenir Press, 1969.

CALVINO, Italo (org.) *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Vários tradutores. São Paulo, Cia. das letras, 2004.

CAMUS, Albert. *O mito de sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--].

CARNEIRO, Flávio. Três passeios pela ficção contemporânea. *Revista Polêmica*. Rio de Janeiro, n.09, abril/maio/junho de 2004. Disponível em www2.uerj.br/~labore/polemica_imagem9.htm. Acesso em: 20 out. 2004.

CARPENTIER, Alejo. De lo real maravilloso americano. In: *Ensayos*. Habana: Letras Cubanas, 1984.

CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CHAVES, Flávio Loureiro. Kafka e A ficção latino-americana. In: *A ficção latino-americana*. Porto Alegre: URGs, 1973. p.136-167.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPANGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

CORTAZAR, Julio. A casa tomada. In: *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. Do sentimento do fantástico. In: *Valise de cronópio*. Tradução: de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.175-179.

COUTINHO, Eduardo F. Borges e a literatura fantástica. *Revista Estudos lingüísticos e literários*. Salvador, v.1, n.27/28, p. 229-249, dez. 2003.

COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo nos discursos das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.229-249.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. Caronte ou o cronotopo da evocação. In: *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Ed., 2004. p.17-37.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O que é um autor? In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais et al. Lisboa: Veja, 1992. p.29-87.

_____. Subjetividade e verdade. In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 107-134.

_____. A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais et al. Lisboa: Veja, 1992. p. 129-160.

FREUD, S. Uma neurose demoníaca do século XVII. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]a.

_____. O estranho. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]b.

_____. A interpretação dos sonhos. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]c.

_____. Escritores criativos e devaneios. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, [199-?]d.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico da narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso*. Firenze: La nuova Italia, 1998.

GENETTE, Gerard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução para o inglês de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Tradução: J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2003.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia. In: CALVINO, Italo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Vários tradutores. São Paulo: Cia. das letras, 2004. p.49-81.

HOISEL, Evelina. Migrações e mediações culturais. In: *Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1975.

JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

JOSEF, Bella. Semiologia da transgressão. In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p.166-244.

KON, Noemi Moritz. *A viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo: Cia das letras, 2003.

KENSKI, Rafael. Bem-vindo à Matrix. *Revista Superinteressante*. São Paulo, n.188, p.38-46, Maio 2003.

LAPALANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LA REGINA, Silvia. Dois irmãos: o duplo e a tradição literária. *Veritati*, Revista da UCSal. Ano 2, n.2, p.217-230, 2002.

LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. *Revista Língua e Literatura*. São Paulo, Vol.4, p.185-199, 1975.

MASCARENHAS, Isabel Branco de. A problemática do sonho na literatura. *Revista Studia Lusitanica*, n.1, v.1, p.109-150, 1998. Disponível em <http://members.tripod.com/CECLU/m.htm>. Acesso em: 16 nov. 2004.

MATRIX. Direção: The Wachowski Brothers. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss; Hugo Weaving; Joe Pantoliano. Música: Don Davis. Los Angeles: Warner Bros, 1999. 1 DVD (136 min), Widescreen, color. Produzido por Warner Video Home.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Traduzido por Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. Borges and Derrida: Apothecaries. In: AIZENBERG, Edna (org.). *Borges and his successors: the borgian impact on literature and the arts*. Columbia: London, 1985. p.128-138.

NODIER, Charles. Du fantastique en littérature. In: Juin, H. *Charles Nodier*. Paris: Seghers, 1970. p.123-127.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.184-192.

PIETRI, Arturo Uslar. *Letras y hombres de Venezuela*. Mexico: Fondo de cultura económica, 1948.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, revista de literatura. Santa Catarina, n.33, p.47-99, ago.-dez. 1996.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortazar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PASSOS, Carlos Alberto. Conferencia de Jorge Luis Borges. *El País*. Montevideú, 3 set. 1949.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PÓLVORA, Hélio. A travessia. In: BRASILEIRO, A. *Caronte*. Salvador: EGBA, 1995. p.9-11.

PONTALIS, J.B. ISSO em letras maiúsculas. *Percurso*, Revista de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, n.23, 2000. Disponível em www2.uol.com.br/percurso/main/pcs23/PontalisIsso.htm. Acesso em: 05 maio 2004.

RABKIN, Eric. *The fantastic in literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

RAJNEESH, Bhagwan Shree. *O livro orange: técnicas de meditação*. Tradução de Ma Prem Arsha et alli. São paulo: Cultrix-Pensamento, 1993.

RIBEIRO, Carlos. *Com a palavra, o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

SARTRE, Jean Paul . “Aminadab”, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I*. Tradução: Rui Mario Gonçalves et al. Lisboa, Europa-américa, 1997. p.108-126.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SPINDLER, William. “Magic realism: a typology”. In: *Forum for modern language studies*, Oxford, 1993, v. 39. p.75-85.

SHAKYA, Ming Zhen. *O que é o Zen Buddhismo?* Disponível em <http://members.tripod.com/CECLU/m.htm>. Acesso em: 10 dez. 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Tradução para o espanhol de Juan Merino. Buenos Aires: EDEUBA, 1965.

ANEXO

AS CONFISSÕES DE AGASSIS ESCATIMBURO

Novela

1.

Há um porco fuçando a areia. Dois porcos. Dois? Quinze. Quinze ou vinte. E chegam outros, multiplicam-se, parecem brotar da areia. Eu sei que é noite. Mas tu sabes que é noite?

A bem da verdade, não sei se é noite. Tu, porém, acabarás achando que é, e quanto mais certo te achares de que realmente é noite, mais dúvidas terei eu de que o seja. Talvez não nos encontremos em nenhum ponto; e, mesmo quando passarmos um pelo outro, quais transatlânticos com suas luzes apagadas, não perceberás que já fui e estou de volta, ao passo que tu apenas estás indo. Dirás aos quatro ventos que é noite porque tua única certeza será essa. Não, meu amigo, não podemos nos entender jamais. Ora bolas, jamais é força de expressão. Finitos que somos, finito que é tudo - que é, pois, o jamais? Mil porcos esparramavam-se na praia, ondas pretas. Derrubaram a paliçada, revolveram meus canteiros, atemorizaram meu gato e se encontram agora à minha porta. Imagino ser inútil afugentá-los, portanto os deixo e refugio-me no sótão: refestelem-se, suínos de uma figa, estraguem-me o tapete, conspurquem meus ternos, acossem meus cachorros. Que me importa tudo isso?

Abro a janelinha, eis o espetáculo transmudado: o luar reflete-se na areia clara, vazia, limpa como alminha de recém-nascido. Ondas minúsculas rolam maciinhas sobre ímpares conchas bivalves. Quando vieres até mim, talvez eu já me encontre na outra margem.

Eu disse que o menino demorava-se a trazer-me os jornais? Deixou-os enfiados por baixo da porta: *O trem dos mortos*. Foi em Pojuca. Pilhávamos a gasolina do trem cargueiro descarrilado. Explico-vos. Primeiro vejo um clarão e ouço um estrondo horrível. Procuro o vasilhame de gasolina que deposei aos meus pés e penso tê-lo visto nesse mesmo lugar. Corro os olhos em torno, casas explodem, objetos e corpos voam. Naturalmente que é noite e nada compreendo. Imagino estar eu mesmo ardendo entre as chamas, que meu corpo é uma bola de fogo, que fiquei nu de repente e vôo pelos ares. Um trovão persistente me faz lembrar de chuvas no verão, sinto sede e decido afastar-me sem muita pressa desse local fumegante. Acho que dormi por uns momentos. Ouço vozes confusas, gástricos soluços. Gritam meu nome. Por que gritam meu nome? Que quer todo esse povo gritando tantos nomes? Na verdade não me lembro se respondi alguma vez, na verdade não compreendo nada, o que ocorre extrapola o meu entendimento. Invade-me uma vontade estranha de sorrir. Afasto-me, como já disse, sem muita pressa. Das locomotivas emana - creio que continuo sorrindo - um denso fumaceiro. Já mencionei que é noite? Acode-me uma lembrança desagradável: continuo sem emprego, tenho um dente cariado, meu caçula emagrece com a febre, há três dias que não dorme com febre.

Sentado à minha mesa, escrevo essas memórias. A voz de Lilli Lehmann entoa *Casta Diva*, da *Norma*. Mordisco o cabo da caneta, os olhos espalhando-se pelo mar. Vem, gaivota solitária, pousa à minha janela e te ofertarei um peixe do meu aquário. Ela me diz - ouço-a nitidamente - *nunca mais*.

Ah, sim, deixe-me ver a ratoeira que armei no quarto dos escravos. Pobre ratinho de olhos esbugalhados, perdeste dessa vez o gordo petisco a três milímetros, a guilhotina cega, e - imagino - ficaste no mesmo: como compreender o que aconteceu? É assim mesmo, bichinho, não é que com o homem ocorre de modo similar? Como em Pojuca.

Penso que comecei a divagar. Afinal, que raios de biografia é esta? Tranquilizai-vos, amigos, já começareis a perceber e tudo se tornará translúcido como um licorne. Um cidadão chamado Matthew Arnold sentou-se em sua mesa um belo dia e escreveu esta frase que sublinhei com emoção: More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us.

Também mencionei uma mulher, não foi? Não? Não disse que se chamava Liúba? Ah, imagina-te, então, com vinte anos: não há de fato uma mulher? Sempre se escondeu uma mulher nos nossos vinte anos, eis a verdade. Trago-te alguma dor? Oh, perdoa-me. Talvez ainda guardes seus seios na lembrança, quando, tenso, nervoso, os desvelaste pela primeira vez. Oh, sim. Que abismos há nos seios de uma mulher. E o resto da nossa vida, como sabes, não passa de uma vã procura. Persequimos sucessos, amalhamos fazendas, entupimo-nos de erudição e de idéias sublimes, mas nada substitui aqueles seios. Ao

descambarmos da meia-idade, já prateando as fronteiras, sentimos irromper do nosso corpo uma ânsia incontrolável. Que se busca? Os antigos sentidos. Porque nada, na realidade, morreu dentro de nós. Porque nada, afirmo-te, veio preencher o espaço que os seios daquela moça sulcaram em nossas retinas.

Ei, senhorita, bata mais devagar nesta zorra. Sim, pois não? Anfrísio. Sou eu mesmo. Médica? Mas não preciso de médica nenhuma, sinto-me bem, aliás, como poucas vezes em minha vida. Ora, vida. Vida! Quer que eu seja mais claro? Claro que me aborreço, a senhorita começa arrombando minha porta, depois me acha com cara de doente e agora não sabe o significadinho da palavra vida. Ah! sabe? Mas por que diabos a senhorita veio parar aqui? Tem mais alguém aí fora? Ahn! Ah, sim. Veio só certificar-se de que me chamo Anfrísio. De que me chamo ou de que sou Anfrísio? Por certo há diferença; se não na medicina, ao menos na metafísica. A senhorita admira a metafísica? Não lhe interessa, oh sim. Não lhe bate a passarinha. Não? Não é bem isso que quis dizer? Compreendo.

2.

(Lembro-me - ou não lembro - do dia em que os elefantes também forçaram minha cerca. Viviam confinados no jardim zoológico e todos eles sabiam balançar a bunda e subir em tamboretas, obedientes e bem tratados. Não pensavam nada, naturalmente que não pensavam nada; obedeciam, e era o que lhes bastava. Todos os anos desfilavam na avenida principal ao som dos tambores

e cornetas. Contavam-se em milhares. À frente deles marchavam os mais vistosos, vestidos de roupas cor-de-rosa e uma infinidade de medalhas pregadas na testa. Medalhas em forma de cruz de malta, cruz de Santo Arnóbio, cruz de pontas estreladas e outros desenhos sugestivos. Na ponta da tromba balançavam bandeirinhas. Ao longo do passeio, nas janelas das casas, por toda parte se encontrava aquela gente a aplaudi-los.

Mas um dia puseram-se a forçar minha cerca. Um grupo de um trinta derrubou o portão da frente, pisou as margaridas, arrombou a porta e invadiu a casa. Bastavam dois para lotar um quarto, seis para empanturrar a sala, outros pelos corredores, a cozinha, todas as dependências. Não me intimidei. Acossado no canto do escritório, submeti-me à extensa sabatina que me impunham os três mais condecorados. Como é seu nome?, me perguntou com voz roufenha o que estendia a tromba por cima da minha cabeça. Eu respondia. Ah, é este!, tornava o outro, do qual eu só percebia a parte inferior da queixada, pelo fato de estar grimpado na traseira do primeiro. Eu confirmava. Estão vendo? Estão vendo? gugunava o terceiro com a cara espremida na parede, pois meu escritório, a rigor, não cabia mais que um desses paquidermes. Eu aguardava. Ele escreve!, sentenciava o primeiro, quase a engasgar-se de raiva. Eu estremecia. Mostre-lhe as medalhas!, urrava o segundo, batendo nervosamente a pata dianteira no chão, ou melhor, no lombo do primeiro. Eu era obrigado a espremer-me ainda mais no canto do cômodo, pois a cabeçorra imensa estava a um palmo do meu nariz, a testa adornada de cruces egípcias, gregas, latinas, gamadas, trifólias, potentéias. Viva o Brasil!, esganiçava o terceiro elefante, acochado entre a parede e os

companheiros. Acho que me bordoaram com alguma coisa, pois só me lembro - ou não me lembro - que acabei no zoológico, ou num setor especial do zoológico, entre hienas nojentas e nervosos lobos que pareciam aguardar apenas o momento em que eu voltasse a mim para me fazerem em pedaços. Idiotas!, bradei-lhes com raiva e desprezo, mais desprezo que raiva, e cuspi no chão. Vi-lhes as fauces desmuscularem-se. Tornaram-se, então, uns trapos. Arrastaram-se aos meus pés e imploraram que lhes chicoteasse. Três dias ali fiquei. Depois me trasladaram para um outro zoológico, onde encontrei gente como eu - o Ruzzo, por exemplo, com quem travei interessantes charlas e joguei pilpe para evitarmos apodrecer.)

3.

A firma transportadora que me trouxe a pedra ao jardim esteve ontem aqui e tentou levá-la de volta sob a alegação de que era sagrada, o município a requisitava com urgência pois se aproximava a semana da festa. É claro que eu não quis saber de conversa e expulsei os homens aos gritos. Depois voltaram umas autoridades, repetiram a mesma lengalenga, que a pedra era sagrada, que os peregrinos estavam prestes a chegar, a renda do município dependia da pedra. Uns larápios. Chamei-os ao jardim e mostrei-lhes o que eu já estava fazendo com os amuletos deles. Pus a escada e subi com o prefeito. Oh, ele espantou-se no cocuruto. Via os meandros que eu já esculpira e até passou o braço lá por dentro.

Mas isto é magnífico, exclamou ele. C'est magnifique, concordei eu em francês, sei lá por quê. Acudiu-me lembrar-lhes ser possível construir outra pedra no mesmo lugar, faz-se hoje em dia imitações perfeitas. Concordaram e foram-se. Hipócritas. Larápios. São capazes de, com os progressos da ciência, ressuscitar Jesus com o único objetivo de ampliar as rendas do município.

Mas peço-vos desculpas. Andei me desviando da trilha que traçáramos. Continuemos: casei-me aos trinta anos, minha doce esposa enlouqueceu poucos meses depois, visito-a com freqüência no Hospício Lógica Aristotélica. Nunca tive um filho, vivo só como um tenor. Possuo quatro mil livros e um gato. Os dois cães, faz tempo que não os espano. De resto, há sempre poeira em tudo. No quarto dos escravos - o quarto onde os escravos ficavam agrilhoados - os ratos roem tudo: os documentos da família, os álbuns de retratos, os ternos, os sofás. Às vezes a minha ira para com esses roedores transforma-se subitamente numa compreensão meiga e revistaquadrinhesca, ponho-me no lugar deles e passo a visitar com os outros olhos as bugigangas do quarto: estas fotografias do tempo de Daguerre, aqui guardadas quiçá no século passado e, vez por outra, olhadas com espanto por tataranetos parvos, denunciam a mesma sofreguidão, marca familiar, por espaços infinitos. Este sujeito de colarinho duro e bigode tirado a Guy de Maupassant talvez tivesse embalado num berço de vinhático minha bisavó. Tem cara de vinte anos: empertigado e almofadinha, toca com a mão o ombro nu da prima, moçoila solta, colo de alabastro, sentada na cadeira de alto recosto que é a mesma em que recosto agora, este homem só. Mas sou um rato: a mão da prima roí, com um pedaço do regaço. Meti-me pelos couros

dos móveis e tirei nacos alarmantes. Em fatos dependurados há trinta anos sem que viva alma os tocasse, decidi dar umas rodelas. Campeei sempre livre por estes espaços mornos, eu e meus noventa irmãos, por aí tudo. Mas eis que ouvi passos certo meio-dia e um cheiro delicioso de comida. Corri a ver: um objeto de pau trazia preso por entre seus metais um taco de carne frita. Haha? Eu vi primeiro, gritei para os bandidos dos meus manos. Haha! Milagres não existem?

Cautelas as tive, mas meias. Farejei bem: que delícia. Nhac. A sensação que tive era de que o petisco jamais se introduzira em minha boca e jamais se afastava do meu focinho.

Mas continuemos. Procurarei ater-me à realidade. Chamo-me Agassis. Herdei esta casa de um avô visconde, colecionador de cachaças e lápis de propaganda. Dentre meus livros há alguns, encadernados em couro, pertencidos ao nobre ancestral; edições de Lisboa e Paris. Da Didier et Cie., Libraires-Éditeurs, edição de 1877, andei lendo esses dias *La tragédie grecque*, de um tal E. AD. Chaignet, Cento e seis anos! É verdade, cento e seis anos. Naquele Paris dos pintores impressionistas, ah... E aquele Chaignet, limpo de estilo embora cheirando a papel velho, seguindo não sei que correntes ao afirmar que toda obra de arte deve ser como um ser organizado, vivo. Chamo-me Agassis, eu disse.

Estou só nesta casa, creio que há vinte anos estou só nesta casa. Mandam-me jornais, fico a par do mundo lá fora através desses calhamaços de papel que vou empilhando no canto da sala. Faz pouco sobracei meia tonelada deles, empilhei-a no jardim e toquei fogo. Os cachorros da rua acorreram à minha porta e se puseram a latir. Ouvi-os dialogar mais ou menos assim: Este sujeito aí

dentro deve ter matado a mãe. A mãe não, Manoel, a tia. A Tia. A tia? Ora tia... Ou a avó. Sim, certamente. Certamente quer dizer provavelmente, não é? Certamente. Não diga certamente, Manoel, diga provavelmente. Provavelmente. Provavelmente o quê? Provavelmente a avó. Você acha? - Este diálogo durou enquanto o fogo devorava aquela montanha de jornais. É claro que este é um tipo de conversa a que não se dá crédito. Nunca matei nenhuma tia nem ninguém no mundo.

Sinto-me cansado. Não me levanto desta cadeira desde anteontem. Na verdade aqui estou desde que entrei nesta casa. Algumas pessoas podem pensar que me divirto escrevendo essas memórias, e que até invento umas coisinhas. Fazem bem pensando assim.

4.

(Oh, esses sons que acabam de chegar até mim, nesta tarde bonita como um pombo, vindos da igrejota da vila. Toda tarde, às cinco e às seis, esvoaça até aqui o bimbalar melodioso e sempre inaugural desse sino. A velha beata que o toca iniciou essa rotina há trezentos anos. Acho que já ninguém mais o escuta. Eu, que estou aqui há pouco mais de sessenta dias, surpreendo-me a deleitar-me por uns trinta segundos, o cabo da caneta entre os dentes, suspensos os pensamentos em função de nada. O bimbalar dos sinos, os pombos voando; facécias sublimes. Daqui a uma hora, exatamente daqui a uma hora, a menos que a

velha morra nesse ínterim, o que não creio, os pombos talvez não esvoacem por cima da minha casa, mas as andorinhas haverão de cortar o céu luscofusco por sobre os coqueiros.)

5.

Perguntavam-me por aquela mulher dos dois cachorros e se eu conhecia a opinião de Freud sobre a influência das mães em nossa vida. É claro que sabia muito bem o que pensava Freud sobre as mães. Aquela mulher era linda e isso me era o suficiente. Quando deixou-me sozinho na sala e demorou-se a voltar, pensei que teria, isto sim, uma noite de amor, não dois cães às minhas costas. Os cães estão empalhados no meu quarto. Postados junto à arca, eles guardam meus tesouros. O senhor, se tiver paciência de ir lendo o que aqui vai, não demorará a estar de posse de tudo que guardei nesses três milênios de vida.

Estava em Volubilis. Sob o arco, correndo com os olhos mansos as montanhas ao longe, lembrava-me da amante. Jamais podia, ali, imaginar que ela seria a última, que a curva dos seus quadris haveria de ser dali por diante apenas sombra. A amante morava longe, bem pra lá daquelas montanhas. Que importava? Levaria comigo um cavalo descansado, faria revezamentos noite e dia. Foi o que fiz. Despedi-me da tosca mulher, mãe dos meus filhos, e deixei-me voar em Cérbero e em Bóreas, meus perfeitos animais. Encontrei-a em sua casa a tecer. Lançou-se ao meu pescoço e beijou-me a boca com sofreguidão. Meus

irmãozinhos brincam na rua - ela me disse - e minha mãe foi à fonte. Dois dias de viagem deixaram-me extenuado, mas os seios palpitantes da amada na concha da minha mão reofertaram-me as forças e os instintos. Amamos e gozamos. Eu acariciava a auréola dos seus seios quando as milícias romanas atacaram. Escondemo-nos e perdemo-nos um do outro. A cidade foi arrasada, os homens trucidados, as mulheres levadas. Eu, graças ao bom Cérbero e ao bom Bóreas, saí ileso. Em Volubilis, quando entardecia, eu olhava as montanhas ao longe e me lembrava dela. Várias vezes morri e várias vezes nasci, e nunca mais fui digno de tê-la novamente entre meus braços. Vivi mesquinamente todo esse tempo, fui sempre um sujeito feio, ignorante, pobre: as mulheres que tive não foram nada melhores do que eu. Então, numa casa vermelha guardada por dois cães, tornei a encontrá-la. Chamei-a sempre pelo nome de Mulher.

6.

Os ratos: vieram em legião e invadiram a casa. Sentaram-se por toda parte, por baixo de tudo, em cima de tudo, e começaram a balançar um sininho. Decidi averiguar: queriam falar-me. Vi logo que o cabeça era um de duro olhar; firmou-se nas patas traseiras, fez um tripé com o rabo, levantou o queixo para inspirar temor. Esse procedimento, contudo, resultou frustrado, pois em tal postura não podia me ver, olhava as telhas. Pigarreei para disfarçar um riso e acocorei-me. Voltando sua cabeça para o lugar falou-me: Senhor Visconde dos Arcos, depois

de intenso conluio chegamos à seguinte conclusão. - Aqui ele fez um ponto e emudeceu. É natural que eu aguardava a conclusão seguinte, que não vinha. O rato mirava-me com dureza e entendi que ele acreditava ser meu dever falar qualquer coisa. Perguntei-lhe: A que conclusão chegaram vocês? Ah, desabafou, mostrando-se no seu normal outra vez. A que conclusão chegamos nós? - E tornou a endurecer o olhar. Mas não demorei a interpelá-lo: Sim! - Pois eu vou lhe dizer , ele disse. Como somos maioria nesta casa, exigimos que você a abandone. Doravante ela será só nossa.

Enfureci-me. Peguei uma vassoura velha que se encontrava ao alcance, despejei vassouradas pra todo lado, desanquei uma dúzia deles e em menos de um minuto a sala ficou vazia. Durante muitos anos não lhes ouvi o mais leve guincho.

Quem mandou à merda a claridade de estilo? Uma biografia não é uma pedra que temos que esculpir? Quando perdi um olho na batalha de Lepanto, o sinistro, o destro se pôs a ver mais limpo que quando tinha os dois. A mulher sonhada em Volubilis apareceu uma noite em minha frente, numa casa atulhada de dracenas. Havia dois cães enormes, um gato persa e um débil mental que olhava para mim com os olhos revirados e a perguntar, babando: Quem é, Dadá?

7.

Minha obra: os corredores interiores, seis ao todo, cruzavam-se em três pontos. Eu já podia circular de corpo inteiro por eles. Às vezes o trabalho se tornava mais árduo porque eu tinha que me deitar totalmente para extrair umas lascas nos tetos e nessa posição era impossível impedir que os fragmentos caíssem em cima de mim. Para proteger os olhos, tive de usar uns óculos de mergulhador, que constantemente precisavam ser limpos - o que eu fazia com as abas da camisa. Embora eu tivesse tido o cuidado de abrir mais a entrada sudeste para ventilar, suave com maior intensidade do que quando o trabalho se realizava ao ar livre, mesmo sob o sol intenso. Além disso, eu me desgostava da forma como se apresentava a pedra por inteiro quando ficava a observá-la da varanda. E não encontrei melhor solução que desbastar uma grande ponta que sobressaía num dos lados. O desbastamento deu ao bloco um certo desequilíbrio, mas esse desequilíbrio, embora não totalmente condizente com meu gosto, despertara em mim uma cadeia de idéias de novas mudanças, o que me fez trabalhar com grande animação e rapidez. Não demorei muito tempo (não sei contar muito bem o tempo, mas calculo ter levado uns três meses, não mais que um ano por via de dúvidas) e já podia deleitar-me horas a fio circulando a pedra, sentindo-lhe as proporções e mesmo deixando-me crer que o fim não andava longe. Foi nessa época que começaram a aparecer os curiosos.

Chegavam normalmente à tardinha, quando eu costumava recolher-me ao escritório. Pela janelinha, eu ficava a observar minha obra sem que eles me

percebessem. Para falar a verdade, aquelas pessoas nunca pareciam perceber-me, mesmo quando eu punha a cabeça fora para indicar-lhes que estava ali e que deveriam ter cuidado com a obra. Nenhum dano lhe causaram, contudo. Alguns chegavam mesmo a tirar fotografias, ora apenas da pedra, ora com alguns deles posando ao lado dela. As crianças brincavam de esconder em seus labirintos, às vezes saíam feridas nos cotovelos e joelhos, pois algumas arestas tornavam-se realmente perigosas. Com a aproximação do crepúsculo, já ninguém permanecia no local. Ainda bem que tinham cuidado de tornar a fechar o portãozinho de tábuas, o que para mim era uma alívio, pois não precisava me mexer de onde estava. (Entre as cinco e as sete da tarde costumo ficar sentado à escrivaninha, registrando no diário as impressões colhidas no decorrer do trabalho. Hoje, por exemplo, verifiquei que perco muito tempo e esforço lapidando detalhes que, depois, se mostram totalmente releváveis).

8.

Há cinco semanas não acrescento um til a esta autobiografia. Por outro lado, passei todo esse tempo dormindo. Dormindo com um harpista. A barba cresceu tanto que me senti parecido com Karl Marx. Fui à quitanda buscar alguma coisa, e - isso ocorre sempre - como não fizessem questão da minha presença, servi-me eu mesmo da gilete. Pretextando alguma sede (na verdade eu apenas

buscava confirmar que o mundo ainda existia), peguei um lata de cerveja, aticei lá o dinheiro e regressei à casa.

Estou nesta varanda, os braços cruzados sobre o peito, as pernas estiradas; a pedra, ali no jardim, como a deixei. Cinco semanas se passaram, apenas minha barba cresceu. Espalhados pela sala, um mundo de jornais empurrados por baixo da porta. Um grande tédio se apossa de mim. Tu sabes que é noite? Não, talvez não saibas. Ainda bem que não sabes. Sorteado para sabê-lo, tive que sabê-lo. Mas tu não sabes. Melhor assim. Por isso não te hei falar da noite. Não foste estraçalhado por cães, não esculpiste uma pedra sagrada.

9.

Venha cá, gatinho. Você envelheceu, hem? Quando você morrer vou mandar embalsamá-lo com tiras de linho embebidas em almíscar e pedir aos escribas que componham orações para que eu as recite ao me sentir só. Uma vez, lembra-se?, você me criticou duramente por eu ter sugerido a existência de uma coisa chamada humanidade (você não crê nisso) e de um objetivo para essa humanidade. Você não crê nisso, acha que são puros conceitos. Que nos contentarmos com o mero existir, retirando dessa palavra *mero* qualquer intenção depreciativa, já é uma boa filosofia. Aliás, andei pensando mais detidamente nesses dois termos - mero, existir - e, cá com meus botões (não vá mangar de mim agora) acabei achando que, se há grandeza em um dos dois, essa grandeza está no

mero. E se a nossa condição, gatinho, não passar disso mesmo: sermos meros? Que grande paz não há nesse reconhecimento! Talvez, quem sabe, os sábios extraíam sua serenidade dessa constatação. Ora, gatinho, tu dormes? Não te interessas por minhas lucubrações?

Ah! tolo que sou. Devolvo um ensinamento que tu me deste e ponho-lhe a minha assinatura. Perdoa-me, gatinho. Bem que teu sono vale mil filosofias.

Mil filosofias? Ah, é pena que estejas dormindo, gatozinho. Mas mostrar-te-ei assim mesmo - pois te quero mostrar - a disposição da minha biblioteca. Ei, que fazes agora? Então, malandro, fingias apenas? Êh, arranhas a porta? Deixe-me abri-la.

Oh, desculpe-me... senhorita. Sim, esteja à vontade. Era justamente o que ia fazer agora. Siga-me então. Deixe-a, gatinho. Acabará fazendo-a tropeçar. É muito dengoso, senhorita, como todos eles. Ah, malandro, conseguiu o que queria, hem? Ele é bonzinho, senhorita, adora ser alisado. Evite apenas falar subitamente num tom mais alto, pode saltar dos seus braços e deixar marcas de unhas.

Vejamos...Ahn! Naturalmente, andam empoeirados. Sobretudo este setor de ocultismo. Poesia? Aqui. Dois metros de estantes. Pouco? Hum... os poetas são sempre terríveis, senhorita. A droga desta tábuca do assoalho... As prateleiras de História... Cuidado, senhorita, o assoalho!

Oh, o seu grito, o gatinho sempre se assusta. Arranhou-a? Aguarde aqui um instantinho só, vou pegar o mertiolate. Preciso verificar este assoalho. Aliás, esta casa anda toda aos pandarecos. Mertiolate, mertiolate, onde o terei

metido? Ei-lo. Bem, esperemos que não tenha sido nada grave. Senhorita! Ei, senhorita! Eu trouxe o ... O demônio da moça exalou. Era tão linda!

10.

Os aviões acabam de cair no mar.

Não aprendi ainda o significado dessas manobras. Pelo menos uma centena deles se espatifou nas águas escuras desde que vim morar nesta casa. Fazem-no sempre à noite. Ouço-os roncar nos fundos, passam rasantes sobre a casa , tenho ainda tempo para contá-los a cada vez - grupos de oito, dez, até catorze -, e quase simultaneamente mergulham no escuro das águas, pouco pra lá da orla dos recifes. Ninguém na vila se incomoda mais. As crianças é que correm à praia para aplaudir com seus gritos o barulho que se verificou no momento do mergulho: um baque como um urro curto de cão que vem rosnando, seguido de portentoso borbulhar de águas e o som de sucção de uma pia. Em seguida, o silêncio e algumas ondas mais fortes, mas só um pouco mais fortes, nem todas as pessoas percebem isso. Daqui da minha varanda o espetáculo parece ser mais belo, pois se dá bem à minha frente, como se fosse encenado só para mim. A princípio eu pensava que havia uma guerra. Agora, depois de tantos mergulhos, já não me incomodo com o que seja. Minha atenção, em verdade, nos últimos tempos, tem-se voltado mais para a escultura. Vejo-a neste momento, delineando-se contra o céu de um azul profundo. Uma sombra contra uma sombra.

(Um homem montado num porco estacionou esta tarde ali em frente, desapeou e se pôs a tomar umas medidas da praia. Vestia-se como um jóquei e fumava um cachimbo de cor violeta, muito brilhante. Estendeu a trena no chão em vários sentidos, fez anotações, tornou a montar seu porco e se foi. Dobrava bem os joelhos para que seus pés não se arrastassem na areia. Pequenos toques nas rédeas eram suficientes para que o animal lhe obedecesse).

11.

Quando vim morar nesta casa, as lagartixas existiam em tal profusão que tive de fazer um badogue para ir dando cabo delas. Pegava-as quando o sol batia nas paredes do fundo. No princípio, apesar da minha razoável pontaria, desperdiçava muita bala, pois cometia o erro de querer acertá-las de frente, isto é, postando-me eu defronte da parede, onde as lagartixas eram vistas de dorso. A partir do momento em que procurei baleá-las de lado, as probabilidades aumentaram muito. Baleadas, elas eram arrancadas da parede e açoitadas alguns metros no ar até caírem, estrebuchantes, no chão. Devo ter dizimado, em poucos dias, perto de quinhentas. O serviço havia-se tornado a certa altura deveras gratificante (ao tempo em que me livrava daquelas pestes, treinava) e nisso eu empregava a máxima concentração. Foi então que, naquele instante último que antecede o soltar a bala, as borrachas tensas, vi o réptil mirado crescer e crescer até atingir uns dois metros de comprimento. Não me recordo se ele permanecia

grudado à parede nem se a parede também havia crescido. Lembro com nitidez o meneio que fez com a cabeça: girou-a na minha direção, mediu-me de baixo a alto com desdém, esboçou um risinho nojento e tornou a voltar à posição anterior. Subiu-me um ódio súbito pelas veias e disparei, a bala fez seu percurso nítido no espaço e, sem que nenhum destino a desviasse, atingiu o alvo com perfeição. Enquanto se esparramava no ar, ferida de morte, a grande lagartixa tomava rapidamente seu tamanho original. Ao tocar o solo, sem que sequer eu lhe ouvisse o baque, não passava de um lacertílio qualquer. Este incidente, entretanto, me fez parar a caça àqueles animais. Os anos se passaram e eis que, hoje, inesperadamente como soe acontecer tudo nesta casa, senti alguma coisa mexer o meu dedão do pé. Baixei os olhos e vi uma lagartixa em pé nas patas traseiras e o olhar ameaçador me fulminando. Antes que eu pudesse me recompor da surpresa, ouvi-a a pronunciar: Neluqüe bobiad me ustos uédi. Em seguida, retornou a posição quadrúpede, saiu em disparada na direção da praia e se afogou no mar.

12.

A julgar pela claridade que penetra por baixo da porta, o dia não demora a nascer. Gosto de estar assim, deitado de papo pro ar, as mãos entrelaçadas sob a nuca. Ouço o silêncio do mundo.

Ou não? Que vozes são estas surgidas subitamente? Eu não sonho, portanto não é um sonho: há centenas de pessoas em frente à minha casa, estou certo que sim.

Sim. No lusco-fusco do amanhecer, uns quinhentos homens tomam de assalto meu precioso pedaço de praia e erigem, com uma rapidez incrível, uma gigantesca parede tapando-me o mar. São estas as dimensões: uns duzentos passos de comprimento, quatro de espessura, e de alto algo como o mais alto coqueiro desta costa. Um homem montado num porco dá ordens; não me parece o mesmo que aqui estive, não lembro quando. Este, veste umas roupas espalhafatosas e usa chapéu de Robin Hood. O movimento dos caminhões descarregando tijolos, areia e sacos de cimento, circulando pela estradinha de barro que vai para a vila, deixou o ar empesteado de poeira. Mesmo aqui na praia a poeira é quase sufocante. Mas acho que estão terminando, os homens de capacetes vermelhos retiram-se.

Ahn! Chegam outros. Pintores, parece-me. De fato. Com que rapidez armaram os andaimes, com que rapidez pintam tudo. E eis que se vão também eles, com seus apetrechos.

Vem lá mais um tipo montado num porco enorme; detém-se em frente ao portãozinho do meu jardim, fica a admirar a parede. O tipo é grande e gordo como o porco que o sustenta, usa botas cravejadas de metais prateados, está nu da cintura para cima e é totalmente calvo. Dá-me a impressão de ter-se agradado do serviço. Esporeia a montaria e se vai. Eis um exemplo de madrugada. Como vai indo o trabalho na pedra?

Magnífico, creio. Sobretudo depois que usei a dinamite. O rombo de explosão deu à peça um sentido mais profundo, do inconcluso. Reduzida, de resto, à metade do seu tamanho original, a pedra agora tende mais para a forma de uma grande bacia de bordas crateradas. O que eram corredores labirínticos, são brocas ao ar. Ali, uma fissura é tão grande que posso meter por ela minha cabeça. Contra o fundo branco da parede, minha pedra, qual chapéu pisado, encolhe-se humílima. Mas está bem assim. Nosso tempo é o das obras ruins, talhadas a dinamite, sem nenhum sentido maior que o acaso. Diante da prepotência daquela parede e da minha singularidade impotentíssima, invento nova ordem de valores e saio justificado. Perdi. Viva a filosofia dos derrotados.

Oh, eis que chega o primeiro visitante.

É um artista sensível, vê-se logo. Pele alva, olhos nevoentos. Circula a pedra, enquadra-a contra o branco da parede, extasia-se. Oh! Ah! E lá vem outro, e outro, e outro. O jardim se encheu de curiosos. Pouco lhes está importando a parede onipresente: têm olhos só para a pedra. O senhor entende? Essas pessoas que pisam meu jardim acharam de descobrir uma obra-prima onde meu desgosto usou uma dinamite. Claro que esta pedra não passa de um chapéu pisado. E no entanto exclamam: como é bela! O senhor entende?

Este dado não vai entrar na minha biografia. Afugentarei a pontapés todos estes intrusos antes que ergam nichos por aqui, peçam para demolir a minha casa (que, decerto, vem de enfeiar a pedra) e escrevam livros edificantes intitulados A Pedra. Acredite, caro senhor, meus nervos não se acham aptos ao perdão. Estes burrinhos vão acabar me tomando por um Henry Moore. A parede

monstruosa não enxergam. Usam-na mesmo como adorno, pano de fundo contra o qual o que quer que seja deve se ajustar convenientemente. Como aquela teoria do barulho do universo: tão grande que já não o ouvimos. A parede, então, substitui, por exemplo, o céu - é bem assim? Depois, fica até impossível viver sem ela. Não, caro senhor, nesse engodo não cairei. Ainda disponho das minhas dinamites e não será contra mim que as usarei. Hei de recuperar minha paisagem. Aproveito que todos já foram e a noite caiu. O céu está estrelado, apenas um cachorro idiota ladra não sei onde. Farei tudo com cautela. Primeiro, uns buraquinhos nos alicerces onde as bananas se ajustem... Perfeito. Ligo-as num só pavio, risco o fósforo.

Miriades de aves marinhas puseram-se a sobrevoar minha casa. Ouçolhes o ruflar das asas e os pios de infinitos timbres, qual rio de águas ágeis chocando-se nas pedras, qual multidão de homens perdidos numa espécie de praça sem margens. São tantas essas aves que formam uma nuvem espessa. Aqui, as ondas do mar sorvem os destroços da parede ignara que as minhas dinamites fizeram desabar. A próxima maré será tão mansa que hei de sair à praia para deixar meus rastros nas areias virgens. As aves, tenho certeza, vieram louvar meu gesto, eu, o demolidor. Lego esta lição à posteridade.

13.

(Espichado na areia, como um jacaré virado, fico a acompanhar as bolinhas coloridas que me fogem do foco da visão. É assim: abro um trisquinho dos olhos e, como relâmpago, torno a fechá-los, e a luz súbita do sol apagado transforma-se em pontinhos luminosos de cores muito intensas, cambiantes, móveis. A gama de cores é de tal ordem que algumas delas penso nunca ter visto em objetos reais. Procuro prolongar o gozo de cada um desses miniespetáculos até que eles se desmanchem num pano de fundo roxo com um grande centro circular verde. Repito várias vezes esse abrir-e-fechar de olhos e cada vez as formas se tornam outras).

14.

Descubro que há um piano velho há muito abandonado no quarto dos móveis. Esse quarto, o único da casa que não tem janelas, posto estar intercalado entre dois outros, comunicando-se com eles por meio de altas portas, sempre esteve fechado, mesmo no tempo de meus tios sempre esteve fechado. De acordo com o relato de uns primos, havia fantasmas nesse quarto, por isso mantinham-no trancado. Invencionices. Tratava-se apenas de um quarto sem luz e sem ventilação que acabou sendo usado como depósito de móveis caídos em desuso. Em meio a cadeiras de altos recostos, uma estante com coleções encadernadas, uma

escrivadinha, um gramophone e retratos a óleo com molduras douradas, estava o piano.

Acho que é domingo. Mas não tenho muita certeza. Pode ser uma quinta-feira, as quintas-feiras costumam parecer-se com os domingos nesta casa - há sempre uma impressão de que o ambiente está impregnado de uma densa serenidade, missas matinais e futebol à tarde. Não que essas coisas existam realmente, nem que as quintas-feiras tenham algo a ver com futebol ou missas, mas em mim, sem que eu possa explicar, essa sensação é tão forte que, registrando-a aqui, como que saldo algum débito exigido por uma coerência própria desta narrativa. Não me interessam os móveis velhos e, mesmo o piano, só levemente desperta minha curiosidade. Está coberto com um veludo vermelho, aparentemente muito novo e lustroso se comparado com os objetos do quarto. No chão, junto ao banquinho de maçanetas laterais, uma caixa de papelão guarda partituras. Não me interessa também por elas. Aliás, não sei bem por que decidi abrir este quarto, pois todos os meus movimentos são de extremo desinteresse, como se estivesse executando algo rotineiro. O que me move a retirar o veludo não passa de um “completar o serviço começado”, como se, uma vez feito isso, eu possa tornar a cobri-lo, retirar-me e trancar de novo a porta sem que meu dia seja em nada perturbado. No entanto não ocorre assim. Antes mesmo de descobrir todo o piano, um braço, enluvado, subitamente à vista, me fez estacar os movimentos.

Não tenciono dar nenhuma conotação terrorífica ao meu relato, na verdade detesto esses expedientes de suspense. Para mim a realidade é por demais surpreendente para que brinquemos de mistérios com ela. A aparição desse braço

nu, cuja mão veste uma luva de brocado (não tenho certeza, ou melhor, é quase certo não ser esse o tecido da luva, mencionei-o apenas por me parecer mais estético dizer “luva de brocado”; mas se trata de um tecido vazado, muito branco, semelhante a uma renda)...Onde fiquei? Deixe-me rever os parênteses... cuja mão veste uma luva de brocado, teve o efeito de me sacudir um pouco do tédio e despertar alguma curiosidade. Estendido ao comprido sobre a tampa do teclado, o braço, muito alvo, pareceu ser real. Deve ter sido de mulher.

Pouco me importa, contudo, este braço enluvado, pouco me importa este piano. Recubro-o com seu veludo vermelho, retiro-me, tranco a porta. Alguns anos, decerto, passarão antes que se torne a abri-la. Tenho mais o que fazer - minha pedra, por exemplo - para estar me preocupando com coisas insólitas.

15.

Os senhores já perceberam que meu relato tomou desde há algumas páginas aquele sentido que os grandes rios costumam ter a meio curso: graves, maduros, cumprem sem festa a rota que lhes traçou o primeiro fio d'água. Não quero, porém, ser monótono. Se não lhes disse que tenho trinta e cinco anos, digo-o agora. Com esta idade Mozart já havia realizado o seu trabalho. Mas, que significa mesmo uma idade? Se aqueles cães não me tivessem esquartejado, eu não teria conhecido o tempo sem tempo e umas pequenas verdades. Às vezes fico pensando que aquele incidente não ocorreu há mais de dez segundos, que ainda

ocorre neste momento, os cães a estraçalhar-me. Mas vejamos: moro numa casa herdada de velhas tias. Havia também uma mulher, um jardim de antúrios e dracenas, um bobo. Como a pedrinha lançada no espaço, hei de cair em algum lugar e nenhum outro, apenas naquele lugar e em nenhum outro. Se os senhores me perguntassem agora aonde vou cair, é claro que nada poderia dizer-lhes. Quem o poderia? Eis porque os aconselho a seguir-me. Aonde um de nós chegar, todos chegarão. Esforçar-me-ei para que o estilo torne amena cada manhã. Permitam-me, pois, fechar a porta do jardim, ouço uns tropéis e temo que sejam os cavalos.

Circulam a casa. Vejo-os reunirem-se junto à água. A maré baixa, úmida, reflete-lhes - há lua - as imagens. De ambos os lados chegam. Os da esquerda devem ter atravessado a vila sem que ninguém os tivesse percebido. Tantos cavalos juntos têm que causar surpresa. Não, o pessoal da vila não deve ter visto nada. De qualquer modo, por precaução, fechei o portãozinho. Recostado à pedra, contemplo-os apenas. Estão em pelo, são todos muito belos. Nenhum se parece com o alquebrado Rocinante. Aos poucos vão enchendo a praia. E a lua, pisada e repisada, não mais os reflete. Estão próximos ao portão, mas nada temo. Não parecem perceber-me. Ou não se incomodam comigo. Apesar de se mexerem de um lado para o outro, não relinham nem esturram. Creio que são mais de mil neste momento. Um deles, com manchas acinzentadas pelo corpo, destaca-se dos demais, aproxima-se bem do portão, dá-me as costas e relincha alto para os companheiros. Todos param de se mexer. Daqui de onde estou vejo nitidamente a lua, quase cheia, um palmo acima da sua cabeça.

De início comunicam-se por breves relinchos. Depois o cavalo de manchas cor-de-cinza faz um movimento com a cabeça. Vamos - ele diz. Em perfeita ordem, uma dúzia deles salta a cerca e forma um círculo à minha volta; os demais se amontoam do lado de fora, atentos a tudo. Então me diz o de manchas acinzentadas: Há várias semanas estamos tentando localizá-lo. - Sua voz é nítida e pausada, inspira confiança. Continua: Contamos com sua ajuda. - Percebo uma certa inquietação, não só nos que estão perto de mim como nos que se encontram fora da cerca. Minhas palavras vão ter o seu significado centuplicado. - Estou inteiramente às ordens - respondo-lhe, embora sem entender nada do que se passa ali. Acho que minha resposta causa o melhor efeito possível, há um murmúrio geral. O das manchas acinzentadas mantém-se cabisbaixo. Aproxima-se agora mais um passo, sua cabeçorra está a meio metro de mim. Vejo-o mover os beiços algumas vezes antes de proferir as primeiras palavras, que são estas: Queremos que leia o ... para nós. - As reticências querem dizer a palavra que o animal proferiu e que não entendi. Foi uma proparoxítone que me soou algo assim como cádeg, ou cádog. Ou também códeg, código. Esta última, pelo menos, faz sentido. Devido ao clima solene que impera (sinto-me cúmplice de não sei o quê) acedo com a cabeça e faço-os entender que me aguardem um instantinho enquanto entro em casa. Não estou levando a sério nada do que se passa. Pedem-me um código ou lá o que seja, vou dar-lhes um. E leio aquela estrofe da Comédia que termina com o verso *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*.

Este verso, pronunciei-o com ênfase, encerrando-o como se estivesse a revelar alguma coisa de alta importância. O cavalo das manchas acinzentadas pelo

corpo parece estar satisfeito. Faz-me profunda reverência e dá meia volta com seus companheiros. Os de fora afastam-se para que eles saltem novamente a cerca. O que fazem com perfeição. E dispersam-se todos, silenciosos como haviam chegado. A noite está outra vez imersa no silêncio

16.

(A todo passo me pergunto se estou me fazendo entender corretamente, se estas memórias dão bem a idéia daquilo a que me propus, isto é, um retrato fiel de mim. Vai e volta, ocorre-me lembrar das discussões com meu amigo Ruzzo, das críticas que ele costumava me fazer sobre a linguagem hermética dos poetas, da irracionalidade dessa linguagem eivada de símbolos e certos “preciosismos”. Umhas poucas pessoas, fantasistas todas elas - dizia Ruzzo - formam como que uma espécie de seita secreta... desligadas da realidade... Pura fantasia. A vida real, representada no grosso da população, olha essas criações como quem contempla um animal enjaulado: não ofenderá ninguém.

Ruzzo gastava horas tentando me mostrar o absurdo que era essa “seita”, que levava muitas vezes as pessoas a se ensimesmarem numa (eu lhe ajudava a achar o termo) torre de marfim e a desperdiçarem a “vida mesma”, a vida normal, a vida real. Não chegávamos a nenhum acordo, mas sempre me impressionou o fato de Ruzzo estar puxando esse assunto e empolgando-se em todas as vezes. Estou longe de dar razões a ele, embora nossas discussões me

tenham alertado para essa cisão entre os dois mundos: o dito real, e o meu, que é naturalmente o dos poetas e artistas, dos músicos e místicos, dos filósofos e dos sonhadores de utopias).

17.

Liúba aparecera aquela noite no seu vestido curto de flores vistosas, abotoado de cima a baixo. Tinha um olhar diferente, parecia nervosa. Depois, os dois botões de cima se abriram ao meu primeiro abraço e uma parte dos seus seios se entremostrou. E um a um os botões foram se separando, sofregamente, nossas mãos a atropelaram-se. Recuei, tomei as abas do seu vestido de flores vistosas e multicoloridas e afastei-as: Liúba, nua, irradiava todas as feras. Os seios brancos de bicos empinados, uma auréola escura a envolvê-los. O sexo de Liúba entre os cabelos negros.

Evocações, senhorita. Nesta casa solitária distraio-me às vezes a evocar episódios antigos. Veja estas estantes abarrotadas de livros, todos eles ensinam o amor. Depois que o aprendemos verdadeiramente, vem uma espada cortante chamada idade e cochicha-nos ao ombro: Leste os livros errados. E que fazer então, senhorita? Dar ouvidos a essa espada cruel? E ela continua nos envenenando: Não podes voltar à tua juventude. Fale-me alguma coisa, senhorita. Façamos barulho para que essa espada não seja ouvida. Oh! não adianta, eis que ela parece determinada a me ferir: Só te resta sonhar, ela cochicha pela última vez,

quase inaudível. Um adágio em tom menor para cordas e órgão é o que me fica ecoando nos ouvidos neste momento, a senhorita o ouve? O mundo dos músicos é indevassável, como todos estes livros que me cercam. Vamos, senhorita, diga-me alguma coisa que me faça compreender que não somos irremediavelmente sós.

Tenho sono. Perdoe-me ter que deixá-la agora, preciso dormir um pouco.

18.

Os peregrinos vieram. A pedra que lhes foi dada mostrou-se logo estéril. Estão em torno da minha casa, e comem há quarentas horas. Não sei se lamentam o rombo que lhe fiz com a dinamite ou se a adoram justamente por isto. Não vejo como não ser uma coisa ou outra. Quando os artistas aqui estiveram, sequer se incomodaram com a parede branca; por que então estes beatos de agora iriam lamentar a forma de uma pedra?

Estão aí fora uns duzentos. Pela janelinha, sem que eu precise me levantar da mesa, acompanho-lhes os movimentos: ajoelham-se diante da pedra, juntam as mãos e mexem os lábios. Inúmeros pelos-sinais são executados, bastando ter que passar, por não importa qual motivo, diante da pedra. Alguns a beijam, abraçam-na, mordem-na de sangrar as gengivas. Impedido de continuar meu trabalho nela, recolhi-me ao escritório. Só me resta aguardar que os dias da sanha terminem.

Mas, que se passa enfim? Retiram-se? Que lhes deu na telha? E correm. Sim, correm. Que os afugenta? O deus da pedra mandou-os à merda? Não pensava ficar livre deles por tão cedo.

19.

)Deixe-me espanar esses cães. Há poeira de pelo menos um século em cima deles.

Não lhes guardo rancor. Não sei, em verdade, se os odiei algum dia; e talvez o merecesse, acho que todos nós merecemos. Se os empalhei, foi para ter sempre perto de mim esta lembrança. Há pessoas que guardam sapatos velhos, documentos inúteis e recordações enfadonhas. Eu guardei estes dois animais. Mas creio que vou atíça-los no mar uma hora dessas. Na vila, por sinal, ninguém sabe que os tenho em meu poder. Nas noites de lua cheia vejo todo o povo rondando a minha casa, uivando como lobos, mas ninguém se arvora a sequer pisar no meu jardim. Esses ritos costumam prolongar-se até o nascer do sol, quando, então, retiram-se para as suas casas, ordeiros e cansados. O senhor decerto já presenciou um espetáculo desses e chegou à mesma conclusão que eu: essas pessoas de mente simples não desejam fazer nenhum mal. Quando clamam pelos cães não fazem mais que cumprir uma tradição. As crianças, por exemplo, são ensinadas a uivar tão logo acabam de nascer. Como poderiam entender, em adultos, o significado desses rituais? Sequer fazem perguntas. E se porventura as fazem, não encontram

quem lhes dê respostas e acabam deixando-as de lado. Não é bom viver com perguntas, descubrem elas. O senhor, que me entende, me cobrirá de razões se algum dia eu fizer como Jesus e passar o chicote em todo mundo?

Só que não vai adiantar nada, eles continuarão rondando nossas casas nas luas cheias e embebedando-se de transes até a madrugada. Tanto faz eu manter comigo os cães empalhados ou aticá-los fora, ninguém perceberá a diferença. Como os peregrinos que vieram adorar minha pedra; virão outras vezes, ano após ano, e o sentido original da adoração perder-se-á em dogmas inescrutáveis e preceitos bobos. Tanto podem odiar-me como amar-me, não sabem exatamente fazer distinções. O senhor compreende que sou uma espécie de alma deles todos, uivando em volta da casa eles estarão se expurgando das maldades cometidas. Mas igualmente das boas ações e pequenas felicidades. Como um carnaval: esgotam o poço dos pecados para melhor se arrependem. É sempre triste, no fundo, qualquer grande alegria.

Vou, sim, jogar no oceano estes cães empalhados. Recebe, mar, estes anti-ícones. Carrega-os para os confins do mundo, ou para as costas de algum continente. Que me importa? Havia no antigo Egito um deus chamado Anúbis, um chacal. Fuçava as sepulturas novas nas areias do deserto para devorar os cadáveres. Estes que dei ao mar não são chacais, mas cachorros; suas carnes secas talvez sirvam de manjar a tubarões gulosos. Os deuses modernos têm este destino.

Mas eis que batem à porta!(

20.

Pus o ponto de exclamação na frase “Mas eis que batem à porta!” porque é a pura verdade isto que afirmo: estão batendo à minha porta. Uma batida educada, quatro toques, sem pressa, com firmeza. Posso adivinhar que terei uma boa visita.

Um poeta? Entre, por favor. Não tenho costume de receber poetas nesta casa. Desculpe a arrumação... esta sala andou tomando umas chuvas. Que o traz aqui? Sabe, os poetas sempre me deram muito o que pensar. Tenho uma estima especial por um deles, Baudelaire. Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. Aqui esteve uma moça com o retrato de Che Guevara, o guerrilheiro, estampado na blusa. Não me lembro quando foi isso, as modas passam muito rápido, e essa moça se mostrou profundamente chocada quando eu lhe respondi que o melhor regime político é a monarquia. Naturalmente que não espero que a História venha a erigir monarquias, pelo menos nos próximos cem anos. A monarquia é a apoteose do indivíduo e nós caminhamos para o assassinio do indivíduo.

Mas falo demais, não? Desculpe-me, a solidão me faz exceder-me... Sim, claro que tenho ódios. Não há uma ira sagrada? Benditos os que têm ódio, os que têm o grande ódio. Na sua idade - você me disse ter vinte e dois anos? - o que aflora é a percepção das injustiças e uma certeza de que esse estado de coisas tem que se acabar, vai se acabar. Mas passam os anos e amadurecemos sem que nada, no fundo, tenha mudado. Abeiramo-nos dos livros e a História só nos faz

confirmar o império da força e dos interesses egoístas. E então se processa em nós esta passagem da tua esperança para a minha ira. Pergunta-me que faço eu com minha ira? É uma boa pergunta. No momento, pouco posso. Mas escorracei uns ratos que me quiseram tomar a casa, transformei em vermes uns elefantes emedalhadados que me vieram impor seus corpanzís, dinamitei uma parede gigantesca que erigiram em frente à minha porta.

Desculpe-me, amigo. Mostro-me outra vez irado. Como vê, passamos a tarde sem sentir, aqui dentro já começa a estar escuro, saíamos um pouco. A pedra aí fora? Pois não, mostrá-la-ei com prazer. Venho trabalhando nela há trinta e nove anos. Você percebe corretamente: está inacabada. Meti-lhe uma carga dobrada de dinamite, ficou neste estado. A noite espera até subirmos aquele monte, você se importa? Em quinze minutos estaremos lá.

Sentemo-nos nesta pedra, sem nada sob nossos pés a não ser aquela vegetação escura lá embaixo. Mas veja como o mar tem outra forma. Lá adiante há ilhas, aquelas manchas brancas salteadas são cidades. Daqui a pouco serão manchas de luz.

Toda vida se debate em torno de dois pontos: a planície lá embaixo, as alturas aqui. Consola-me na maioria das vezes descobrir que se tivesse que viver outra vez, não faria nada diferente do que fiz. Você me disse ter vinte anos? Também tive vinte anos. O que me faz, hoje, quarenta anos, diferente, é apenas a fantasia: é menor. As lições da planície, foram elas. São essas coisinhas visguntas o que nos ensina a planície. Você se lembra quem escreveu aquele livro cujo herói descobre que é feliz porque só tem a si mesmo para cuidar e

depois fica infeliz por descobrir que até o cuidar apenas de si mesmo é doloroso e mais doloroso ainda por temer incorrer em pecado tentando o suicídio e enfim novamente feliz por descobrir que Deus não existe e portanto não há culpa nem pecado e pode se matar quando quiser, mas não se mata porque pode fazê-lo quando lhe der na telha e então decide casar-se e ter filhos e lutar como lhe aprouver para arranjar o sustento de todos e até de uns amigos artistas que continuam pobres e de muita gente que precisa dele?

Escurece? Oh, sim, desçamos. Veja as luzes das cidadezinhas, despeçamo-nos delas. Não? Não vem comigo? Claro que não me aborreço, conheço bem esses caminhos, mesmo no escuro. Então você decide ficar... Bem, é para isto que se tem vinte anos. Adeus, meu poeta. Guardarei uma boa lembrança do nosso encontro.

21.

A pedra. Tenho as mãos em chagas. Reduzi-a a um quinto do seu tamanho original. Tantas noites, tantos dias, tantas noites! Trabalhei nela como um animal acuado por si mesmo, mas que se venceu, que se dobrou, que se domou. Vejam a leveza, a sensualidade das linhas quase como se não fora pedra. Qualquer criança pensaria poder levantá-la, e no entanto... É pouco mais alta que um homem, é pouco mais larga que esta mesa. E no entanto... Não lhe procurem semelhança com bicho ou coisa alguma das que a face da terra provê. Eu não

representei nada, nada em especial. Não lhes afirmaria que minha pedra não tem segredos, embora não os tenha na verdade. Mas tudo não é mesmo segredo? Faz alguns anos tomei um bonde para o carnaval, pois precisava muito divertir-me. Transbordei-me. Dormi. Ao acordar, trocava olhares lassos com os amigos e fazíamos ah, e nada mais. Agora que a vida estava completa - perguntava-me -, por onde recomeçar? Sim: recomeçar. Pois não é verdade que teríamos que fazer alguma coisa?

Sinto-me como um rio lerdo, aqui deitado. O menino não me traz os jornais há um ano. Também não sei se é noite; mas deve ser. Juraria que há um silêncio total no mundo. Alguma coisa, com certeza, deve estar acontecendo para que haja este silêncio tão grande. É melhor que eu levante e vá olhar o que acontece lá fora. Também não tenho certeza se já me levantei, penso que sim, mas este silêncio é excessivamente desnorteador. Deixe-me tomar pé de mim, pois já não sei se estou mesmo existindo. Droga, esta dúvida, se existo ou não, vem me azucrinando. Vou acender a luz; acho que a acendi. Penso que tudo começou mesmo a partir do dia em que vim... Ahn! Experimentemos ver se estou consciente: quem sou eu? Creio que falei muito baixo. Quem Sou Eu? Agassis Escatimburo. Sim, acho que sou este. Vamos sair deste quarto.

Que vejo na sala? Quatro criancinhas brincando sobre o tapete. Tenho a impressão de que já vi essas crianças na igreja de São Francisco. Anjinhos barrocos, sim, são eles. Cheguem aqui, meninos, como vocês entraram nesta casa? Não me escutam, divertem-se com... frutas? O menorzinho me traz uma goiaba. Para mim? Obrigado, meu filho. Vamos, sim. Também quero brincar com vocês.

Mas não são frutas, são bonequinhos de barro. Quem é este? Este é o latifundiário. Quem é este? O banqueiro. Quem é este? O industrial. E estes outros iguais? Ah, os operários. Que fazemos agora? Não vamos empurrar os operários em cima daqueles três até fazê-los em pedaços? Não? Então, que vamos fazer? Vamos tirar a roupa deles e vesti-los como operários? Mas, agora ficam todos iguais? Não vai ficar monótono? Quem é o chefe daqui? Com quem a gente se entende? Sugerimos que pelo menos o chefe se vista de maneira diferente ou algo assim. Não percebem que este chefe anda muito gordo? Que tal o trocarmos? Ei, crianças, para onde vocês vão? Não saiam para o tempo, o sol está muito quente. Ah seus teimosos, não vêem que têm a pele muito fina e acabarão pegando uma insolação? Esta luz é excessiva para meus olhos e aqueles quatro já saíram portão a fora. Estão se diluindo no ar, como miragens.

22.

Sou o biografado. Alguém já se chamou a si mesmo o biografado? Pois vejam a pedra: trabalhei-a duramente nesta última semana. Percebi que necessitava desbastá-la o suficiente para que pudesse vê-la inteira de uma só mirada. Sei que é impossível ver qualquer coisa por inteiro, fica sempre o lado oposto, que não vemos. Esta é uma das complicações do pensamento; infere-se que o lado oposto seja assim ou assado, porque o fizemos girar entre os dedos, se for uma maçã, ou giramos nós em torno, como no caso desta pedra. Mas isto não

me satisfaz. Minha pedra deve ser vista não como um objeto, mas como uma idéia: sem o lado de lá. Pensei que, diminuindo-lhe bastante o tamanho a ponto de ver a sua face superior, e escavando-a por baixo para soltá-la do chão, criando ainda formas apropriadas para dar a impressão de movimento, pensei que assim resolveria o problema e poderia ver, enfim, a pedra toda sem me mover do lugar. Qualquer um saberá de antemão que nenhum expediente fará tal milagre; eu também sabia. Mas como tenho por princípio não confiar nos pensamentos puros, dei de meter as mãos à obra. A pedra aí está, banhada pela lua: coisa esvoaçante pouco maior que uma cadeira, mas com o lado de lá ainda do lado de lá.

Estou cansado. Há pouquinha hora um casal de jovens se aproximou do portão e pareceu extasiar-se à vista da escultura. Trocaram admirações, tiraram fotografias e se foram impressionados como se tivessem visto uma obra-prima. Esses pelos menos eram diferentes daqueles beatos que aqui chegaram para adorar minha pedra; não estavam imbuídos da fé, mas da beleza. Por minha parte, já não sei mais o que é ou não é belo. Esculpo uma vida, não uma obra de arte. Aprendi a amar uma canção de Mahler intitulada “Um mitternach hab’ich gewacht”, na voz de Fischer-Dieskau, e agora, no silêncio sempre profundo desta casa, reproduzo os três versos finais naquele crescendo acompanhado dos sopros, e me encho de uma tristeza como nunca creio ter tido em minha vida.

Sinto-me mais só. E incompleto. E inacabado. Sinto-me como aquele que ficou inacabado. Minha vida pode se resumir mesmo nesta palavra: inacabado. Não deveria ser essa a palavra para todas as vidas? Por vezes esqueço-me que fui estraçalhado por cães, como aqueles condenados das conjurações

brasileiras da época colonial que, esquartejados, eram expostos - um braço, um tronco, uma cabeça - nas praças públicas. E penso naquela mulher bonita que me deixou sozinho na sala; mas não sinto que devo odiá-la.

Não leio. Sequer me interesso por espanar os livros, que já se enchem de espessas teias de aranha. Entro neste escritório, acrescento algumas linhas a estas confissões, deito-me naquele sofá e olho o teto. A mancha que lá está é a mesma, mas a cada dia descubro-lhe nuances não percebidas antes. Passo horas e horas com a atenção concentrada nessa mancha, há anos. Nada mudou, a não ser em mim. Imagino andar beirando os quarenta anos e a única coisa que descobri em todo esse tempo de observação da mancha foi que ela não mudou. Se a senhora não se incomodar com minhas explanações, poderei dizer o que acho disso tudo, poderei interpretar o significado desses anos todos dedicados à mancha no teto. Aliás, já não me sinto mais disposto a dizer nada. Para quê? Creio que devo dormir um pouco. Que me interessam, na verdade, as soluções?

Ei gatinho, por onde você andava todo esse tempo? Que tempo? Ho-ho, boa pergunta. Que tempo? Morderam-lhe a orelha? Ih, não tenha medo, não vou machucá-lo. Certamente andou brigando com algum cachorro por aí. Cuidado, gatinho, cuidado com os cachorros. Você se lembra daquela moça bonita que nos visitou na biblioteca? Ela disse que voltaria hoje. Não foi hoje? Bem, não importa, não é mesmo? Ela com certeza virá hoje, conversemos mais um pouco. Onde você se meteu, bichano? Esses seus olhos de susto só me fazem lembrar das perseguições que você sofreu na Idade Média. E pensar que no antigo Egito tratavam-no como a um deusinho, hem? Sabe que li certa vez que descobriram um

cemitério de gatos em escavações no Egito? Oitenta mil gatos, todos mumificados. Bons tempos, hem bichinho? Por Amon, não sou nada saudosista, mas bem que aqueles tempos eram mais tranqüilos.

Mas deixemos isso. O jornal de hoje andou lembrando as profecias de Nostradamus, já vamos quase na reta final. Sabe, é bonito pensar nessas coisas, a escatologia tem uma força poética sem par. Ei, bichinho. Dormiu? Acorde, seu malandro, quer me deixar falando sozinho? Cuide-se para não entrar na minha biografia como um gato dorminhoco. Você me dá notícias dos dois cachorros que joguei fora? Não deram à praia? Bom, imagino que devem estar boiando em algum lugar.

Algum lugar, ah. Algum lugar é, tem que ser, sempre, algum lugar. Mesmo que ninguém saiba onde. Não, não estou com saudade deles, perguntei por perguntar. Ora saudade! Olhe, estão batendo na porta. Vá ver quem é, vá. Ainda hei de mumificar este pilantra. É a moça? Sim, sim, vá procurar um canto pra se estirar.

Pois não, senhorita... Sentemo-nos um pouco, deixe-me abrir as janelas. Que livro tem nas mãos? Acho que não abri direito estas janelas, que calor está fazendo, hem? Diga-me, acaso não se chama, ahn... Liúba? Oh, senhorita, não me deixe evocar tormentos. Seus joelhos, como posso desviar os olhos dos seus joelhos? E este vestido estampado de flores coloridas! Que veio fazer aqui, moça? Despertar desejos adormecidos? Que faz agora? Mostra-me o corpo? Oh, não quero vê-lo, não, não quero vê-lo. Deixe-me em paz, Liúba, você é só miragem.

Diga-me que é só miragem, que este corpo nu que me oferece não passa de um sonho, que estes seios perfeitos não passam de miragem, miragem, miragem.

Ah, gato de uma figa, eis no que deu esta sua eterna sonolência. Fiquei sozinho e evocar meus fantasmas. Acorde, seu salafrário, desta vez arranco-lhe a orelha. Pois saiba que andei vendo coisas. Como Santo Antão no deserto. Qual moça qual nada, bichano, tudo não passou de formas de pensamento.

23.

Ando a confundir-me com personagens de romances. Jacques, o fatalista, Leopold Bloom, Jean Barois, Joseph K., Riobaldo, Aureliano Buendía. Tenho certos amigos que nunca se confundiram com ninguém. Chegam em casa altas horas da noite, entram no quarto sem fazer barulho, acendem o abajur, tiram a roupa, vestem o pijama, escovam os dentes, assistem a um pedacinho de filme na televisão, vão se deitar, beijam a mulher e adormecem. Jamais duvidam em nenhum momento que são eles mesmos, às vezes nem lhes passa pela cabeça que poderiam não sê-lo. Eu, não. Deito-me para dormir e fico me perguntando quem é essa pessoa que está indo dormir. Hoje mesmo essa impressão foi tão forte que tive que me levantar e dar uma chegadinha no espelho. Achei-me tão parecido com o Athos, dos Três Mosqueteiros, que me vi forçado a correr ao álbum de fotografias. Naturalmente que havia uma porção de retratos que atribuí serem meus, mas isso não explicava nada. Não duvidava que aqueles dos retratos fossem

eu, não se tratava disso; o problema era aquele que folheava os retratos: quem era ele? Eu? E que queria dizer aquela palavra: eu? É claro que conheço uma certa doença mental em que o indivíduo perde sua identidade, já não toma mais pé de si mesmo. Só que no meu caso não se trata de doença, pelo menos nesse sentido de doença mental. Minha pergunta tem mais a ver com essa identidade do Eu, com maiúscula, se é que estou me fazendo entendido. Que é um Eu? Há dias topei com um sujeito que me perguntou se eu tinha um isqueiro. Eu não tinha, ele se dirigiu a outra pessoa. - Então fiquei pensando se eu não era aquele sujeito e se ele não era eu. Não que ele se parecesse comigo, pois nem parecia; apenas porque tive de repente aquela impressão, de que éramos um o outro. Agora, folheando um livrinho, descobri aquela toada da Mula Preta - Eu tenho uma mula preta / De sete palmos de altura - que ouvira na infância, e essa lembrança subitamente içada da mais recôndita memória foi como uma luz em tudo e tornei a me encontrar comigo, esse mesmo Agassis.

24.

(Dei por mim há meia hora diluindo-me. Acabava de tirar o avental e guardar as ferramentas, observava contrafeito o trabalho realizado durante todo o dia e um nó mal feito na garganta começou a querer embrulhar-me as tripas. Não sou de choros, mas esta pedra tem me exigido mais do que posso dar. Reduzi-a a um mero obelisco de um metro de altura, espécie de monumento à simplicidade,

ao número 1. Não sei explicar, a pedra assim transformada começou a parecer-me possuída de uma grande força negativa, tudo nela, quero dizer, nesse obelisco, dava a nítida impressão da palavra *fracasso*, e alguma coisa girando em torno, não sei se dela ou de mim, ficava a recriminar-me sem parar, sem dar-me sequer um tempinho para respirar corretamente. Foi então que comecei a me sentir diluindo, comecei a me sentir incorpóreo, como se feito de alguma nuvem um pouco mais densa que uma nuvem de mesmo, a ponto de apertar-me com os dedos e sentir os dedos afundarem-se nas carnes, nas carnes dos meus braços, nas carnes do meu peito. Em seguida, não parando este processo de incorporeidade, passei a ver-me quase transparente, através das mãos espalmadas diante dos meus olhos eu podia ver o que se achava por trás delas, tentava segurar-me - os braços, a cabeça - e nada conseguia abarcar. Embora este processo tivesse sido relativamente lento, digamos, três minutos desde que o percebi começando, só depois que chegara ao estado de transparência é que pensei em gritar, gritar alguma coisa, pedir algum socorro. Não sei se o fiz, na verdade não ouvi minha voz, não me lembro de nada. Estava sentado nesta cadeira, o obelisco à minha frente, as ondas do mar batendo com força na areia.)

25.

Os intérpretes de Nostradamus nos chegam outra vez anunciando o princípio do fim. Aqui o jornal, tudo começará agora em outubro. É bonito

imaginar o fim do mundo: há sempre dentro de cada um de nós um fim de mundo. Em fogo, em água, em gelo, em guerra, em epidemias. O menino que me traz os jornais, ele mesmo ficou impressionado com a notícia e me perguntou o que iria fazer sozinho no mundo. Naturalmente que uma criança não morre. Não, não sei, meu filho, o que vai ser de você sozinho no mundo. Talvez não queira se intitular imperador, não é mesmo? Imperador de quem, afinal de contas? Dono do mundo, então? Mas, que significa esta palavra - dono - quando não há mais ninguém para disputar-nos a posse? É difícil, menino, saber o que pode alguém, quando tudo pode. E para que esse poder? Eu, por exemplo, posso virar esta página e estar na Bessarábia, voltar atrás e tornar a recitar o Alighieri para aqueles cavalos.

Mas o que me define é o silêncio. Prometi escrever uma autobiografia e devo continuá-la. Pela janelinha avisto o mar, um trecho da praia e um navio encalhado nos recifes. Acho que é noite, mas a lua é clara como uma jacaroba. Não sei por que diabos aquele navio achou de encalhar ali. Às vezes me pergunto se há algum leitor me acompanhando, se alguém vem lendo meu relato até aqui, se percebeu em algum passo, páginas atrás, que me perdi e não estou encontrando o fio da meada. Mas nada posso fazer. Prometi-lhes alguma obra prima? Pobre é minha vida. Não fossem os jornais que me chegam regularmente e quatro linhas seriam suficientes para me descrever. No entanto escrevo. Não é isto mesmo o que fazemos todos nós? Inventamos senhores e senhoritas que nos servem de interlocutores, batalhões de ratos que nos enchem a paciência com idéias simplórias, porcos que fuçam nosso jardim, cavalos que se dão por satisfeitos com versos de Dante. Ou construímos impérios econômicos, assaltamos presidências

de repúblicas, montamos em mulheres novas. Difícil, disse não sei que chinês, não é atingir cem anos, mas viver trinta mil dias.

Mas, não esqueçamos o navio.

26.

Oh, mas a lua está mais bela que nunca. Andemos um bocadinho, minha sombra, sobre a areia lisa da praia? Sim, sim. Veja, não há sequer uma pegada nesta areia. Sentimo-nos como uns exploradores, hem minha sombra? É bom essa coisa de ser o primeiro a pisar, não? Mas, veja ali: há rastros. São patas de cães. Dois, a meu ver. Sigamo-los, não é mesmo? Afinal, seguimos na mesma direção.

Oh! Aqueles animais estão sem cabeça. Aproximemo-nos, minha sombra, algo me diz estarmos em reinos conhecidos. Que animais são estes? Reconhece-os? É verdade, são meus dois cães empalhados. Mas por que diabos regressam eles sem as cabeças? Que valia tem uma cabeça de carne mumificada?

Bem, voltemos para casa, sombra minha. Agora você segue à minha esquerda. Não nos preocupemos com cães empalhados.

27.

A pedra me cansa. Tenho trabalhado nela muito espaçadamente. Já lhes contei que demoli o obelisco? Ora, sim. Perdoem-me. Não sei onde tenho andado com a cabeça, esqueço-me facilmente das coisas que digo. Bem, depois que demoli o obelisco e aplainei a pedra rente ao chão, percebi que o espaço para trabalhar havia tomado novamente uma dimensão mais ampla. Pude ver toda a base da pedra tomando a área de, digamos assim, uma pequena sala de forma mais ou menos arredondada. Varri bem toda essa base e me pus pensar o que poderia fazer. É claro que nenhum de nós sabe o que fazer. Não pensei duas vezes: meti-me a brocar por toda parte com a fúria de aves traídas, sem mais nenhuma preocupação propriamente escultórica, mas apenas de escavar a pedra, informemente, grotescamente. Que me importam agora os labirintos, as formas lapidadas, a ductilidade do mistério? Nada esculpo; cavo um buraco.

Descobri rugas na testa, mechas brancas na barba e um desinteresse pelos objetos que me cercam. Meditando sobre a “propriedade”, estranhei não estar entendendo esta palavra. *Que* é meu? Depois mudei a entonação para: *Que é meu?* O contraste das palavras em grifo me lançou numa profunda descrença quanto ao valor do termo “propriedade”. Ainda não recuperado do choque semântico, vi-me a braços com este outro modo de entonar: *Que é meu?* Alguma breve incursão nessas meditações me fez crer que este *é* tanto pode estar implícito no *que* como no *meu*. Em seguida (não sei se há alguém lendo neste momento)

julguei também descobrir que este é está implícito em tudo que dissermos. Portanto, concluí, é uma palavra totalmente dispensável. E no entanto...

Já não me sinto tão seguro das minhas certezas. Se ao menos eu tivesse uma ou duas - não, tenho várias. E tantas certezas por certo que se atropelam e forçam o comboio a estacar. Onde estive todo esse tempo desde que vim para esta casa? Aqui - me diriam. Entre o jardim e o escritório, entre a pedra e este caderno de anotações. Ora bolas, isso nada responde. Onde estivemos realmente nós durante todo o tempo? E que tempo? Desconfio ter estado só e o mundo rolando fora de mim. Mas por que não o mundo só e eu rolando dentro de mim?

Eu mesmo vi como aqueles cachorros arreganharam os dentes e me fizeram em pedaços. Para falar a verdade, não tenho lá certeza de que me fizeram em pedaços. Mas como não haveriam de fazê-lo? Dois cães ferozes e um homem só: não mexi um músculo para defender-me, haveria de sobrar ileso? Vi tilápias num aquário devorando-se umas às outras. Jamais me senti tão inseguro como agora. Sonhei com o fim do mundo várias vezes e tão nitidamente que, ao acordar, perguntava-me se a realidade deixara de existir a partir de então.

28.

O menino que me traz os jornais trouxe-me velas, trinta e nove velas. Amarro-as todas, faço um cilindro, ateio-lhe fogo. Esta tocha em minha mão é

minha vida. Foi minha vida. A noite está quente e sem brisas. Sacrificarei este fogaréu a Poseidon. A maré baixa permite-me caminhar sobre as pedras cobertas de algas e poríferos. Se alguém me observa da vila, vê um ponto de luz movimentando-se. A cera derretendo-se respinga-me a mão. Não, não me importam as dores. Estas velas amarradas são meus anos, e os dão ao mar. Ah mar, oh mar, ah mar, recebe este feixe de anos em teu bojo salgado.

Fui timpanista de orquestra até os trinta anos, quando, então, abandonando a carreira, meti-me a escrever poemas louvando Jesus Cristo e os santos do céu. O som da pele batida, contudo, passou a me perseguir, os ritmos avolumavam-se no meu peito. Mas eu rezava; era preciso extirpar toda agonia. No alto do meu getsêmane, implorei ao meu Pai que não me abandonasse. Um dia me prenderam, acorrentaram-me, fizeram-me caminhar cinquenta léguas, com fome e com sede. Não sabia mais se alguém me acompanhava. Os passos seguiam sem que eu já os dominasse. Então, uma voz suave chamou-me ao ombro. Devo ter parado de caminhar, não sei. Olhei em volta de mim - era um deserto. Pisava em pedras ásperas e estava só. Pensei: isto é um sonho. Não era um sonho. E novamente chamou-me a voz e respondi: “Quem é?”

Não sei mais nada.

Um esquecimento total tomou-me a mente e os sons dos tímpanos, furiosos, me fizeram estremecer o corpo inteiro. Dança! - parecia insinuar-me algum demônio íntimo. Dancei até à exaustão. Ao tombar sobre as pedras pontiagudas que me feriam a carne, vi-me subitamente na varanda desta casa. O mar bramia com força, quase aos meus pés. O jardim inundado, um vento

horrível, as portas e janelas batendo sem parar. Depois tudo acalmou, as ondas recuaram para longe e uma pedra esverdeada surgiu à minha frente. É ela, eu disse para mim mesmo. Hei de encontrá-la. E logo a pedra desapareceu. Devo ter dormido o sono de Ulisses. Ao acordar, havia um caderno em branco à minha frente, uma caneta em minha mão e um nome a persistir na cabeça: Agassis. Este é o meu nome, pensei. E, sem parar, sem sequer me levantar da cadeira, enchi todas as páginas do caderno. Sem parar. Sem parar.

29.

Esqueci-me dos meus livros e eles apodreceram. Acho que se rebelaram contra mim, por os ter esquecido. Estavam todos podres, derretidos como uma pasta, enlameando as prateleiras. Não envelheceram, apodreceram. Como frutas podres. E agora um barulho surdo, compacto, curto, me chega do jardim. Não é dos ruídos triviais, conheço bem os ruídos desta casa. Não foi um coqueiro que tombou. Diria ser u'a mão-de-pilão socando - único soco - a terra. Oh, mas... Não é que há mesmo coisas inacreditáveis? A Pedra, minha pedra, ergueu-se! Não a havia eu demolido na minha sanha e não já começava a cavá-la como um tatu? Ei-la, pois, inteira, como nova.

Decerto que foi esse som abafado que ouvi: a pedra se recompunha, abraçava num ruído único todos os sons que eu lhe havia tirado nesses anos de arte. Reintegrava-se como num passe de mágica, estava ali como um dia esteve.

Como um dia estive? Levei não sei quanto tempo martelando-a, rachando-a, estilhaçando-a, brocando-a, cinzelando-a, fi-la tábula rasa, persegui-a no interior da terra - e eis que ela não saiu do seu lugar, não mudou sequer sua película de líquens amarelados. Está inteira, inteira e íntegra como uma verdadeira pedra. Deixe-me aproximar, talvez seja miragem.

Não é. Toco-a: macia e severa com seus verdes tapetes recobrimdo-a aqui e ali. Neste lado há uma reentrância que me permite galgá-la. Não o farei novamente, deixe-me procurar uma loquinha onde eu punha o martelo. Ei-la. Exatamente a mesma. Nada de miragens, o tempo não andou. E, não andando o tempo, nada aconteceu. Pergunto-me por aqueles aviões que se precipitavam no mar, por aqueles ratos, porcos, elefantes, cavalos. Não, não sei. Entretanto há uma pedra, há um jardim, uma casa. E, certamente, um gato.

Aí vem ele. Venha gatinho (roça minhas pedras, é o mesmo de hoje), suba no meu colo. Encabula-me o aparecimento, ou re-aparecimento, desta pedra. Você também não se espanta? Os gatos não conhecem o absurdo. Tenho um irmão que costuma perguntar-me sempre que nos vemos: Como vai a felicidade? Respondo-lhe ora: vai bem, ora: vai mal. E ele, quando respondo que vai mal: É assim mesmo, a felicidade nem sempre vai bem.

Agora preciso entrar, alguma coisa me diz que devo dar uma olhada nos meus manuscritos para ver como estão, como ficaram.

Hum! Ahn! Eh!...Muito bem, muito bem... Confesso que... todos erramos, não é mesmo? Perdi, decerto, meu nome. Mas hei de encontrá-lo,

malgrado este piano rouquenho que toca em algum canto da casa. Ahn? Piano? É bem verdade que ouço um piano. Vem do quarto do móveis. Mas, quem o toca?

Não me moverei desta cadeira. Lembro-me ter ido lá uma vez, havia um braço de moça com luvas finas. Deixemos isso de lado, a noite se aproxima. Já desconfio que minha biografia chega ao fim. Mas eu, não. Nunca chego ao fim. Há pouco, mesmo, descobrimos que sequer o tempo passou. Por isso corri a este caderno para conferir se alguma coisa havia escrita nele. Não me espanto com nada. O caderno não era um caderno, mas uma pilha de papel ofício. Intacta. Uma folha sequer escrita, sequer uma linha. Nem mesmo esta que presumo estar escrevendo.

Senhorita, você me ouve? Não, não ouve. Não há senhorita alguma aqui. Havia um menino que me trazia jornais diariamente, mas creio que ele também foi invenção minha. O diabo do gato dorminhoco é que, tudo indica, independe do que eu pense ou deixe de pensar. Isto é, não sei. Já não me sinto muito seguro das coisas. Vou chamá-lo.

Escurece muito rapidamente. Suponho que estou só. Se houvesse algum livro para me distrair um pouco. Havia umas estantes atulhadas de livros na sala da biblioteca. Aliás, nesta sala daqui. Não vejo livros nem estantes, apenas paredes nuas. Preciso chegar até o chuíte, isto aqui escurece a cada segundo, preciso chegar até o chuíte.

Que chuíte? Meu deus, só fiquei eu aqui?

Corro ao jardim, mesmo às escuras. Penso que estou no jardim. E onde está a pedra? Êêê! Será que grito alguma coisa? Não há pedra alguma. Não há jardim nenhum. Casa nenhuma. Somente eu estou.

Onde?

Onde - palavra engraçada. Que sentido faz ela, se não há nenhum onde? Senhorita, senhora, senhor - ouvem-me vocês? Decerto que não, sou um bobo. Minha ficção já se esgotou. Não me sustento sequer. E preciso continuar falando/escrevendo/pensando? Para quem? Para quê? Nem sei por que me passou agora pela mente o livro de Saint-Éxupéry. O deserto, um caravaneiro passa à distância, um giro da sua cabeça nos verás: sedentos. Aquele homem de turbante branco vai nos avistar. E, neste instante, ele será um deus: dará a vida.

30.

Agora que sequer estou só - pois nem sei mesmo se sou -, agora que o véu deste manuscrito é retirado para fazer surgir o epílogo revelador de toda trama: agora o que mais almejo é ser testemunha. Afirmo nada dever à História, mas devo. Afirmo nada dever à Política; devo. Posso afirmar que à Literatura é que não devo nada? Não posso. Porque em mim há dois tipos de homens: o indivíduo sem nome ou rótulo que sou eu mesmo, intransferível e imperdoável, e esta pessoa chamada Agassis Escatimburo, portador de uma carteira de identidade, um isto, um aquilo, e mais quarenta outros documentos de um cidadão qualquer.

Se não se salvam as duas criaturas, a arte literária não faz sentido. Meu lugar de ser humano sobre a face da Terra, por minúsculo que sejam meus metros quadrados de ocupação, tem o mesmo valor que o vosso que sois rei e que o teu que és um pobre diabo, se a consciência que nos medeia e cinge é traduzida pela palavra dignidade. Somos o que julgamos ser. Meu depoimento, em forma novelesca - cômico, poético ou irreal que seja -, pressupõe também não importa que contingente de homens e mulheres de verdade.

Se isto serve como chave de ouro, eis portanto uma. Se não, nada tenho a fazer. A autobiografia chegou ao fim.

31.

(Bravos! Bravos! Não sabia que se contavam entre os teus atributos rompanete e oratória. Ó coitado deste pobre personagem que sou, que não consegue manter-se em pé quando entregue a si mesmo. Sem casa, sem gato. Pensamento sem corpo e um grande vazio no lugar onde poderia haver um coração ou uma alma. As emoções subsistindo na incorporeidade? E que pode, agora, um homem que é só ser. Agassis Escatimburo toma assento na galeria dos personagens fictícios: aquele que não cumpriu sua mínima promessa, qual seja: dizer quem é. “Dir-lhe-ei quem sou, senhorita” - bramia eu. Nem sou, nem senhorita. Um papelão! E no entanto não paro de escrever. Outrora era sempre noite, agora não

sei o que é. Teria havido dois cães. E uma mulher. E uma pedra. Oh, sim, houve uma pedra. E uma pilha de papel em branco.)