Literatura

Crítica e metalinguagem

Arturo Gouveia
[Organizador]



editora CALÊNDULA

Copyright by © 2026
Arturo Gouveia *et. al*

Projeto editorial
Eros Cídero de Oliveira

Organização:
Arturo Gouveia (UFPB)

Conselho Editorial:
Dr. Arturo Gouveia (UFPB)
Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)
Dr. Francisco Aurelio Ribeiro (UFMG/UFES)
Dr. Valci Vieira dos Santos (UFF/Uneb)

Imagem de capa:
Sinfonia tipográfica [Ingrid Antonelli]

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou qualquer meio eletrônico ou mecânico, sem permissão expressa da editora (Lei 9.610, de 19/02/98).

[CIP]
Dados Internacionais da Catalogação na Publicação

A48l Araújo, Arturo Gouveia

Literatura: crítica e metalinguagem. Arturo Gouveia de Araújo (organizador). 1ª edição. São Paulo: Editora Calêndula, 2026. 220 p.

ISBN: 978-65-83005-96-0

1. Literatura 2. Crítica literária. 3. Ensaios
I. Araújo, Arturo Gouveia. II. Título

CDD B869.4

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:
1. Literatura: ensaios
2. Literatura: crítica

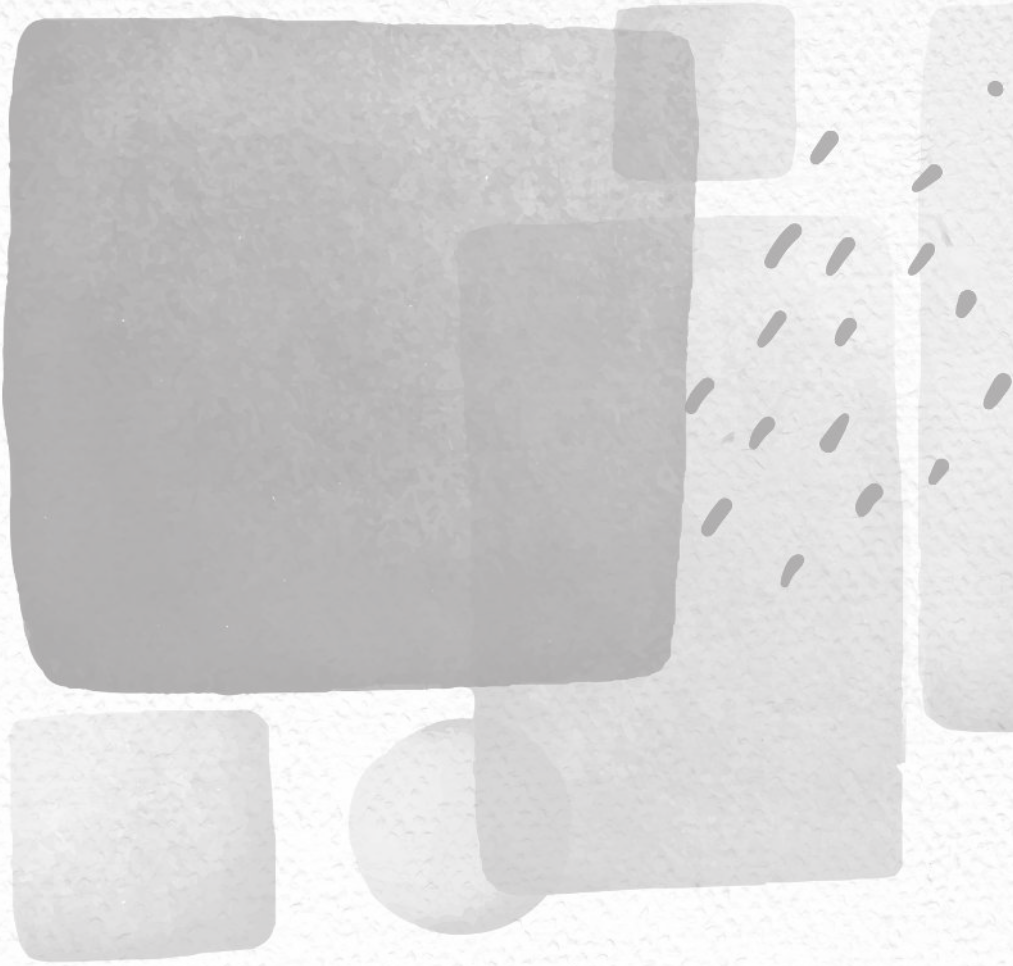
editora CALÊNDULA
Home page: www.editoracalendula.com.br
editora@editoracalendula.com.br
(11) 94322-4207

Literatura:

Crítica e metalinguagem

Arturo Gouveia
[Organizador]

editora CALÊNDULA



Sumário

Apresentação.....**7**

O estranho poder de Nhinhinha no conto "A menina de lá".....15
Arturo Gouveia

Os milagres não-cristãos de Nhinhinha no conto "A menina de lá" [Algumas rupturas de Guimarães Rosa].....51
Arturo Gouveia

O fantástico e seus tipos.....87
Hélio Santiago Rodrigues Abdala

Under the surface: biblical archetypes in "Hamlet".....143
Willian Sampaio Lima de Sousa

Lições para desler o livro ilustrado: metalinguagem e materialidade em "Bibi", de Gustavo Piqueira.....157
Rodrigo da Costa Araújo

Metapoesia e desencanto em "As maldições da noite", de Waldo Morenno.....183
Wilbett Oliveira

Marcas do ultrarromantismo em *Coquetel Molotov: drinks para a morte*.....**203**
Wilbett Oliveira

APRESENTAÇÃO

É com o espírito de profunda investigação estética que esta coletânea vem a público, reunindo ensaios que compartilham uma obsessão comum: a desmontagem das engrenagens da linguagem e a observação de como a literatura se volta sobre si mesma para interrogar o real. Longe de ser um apanhado de perspectivas isoladas, este volume funciona como um organismo vivo e transdisciplinar. Nele, a crítica literária, a teologia, o design gráfico e a metapoesia se cruzam para responder a uma inquietação contemporânea: de que maneira a forma artística deixa de ser um mero veículo e passa a constituir o próprio conteúdo e a carne da obra?

O percurso desta coletânea abre-se sob a grife do sertão e da transcendência. No primeiro capítulo, "O estranho poder de Nhinhinha no conto *A menina de lá"*, o crítico Arturo Gouveia estabelece um sofisticado diálogo comparativo entre duas das mais célebres narrativas de João Guimarães Rosa: "A hora e vez de Augusto Matraga" e "A menina de lá". Gouveia debruça-se sobre a natureza da espiritualidade sertaneja para operar uma distinção ontológica fundamental entre a ação humana e a intervenção divina. Ao analisar a saga de Nhô Augusto, o ensaísta demonstra que sua violenta redenção moral e o embate final com Joãozinho Bem-Bem não se sustentam na categoria teológica do milagre, mas sim em uma peripécia existencial e terrena que respeita as leis físicas da realidade, o que ganha contornos mais complexos no segundo capítulo, "Os milagres não-cristãos de Nhinhinha no conto *A menina de lá*", em que Gouveia cruza a teologia com as teorias do insólito de Tzvetan Todorov e David Roas. Se na tradição bíblica — resgatada pelas leituras de René Latourelle e R. N. Champlin — o milagre exige uma finalidade messiânica, uma súplica humilde e a caridade coletiva, o suposto poder da pequena Nhinhinha manifesta-se em uma gratuidade absoluta. A menina de menos de quatro anos opera prodígios movida por desejos "levianos e descuidosos" (como a chegada de uma rã ou uma pamonha de goiabada), mergulhando a família em um misto de encantamento e medo da incompreensão dos adultos. Gouveia desvela a originalidade de Rosa ao mostrar que o autor oculta a origem sobrenatural dessas forças, criando um fantástico que recusa a santificação institucional e preserva a autonomia opaca da arte.

O conceito de fantástico e suas manifestações no gênero literário, confrontando as teorias de David Roas,

Tzvetan Todorov, Jaime Alazraki e Rosalba Campra, é discutido no ensaio intitulado "O fantástico: seus tipos" de Hélio Santiago Rodrigues Abdala. Neste texto, a irrupção do sobrenatural é vista como desestabilizadora da realidade e o autor propõe uma tipologia narrativa baseada no jogo entre três instâncias fundadoras do relato: discurso, diegese e recepção. A partir da análise de obras de H. P. Lovecraft, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, Abdala demonstra como o fenômeno fantástico se desdobra em fantástico discursivo, diegético e da recepção, evidenciando a instabilidade e o caráter fluido do gênero na literatura contemporânea.

O ensaio do professor William Sampaio Lima de Sousa analisa *Hamlet*, de William Shakespeare, a partir da teoria dos arquétipos literários de Northrop Frye e das contribuições de Régis Boyer, demonstrando que a tragédia incorpora, de forma elíptica, estruturas narrativas do Antigo Testamento, especialmente da história do rei Davi. A investigação identifica três correspondências centrais: o homicídio seguido de usurpação do poder, a utilização de uma estratégia artística para revelar a culpa do soberano e o emprego de uma carta como instrumento de condenação. Embora preservem a arquitetura mítica do relato bíblico, essas relações são recriadas por Shakespeare em um contexto secular, no qual a linguagem, a consciência e a ação humana substituem a intervenção divina. O autor conclui que *Hamlet* não reproduz passivamente os modelos bíblicos, mas os ressignifica, evidenciando a permanência e a transformação dos arquétipos na tradição literária ocidental.

A investigação sobre como os mecanismos formais constroem o sentido abandona o universo verbal do ser-

tão e penetra na materialidade física do livro no terceiro capítulo. Em "Lições para desler o livro ilustrado", Rodrigo da Costa Araújo analisa a obra experimental *Bibi* (2019), do designer e escritor Gustavo Piqueira. Araújo promove um salto interpretativo ao utilizar o *concept* de "estratégia da forma" de Laurent Jenny para discutir como a obra de Piqueira se apropria das aparências lúdicas do livro infantil para, em seguida, desmontá-las e parodiá-las. O ensaio discorre sobre a interdependência radical entre design e texto, demonstrando que a alteração de fontes, o uso de texturas de papel distintas e o convite performático para que o leitor destaque e altere capas e títulos no miolo transformam o objeto físico em elemento narrativo. Apoiado na teoria da "desleitura" de Harold Bloom, Araújo reposiciona o leitor como um coautor ativo, cuja experiência estética depende da manipulação lúdica e visual da página.

A violência contemporânea e formal e o consequente sentimento de inadequação frente ao mundo estendem-se e ganham contornos políticos na esfera da poesia marginal. Em "Metapoesia e desencanto em *As maldições da noite*", Wilbett Oliveira mergulha na obra de 1984 do mateense Waldo Morenno. Oliveira teoriza que a metalinguagem em Morenno consiste num instrumento de fratura social e existencial. Analisando poemas como "A palavra e seu dis/curso" e "Lavra", o ensaísta revela a palavra despida de ilusões burguesas, tratada sob a metáfora do trabalho braçal do garimpeiro: um bicho atrevido ou uma pá que escava a crueza do cotidiano. O "currículo vitae" do eu lírico marginal de Morenno é desenhado pela insônia, pelo tédio e pela urgência biológica da fome no bairro operário, rasgando o decoro

tradicional para gritar a própria humanidade e recusar a anestesia da arte consumível.

No ensaio que encerra esta coletânea, Wilbett Oliveira analisa as "Marcas do Ultrarromantismo na obra *Coquetel Molotov: drinks para a morte*, de Silas Corrêa Leite", por meio de uma leitura comparativa com a poesia de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. A investigação demonstra que temas como melancolia, solidão, morte, infância e subjetividade são retomados, mas profundamente ressignificados pela experiência contemporânea. Enquanto a dor ultrarromântica decorre da tensão entre ideal e realidade, na poesia de Silas Corrêa Leite ela emerge da fragmentação identitária, da crise ontológica do sujeito e da precariedade da existência. Além disso, a obra rompe com a musicalidade e as formas tradicionais ao privilegiar versos livres, condensação imagética e metalinguagem.

Criticamente, esta coletânea oferece ao leitor muito mais do que análises isoladas; apresenta um panorama agudo sobre as dores e os artifícios da representação moderna por se tratar de um convite indispensável para quem deseja compreender a literatura não como um espelho límpido que reflete passivamente a vida, mas como um espelho oculto e quebrado, que exige esforço, desleitura e coragem para ser decifrado.

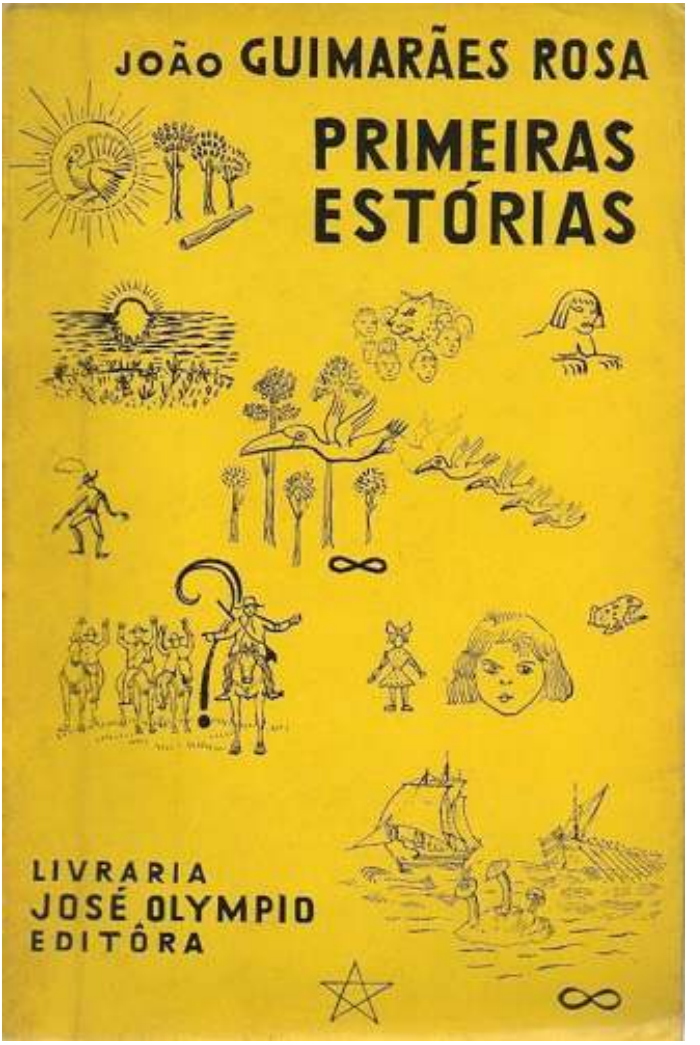
Arturo Gouveia
Organizador

O ESTRANHO PODER DE NHINHINHA

Arturo Gouveia

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Arturo Gouveia de Araújo é Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada - Universidade de São Paulo). Atualmente é professor titular da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica literária, conto brasileiro, literatura brasileira pós-64, violência do estado e narrativa moderna. Organizaou a coletânea *Falas e fendas: caminhos literários do sertão* (Editora Calêndula, 2026).



Capa do livro *Primeiras estórias*
de Guimarães Rosa (ed. 1962 - José Olympio Editora)

Na chegada em uma comunidade pacífica, um homem desarmado, afastado de um passado de violência há mais de dez anos, encontra-se, sem qualquer combinação anterior, com um amigo que chefia um grupo de jagunços, armados até os dentes. Diante dos habitantes tão pobres da comunidade, o chefe escolhe toda uma família para uma prática de *justiça*, dentro de uma *regra* que consiste em matar, transformar em assassino o pai, a ser matador de um de seus filhos, e prostituir as filhas. Essa vingança do chefe é por causa do assassinato de um de seus homens, ato cometido por um dos filhos do velho, jovem agora em fuga. O homem desarmado pede ao temidíssimo chefe jagunço para não fazer nada com ninguém, em nome do Nosso Senhor e da Virgem Maria, conforme apelo do velho. O pedido do visitante é interpretado pelo chefe como um desrespeito. Então começa uma briga fatal de morte coletiva dos brigões, o que leva toda a comunidade à visão de uma intervenção *divina* de um homem desconhecido, agora identificado como o Homem do Jumento. Esta é a primeira e última passagem de Augusto Matraga pela comunidade indefesa.

Em outro lugar do imenso interior de Minas Gerais, uma menina declara o advir de sua morte em breve. É reprovada por sua tia por tal comunicado, o qual não corresponde aos desejos da própria condição da vida da família – fato simultâneo, claro, ao carinho a ser sempre prestado à criança. O nome dessa menina – que *profetiza* apenas coisas boas para a família, as quais de fato ocorrem – é Maria, ternamente chamada de *Nhinhinha*.

Essas narrativas têm algumas semelhanças, porém grandes diferenças, ainda que a religiosidade católica tenha proximidade com as duas. Ambas revelam certa demonstração de poder, mas de utilização rigorosamente desigual.

Um dos maiores contos de Guimarães Rosa, aquele sobre grande mudança religiosa do personagem, exibe que Nhô Augusto nada tem a ver com milagre[1]. A adesão dele a uma vida de valores religiosos é a ruptura mais radical de sua existência. Mas nada dessa transformação tem a ver com um dos fatos registrados na história do cristianismo: a realização do milagre.

O outro conto rosiano, que enfoca uma breve aventura de Nhinhinha, registra, ao contrário do outro, acontecimentos milagrosos[2]. Estes não são dominados pela racionalidade conceitual ou científica, por apresentarem a incompreensão cotidiana dos fatos imprevisíveis. A diferença entre um enredo e outro, do ponto de vista da presença e/ou permanência de uma ação milagrosa, é que a natureza do segundo texto é vivida pelo ser humano, ainda que não crie nada; no primeiro texto, por mais que ocorram fatos intempestivos, essas ocorrências em nada desfazem as leis físicas da peripécia. No primeiro conto, o ponto final da busca dessa grandeza é uma ba-

talha visível, de morte dupla, ou seja, daquele que procura a salvação e convida o inimigo, em pleno assassinato mútuo dos dois, para a ida ao céu; no segundo texto, as atuações da inocência infantil parecem implantar, em relação à ignorância dos adultos, certas *batalhas invisíveis*, sem qualquer violência.

Um dos recursos conceituais para a diferenciação ontológica do milagre é difundido pelas reflexões da teologia católica. Recorremos a explicações de um dos estudiosos, René Latourelle[3], para a tentativa de interpretação dos fatos raros. Como vemos adiante, a realização de milagre é de origem não-humana, na concepção da teologia[4]. Formulação parecida a esta é divulgada pelo teólogo norte-americano R. N. Champlin[5]. Contudo, no conto que aborda as ações de Nhinhinha, ninguém espera as forças que realizam os milagres, mas essas forças *sobre-humanas*, ao contrário do que ocorre na Bíblia, também não são esclarecidas na narrativa. Em outras palavras: o que transcorre como fatos que os adultos não exercem não são ações conscientes por parte da criança. Na lógica bíblica, a capacidade de produzir milagre é um poder originário de uma concessão de Deus. Na ação tão incompatível de Nhinhinha à vida comum, o narrador não relaciona nada a uma atuação divina por trás das ações da menina, a qual realiza o impossível em sua casa. Mas essa singularidade também não mostra a capacidade humana para tal ação.

I A estranheza inicial da menina

A relação entre literatura e teologia, a princípio, em termos de práticas religiosas, escritores e intelectuais, não exibe necessidade de uma condição obrigatória para

se atingir a qualidade estética de um texto. Assim, não há causalidade entre um tipo de conhecimento (arte literária) e outro (ciência teológica), mas nada impede que ocorra alguma relação entre eles, o que é verificável já na literatura grega, em sua temática mítica, assim como na literatura cristã, boa parte dela em relação com os registros bíblicos. Isso significa que o conteúdo e a forma do texto literário podem demonstrar toda uma formação religiosa, o que pode requerer, por parte dos críticos, algumas explicações da religiosidade de uma cultura, como também o significado de certas atitudes do personagem. Como reconhece Northrop Frye, a história do Ocidente viveu uma extensão secular das influências da cultura cristã, mesmo com as mais diferentes tendências particulares de suas agregações, lembrando que nunca houve homogeneidade dessa cultura.[6]

Na composição literária, dada a realização das obras muito heterogêneas ao longo da história da cultura, as diferenças ainda são maiores e até de passíveis a acréscimos fictícios. Porém, o significado de certas imagens ou ações pode não ter existência e ocorrência reais e previsíveis. Certas decisões finais do protagonista, por exemplo, podem não ser aceitáveis ante os princípios cristãos. Historicamente, a utilização da violência foi muito provocada por grupos, enfrentada por exércitos etc., como os perseguidos iconoclastas, dentre outros. Uma produção artística pode seguir os fatos históricos por uma dedicação mais realista, devido à aproximação aos fatos ocorridos e com a mínima preocupação de (re)criações imaginárias. Mas outras poéticas podem infiltrar temáticas já existentes antes da obra literária, como estabelecer releituras do que é sedimentado na cultura e mesmo a introdução de fatos não encontrados sequer na mítica existente.[7]

Em Guimarães Rosa, a decisão final de Matraga por uma luta fatal e reconstrutiva, dentro de uma sensação de felicidade até então não captada, seja de seu período anterior e poderoso, seja o pressentimento de sair de Tombador, prepara a morte do herói a ser cumprida em poucos minutos. É o mesmo tempo na partida ao céu, conforme sua confiança na resolução de Deus.

Eis a síntese de um comportamento imutável:

a) Agressão física e *inquestionável* praticada pelo protagonista, na primeira parte do relato: da *compra* da mulher no leilão aos murros no namorado dela;

b) O plano de juntar os homens e ir à fazenda de Ovídio para matar sua esposa e o novo homem dela;

c) O *assassinato* de Nhô Augusto.

Por outro lado, eis o único momento, entre a segunda parte e a terceira, da adesão do herói à violência, com uma finalidade inteiramente diferente, comparável a um objetivo *teológico*:

a) A exceção extraordinária da maior parte da nova vivência do herói: a paz, como preparação para o céu (a diminuição da violência não é quantitativa, mas praticamente absoluta, antes do final);

b) O enfrentamento de Joãozinho Bem-Bem: a luta final como organização inteiramente diferente da ação covarde dos homens de Consilva;

c) A diferença radical das duas maiores brigas: defesa a serviço de uma ascensão.

Como se vê, do fim da primeira parte ao restante do relato, há apenas dois momentos de violência (exceto os das lembranças): um, por parte dos homens de Con-

silva; outro, a disputa letal entre dois grandes amigos, com uma violência exercida com sentimento e fim diferentes pelos dois que se matam.

No momento, junto à breve apresentação de Matraga, escolhemos "A menina de lá" com certos fatos incompreensíveis pelos próprios personagens, sobretudo os mais velhos da família de Nhinhinha – esta com menos de quatro anos. Talvez seja verificável, em alguns acontecimentos, a atuação de mistério e algo fantástico, porque, na vivência inesperada com alguns fatos, certos problemas da família não são desvendáveis. A criança também não parece ter o menor controle, porque não tem a idade que seria necessária para isso e/ou não tem a menor identificação racional do que ela mesma está expondo – e parece a única pessoa "abençoada" pelos eventos estranhos e, ao mesmo tempo, tão humanos e benfeitores aos seus próximos. No caso, não ocorre nada prejudicial às pessoas majoritárias, algo bem diferente de toda uma tradição fantástica que desenvolve, em maior parte, fatos deletérios.[8]

A serviço do *entendimento mais lógico* desses fatos, apresentamos essa sequência:

a) A previsão de Nhinhinha de fatos com origens inexplicáveis, sem cognição imediata dos adultos;

b) O auto-isolamento da família e medo de difusão da capacidade de previsão da menina;

c) A falta de compreensão de que ela está se encaminhando para a morte, apesar de demonstrar certo tipo de *controle previsto* de alguns fatos, tudo inatingível pelos adultos da casa.

O dicionário de Champlin aponta o milagre como "evento *dentro* do mundo natural, mas que aparentemen-

te está *fora* de sua origem normal" (Champlin, 2011, p. 266). Trata-se de uma dupla presença que, de fato, chama a atenção dos familiares que, assim, decidem evitar propagação popular do poder da menina. Ao contrário do que aparece em alguns pequenos fatos de *Grande sertão: veredas*, em que uns pais de família, Pedro Pindó e a esposa, ganham fama com o que praticam em casa no castigo diário ao filho Vôltei (violências gerando prazeres e curiosidades)[9], os adultos da casa não demonstram interesse por riqueza, já imaginando, inclusive, que a fama da filha pode resultar em invasões catastróficas à simplicidade e à paz da família.

Acrescentemos que o narrador também não explica o que ele mesmo narra. Trata-se da ausência de clareza de várias situações, a começar do título: "A menina de lá". A participação de decifração inicial do leitor estabelece uma pergunta sem solução: o que significa a palavra "lá"? No uso comum dessa palavra, sabe-se que, como pronome adverbial, o termo é substituto de algum local onde, em sua indicação inicial, a escrita ou a fala é compreensível. Mas o título apresenta essa palavra inicialmente, sem indicação anterior de algum espaço. Tal referência, pois, se impõe pelo narrador sem a função mais comum utilizada no idioma como distanciamento de repetições, porque não se pode repetir o que sequer foi anunciado. "Lá", portanto, é usado pelo narrador não como sucedâneo, mas como precursor de um sentido, o que não corresponde a sua função original na língua.

No primeiro parágrafo do texto, há esclarecimento muito tradicional do lugar onde tudo se passa – o Temor-de Deus, por atrás da Serra do Mim, assim como a genérica apresentação do Pai da menina, agricultor e criador de vacas, e da Mãe, muito religiosa e trabalhado-

ra de casa. Nhinhinha, também chamada só uma vez de "Maria", é apresentada como uma menina de menos de quatro anos, o que talvez justifique, ao menos em parte, sua imensa dificuldade de uma fala completa e lógica. É como se as crianças conhecidas da região e de outras partes da família (ainda que não citadas) já demonstrassem certo domínio de vocabulário e de organização sintática de outras crianças de mesma idade. O caso de Nhinhinha apresenta um suposto defeito – e isso traz uma tristeza sobre a condição negativa da menina na interpretação que fazem dela, mas não na visão de si mesma. Convém lembrar, entretanto, que a própria tristeza dos adultos tende a superar-se, mesmo com a morte da criança, a qual não sofre nenhuma infelicidade. A sensação última dos pais é o reconhecimento da "filhinha em glória" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379), como se seu fim não fosse realmente perda, mas o caminho de uma vida melhor. Ora, embora os pais representem essa mudança em termos católicos, como seria a função de um "enterro, com acompanhamento de virgens e anjos" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379), sabe-se que há uma compensação simbólica no enfrentamento da morte tão célere da criança.

Esse final é a adesão a uma tentativa de compreensão da condição da criança, o que parece refutável pelos adultos em quase todas as atuações da menina em prática, assim como a exteriorização de frases que desafiam a inteligência dos mais velhos. Enquanto o começo do conto parece tão tradicional, na amostra dos três personagens principais, com breves dados sobre eles, o acúmulo de outras componentes, principalmente o que diz respeito à fala da criança, já impõe uma nova problemática presente na elaboração artística, assim como no sentimento de frustração que os próprios familiares têm,

confessando que não entendem nada do que é exposto por Nhinhinha. Da mesma forma, o narrador que parece tão frequente, o de terceira pessoa, identifica-se depois, no fim do quarto parágrafo, em primeira pessoa: "E Nhinhinha gostava de mim" (Rosa, 2017, v. 2, p. 378). Recurso idêntico ocorre também no final do quinto parágrafo: "Nunca mais vi Nhinhinha" (Rosa, 2017, v. 2, p. 378). Essa autorrevelação do narrador é pessoalmente muito tímida, sem declaração alguma de interesse de destaque.

O quarto parágrafo é o primeiro em que o narrador se cita na elaboração da narrativa, mas sua autoconsideração não se desenvolve em larga escala no texto. Assim, uma curiosidade permanece: quem é esse narrador e de que forma foi sua participação dos fatos na família da menina? Terá tido ela, após os fatos, acesso a essas questões? Se essa *veracidade* é presente em tudo o que diz respeito às citações, o narrador esteve presente na observação direta dos fatos ou apenas soube, por parte de alguém da família da menina, dos episódios? Quem é esse narrador, portanto, sem identificação própria e apenas com informação genérica e com possível participação nos fatos narrados, porém sem atuação ampla no enredo? Entretanto, mesmo sem o menor aparecimento, por não mais ter visto a menina, o narrador prossegue uma estória bem maior do que corresponderia a sua própria presença nos atos que se desenvolvem em torno da criança. Como esclarecer essa aparente contradição?

Apesar disso, o narrador procura lembrar, após já tudo ter passado e ele não mostrar sua presença direta em torno de todas as ocorrências, outros detalhes que provêm no avanço da narrativa. A menina é descrita, por exemplo, de forma sempre quieta, com pouco brinquedo, sem muito movimento corporal. Diante de uma si-

tuação de autorrecolhimento, o Pai confessa sua primeira impressão de que ninguém compreende o que ela fala. Trata-se de preocupação do Pai e identificação de uma estranheza da filha. Pelo jeito, essa estranheza de linguagem é também ligada à própria incapacidade de Nhinhinha de agir como a criança que gosta de se divertir e ser apegada aos mais velhos, para a devida atenção e proteção. A menina, de fato, em nada evidencia a origem e a motivação desses fatos.

Ao contrário do que se espera da denominação de um sujeito, a primeira fala dela é: - "*Ele xurugou?*" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). Vejamos que, além de um sentido instantâneo dos termos, a interrogação parece ininteligível, porque não parece, aos olhos dos adultos, a causa da preocupação infantil, a qual precisaria de resposta. Os pais não sabem o significado disso, o que dá a entender que não é um comportamento próprio das crianças. Ela está fazendo uma pergunta sem expor a necessidade disso, muito menos a utilização de um verbo desconhecido[10], o que coloca os adultos em efeito de algo "esquisito". Já a segunda fala da menina é de vocabulário acessível, porém inteiramente deslocado do contexto da família: - "*Tatu não vê a lua...*" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). Essa fala nada tem a ver com a anterior, ainda que, provavelmente, na absorção imediata por parte dos adultos, qualquer outra poderia ter o mesmo efeito. Por causa dessa esperada continuidade, a incompreensão da linguagem da criança vai aumentando.

Há outras referências por parte do narrador, sem a fala direta da criança: coisas contadas de forma absurda e vaga, com uma pequena anunciação que parece dificultar a compreensão não apenas do sentido de cada uma, mas principalmente da relação entre uma e outra. Essa ausência de relação parece ainda tornar mais difícil o en-

tendimento entre as partes, como se fosse algo próprio da pequena idade ou alguma debilidade mental, a qual quebra o sentido de toda continuidade na fala da criança. Na idade dela, os adultos já esperam algo mais lógico, apesar da possibilidade, também, de pequenos enredos sem ligação um com o outro. Mas o que mais se espera é o meio de se compreender esse estado tão estranho da menina. Por exemplo, uma abelha real *pode* voar até uma nuvem, considerando-se que o significado disso pode ser do entendimento específico de uma criança. O que certos adultos querem, porém, é que nada ultrapasse o próprio mundo lógico deles[11]. Nesse momento, ou há um tipo de ignorância dos adultos, talvez bem típico da cobrança dos sertanejos para que as crianças se tornem logo produtivas para a família, ou mesmo incapacidade da linguagem infantil de origem doentia, ainda que nada manifeste fisicamente essa debilidade. Assim, portanto, aumenta a má impressão dos adultos.

Vejamos que toda reflexão imediatamente passada nada tem a ver, em semântica e em continuidade narrativa, dos temas anteriores com novas reflexões que envolvem meninas e meninos, todos sentados em uma comprida mesa de doces, fato este que se torna mais estranho aos adultos por causa de um "tempo que nem se acabava" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). A necessidade do emprego prático e produtivo – ainda que pela carência familiar – é interpretada pela família como a *perda* de uma diária produzida por uma *pura vida*, cuja inocência não é marcada pelo sentido religioso, mas por uma improdução do que é necessário na vida diária de todos.[12]

A terceira fala dela é em resposta a uma pergunta dos adultos: - "*Eu... to-u... fa-a-zendo*" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). Mas um dos atos talvez inesperados dos adul-

tos é a excessiva calma da menina, cuja constância de silêncio, em um comportamento de imobilidade tão raro em crianças, parece até impor aos adultos uma espécie de dúvida sobre a normalidade mental da menina. Não há para eles nenhuma explicação sobre ela, o que dá a entender que querem seguir as atividades até previstas no crescimento de toda criança, mas eles não observam nada disso em Nhinhinha. Qual o sentido, pois, dessa diferença tão grande? Nesse caso, tanto a origem quanto a finalidade desses fatos são responsáveis por uma incompletude não só da criança, mas da inteligência adulta incapaz de lidar com isso.

Há ainda algo inabitual na tentação dos adultos para satisfazer-se com a assimilação dos fatos familiares: o caráter da criancinha de gostar ou não gostar de qualquer um da sua casa. Ao mesmo tempo, ela não tem contato com ninguém de outra família – isso mostra o isolamento total de Nhinhinha, a qual, no entanto, demonstra capacidade de prever o que vem de fora. Vejamos que a relação entre a limitação do espaço em que ela está, praticamente isolado, e o que vem de fora a partir do que ela fala é de fato muito surpreendente, seja no sentido dos pais, seja por parte do universo dos leitores.

II Um tipo estranho de milagre

O estranhamento dos milagres não é problemático para o narrador do conto. Ao contrário: a evidenciação dos fatos *milagrosos* é muito positiva para ele, como vemos na inexistência de julgamento negativo por parte de quem conta a estória. Nesse sentido, a posição positiva e alegre da voz narrativa, sobretudo, aparentemente, nos detalhes

dos fatos mais "milagrosos", demonstra a radical diferença entre a voz das enunciações e o sentimento enunciado dos familiares. Na aproximação ao sentido cristão do milagre, sempre na utilidade de cooperação às necessidades dos escolhidos, o próprio conto expõe que os fatos inesperados não são feitos por pessoa nenhuma, como se o inoportuno viesse de outra dimensão. Essa condição, diferencial do trabalho humano, é admitida como verdade, na tradição bíblica, apenas como intervenção celeste.[13]

Uma das definições teológicas do excepcional fato *milagre* é estudada como fenômeno exclusivo de criação divina, impossibilitado em qualquer ação humana, já que sua originalidade celestial é irrepetível em condições terrenas[14]. Ainda que o milagre ocorra no cotidiano humano, o que é evidenciado na ação de Cristo e de alguns seguidores[15], sua origem, conforme o pensamento bíblico e eclesiástico, é da intervenção unicamente espiritual, o que independe de qualquer interferência terrena.

Sabe-se que na literatura, capaz de trabalhar até mesmo com o desconhecido, ainda que parcialmente com tais intenções, o milagre também pode ser narrado, sem corresponder, obviamente, apenas ao que é *estranho*. No conto rosiano, o que chama atenção não é apenas o comportamento estranho da criança, mas também algo que se manifesta como impossível: as previsões de Nhinhinha. Não é apenas a linguagem dela que está na incompreensão dos adultos, mas algo que ela prevê que ocorre de origens geográficas estranhas, fora de sua casa, de lugares que ela nunca frequentou, nem com os pais, nem sozinha. De que forma, pois, ela conhece esses espaços de onde provém o que ela afirma? O narrador não cita nada de comunhão com passagens bíblicas; muito menos o conhecimento de algo pregado por igrejas. O

poder de Nhinhinha dessa capacidade é absolutamente não identificável. No caso, nem um conhecimento de ordem judaico-cristã nem outro de explicação lógico-conceitual servem de fonte original ao texto. Em seu todo, a decisão do narrador é de elucidação e julgamento do fato mais secreto, cuja obscuridade gera temor na família, por causa de possíveis prejuízos que venham de fora. No medo de repercussão do milagre, a família não tem esperança de certa ascensão social, para admiração e fama, porque tudo acabaria sendo negativo: manipulação por parte de forças sociais, sem respeito à família. Os familiares, nesse sentido, passam a prejulgar o perigo das previsões da menina, um "medo extraordinário da coisa" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

Ao longo de todos esses fatos *confusos*, que impressionam também a tia da menina, apenas um ser expõe-se como quem não vê nada deformado nem doentio. Trata-se do narrador que, mesmo quando se identifica nos atos na menina, o procedimento de *milagres*, não demonstra ilusão nem preocupação negativa com nada. Mas, ao longo dos diálogos da família com a menina, parece que apenas uma fala dela parece ter sentido, ainda que incompleto, o que, de fato, não responde nada a ninguém. A pergunta dos grandes é: – "Nhinhinha, que é que você está fazendo?" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). A resposta da menina indica que ela está em atenção às pessoas grandes, ao ponto de sua palavra revelar o começo lógico de uma resposta, porém incompleta. Trata-se de sua quarta fala: - "*Eu... to-u... fa-a-zendo*" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377).

Observe-se que o narrador não se limita a reproduzir as palavras diretas, em forma de linguagem, mas abrange também a condição um tanto estranha da criança. Trata-se de ela estar presente em situação muito difí-

cil: "E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). É toda uma ação *inoportuna* da menina, o que o próprio narrador qualifica como algo vago, pelo qual lhe aparece uma indagação do que seria a condição atrasada da mente da criança: "Seria mesmo seu tanto tolinha?" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377).

Nas quinta e sexta falas, Nhinhinha considera o Pai e a Mãe como "menino pidão" e "menina grande" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). Na fala seguinte, ela fica em um murmúrio isolado: - "Deixa... Deixa..." (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). Ora, qual o significado e a diferença tão grande das três? Qual o sentido dessa prática infantil? É um ato voluntário de sua decisão? Se é, qual é de fato sua intenção? Mas convém observar que suas palavras são muito poucas, resumidas, talvez não apenas pelo inalcance de sua pequena idade, mas pela segunda causa dos fatos: o seu estado impertinente na família. É uma ação vista como algo "inábil como uma flor" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377), uma espécie de paradoxo por parte do narrador: por um lado, a inabilidade parece inútil em relação à condução diária da família, a qual precisa de várias práticas para sua manutenção em lugar de pobreza e de produção muito limitada; por outro lado, a comparação com uma flor parece diminuir o que seria a condição negativa que inicia toda a expressão simbólica.

O narrador destaca a ineficiência de manipulação por parte dos adultos, ao acentuar tal inépcia: "Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la?" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377-378). A decisão dos familiares acaba sendo contrária a esse pensamento de punição. Mesmo porque, com esse tão desigual enfrentamento entre adultos e a criança, a notícia poderia correr por toda a região, como acontece em um

dos depoimentos de Riobaldo, por exemplo[16]. E, apesar de Nhinhinha parecer estar provocando os adultos, sobretudo com sua previsão final, nenhum mal ela está praticando, parecendo até estar feliz pelo que está a lhe acontecer – mais uma vez, algo que desafia a compreensão dos maiores.

O narrador apresenta, de forma aparentemente objetiva, quatro previsões categoricamente exatas da menina. A relação que ela vê entre a antecedência do fato e o próprio fato não é o fantástico, porque de fato ocorre entre um e outro. O que mais chama a atenção é o poder de previsão que parte de uma criança, a qual não possui, por idade, um mínimo desse tipo de alcance. No entanto, quatro prenúncios sintetizam as ações inexplicáveis da menina:

a) - *"Eu queria o sapo vir aqui"* (Rosa, 2017, v. 2, p. 378).

Isso resulta na chegada de uma rã bem verde para os pés de Nhinhinha. Fica visível a diferença entre o surgimento da rã e de sua finalidade, quando esse pequeno animal não tem, na natureza, um comportamento de intimidade e carinho com o ser humano.

b) - "*Eu queria uma pamonhinha de goiabada* [...]*"* (Rosa, 2017, v. 2, p. 378).

Menos de meia hora antes, uma mulher de muito longe traz pães de goiaba enrolados em palha, como se fosse um presente, sem causa clara, para a família. Ora, o narrador não descreve a distância exata entre um lugar e outro, mas destaca um andar de longe que parece impossível em pouco tempo. Ainda mais: não existe relação de mútuo conhecimento entre a mulher e os pais de Nhinhinha. A chegada da mulher desconhecida na casa de Temor-de-Deus não exibe o motivo das duas partes para o encontro.

c) O ato de tirar a Mãe de uma doença: "A Mãe, que a olhava com estarrecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também outros modos" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

Que poder tem ela de atingir essa cura, algo que lembra o poder de Cristo a muitos doentes? Qual a preparação espiritual da menina para essa obtenção? A narrativa rosiana não expõe acontecimentos que funcionariam como formação de um poder sobre-humano. Ao contrário dos modelos bíblicos, Nhinhinha não tem acesso a nenhum conhecimento – espiritual ou material – para a absorção de uma faculdade rara e escolhida por Deus para o substituto humano de Cristo em poucas situações, como as descritas nos *Atos*.

d) "Daí a duas manhãs quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

Cabe contrastar essa passagem com a denúncia da seca que está crescendo na região:

> Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava se estorricar. Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse a chuva. – "*Mas, não pode, ué...*" – ela sacudiu a cabecinha. Instaram-na: que, se não, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado. – "Deixa... Deixa..." – se sorria, repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

A reação negativa da menina é o oposto da maior parte dos milagres feitos por Cristo, originários de pedidos de necessidades individuais e comunitárias. Mas, a serviço de seu próprio bem familiar, o Pai da meni-

na não alcança a superação de dificuldades econômicas por milagres. A menina declara sua impossibilidade em tal tentativa, como se esse benefício solicitado não fosse qualquer obrigação sua ou apenas falta de poder ou direcionamento de interesses.

e) "Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes [...]"] (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

Por que ela é capaz de prever sua própria morte, acrescentando sua visita a "parentes já mortos" (Rosa, 2017, v. 2, p. 378), mas não apresenta tristeza alguma do acontecimento próximo? A reação da família é bem melancólica, mas em nada a menina se apresenta entristecida diante do que lhe é chamado atenção por parte da tia. Nessas relações, como vemos, entre a certeza absoluta do fim e a incapacidade da atuação da morte naquele instante, a previsão da menina é vitoriosa. Esse resultado só recebe santificação por parte dos pais, de inspiração católica, mas não da menina. É o caso de ela passar a ser chamada de "Santa Nhinhinha" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

Isso faz parte, inicialmente, de fatos que incluem discordância entre os pais, mas, por ação de choro simultâneo, os dois acabam se unificando pelo mesmo motivo.

III O fim de uma e de outro

O caráter do milagre desses acontecimentos não tem a menor interferência do ser humano para possibi-

litar os acontecimentos ou evitá-los. Do ponto de vista teológico, conforme justificativas de Latourelle, não há explicação possível por parte do conhecimento lógico que se opõe à grandeza da fé. Na narrativa rosiana, se é que há autoria e de quem é tal autoria, é lúcido indicar que o milagre, tal como acontecido e avaliado, não é aproveitado em toda sua grandeza bíblica pela literatura, porque esta pode selecionar qualquer fonte histórica e ideal. Sabe-se que a literatura pode manifestar uma das intenções da arte: não esclarecer certos dados da construção ou das intenções diretas da obra. O recurso à concepção de Latourelle, portanto, deve ser lido e aproveitado na crítica em certo grau imposto pela essência do texto literário, o qual não cede a outros ideais fora dos limites que a elaboração poética admite.

No destaque do dicionário de Champlin, a respeito do mesmo tema, sobre ações pecaminosas, o resultado é destrutivo, o que produz reações intransigentes: "Tanto os católicos quanto os evangélicos estão prontos para atribuir todas essas manifestações às forças malignas" (Champlin, 2011, p. 272). Há diferenças entre tais tendências do cristianismo, apesar da renegação de milagres no mundo moderno. Os protestantes renegam categoricamente essas crenças, atribuindo ao mal espiritual esse tipo de atividade. Já o catolicismo impera a inspeção da efetividade dos fatos, para evitar qualquer falsificação de ações herdadas da Bíblia. Mas o que faz parte da agilidade da Igreja é a possibilidade de perda de controle político e direcionamento de um suposto milagre, o que corre o risco de ser reconhecido por populações, mesmo sem oficialização católica da figura a ser santificada por ações de milagre. Tal posição da Igreja demonstra medo da perda de concentração institucional do poder.

Ora, o leitor do conto pode fazer interpretações diversas, possivelmente plausíveis, mas é inaceitável a percepção de a menina estar representando alguma religião. Com essa *obscuridade*, em termos de distanciamento de qualquer modelo religioso, o conto é ainda mais provocador de uma crença única e insubstituível. A Mãe é católica, permanentemente com o terço na mão, "mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém" (Rosa, 2017, v. 2, p. 377). O Pai e a Tia têm suas práticas também tendenciosas. Mas Nhinhinha não corresponde a tais interesses, a exemplo até de uma grandeza material da família. Enquanto o nome do lugar é de origem católica, o narrador não atribui às ações da criança, especialmente às mais inesperadas, uma subordinação à religião presente no interior desde a fundação de cidades.

No sentido católico conferido ao milagre, inevitável de revelação de um poder, destaca-se uma preocupação que se opõe às seguintes manifestações:

> A ortodoxia católica romana afirma aberta e firmemente que milagres ocorrem e deveriam ocorrer atualmente, embora seus dogmas limitem os milagres verdadeiros e genuínos dos limites dessa denominação (Champlin, 2011, p. 271).

Nas categorias formais de milagre, não encontramos nas fontes nenhuma caracterização do que é realizado por crianças. A criação de Guimarães Rosa, na predominância de uma idade inocente, poderia no enredo realmente despertar desconfiança ou temor da Igreja, exatamente pela *impossibilidade* de tal idade para a substituição, ainda que simbólica, de um poder. Por isso, há um sentimento de perigo nos familiares que lutam con-

tra o conhecimento popular e institucional do que está sendo praticado pela criança:

> Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. (Rosa, 2017, v. 2, p. 378-379).

Na visão de milagre como transgressão das leis naturais (Champlin, 2011, p. 271), as incomparáveis ações divinas devem ser realizadas por agentes bons, obedecendo unicamente aos fins de Deus, evitando manipulações maldosas e até diabólicas (Champlin, 2011, p. 271). Essa definição, em parte similar à lógica literária, não tem paralelismo nos fatos ocorridos no enredo rosiano. Este nada tem a ver nem com uma tendência dogmática a serviço do bem ou do mal. Entretanto, revela uma aproximação com a extrema prática do bem, no intuito de fornecer alegria e realizações positivas das pessoas, tudo em progressão do que a teologia esboça como sinal operado por Deus. A nosso ver, a voz narrativa, ao ocultar a origem dos milagres em todas as linhas, exibe a intenção artística de não esclarecer a identidade real e intransferível da ação grandiosa, mesmo porque o agenciamento de uma criança é mais original em relação ao modelo bíblico de homens em grande amadurecimento, como os apóstolos.

Das visões reproduzidas por Champlin, uma delas chega a demarcar a capacidade de compreensão de certos fatos como milagres, o que começa não com a natureza primária do fato, mas o interesse de certas manutenções políticas:

> Muitos grupos, fora do cristianismo tradicional, têm os seus milagres. Dentro dos limites da Igreja, há muitas denominações, muitos segmentos. Vários desses agrupamentos reivindicam milagres desde os evangélicos carismáticos até os católicos romanos. Todos os grupos partem do pressuposto de que seus milagres provam a veracidade de seus dogmas, mas essa é sua suposição precária" (Champlin, 2011, p. 269).

Já as observações de Latourelle interpretam a junção de milagres a profecias como sinais que podem ceder ao alcance de todos, porém deve haver preparação espiritual para tal fato. Essa permissão celestial revela a caridade superior às ações humanas, por ser um fenômeno ativo e compassivo, não exclusivo à vida paradisíaca. Com intenso amor divino, em visita às enfermidades, o milagre é "resposta da *ágape* de Deus ao apelo da miséria humana" (Latourelle, 1972, p. 508).

Como a era messiânica é marcada por milagres, a autoridade concedida a apóstolos por Cristo está em um contexto de cura de doentes e expulsão de demônios, o que nada tem a ver com a relação da menina com os adultos. Nhinhinha mostra sua vontade de comer uma pamonha, agindo para si própria, bem diferente, por exemplo, para os famintos que são alimentados por milhares de pães e peixes, porém sem pedirem comida. Para os adultos, a chegada de alimento para a menina gera um espanto, sem que eles sejam os beneficiados, mas o desejo particular da criança. Na Bíblia, ocorrem crianças também auxiliadas por mudanças físicas radicais. Na história contada por voz desconhecida, o que Nhinhinha recebe não tem aplicação profunda nem está a serviço de reintegração corporal de si própria.[17]

Ainda que a narrativa inclua a cura de uma mãe vitimada por doença, essa tão admirável dinâmica da

menina é destacada no conto como milagre, porém não tem ligação ontológica com o céu e a origem de seu *poder* não é retratada por ela:

> Assim, quando a Mãe adoeceu de dôres, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura. Sorria apenas, segredando seu – "Deixa ... Deixa..." – não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com estarrecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam também que ela tinha outros modos (Rosa, 2017, v. 2, p. 378).

Ora, que modos são esses, aparentemente deduzidos pelos adultos como existência de um modelo insólito de milagre, mas não realmente provindo da conhecida fonte cristã amplamente ratificada na cultura ocidental? Se a chamada "unção sacramental" (Latourelle, 1972, p. 517) é divulgada pela Igreja como ação humana contornada a Cristo, a absoluta ausência de intervenção paradisíaca é um dos desafios para a apreciação do texto, relativo ao que Frye estuda como construção de arquétipo (Frye, 2014, p. 187-387).[18]

Se a saúde da Mãe está recuperada, isso não corresponde ao alcance de "glorificação dos corpos" (Latourelle, 1972, p. 518), dada certa semelhança a cenas bíblicas, mas sem o sentido de uma procura muito recorrente no catolicismo – não há, portanto, nem clareza da participação de Jesus nem de qualquer santo[19]. De fato, a menininha não representa a mesma grandeza bíblica, mas uma limitação mais coerente a sua vida e ao seu pequeno mundo. Da mesma forma, a narração exposta pela voz não identificada ao leitor se afasta, com intuito de inovação, de uma obra fundante do Ocidente. A negação da

força geradora do incógnito, mantido secreto ao longo de todo o texto, é o que há de mais positivo na relevância do conto. Por exemplo, se "o milagre é uma réstia de luz que prefigura a luz plena" (Latourelle, 1972, p. 521), como sintetiza o teólogo, não há continuidade dos fatos maravilhosos no conto – o que se agrava com a morte de uma menina tão nova.[20]

Bem diferente, pois, da clareza da Bíblia sobre os eventos milagrosos, o narrador rosiano apenas apresenta os fatos, mas sem explicação. É o que pode ser compreendido como síntese do discurso apenas de apresentação dos acontecimentos, sem qualquer busca de entendimento: "O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita" (Rosa, 2017, v. 2, p. 378). Em tal passagem, acentua-se a falta de encaixe lógico entre as palavras da criança e o pensamento dos adultos. O mesmo impressiona os maiores como o súbito acontecimento do conteúdo das falas da menina. Sua rara diversão com a natureza também chama a atenção dos pais:

> Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca lhe vira, pular e correr por casa e quintal. - "Adivinhou passarinho verde?" – Pai e Mãe se perguntavam. Esses, os passarinhos, cantavam, deputados de um reino (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

Em comparação com dados da infância de Nhô Augusto, destacamos algumas informações que se referem a uma breve lembrança de sua criação pela avó, que procura acostumá-lo a rezas. Mas a intenção da avó não é apenas distanciar o neto de toda uma formação sertaneja que exige violência do homem, mas prepará-lo para a

carreira de padre. Toda a história de Nhô Augusto, antes da surra e de sua última atuação no enredo, não demonstra ato algum ao menos de bondade, ausência esta rigorosamente contrária aos velhos que cuidam dele e evitam sua morte.[21]

Já Nhinhinha não tem formação, porque ela nada aprende no que diz respeito às suas predições, capazes de se realizar, já que ela não é treinada pelos pais e a tia para o *desenvolvimento* de seus atos, a exemplo de uma linguagem não lhe ensinada pelos maiores, menos ainda o que ela prevê e acontece. Não há, entre o que ela pede e ocorre, nenhuma extensão considerável de tempo – o radicalmente diferente do que Nhô Augusto aprende, como ser trabalhador, pacífico e violentamente fraterno. O aprendizado de Nhô Augusto é constante de praticamente uma década de duração, embora ele já aplique sua nova educação no dia a dia do Tombador, em acúmulo permanente de seus novos atos. Nhinhinha, por sua vez, revela domínio de sapiência, ainda que nada concentre em termos de força própria, em torno apenas de algumas horas. Se há algo muito semelhante aos dois, é a alegria demonstrada no momento de certeza absoluta de sua morte em tempo tão breve, mais ainda na condição de Nhô Augusto, voltado para enfrentar o homem mais temido de toda a região. Mas, apesar dessa semelhança, convém marcar que a menininha nada procura, sem reverenciar seu destino no dia anterior à morte. Já Nhô Augusto, em máxima euforia durante todo o duelo com Bem-Bem, mostra-se conhecedor de um processo irreversível de sublimidade. Os pais de Nhinhinha, por sua vez, demonstram bom senso religioso na visão que passam a ter dos motivos da morte da filha, mas a menininha não mostra nenhuma ideia de sua salvação cristã.

Lembremos que a sequência das ações superiores da menina, sem presença dos adultos, é a seguinte: surgimento de uma rã/pamonha de goiabada/saúde à mãe/chuva e arco-íris/sua própria morte. Vejamos a especificidade de cada:

a) A rã é pequenina, ser animalesco, sem contribuição alguma para os adultos, mas apenas para a alegria estranha, mas comum à criança;

b) A pamonha poderia ser útil para os adultos, mas parece que o paladar em jogo é apenas o da criança. A alimentação, portanto, tem uma utilidade importante, bem diferente do que a rã serve apenas para a alegria infantil, mas sem incumbência de ordem material;

c) A saúde à mãe difere dos dois primeiros milagres, por servir a um estado relevante do corpo da mãe, o que repercute em sua utilidade para a vivência diária de toda a família. A reação da mãe, obviamente, também é psicológica, de sentir-se bem, logo depois de uma cura muito rápida;

d) A chegada de chuva e arco-íris revela uma alegria intensa da criança, apesar de um bom sentimento coletivo por causa da chuva, fato muito difícil no interior sertanejo;

e) A mensagem de Nhinhinha sobre sua morte é o fato já esperado e sentido com felicidade unicamente por ela.

Ora, qual a semelhança desses acontecimentos às ocorrências na Bíblia? Quatro deles não têm a menor semelhança testamentária, porque a repercussão é mínima, embora, dada a dificuldade no contexto, interfira nos sentimentos familiares como algo extraordinário e chamativo. Mas nada sai da casa deles, seja por isolamento da família, seja por autodefesa. Apenas a saúde da mãe

lembra ações de Cristo sobre doentes, mas nada há na mulher de ressonância terrível de sua doença, como cegueira, aleijo etc.[22]

Na sequência do enredo, aparentemente, um segue e enriquece a grandeza contextual de outro, exceto a morte da criança. Mas esta não é motivo de tristeza dela. Convém demarcar, nos atos anteriores, que apenas os quatro primeiros são *movidos* pela menina, mas não o último. Seu alcance é cercado pela precaução da família, ação oposta à enorme divulgação das ações de Cristo entre várias cidades e populações.[23]

Como vemos, a concepção apresentada por Latourelle corresponde apenas parcialmente ao caráter da ação tão estranha da menina, porque não demonstra qualquer ligação entre os fatos inesperados e a intervenção celestial em tais fatos. Semelhança entre as duas dimensões – a ocorrência do inesperado em sertão mineiro e a aparente originalidade paradisíaca – não significa reprodução de uma lógica bíblica no cotidiano retratado no conto.

É possível concluir, portanto, que a presença de sinais simbólicos do catolicismo é muito efetiva na constituição de valores de um personagem marcado por intensas práticas truculentas, mas também com variações das próprias fontes católicas oficiais. Já a ontologia dos atos tão puros da criança nada tem a ver com o desejo de sua entrada no céu, conquista máxima que apenas os adultos anseiam. Enquanto um ex-violento constante recupera a agressividade em apenas uma mediação para preservação de uma vida terrena e o impulso para sua eternidade, a longa preparação para um êxito, com um misto de súplicas humildes e seu risco inevitável de morte, em nada condiz com o que seria recompensa divina à menina. Em

tais categorias, aproximações e distanciamentos religiosos entre esses textos requerem atenciosas leituras.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. (Estudos gerais – Série universitária – Clássicos de filosofia)

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2007.

CHAMPLIN, R. N. "Milagres". *Enciclopédia de Bíblia, teologia & filosofia*. São Paulo: Hagnos, 2011. v. 4, p. 265-274.

FRYE, Northrop. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 257-387. (Coleção Crítica, História e Teoria da Literatura).

GOUVEIA, Arturo. As digressões iniciais de Riobaldo. *In:* GOUVEIA, Arturo (org.). *Entre o translúcido e o opaco*: ensaios críticos de literatura. Cotia, SP: Cajuína, 2023, p. 245-263.

GOUVEIA, Arturo. *Uma sangria de trevas*. A fraternidade não-burguesa em *Sagarana*, *Quarup* e outras narrativas brasileiras. Cotia, SP: Cajuína, 2021.

LATOURELLE, René; FISICHELLA, Rino. *Dicionário de teologia fundamental.* Petrópolis, RJ: Vozes; Aparecida, SP: Santuário, 1994.

LATOURELLE, René. *Teologia da revelação*. São Paulo: Edições Paulinas, 1972. (Teológica – 5)

ROSA, Guimarães. Primeiras estórias. A menina de lá. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, vol. 2, p. 377-379.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Guimarães. Sagarana. A hora e vez de Augusto Matraga. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, vol. 1, p. 292-330.

XURUGAR. *Significado*. Disponível em https://shre.ink/jq5p

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debate, 98)

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Notas

1 ROSA, Guimarães. Sagarana. A hora e vez de Augusto Matraga. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, vol. 1, p. 292-330.

2 ROSA, Guimarães. Primeiras estórias. A menina de lá. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, vol. 2, p. 377-379.

3 LATOURELLE, René. Milagre e revelação. *Teologia da revelação.* São Paulo: Edições Paulinas, 1972, p. 506-525. (Teológica – 5)

4 "O milagre torna sensível e visível a renovação espiritual e invisível. Torna visível a presença e a ação salvífica do Cristo" (Latourelle, 1972, p. 510). Como vemos, a aplicação de tal base teórica é parcial, porque a heterogeneidade da criação literária supera as concepções de utilização homogênea, apesar de certas divisões, mas com a origem exclusiva da finalidade de Deus. A complexidade social e transcendente demonstrada no Novo Testamento não é a do contexto específico do conto em estudo: "Os milagres revelam que o Pai está no Filho e o Filho no Pai, unidos num mesmo Espírito" (Latourelle, 1972, p. 515). Ainda que haja certa aproximação da cultura cristã, de forma simbólica, o apego à vivência sertaneja é muito maior por parte do narrador, deformando, em sentido estético, a própria noção

de milagre. Latourelle destaca: "O milagre manifesta, como que por transparência, a transformação operada" (Latourelle, 1972, p. 516). Ele ainda destaca que tal ato é inseparável da intenção de Cristo: "A vinda de Cristo inaugura um mundo novo, o mundo da graça; faz uma revolução, a da salvação pela cruz" (Latourelle, 1972, p. 516).

5 CHAMPLIN, R. N.."Milagres". *Enciclopédia de Bíblia, teologia & filosofia*. São Paulo: Hagnos, 2011. v. 4, p. 265-274. Vejamos a seguinte definição: "Se os eventos miraculosos são aqueles que ultrapassam daquilo que se poderia esperar de circunstâncias naturais e usuais, então esses acontecimentos são chamados milagres. Os teólogos têm discutido se pode ocorrer alguma que não esteja dentro dos limites do natural, pelo menos do ponto de vista de Deus. Aquilo que consideramos acima do natural, ou que parece quebrar alguma lei natural, por uma definição mais alta ainda poderia ser tido como natural. Assim sendo, um milagre pode ser aquilo que apenas parece ter ultrapassado do que é natural, embora seja algo que apenas ultrapassa nossa compreensão" (Champlin, 2011, p. 266). Outras observações: Deus, ao estabelecer as leis naturais, não agiria contra suas próprias criações, porém o milagre é de motivos especiais, ou seja, determinada quebra da lógica comum que Deus realiza na recepção dos seres humanos, mas jamais desobediência de Si a Si mesmo. Ora, embora concordemos com essa orientação em termos bíblicos, convém lembrar a contradição imprescindível ao direcionamento interno da mimese do texto: em parte, Guimarães Rosa utiliza essa fundação cristã; em outra, a adoção de outra lógica, não explicada no conto, é de criação original. Por exemplo, Nhinhinha nem sabe de onde provêm suas inaplicáveis ações (a não ser pelo pedido dela mesma) nem repetições de uma mesma ação, ao contrário do que Cristo faz com diversas curas e as reproduções de alimentos. No conto rosiano, observe-se, o narrador não revela se ele mesmo sabe a origem dos atos extraordinários.

6 FRYE, Northrop. *Crítica arquetípica*: teoria dos mitos - anatomia da crítica: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 257-387. (Coleção Crítica, História e Teoria da Literatura). Esse texto destaca, já no início, as componentes estruturais e representacionais na pintura e em outras artes, o que não é específico na literatura. Há também o estudo de Joseph Campbell sobre a presença da literatura de várias culturas, inclusive não-ocidentais. Ver CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2007. Ver também a contribuição de Vernant, de ordem histórica e literária.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

7 Aristóteles destaca e defende a liberdade da criação presente em Homero e nos teatrólogos gregos, com a instalação artística de fatos que não existem, a princípio, na literatura mítica oral – ou mesmo já escrita – da tradição grega. Ver ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. (Estudos gerais – Série universitária – Clássicos de filosofia)

8 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debate, 98)

9 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 29-30.

10 Qual o significado disso? Haverá esse termo na linguagem popular do sertão mineiro? Talvez o "xurugou" seja do pretérito perfeito do verbo "xurugar". Vejamos tal observação: "Xurugar" não é uma palavra reconhecida no vocabulário padrão da língua portuguesa. No entanto, em alguns contextos informais ou regionais, pode ser um neologismo, ou seja, uma palavra nova criada, possivelmente com um significado derivado de outras palavras ou sons". Ver em: https://shre.ink/jq5p. Mas qual o significado? Outras fontes da internet falam da semântica, mas não com muita clareza. No conto, maior parte das expressões da criança geram incompreensões nos adultos.

11 Sabe-se que os primeiros atos com a linguagem das crianças levam os adultos, de forma normal, à compreensão dos "defeitos" gramaticais e lógicos delas, sem provocação negativa, porque essas primeiras formas de fala são esperadas, o que gera alegria nos adultos. O conto rosiano não trabalha a atitude da criança com a devida recepção dos adultos, o mais forte ainda com os "milagres" que demonstram o cumprimento das previsões da menina. Na escala dentre todos os fatos previstos, a morte dela é o menos esperado e, obviamente, pressentido pelos adultos.

12 Cabe lembrar que, em muitas famílias do interior sertanejo, as crianças são logo convertidas em força de trabalho, para contribuição aos adultos, o que inclui até pesadas ocupações. No passado pertencente à narrativa desse conto, o tempo histórico era ainda mais explorador da produção infantil, seja de ordem diretamente social, seja de ordem das cobranças familiares. A quase generalização da pobreza no

interior brasileiro era uma das causas desse processo. No conto, ocorre esperança na ajuda que viria da menina. Mas se trata de trabalho físico ou o exercício das previsões? O texto não é tão claro sobre isso, o que pode também ser uma conjunção de contribuições diferentes da criança, ao crescer: "Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse" (Rosa, 2017, v. 2, p. 379).

13 Nos Atos, alguns seguidores de Cristo, como Pedro e Paulo, também realizam milagres. Mas a narrativa esclarece que todo ato dessa natureza é de origem divina, não de criação humana. No caso do conto rosiano, porém, os fatos que acontecem não são identificados por alguma força conhecida e citada, muito menos sobre-humana, ausências estas que são construtivas, conforme Todorov, de um teor da literatura fantástica.

14 O verbete de Champlin alude a duas visões sobre a atuação dos milagres: uma, exclusivamente de caráter divino; e outra heterogênea, da encarnação humana de Cristo entre os homens e todo o seu ato "impulsionado pelo Espírito" (Champlin, 2011, p. 266). Também enumera treze tipos de forma e explicação de milagre. De todos esses tipos, ligados à Bíblia e a religiões orientais, nenhum corresponde, na totalidade de cada um, à especificidade do que transcorre na narrativa rosiana. Dos tipos apresentados, o mais próximo ao texto literário, mas com uma parte desconsiderável, é o que afirma: "Apesar de todas as explicações acima poderem ter algum valor, explicando certas histórias sobre eventos miraculosos, há provas insofismáveis em favor de milagres, na antiguidade e em nossos dias, sobre os quais a Bíblia presta testemunho. Certos milagres realmente sucederam, e são eventos históricos autênticos". (Champlin, 2011, p. 267)

15 LATOURELLE, René; FISICHELLA, Rino. *Dicionário de teologia fundamental*. Petrópolis, RJ: Vozes; Aparecida, SP: Santuário, 1994. Esse dicionário contém alguns verbetes sobre revelação e milagre bíblico. Ver também a ocorrência de milagres nos Atos do Novo Testamento, ações praticadas por alguns primeiros seguidores de Cristo.

16 Em *Grande sertão: veredas,* o narrador inicia seu depoimento com pequenas histórias, sem aproveitamento complexo das primeiras narrativas. Ver o ensaio de Arturo Gouveia sobre o objetivo estético dessa opção do narrador: "As digressões iniciais de Riobaldo". *In:* GOUVEIA, Arturo (org.). *Entre o translúcido e o opaco*: ensaios críticos de literatura. Cotia, SP: Cajuína, 2023, p. 245-263.

17 Ver nos Evangelhos a cura e a ressurreição de crianças, em número bem menor que as dos adultos. Uma das mais marcantes é a famosa pela frase "Talita cumi", sobre o levantamento de uma menina morta aos doze anos de idade. Ver Mateus, 9: 23-25; Marcos, 5: 41-43; Lucas, 8: 49-56. Mas, milagre praticado por crianças, não há nenhum, concebido sequer em plano ideal.

18 O segundo e o terceiro ensaios da *Anatomia da crítica* são fundamentais na questão do arquétipo produzido pela arte literária.

19 Nos Atos do Novo Testamento, alguns seguidores e divulgadores de Cristo praticam milagres. Já no catolicismo são registradas até hoje ações milagrosas de várias pessoas, santificadas por um processo da Igreja. A diferença aí é grande: por um lado, os praticantes no Novo Testamento são mínimos; por outro lado, a Igreja só segue instituições estabelecidas por Ela mesma, o que vem causando problemas ideológicos e pragmáticos pelo menos desde a negação desenvolvida por Lutero. No âmbito de qualquer arte, tais procedimentos podem ser mimetizados, mas não necessariamente, porque podem ocorrer também distanciamentos críticos na visão de certas concepções estéticas. No caso de Guimarães Rosa, vários contos têm aproximação com as ações católicas, ecumênicas e sincréticas no sertão brasileiro, mas também produzem algumas práticas que não têm nenhum registro histórico. Essa proposital contradição destaca a singularidade artística dos enredos.

20 Este é um dos momentos mais diferentes do Novo Testamento.

21 GOUVEIA, Arturo. *Uma sangria de trevas:* a fraternidade não-burguesa em Sagarana, Quarup e outras narrativas brasileiras. Cotia, SP: Cajuína, 2021.

22 Recordem-se os doze anos de fluxo de sangue de uma mulher em Mateus, 9: 20-22; Marcos, 5: 25-34; Lucas, 8: 43-48.

23 No Novo Testamento, as várias derrotas do demônio são enormes. A vitória do bem é permanente em uma luta biblicamente vista como universal, como se tal demonstração de Cristo fosse uma exceção que será regra recorrente no Apocalipse.

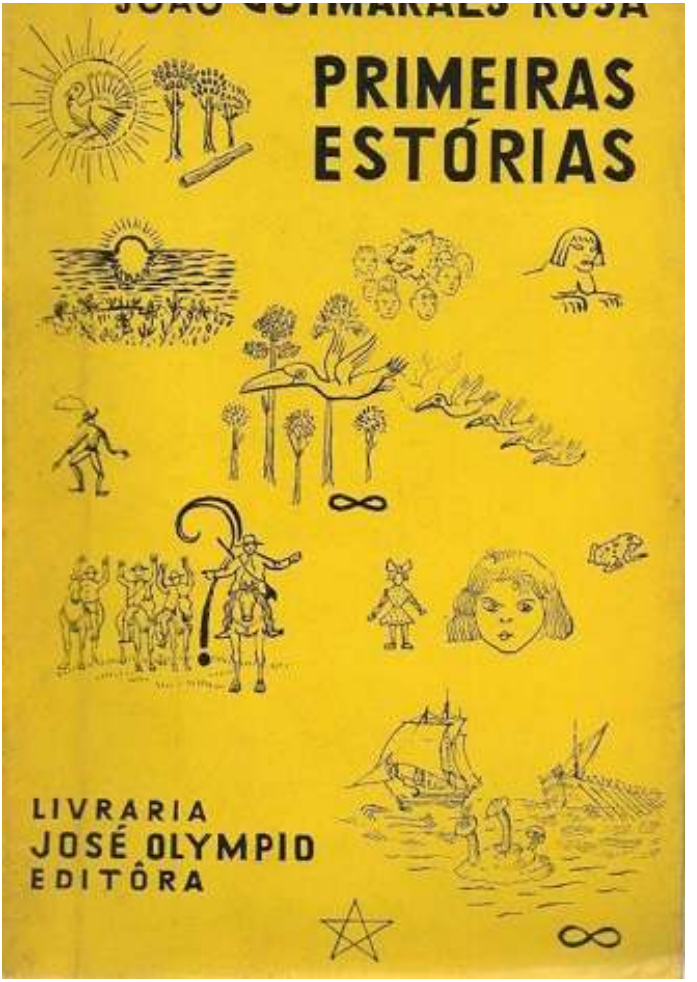
OS MILAGRES NÃO-CRISTÃOS DE NHINHINHA NO CONTO "A MENINA DE LÁ" [ALGUMAS RUPTURAS DE GUIMARÃES ROSA]



Arturo Gouveia

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Arturo Gouveia de Araújo é Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada - Universidade de São Paulo). Atualmente é professor titular da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica literária, conto brasileiro, literatura brasileira pós-64, violência do estado e narrativa moderna. Organizou a coletânea *Falas e fendas: caminhos literários do sertão* (Editora Calêndula, 2026).



Capa do livro *Primeiras estórias*
de Guimarães Rosa (ed. 1962 - José Olympio Editora)

Narrativa rosiana das mais estranhas, parcialmente para três personagens, parcialmente o oposto e o imediatamente compreensível para dois outros, "A menina de lá" incorpora um conjunto de milagres praticados por uma criança[1]. Desenvolvemos comentários sobre a presença de milagres no enredo, muito diferente do modelo mais divulgado na cultura ocidental, o do Novo Testamento, assim como procedemos à análise sobre a literatura fantástica em alguns aspectos dos acontecimentos da narrativa, em especial as ações mais destacadas de Nhinhinha. A possibilidade da relação de uma categoria com outra é um dos critérios centrais da presente abordagem.

Sabe-se que o milagre, na concepção bíblica, tem uma explicação: há uma força sobre-humana capaz desse notável fenômeno, inalcançável pelo ser humano[2]. Nesse caso, dado o conhecimento da força que se exerce sobre a natureza e o que o ser humano já conhece em seu limite, o milagre não corresponde ao fantástico. Da mesma forma, qualquer mitologia, pela explicação dos atos dos deuses, é inoperante para o fantástico. Esta é a posição teórica e crítica de Todorov[3], que procura afastar os fatos fantásticos daqueles seres que, em sua força sobre-humana, podem atingir e transgredir o comportamento comum e previsível da natureza.[4]

Quanto à teoria de David Roas, há citação de várias alternativas do fantástico, dentre elas o chamado "fantástico bíblico"[5], o que percebemos também de difícil correspondência ao conto de Guimarães Rosa. Em leituras teológicas[6] citadas no presente trabalho, procuramos certa aproximação do conto com os textos externos que interpretam o sentido de milagre. A análise específica do aparente poder milagroso da menina procura mostrar que, de fato, Nhinhinha não tem a determinação exposta nas passagens bíblicas. É esse sentido tão original que as feituras da pesquisa procuram apreender em sua lógica meramente estética.

I As mediações do milagre

Os milagres presentes no Novo Testamento são cabíveis, pela sua explicação da intervenção divina, à interpretação todoroviana de um fenômeno não-fantástico. Porque, a cada uma de suas ocorrências, a explicação é imediatamente fornecida aos que veem ou aos que, sécu-

los depois, leem. Daí a importância, em nossa leitura, da inevitável incompatibilidade entre as ações miraculosas e os fatos fantásticos. Estes não podem fornecer, de forma alguma, explicação de ordem mística, filosófica ou científica[7]. A ausência permanente de qualquer explicação mantém a incompreensão dos acontecimentos estranhos, inapreensíveis pela inteligência humana presente no texto literário ou mesmo na capacidade racional do leitor.

Vejamos as diferenças.

As leis religiosas são divulgadas para a aceitação do sobre-humano pelas pessoas. A absorção dos milagres, independentemente de sua ocorrência material, mas, sobretudo, o seu significado espiritual, decorre dentro de certas condições e exigências impostas pela grandeza insubstituível da fé. Nesse sentido, segundo expõe René Latourelle[8], os arquétipos dos milagres de Cristo são os únicos verdadeiros, cuja inteligibilidade é possível a todos. Fora da forma original, sem a perspectiva da Escritura, nada é aceito na tradição cristã registrada na Palavra. (Latourelle e Fisichella, 2017, p. 522)

Já Champlin apresenta a capacidade do milagre de ultrapassar as leis da natureza, porém sem destruí-las, porque a ocorrência de milagres não é constante; e estes, mesmo que venham à luz, não invalidam a natureza física em seu todo (Champlin, 2011, p. 266). Isso significa, pois, que esse tipo de fato não é uma constante, mas uma exceção. Tal fenômeno é "evento *dentro* do mundo natural, mas que aparentemente está *fora* de sua origem normal". (Champlin, 2011, p. 266)

Latourelle destaca outra diferença entre sistemas de produção da inteligência: incompreensível pela ciência, a submissão do conhecimento ao entendimen-

to científico se afasta do milagre (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 523). No histórico desse campo, a modernidade ocidental, a partir mais do século dezoito, nega o milagre por falta de comprovação científica, método único do conhecimento objetivo.

Champlin recorre à valoração dos milagres a partir da autenticidade de eventos históricos, porém majoritariamente incompreendidos, por causa da limitação da cultura judaica na época. O cristianismo, pois, conduz para a humanidade um avanço e o milagre é um dos maiores exemplos dessa questão (Champlin, 2011, p. 267). O catolicismo romano, conforme enfatiza o autor, é ortodoxo na ação de reconhecimento do verdadeiro milagre para sua denominação (Champlin, 2011, p. 271). Em termos artísticos, o que já percebemos é que a criação de Guimarães Rosa foge inteiramente a esse tipo de pensamento. O que Nhinhinha realiza nada tem a ver com essas definições, a menos que diminutos caracteres se aproximem das imposições bíblicas.

Na percepção de Latourelle, o milagre, inseparável da conduta da fé, é de apreciação e junção a Deus: "Admitir o milagre significa admitir a coexistência do inteligível e do ininteligível" (Latourelle e Fisichella, 2017, p. 523). Por sua vez, a lógica irredutível da literatura a outros campos do conhecimento tem todo o poder de assegurar-se também a esse tipo de lógica, em sua construção interna, não propriamente no desenvolvimento da história. Como o milagre atesta "exceção às leis da natureza" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 533), porém com explicação do que provém de força maior, a literatura não é obrigada a explicar ausências de lógica da vida humana. No caso de Rosa, as ações de Nhinhinha, mesmo consideradas milagrosas pelo narrador, se distanciam da

"veracidade de seus dogmas", sendo ainda mais inexplicáveis que o fenômeno identificado por Champlin como "suposição precária" (Champlin, 2011, p. 269). O que se pode qualificar no conto é a incapacidade da própria família para os atos da criança, estes incabíveis ao modelo bíblico e sem atribuição a Deus de sua autoria.

Assim, as vontades da menina parecem o que Latourelle qualifica como superior às leis da natureza (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 534), historicamente julgadas pelas pessoas "como um sinal de Deus ou como um escândalo" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 534). A família de Nhinhinha pode ter esse sentimento, mas não a menina nem a voz que narra e descreve.

Se o milagre é uma intercessão extraordinária que "liberta o universo físico de seus 'limites', eleva-o e o faz colaborar com a ordem superior da salvação" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 523), até que ponto essas formas de conceituação correspondem à ocorrência do fenômeno no conto de Guimarães Rosa? Que limites da lógica do milagre devem ser seguidos pela literatura – ou qualquer outra arte? Se vemos até agora duas realidades (sem milagre e com milagre), o conto impõe uma terceira lógica de milagre, a qual não corresponde a nenhuma delas, sem submeter-se, portanto, ao sentido bíblico. Conforme realça Latourelle, trata-se do "vestígio e o sinal da graça da salvação no cosmo. Situa-se na ordem religiosa, com que *Deus* convida o homem a uma comunhão de vida com Ele" (Latourelle e Fisichella, 2017, p. 523).

Ora, a previsão da morte de uma criança por si mesma não aparece em enredos bíblicos. Não é claro que isso signifique, a partir da morte, a chamada comunhão com Deus. Se não há cena que demonstre isso, há todo

um sentimento familiar que tem plena crença do fato. O episódio final do conto, em que a criança é amada pelo pai com o nome de "Santa", tem semelhança com casos aceitos na tradição católica, mas sem embasamento bíblico. Além disso, parece que não há esse tipo de *realidade* no discurso do narrador. Seria um desafio procurar entender tudo isso exclusivamente no texto, sobretudo o que ele incorpora (ou não) em termos aparentemente objetivos das ocorrências.

Segundo Latourelle, o milagre não é apenas circunstancial, mas a antecipação de "terra nova e céus novos" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 524), constitutiva de ordem escatológica que indicia os finais dos tempos. Mas em que aspectos isso tem a ver com a cultura tão pequena e distanciada do fim bíblico, em local tão afastado dos espaços sociais do próprio mundo de Minas Gerais – ou de cidades mineiras, ou de regiões adjacentes, dado que a família de Nhinhinha não tem relacionamentos mais amplos? O extremo limite do conto já é um dos diferenciais do alcance bíblico e isso não pode ser descartado na interpretação crítica. Em sentido cristão, o milagre está situado, não só em termos de fatos, mas em sua significação do futuro, dos últimos dias do cosmo: eis a grandeza universal do milagre, em suas expansões de demonstração da destruição final de um mundo maligno.[9]

Deve-se adicionar, a nosso ver, que o sentido bíblico é inteiramente distanciado do que ocorre no conto rosiano. O que a menina expressa sobre si mesma, de sua morte prestes a ocorrer, sem que ela não se oponha ou sofra por tal acontecimento, nada tem de semelhança com o limite da sapiência dos apóstolos de Cristo com certo poder milagroso[10]. Cristo sabe de todas as ocorrências, inclusive de sua morte, mas a diferença entre os

dois fins (o filho de Deus e uma menininha com menos de quatro anos) é de configuração enorme, em termos de distanciamento. Talvez a única semelhança entre os dois é a sabedoria de seu fim na Terra, cada qual em seu momento histórico. Mas a incomparável teleologia da ação de Cristo é enorme, a começar pela lógica de implantação de uma salvação universal. No conto rosiano, não há nenhuma citação sequer da própria família, porque a morte da menina em nada há de melhorar, por exemplo, a vida imediata de seus pais e de sua tia. Sua despreocupação com isso, mas também, possivelmente, com uma vida melhor de sua família *post-mortem*, não é revelada a ninguém. Sequer o narrador percorre essa possibilidade de anunciação ou de compreensão do que há de vir. Na narrativa, pois, a questão nada tem a ver com o alcance de purificação absoluta de todos.

Nada acima corresponde, portanto, ao que Latourelle intitula de "*constelação de harmonias*" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 524). O fim da situação da família, no limite imposto no texto, já mostra a continuidade de problemas, de abstinências, de carências, toda uma situação de escassez que a família não consegue superar. A permanência básica da situação anterior mostra a incapacidade de superação, por exemplo, da pobreza – um dos temas mais constantes de Rosa.[11]

Na narrativa bíblica, o milagre não é apenas um fato circunstancial, mas com possível prorrogação para o mais importante a ser feito na vida humana, a salvação – portanto, demonstração da vitória final do bem e da absoluta substituição da vida terrena pela prefiguração do poder celestial em sua última realização com a humanidade. Isso significa, pois, que as conquistas nos milagres de Cristo têm uma função imediata, como a do

alimento e da saúde, mas sua demonstração é a certeza do que ocorrerá no futuro, com a incapacidade humana da vitória do bem, exercida em decisões isoladas dos indivíduos. Perante isso, o que a criança rosiana consegue *resolver* não passa do primeiro momento bíblico, da resolução de necessidades, ainda que de funcionamento restrito, como o doce que chega ao ambiente familiar. Mas, obviamente, a menininha não entra em contato com Deus para tais operações. Se a crítica age no sentido da maior proximidade entre os dois modelos de milagre, não há como comprovar nada no conto. Seria apenas a indicação de uma abstração mítica.

Cabe defender que as comparações entre os dois tipos de milagre exibem bem mais diferenças que identificações. Por mais que Guimarães Rosa exiba conhecimento da fundação do cristianismo na cultura ocidental, seu objetivo predominante, como ocorre com qualquer outra fonte de onde ele parte, é a recriação mais original possível dos arquétipos.[12] Dentre as posturas de Jesus, por exemplo, talvez a mais aceita pelo poder é a efetuação de milagres. Latourelle afirma que eles "nunca são simples prodígios, mas chamados à conversão, à penitência, condições indispensáveis para ter acesso ao reino" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 525).[13] Destaca ainda "[...] os milagres que lhe manifestam o domínio sobre a doença, sobre o pecado e sobre a morte" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 526). Ora, a atuação sobre doença, pecado e morte requer o discernimento dos milagres da menininha nos três campos. Parece que o único que é atingido é o da doença, devido à situação da mãe, mas muito simples se considerarmos o número, por exemplo, de leprosos curados por Cristo. Quanto ao pecado e à morte, destinos centrais na ação de Cristo, o texto rosia-

no nada tem a ver com isso. A própria morte da menina é muito diferente do significado duplo de morte em Cristo e na Humanidade.

Em relação, por exemplo, a exorcismos, assim como às curas, a mudança espiritual dos endemoniados é uma das formas mais complexas para evidenciar o advento definitivo do Reino de Deus. Essa lógica unifica o acontecimento presente, aparentemente de finalidade efêmera, com a solidificação humana no futuro, em submissão à ordem de Deus, sem qualquer presença de pecado, o que se desdobra na destruição absoluta do mal (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 526). Como o exorcismo não aparece nenhuma vez na narrativa, a cura da mãe parece a mais complexa de todas as formas no enredo, porque se mostra capaz de elevar o sentimento afetivo da criança, o oposto da solitude dela em silêncio. Lembremos a passagem: "Sorria apenas, segredando seu – *'Deixa... Deixa...'* – não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha" (Rosa, 2017, p. 378).[14]

A narrativa rosiana, mesmo na mais consagrada de todas, *Grande sertão: veredas*, enfatiza muito o isolamento histórico e social das comunidades, exemplo de vivências subdesenvolvidas em todas as regiões narradas. No caso de Nhinhinha, a falta de expansão da família, em termos de relações com outros grupos, mesmo os geograficamente mais próximos, é até maior que os estranhos acontecimentos citados por Riobaldo nas primeiras histórias.[15]

Com base no sentido intransferível da Bíblia, Latourelle observa o aspecto fundante do milagre, que ele chama de *ontológico*, como fenômeno ou poder "impossível às criaturas" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 529),

por tratar-se de "intervenção especial da causalidade divina" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 529).[16] É uma intervenção unicamente de Deus que deve ser compreendida não apenas como especial, mas gratuita, com "presença ininterrupta de sua Palavra de salvação no mundo" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 529). Segundo ele, o milagre ocorre a partir de uma "súplica humilde", "apenas um ponto luminoso entre tantos outros" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 529), na dimensão infinita da *constelação de sinais*, o que seria a ação humanamente inalcançável e exclusiva do poder divino. Deus é "causa primeira" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 530) e a natureza "não é propriamente violentada, mas, antes, restaurada, elevada, dinamizada" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 530). Latourelle, pois, procura sintetizar o fato como jamais rebaixado a acontecimentos ordinários e sempre conduzido ao benefício coletivo. O "*prodígio-significante*" e a "*ação-sinal*" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 530) são intrínsecos aos fatos em que os milagres, sem jamais serem fechados em si mesmos, apresentam "mediações que orientam para sua superação" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 530). Sua autenticidade, enfim, é atestada pela Palavra (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 530).[17]

O que não pode faltar na leitura de Rosa é: qual dos milagres de Nhinhinha tem a ver com caridade? Nenhum deles, sequer a recuperação da saúde da mãe, tem a ver com as ajudas representadas por *caridade*. Vejamo-lo.

O texto, ao todo, são dezesseis parágrafos. Os milagres começam praticamente na metade do texto, com o anúncio surpreendente do narrador. O primeiro milagre é o desejo da presença de um sapo em casa – de fato, uma rã brejeira e verdíssima. O segundo é uma pamonha de goiabada, interesse cuja realização sucede quan-

do chegam "pãezinhos da goiabada enrolada na palha" (Rosa, 2017, p. 378). Logo após esses primeiros fatos, o narrador registra uma informação *obscura*, somada à visão dos outros: "Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita" (Rosa, 2017, p. 378). A expressão "que vieram se seguindo" não define a quantidade dos acontecimentos, como se o número de milagres fosse ainda maior, mas com informação mínima.

Os outros, porém, são mais claros. O terceiro milagre *evidente* é a cura das dores da mãe, para as quais não há remédio. O quarto envolve arco-íris e chuva. Mas aí surge, do ponto de vista geográfico, certa questão em respeito à responsabilidade única da vontade da menina. Ou seja: isso é propriamente milagre? Ou a rápida mudança do clima é vista assim devido às condições de seca da região? Ainda que a "refrescação" cause alegria e diversão à menininha, quando "Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal" (Rosa, 2017, p. 379), o comportamento da natureza não aponta nada de milagroso, talvez apenas na ruptura do intenso domínio solar, mas não na natureza do fato em si. Já o último, por si, o quinto, é a previsão da própria morte, inteiramente difícil, em termos de certeza da data, nos seguidores de Cristo, mais difícil ainda, talvez, na capacidade de premonição infantil. Esse tipo de certeza, anunciada sem resistência e sem erro, é uma das mais incompatíveis ao comportamento humano. Por isso, dada também a perda dupla da família, a tia não apenas repreende a criança, mas esconde o que ela ouve da estranha sobrinha e não o comunica imediatamente aos pais. Essa rejeição tão

específica da criança, restrita ao único fato prejudicial, funciona como exceção – a renegação da tia – dentro das exceções – os milagres.

II Sobre a menina e o narrador

Poucos dados sobre Nhinhinha

Enquanto os familiares temem possíveis más consequências sobre a menina, o narrador destaca que ela não se incomoda com os fatos. Seu isolamento também preocupa os adultos, mas isso não apresenta nenhum sofrimento por parte de Nhinhinha. O narrador ao menos não comenta nada isso, como se fosse alguma aflição fora de compreensão dos familiares. Mas a voz narrativa não indica nada nesse sentido, ao contrário: "Tranquila, mas viçosa em saúde. Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências" (Rosa, 2017, p. 377-378).

A menina, em diálogos com o narrador, sem participação da família, vive em relações nunca vistas ou comentadas pelos demais. Apenas a voz *externa* discorre: "Outra hora falava-se de parentes já mortos, ela riu: - '*Vou visitar eles...*' Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: - '*Ele te xurugou*?'" (Rosa, 2017, p. 378). Em certo acúmulo de estranhamentos, ela olha "o nada diante das pessoas" (Rosa, 2017, p. 378). A situação continua inusitada na afirmação que é do narrador, frase completa, mas sem significado translúcido: "Souberam que ela tinha também outros modos" (Rosa, 2017, p. 378). Cabe ao leitor a demanda: mas que modos? Modos de quê? O narrador não esclarece nada a esse respeito, como se qualquer um entendesse isso ou como se não

fosse acessível nem a todo mundo; como se nem todas as pessoas ou leitores tivessem direito a esse tipo de acesso. Lembremos que a família dela não tem compreensão suficiente do que a menina fala. E um dos efeitos é a família sentir-se não apenas preocupada, mas prejudicada pela falta de entendimento. Ocorre que Nhinhinha não se sente interessada em fazer a família prosperar nesse aspecto, mas ela não sente nenhuma *culpa* por manter a ignorância dos adultos. Porque ela não tem condições ou idade de responsabilidade pelo que seria a autossuperação dos outros. Em nenhum instante, pois, o narrador figura a possível culpabilidade da criança. Tal causa ou efeito é muito verossímil.

Sobre o narrador: raras identificações

Moradora, com menos de quatro anos, num lugar conhecido como Temor-de-Deus, Nhinhinha é apresentada como criança muito quieta, de linguagem pouco entendida pelos adultos. A única voz que não vê nenhum estranhamento entre Nhinhinha e ela é a do narrador – e não há explicação tão objetiva sobre isso. Mas o narrador apresenta situação positiva de que a menina gosta dela, como numa declaração direta de amizade e vivência que não é muito clara entre os próprios familiares. O narrador é capaz de comunicação e de entendimento recíproco: "Conversávamos, agora" (Rosa, 2017, p. 378). Disso resulta um convívio incomum com os familiares, mas muito natural entre a menina e o narrador, sem dificuldade de contato harmônico. Por um lado, os dois se alegram com os mesmos episódios: "De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo,

eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera" (Rosa, 2017, p. 378). Essa cena é imediatamente seguida, lembra o narrador, do nome do sabiá: "Eu disse: - 'A Avezinha.' De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de '*Senhora Vizinha*...' E tinha respostas mais longas: - '*E eu? Tou fazendo saudade.*'" (Rosa, 2017, p. 378). Por outro lado, mesmo na conversação que os liga, o narrador, em certos momentos, diz não concordar com algumas ações da menina. A partir daí, as informações chegam a ser diminutas, porque o narrador confessa não ter visto mais a menina. Entretanto, é aí que começa o aparecimento dos milagres[18]. Como já destacamos a inexistência de qualquer religião ou igreja às ações da criança, é possível a consideração do fantástico das ações, pelos fatos bem diferentes das descrições bíblicas da atuação exclusiva e santificadora de Cristo.

III A relação (ou não) do fantástico

Após comentários de várias formas do fantástico, com base na leitura, um tanto sintética, de vários teóricos, David Roas procura a devida diferença entre as ocorrências meramente fantásticas e outras misturadas em diversas tendências. Dentre elas, destaca-se o "maravilhoso cristão", aparentemente mais próximo do conto de Guimarães Rosa, mas não havendo nada definitivo nessa propensão.

A respeito de um possível maravilhoso cristão, Roas refere-se a uma forma híbrida, a qual apresenta explicações religiosas para os fatos, chegando a codificar a ordem da narrativa. Segundo ele, isso estabelece a eliminação das transgressões, mostrando que nada é impossí-

vel dentro da fé, levando o enredo, sobretudo a caminho do desfecho, a revelar ausência de espanto: "o 'maravilhoso cristão' está construído em função desse momento de revelação final onde o milagre faz sua aparição[...]". (Roas, 2014, p. 39)

A chamada "expressão do inominável" do fantástico (Roas, 2014, p. 57) situa-se como o oposto às ações mais notáveis de Cristo: os milagres bíblicos são cabíveis, jamais inomináveis, porque tudo é esclarecido como vontade de Deus a serviço do que o Filho pede, em função exclusivamente do bem. Sabe-se, de fato, que todas as ocorrências bíblicas são exatamente nessa condição, já prenunciando a vitória divina e a recepção daqueles que seguem os ensinamentos celestiais. Tudo, portanto, já está predeterminado e já se evidenciando de forma material, apesar da predominância de sua espiritualidade. Ora, as práticas e os objetivos de Nhinhinha não têm semelhança alguma à aparente dialética do milagre cristão.

Apesar das críticas que Roas faz às limitações de Todorov, ele se aproxima deste teórico em várias observações, dentre as quais a concepção de que "o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica" (Roas, 2014, p. 53). Isso dá a entender que o fantástico ocorre na realidade *empírica*, ainda que central na ficcionalidade de um texto. Trata-se da junção inevitável de uma técnica realista a inexplicáveis ocorrências, contradição capaz de inserir o inexistente e o impossível dentro da primeira forma que compõe o enredo (Roas, 2014, p. 54). Muito semelhante a Todorov é registrar que o fantástico não significa destruição total do realismo, ao contrário: há a intenção constante de mantê-lo. É isso

que indica a permanente situação conflitual do sistema ante acontecimentos inesperados. É necessário, então, desconstruir o código realista, mas também preservá-lo, porque a realidade dos costumes tanto passa a manter-se como, em certo potencial, a ser desconstruído pelo que não se conhece. Assim, Roas expõe o inexplicável como "diferenciação essencial entre o realista e o fantástico" (Roas, 2014, p. 54). Essa percepção, repetimos, é evidenciável como semelhante a algumas categorias centrais trabalhadas por Todorov.[19]

Em momento algum Roas nega contribuições de Todorov sobre suas definições, dentre elas a tentativa do teórico de fornecer explicações do fantástico, antes de tudo, pelo significado interior da obra, sem reduzir-se ao funcionamento das experiências históricas: "Sua intenção, em última instância, é elaborar uma caracterização formal do gênero fantástico" (Roas, 2014, p. 40). Embora a formalidade textual seja apontada por Roas como uma das limitações de Todorov, parte significativa das categorias todorovianas é absorvida pela nova proposta de identificação do fantástico. No caso, as leis do mundo, no sentido cósmico, e a explicação dos fatos por meio da razão são enumeradas como o que é mais por rupturas, sobretudo de ordem física, na qual surgem incapacidades de discernir as ocorrências (Roas, 2014, p. 40). Todorov ainda concebe que a vacilação, diante dos fatos *anormais*, permite a definição do fantástico (Roas, 2014, p. 40), mas não apenas o ato de vacilar é produzido pelo fantástico. Ao contrário, um dos movimentos centrais do fantástico em Todorov, citado por Roas, é que seu principal efeito "não pode ser racionalizado: o inexplicável se impõe à nossa realidade, transformando-a" (Roas, 2014, p. 42).

O ideal inovador de Roas é procurar ir além da teoria de Todorov, inclusive com comentários sobre várias direções teóricas sobre o mesmo objeto. Sendo este, sobretudo na literatura latino-americana, tão pluralizado em seus rumos, acreditamos que todas essas tendências teóricas, frente a certo aspecto das práticas de Nhinhinha, são parcialmente incompatíveis com as ações aparentemente tão simples da menina. Por exemplo, o irreal é o impossível, mas dentro de uma possível irrealidade que passa a ser vista como real, não propriamente por sentimentos pessoais, e sim por causa dos fatos. O avanço da atuação do fantástico institui possibilidade de condenação do racional, porém este está em constante comparação com o desconhecido (Roas, 2014, p. 32).

Dado o fantástico como "gênero subversivo" (Roas, 2014, p. 56), Roas procura discernir as duas formas do estranhamento dos fatos. Na literatura maravilhosa, porém, conforme observa Roas, o sobrenatural passa a ser exibido como natural. É sobre a naturalidade que o fantástico é substituído pelo maravilhoso (Roas, 2014, p. 34).

O que as particularidades da crítica devem fazer é mostrar, independentemente da importância das contribuições teóricas, a relatividade da aplicação dos princípios. Se a identificação do realismo maravilhoso tem a ver com o fato de desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, com o ordinário e o extraordinário iguais no mundo (Roas, 2014, p. 36), nem toda a literatura chamada de insólita corresponde a essa duplicidade simultânea. Se o conto maravilhoso, diferente da permanente ocorrência do medo no fantástico, tem sempre final feliz (Roas, 2014, p. 61), a morte provocada no desfecho de uma história, com outras possibilidades de condenação do protagonista, é muito mais distinta e constante no

fantástico. Apesar dessa notável diferença, a morte de Nhinhinha tem duas consequências: a tristeza da família dela e a total alegria da própria criança. No caso dela, algumas diferenças centrais, embora citadas em poucas linhas, continuam incompreendidas/incompreensíveis pelos seus familiares, como podem também desafiar o leitor para sua compreensão.[20]

Roas procura a definição do fantástico como o incompreensível presente na realidade e, ao mesmo tempo, "um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve" (Roas, 2014, p. 52). Os parentes de Nhinhinha podem não entender o que a menina pratica; sofrem dessa *ignorância* frente a um poder infantil que os três não têm nem viram em canto algum. Não sabem também por que sua família é beneficiada por tal incógnita, família única em toda a região. Na mistura de encanto positivo e medo de destinos negativos da menina, a família teme que ela seja levada por poderosos ou fanatizada por grupos populares.

A nosso ver, sem que uma comunidade muito extensa testemunhe fatos inexplicáveis, com base na violação das leis naturais, um mínimo de personagens, afetado pela subversão confusa dos fatos naturalmente autênticos, já é bastante para ser insultado e provocado, em sua visão de mundo, pela quebra do que é repetido a cada dia. Sob esse aspecto, em diversos momentos, Roas não apresenta grande diferença do pensamento de Todorov, o que se pode apontar no seguinte:

> [...] quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a 'realidade'), não se produz o fantástico: nem os seres divinos (sejam eles da religião que forem), nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraor-

> dinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas *não fazem intervir ideia de realidade* nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura alguma dos esquemas da realidade (Roas, 2014, p. 33).

Como se vê, o fantástico é dado como exceção, não como predominância. Assim, o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa é bem diferente na concepção de Todorov, como já reconhece Roas (2014, p. 43).[21] Da mesma forma, o fantástico não é propriamente o ilógico e o onírico – ou, pode acrescentar-se, um delírio, como o famoso de Brás Cubas ou de Luís da Silva. A real existência do fantástico deve depender da participação do leitor, compreendendo-se o real como o que "depende diretamente daquilo que conhecemos" (Roas, 2014, p. 46). Ora, convém chamar atenção sobre o fato de que, embora de forma indireta, Todorov também confere importância à lógica do leitor, porque é pela impossibilidade frente ao que se vive e se generaliza que o fantástico se destaca. Assim, continuamos a defender que, mesmo com notáveis alcances de sua teoria, algo central já existente em Todorov não pode ser negado na distinção ontológica do fantástico, destacando-se que tal ontologia, diferente do que a natureza conserva em um ser, se impõe como exceção – portanto, fato diminuto – às leis físicas, não questões psicológicas e individuais. A nosso ver, a discriminação do leitor como participante e julgador do que é fantástico é constitutivo comum aos dois teóricos, como em uma das sínteses de Roas: "[...] nossa atitude hermenêutica como leitores fica condicionada a uma suspensão voluntária das regras de verificação" (Roas, 2014, p. 51).

Cabe-nos ainda inserir que Roas, com base em outra teórica que ele cita, Rosalba Campra, menciona também outra componente do fantástico: as transgressões linguísticas. Não são puramente fatos de conteúdo, mas mudanças grandiosas no século vinte no desenvolvimento de outras formas estruturais não só da semântica, mas sobretudo da sintaxe (Roas, 2014, p. 72-73). A partir dessa citação, percebemos em Rosa que o narrador não vê dificuldades na fala de Nhinhinha, situação oposta à percepção dos parentes. Roas também destaca que o fantástico tradicional e o do século vinte produzem incerteza frente ao real, como se, nessa questão, não houvesse diferença entre as duas tendências (Roas, 2014, p. 73). A nosso ver, esta é a ausência de condução da certeza ante o que provém em contato com os personagens inteiramente condicionados pelo que é conhecido e vivido.

No terceiro capítulo da obra, o autor aborda o binômio inseparável do fantástico, o que abrange tanto um contexto social quanto a construção literária do fenômeno. Sobre o século vinte, um dos exemplos difíceis que ele aponta é o conto "O livro de areia", de Borges, no qual ele mostra a presença do impossível na infinitude do livro, fato que ele continua apontando como quebra das leis físicas e naturais (Roas, 2014, p. 109). Como se vê, apesar de inovações realizadas por Borges, ainda permanece a desintegração das leis naturais[22], exclusivas dos fatos físicos, inteiramente fora da subjetividade humana. Tal observação, a nosso ver, acaba condizendo com a teoria de Todorov. A questão da diferença, em mudanças literárias do século vinte, envolve certos fatos que não aportam nenhum terror, nada prejudicial em termos de paz, por exemplo, ainda que personagens e narradores confessem sentimentos desconcertantes. Mesmo assim,

cabe-nos interrogar sobre o tipo de *quebra*, de efeito negativo sobre o aparente equilíbrio, embora em Borges, em certos casos, não são sobre vivências comuns, mas sobre a própria capacidade de leitura e de metalinguagem. Assim, o livro vendido com uma Bíblia infinita, porém fechada, possui um número infinito e incontrolável de páginas, todas essas constituídas de areia, o que é ímpar, sem correspondência à Palavra reproduzida em capítulos finitos. Uma questão central nesse caso, sem explicação interna do próprio narrador, é a respeito da alteração da finitude dos enredos bíblicos. Tal ruptura borgiana nesse conto, o que aparece em outros objetos, não apenas em expressões linguísticas, é bem diferente de outra forma de inovação estabelecida por Guimarães Rosa. No conto em estudo, o narrador, no que tange às palavras, não apresenta nenhuma estranheza às expressões surpreendentes vividas pela família. A previsão da morte da menina, por exemplo, perturba intensamente a tia, mas não a ela mesma, a Nhinhinha, e o narrador também não participa com sentimentos negativos frente ao fim da criança – destacamos o fim material, o qual conhecemos. Nesse aspecto, Roas chama a atenção do fantástico sobre o que "depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos" (Roas, 2014, p. 111).

Ora, aí vem uma das limitações do teórico. O que consideramos "real" pode ser também de ordem religiosa. Cabe averiguar que a equivalência do real com a religião (e outras crenças, incapazes de comprovação material, as quais podem ser até de natureza política) tem *possibilidade parcial* em uma sociedade dividida, o que nada tem a ver com as leis físicas. No caso, a afirmação de que o real deriva do que conhecemos fica dependente

do nosso conhecimento cotidiano, mas sem real importância em outras dimensões físicas, como o do mundo relativístico e o mundo quântico. E essas duas referências físicas têm nada a ver com a literatura fantástica, porque o recurso à ciência, mesmo esta muito estranha e ausente no cotidiano social, culmina em explicação.

Dada a repercussão sempre em conflito com a vida empírica, sintetizada por Roas como as ameaças resultantes de transgressão e de exceção (Roas, 2014, p. 114), fica bem definido que as explicações de quaisquer fatos estranhos não combinam com o fantástico. Entretanto, nem Todorov nem Roas apontam a extrema diferença que podem ocorrer, entre diversos textos, no grau da permanência do fantástico, antes de tudo em termos quantitativos. De fato, as teorias não calculam essa dimensão, o que em "A menina de lá" é menos da metade do texto[23]. Seria possível, então, identificar que o fantástico depende do número e da quantidade da exibição? Cremos que não, porque mesmo o mínimo do fantástico pode assegurar a qualidade artística do texto.[24]

Concebendo o medo como um dos efeitos fundamentais do fantástico, Roas leva em conta o incômodo de um fato ao personagem, ao ponto de provocar sua integridade física (Roas, 2014, p. 135). A seu ver, essa negatividade inclui sua transferência ao leitor, dada a interrupção da vivência conhecida no cotidiano. Essa concepção, cabe lembrar, não é exclusiva de Roas, porque já aparece na teoria de Todorov décadas antes. Mas há uma observação bastante criativa em Roas sobre o medo, dando destaque à ligação do temor a outros aspectos, não uma situação isolada:

> [...] o medo não é exclusivo do fantástico. Mas minha intenção aqui não é definir o fantástico em função de medo. Meu objetivo é demonstrar que o medo – contradizendo Todorov (e outros críticos) – é uma condição necessária do gênero, por ser seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa concepção do real da qual venho insistindo (Roas, 2014, p. 141).[25]

Segundo Roas, certas concepções presentes referem-se a uns tipos que podem se tornar previsíveis e acabam por deixar de cativar o leitor (Roas, 2014, p. 147). A identificação do fantástico elege teorias tão extensas, que chega a incorporar o nível sintático das obras, categoria analítica exclusiva das concepções mais recentes, nas quais ele indica as propostas de Rosalba Campra: "[...] "a transgressão é gerada através da irresolúvel falta de nexos entre os diferentes elementos do real" (Roas, 2014, p. 150)[26]. Em nosso caso, seria possível observar se a linguagem de Nhinhinha tem a ver com esse modelo de fantástico, no qual a fala tão atípica dela não é apenas manifestação da forma de comunicar-se, mas também de agir e manter-se em relação orgânica com os outros. Cabe lembrar que as respostas da menina aos adultos estão sempre associadas às situações de todos, embora nem sempre as indicações linguísticas sejam acessíveis. A ausência de terror nessa narrativa, porém, na qual a menina não se demonstra afetada pela morte, contraria o que Roas faz na citação de Campra: "O mundo fantástico pode ser tudo, menos consolador" (Roas, 2014, p. 156).

Na narrativa rosiana, há um duplo direcionamento para a seguinte indagação: consolador para quem? Ora, se a presença do medo e do horror não pode faltar ao fantástico, ocorre o oposto em Rosa: o fato incomum é consolador, inclusive na informação sobre a morte, a

ocorrer em intervalo tão próximo, o que não aterroriza a criança. Com isso, Rosa introduz um *problema* na sua narrativa: Nhinhinha consola-se até com a própria morte, talvez o momento mais estranho de todos; e os demais são estranhos, mas não perigosos. A absoluta certeza da proximidade da morte não produz na criança tristeza alguma, ao contrário: "Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: [...] Nhinhinha tinha falado [...] que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes [...]" (Rosa, 2017, p. 379).[27]

Antes da demonstração da criança a incomodar a Tiantônia, o narrador já confessa que a menina tem conhecimento da morte a ocorrer em breve, o que não lhe causa qualquer impacto negativo. Confessa com tranquilidade, ao contrário de tristeza, que há de visitar os familiares mortos.

Afora a centralidade do fantástico localizada nos fatos e nos atos, Roas cita a diversidade de categoria analítica privilegiada por algumas teorias. Com isso, ele chama a atenção da diferença existente entre não apenas o que aparece na "dimensão argumental e temática", mas também ocorre no "nível linguístico" (Roas, 2014, p. 178). Também mostra o quanto obras do século vinte podem estar ainda apegadas às elaborações tradicionais do fantástico, a exemplo do conto "Axolotl", de Cortázar, sobre a metamorfose de um ser em outro, com mudança até mesmo do tipo e do grau de raciocínio dos dois.

Sabe-se, ao longo do acompanhamento do texto, que o ser humano não pode sofrer, do ponto de vista físico e biológico, tal transformação. Porém, a continuidade do modelo estudado por Todorov, independentemente

da questão discursiva (do tipo de discurso da autoria, não das falas dos personagens), permanece no conto de Cortázar e, de fato, a compreensão do acontecimento nada tem a ver com a *linguagem* dos dois seres que dialogam entre si. Portanto, a questão linguística tão particular está secundarizada frente à ocorrência do fato. E, pelo que parece ao mesmo tempo tão nítido e estranho, o leitor não pode prescindir da realidade, porque a incidência fantástica só pode ser julgada como tal ante o que já é conhecida de todos – ou da maioria. Como sublinha Roas, "o mundo da narrativa fantástica [...] sempre é o nosso mundo" (Roas, 2014, p. 187).[28]

No conto rosiano, o que se vive em menor parte são as coisas muito boas trazidas pela criança para si mesma e a família[29]. Coisas essas sem possibilidade de acontecimento de acordo com o comportamento da natureza e com o modelo de vida da pequena coletividade do brejo Temor-de-Deus.

IV Algumas palavras finais de milagre

Encontramos diversas análises de "A menina de lá" privilegiando a problemática do fantástico no conto. Nenhum deles demonstra a escolha central do milagre, o que exigiria embasamento teórico da categoria escolhida. Essa ausência resulta em grave abordagem da obra de Guimarães Rosa. Em alguns casos, referências a milagres resultam em comentários muito subjetivos.[30]

Nas ponderações teológicas de Latourelle, o milagre, exclusivo de Deus, mostra que o futuro invade o presente – impossível aos limites humanos, a não ser sob

permissão divina.[31] No conto, em nossa percepção, a menina não é apresentada como um meio divino, porque não aparece qualquer indicação da origem celestial de suas ações tão especiais. Ao mesmo tempo, maior parte dos milagres não é descrita como ação tão consciente e decisiva da criança, figurando, pois, como o oposto da decisão de Cristo no recurso contínuo e indispensável ao poder do Pai. Eis uma diferença não apenas acidental, exclusiva do momento de sua atuação, mas da ausência de essência divina que se estende ao futuro da humanidade[32]. Os milagres da criança, apenas para necessidades momentâneas, nada têm a ver com a projeção teleológica de seu significado, sobretudo no que respeita à salvação final. O tempo bíblico, tão consumador de uma continuidade em prol da finalidade da criação de Deus, é demonstrador de uma extensão que não tem o menor sentido na ação da criança. Nem ela, nem a família, nem a comunidade que quase não aparece no enredo (a não ser em certas referências), nada está envolvido em um planejamento maior, para inscrever sinais do fim de um tempo linear e limitado do cristianismo. A ausência de todos esses caracteres bíblicos mostra a originalidade da narrativa rosiana.

A provocação do "assombro" pelo milagre (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 529) parece, em comparação ao enredo rosiano, apresentar dois aspectos contraditórios: a) de um lado, o que a menina realiza provoca, de fato, uma primeira incredibilidade – ou falta de real assimilação – da família, no sentido de que tais ações podem trazer consequências negativas para casa; b) de outro lado, não há "assombro" no sentido maligno, se considerarmos que os bens trazidos pela criança podem ajudar a família, conforme esta deseja, até econo-

micamente, possibilidade esta que produz um extremo senso de bem-estar, como se isso extinguisse definitivamente toda dificuldade da residência.

A manifestação constante da *caridade*, tão em destaque nas ajudas procedidas por Cristo, também não aparece nas ações da criança. O fato da melhoria da mãe tem a ver com um ato de amor, em forma de abraço, de afeição entre filha e mãe, mas apenas em sentido particular, sem expansão comunitária. Ainda que a recuperação corporal da mãe seja muito rápida, como se jamais tenha ocorrido na história da família, não há noção alguma de doença espiritual, mantida, segundo a Bíblia, pelo espírito satânico, o qual distancia o indivíduo de Deus (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 532).[33]

Visto como exceção às leis da natureza, o milagre parece convergente à literatura fantástica, mas a explicação do primeiro é a descaracterização da segunda. O que permanece em diferença – ou, talvez, certa dúvida – é como milagre e fantástico se mantêm inexplicáveis em uma narrativa artística, desde que não se exponha qualquer elucidação lógica dos fenômenos que quebram a normalidade diária.

Referências

BORGES, Jorge Luis. Invocación a Joyce. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1987, p. 1004-1005.

CHAMPLIN, R. N.. *Enciclopédia de Bíblia, teologia & filosofia*. Vol. 4. São Paulo: Hagnos, 2011.

ESPINOSA, Baruch de. Dos milagres. *Tratado teológico-político*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-113.

FRYE, Northrop. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 257-387. (Coleção Crítica, História e Teoria da Literatura).

GOUVEIA, Arturo. "As digressões iniciais de Riobaldo". *In:* GOUVEIA, Arturo (org.). *Entre o translúcido e o opaco*: ensaios críticos de literatura. Cotia, SP: Cajuína, 2023, p. 245-263.

LATOURELLE, René. "Milagre". *In*: LATOURELLE, René; FISICHELLA, Rino. *Dicionário de teologia fundamental.* 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 522-535.

MORAIS, Maria Perla Araújo e LOPES, Frederico José Andries. "O comum e o extraordinário em 'A menina de lá', de Guimarães Rosa". *In*: VICENTE, Kyldes Batista (org.). *Humanidade & Inovação*, v. 5, n. 7, 2018, p. 178-188. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/785.

NOGARI JÚNIOR, Arnaldo; BELLINI, Nerynei Meira Carneiro. "'A menina de lá': o fantástico-maravilhoso na obra de João Guimarães Rosa". *In*: FERREIRA, Cláudia C.; SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (org.). Diálogos e perspectivas. *Anais...* VIII Colóquio de Estudos Literários. *In*: https://shre.ink/jomQ.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSA, Guimarães. A menina de lá. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, vol. 2, p. 377-379.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Co. Debate 98).

Notas

1 ROSA, Guimarães. A menina de lá. *Ficção completa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, vol. 2, p. 377-379.

2 No Novo Testamento, em passagens nos Atos, há algumas exceções humanas, mas com poder permitido por Deus.

3 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debate, 98)

4 Não encontramos interpretação do fantástico junto à categoria do milagre. Mas há várias formas do fantástico em estudo. Ver, a respeito, o artigo "'A menina de lá': o fantástico-maravilhoso na obra de João Guimarães Rosa", de Arnaldo Nogari Júnior e Nerynei Meira Carneiro Bellini. In: FERREIRA, Cláudia C.; SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (org.). Diálogos e perspectivas. *Anais...* VIII Colóquio de Estudos Literários. *In*: https://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Arnaldo%20Nogari%20Junior%20e%20Nerynei%20Meira%20Carneiro%20Bellini_Texto%20Completo.pdf

5 ROAS, David. *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

6 CHAMPLIN, R. N.. "Milagres". *Enciclopédia de Bíblia*: teologia & filosofia. v. 4. São Paulo: Hagnos, 2011, p. 265-274. Acrescenta-se o verbete "Importância dos milagres", da mesma fonte, página 274.

7 Tanto Todorov quanto Roas têm essa posição. Mesmo que Roas, em alguns aspectos, pretenda ampliar a teoria de Todorov, há ligações ricas com o primeiro. Isso é mostrado adiante.

8 LATOURELLE, René. "Milagre". *In*: LATOURELLE, René; FISICHELLA, Rino. *Dicionário de teologia fundamental.* 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 522-535.

9 As maldições diabólicas dos pecados devem ser enfrentadas do presente para o futuro. E no futuro, conforme, sobretudo, as lições do Apocalipse, essas maldições terão enfrentamento mais sangrento e de punições divinas incomparáveis. Vejamos que a grandeza dessa ordem bíblica não tem proximidade alguma com o que ocorre nas narrativas de Guimarães Rosa, por causa de várias diferenças, principalmente os diminutos espaços sociais e o tempo histórico das ocorrências descritas no mundo bíblico a ser o centro final da vida humana pecaminosa. Entretanto, do ponto de vista simbólico, nada impede que algumas situações da obra rosiana apresentem seme-

lhanças com as narrativas bíblicas. Do ponto de vista comparativo, porém, tais ocorrências são mínimas.

10 Ver, a respeito, alguns acontecimentos nos Atos.

11 Ver alguns contos que mostram crianças em condições muito pobres, a começar pelas roupas muito humildes em uma festa, como "Uma estória de amor". *Grande sertão: veredas* também tem cenas de extrema miséria infantil.

12 Consideremos, aqui, o sentido teórico atribuído por Northrop Frye a arquétipos presentes na literatura ocidental. Ver FRYE, Northrop. *Crítica arquetípica: teoria dos mitos*: anatomia da crítica: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 257-387. (Coleção Crítica, História e Teoria da Literatura).

13 Ver a explicação de Latourelle sobre o "critério de descontinuidade". (Latourelle e Fisichella, 2017, p. 525)

14 É preciso levar em conta, mais uma vez, a diferença de proporções. Latourelle considera o "[...] comportamento misericordioso de Jesus em relação às misérias humanas e ao legalismo dos fariseus". (Latourelle e Fisichella, 2017, p. 527)

15 GOUVEIA, Arturo. "As digressões iniciais de Riobaldo". *In*: GOUVEIA, Arturo (org.). *Entre o translúcido e o opaco*: ensaios críticos de literatura. Cotia, SP: Cajuína, 2023, p. 245-263.

16 Mas Latourelle também registra a concepção de Santo Agostinho sobre o inesperado do milagre, "que quebra a monotonia do cotidiano e, em consequência, provoca o assombro" (Latourelle e Fisichella, 2017, p. 529). Segundo ele, isso implica o ato de "levantar o olhar para o céu e a contemplar as realidades invisíveis do mundo da graça" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 529). Vale conferir que um dos diferenciais históricos da modernidade é a descrença de tais possibilidades. Mas nada disso invalida a autonomia da literatura para realizar o cientificamente incabível.

17 Portanto, isso está fora da lógica de busca do que é autêntico conforme o termo legado do pensamento filosófico, desde a Grécia, especialmente as imposições de Aristóteles na Metafísica

18 Em outra perspectiva, Maria Perla Araújo Morais e Frederico José Andries Lopes discutem criticamente o que seria a real procedência de milagres no conto rosiano. Ver, a respeito, o artigo "O comum e o extraordinário em 'A menina de lá', de Guimarães Rosa". *In*: VICENTE, Kyldes Batista (org.). *Humanidade & Inovação*, v. 5, n. 7, 2018, p.

178-188. Ver https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/785

19 A transgressão do código realista por acontecimentos inexplicáveis é repetida adiante como diferença essencial entre as duas formas (Roas, 2014, p. 163-164). O autor também acrescenta citações problemáticas de outros teóricos. (Roas, 2014, p. 170-183).

20 Conforme Roas, Todorov "tenta explicar o fantástico a partir do interior da obra, a partir de seu funcionamento. Sua intenção, em última instância, é elaborar uma caracterização formal do gênero fantástico" (Roas, 2014, p. 40). Ora, o que significa o formal da caracterização do fantástico? A nosso ver, o princípio e o limite de tudo estão na lógica interna do texto, o que abrange toda a sociedade retratada de forma literária. Essa escolha de Todorov é um procedimento central, o da leitura do texto. O próprio leitor não está excluído disso, por ser um componente fundamental na identificação da extrema estranheza do fantástico, em sua maioria voltada para os fenômenos inaceitáveis que passam a ocorrer e a destruir o sentimento mínimo de equilíbrio entre as pessoas. Vale ainda acrescentar que tais conflitos estão relacionados com a ultrapassagem do que se conhece, cientificamente ou em experiências da vivência diária, das manifestações repetitivas e cíclicas da natureza.

21 Semelhante também a Todorov, Roas afirma a incompatibilidade do fantástico com todos os fatos que podem ser considerados ilógicos, assim como "fatos" oníricos (Roas, 2014, p. 51). O fantástico, assim, não é qualquer acontecimento fora do esperado, porque certos fatos podem ser estranhos, de origem desconhecida, como um crime de autoria não encontrada, mas não basta isso na configuração do fantástico. De fato, o famoso capítulo de Machado de Assis em Memórias póstumas de Brás Cubas, "O delírio", nada tem a ver com o fantástico, a começar pelo fato de que o acontecimento é pessoal, do pressentimento da morte, mas não um fenômeno coletivo e objetivamente independente das situações particulares. Lembremos também que Luís da Silva, protagonista do romance Angústia, de Graciliano Ramos, situa-se em seu quarto fechado, depois de ter cometido assassinato, mas o auto-isolamento dele é um problema psíquico que não parece ter comprovação objetiva do que ele mesmo declara. O fantástico, portanto, não é esse tipo de ocorrência. E a diferença ontológica do fantástico já é identificada na obra de Todorov.

22 No quinto capítulo, Roas mostra que Borges, em "O livro de areia", não apresenta preocupações com uma organização inovadora da

linguagem em si, porque sua colaboração artística continua centralizada no enredo (Roas, 2014, p. 170-171). As citações de Bellemin-Noël por Roas merecem releituras, em outro ensaio. A nosso ver, este autor, de acordo com o que é citado por Roas, não é convincente ou de visão pioneira sobre o fantástico, a começar pelo fato de que ele destaca a narrativa de "acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional [...]" (Roas, 2014, p. 173-174). Ao enumerar de outros estudiosos três recursos linguísticos e formais, Roas mesmo discorda de contribuições inovadoras de várias elaborações teóricas. Segundo ele, vários autores acabam por distinguir o fantástico do mimético, o que revela equívocos: "Nesse sentido, a possibilidade de uma linguagem fantástica per se é análoga de diferenciar uma linguagem não mimética de uma mimética e, em última instância, uma linguagem factual de uma ficcional. Não existe uma linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico" (Roas, 2014, p. 179). Tal concepção, a nosso ver, é passível de concordância.

23 Lembremos que no romance Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, o fantástico é muito impressionante à cidade, como desafio inédito às autoridades, desenvolvido em dezenas de páginas, mas em tempo e desenvolvimento bem menores que o resto da narração. Já em obras do século vinte, Roas afirma que Todorov identifica em Kafka a exceção que se converte em regra de funcionamento (Roas, 2014, p. 124). Com isso, ele reforma a definição do fantástico como conflito entre o ordinário e o extraordinário (Roas, 2014, p. 128). Ocorre, entretanto, que não é apenas isso. Tanto o ordinário quanto o extraordinário podem ocorrer no que não é fantástico. O estranho, portanto, não é suficiente para a significação do fantástico. Mesmo a ocorrência no leitor de dúvidas sobre a realidade e sua própria identidade também não é suficiente, menos ainda como efeito de problemas psicológicos. (Roas, 2014, p. 130)

24 Por exemplo, "O poço e o pêndulo", de Allan Poe, apresenta o fantástico nas linhas finais.

25 Além disso, Roas faz referências ao fantástico metafórico e psicológico, segundo outros teóricos de sua leitura. O que chama atenção a isso, na recepção de Roas, é certa incapacidade de convencimento dessa visão. Ele cita outros teóricos, inclusive o que se refere a "metáforas epistemológicas" (Roas, 2014, p. 144). E o que é citado na nota 21 do livro tem tal abrangência do "fantástico", que acaba por se

aproximar, a nosso ver, de acontecimentos da Bíblia, de Homero e da tradição de séculos da literatura, bastando ao personagem, também, ter um sonho estranho. Conforme a nota, isso faz parte do entendimento de Cortázar.

26 Alguns contos de Borges, citados logo depois (Roas, 2014, p. 153-154), são exemplos muito ricos em fantástico, mas nada têm a ver com a citada ocorrência do fantástico no próprio padrão de linguagem. O fantástico borgiano continua nos acontecimentos tão inesperados, como a célebre memória de Funes, mas com padrões linguísticos que podem ser classificados como tradicionais. Lembremos que Borges não tem tanta simpatia pelas quebras gramático-linguísticas, a ponto de se mostrar antipático à tendência mais radical de um romance como Ulisses, de James Joyce. Sobre isso, ver certa ambiguidade no poema "Invocación a Joyce", em Elogio de la sombra, de 1969, também presente nas Obras completas publicadas em Buenos Aires, em 1987.

27 Cabe também lembrar o final de "O poço e o pêndulo": o momento fantástico não é de terror, ao contrário: é a explanação do único recurso de um general, no último momento da guerra, para salvar da morte, com suas próprias mãos, um amigo, condenado ao destino de um assassinato praticamente infalível. Já no século dezenove, em Poe, o fantástico assume essa pluralidade de efeitos, contrariando o que é constante na visão de Roas: "[...] o efeito buscado, insisto, é sempre o mesmo em ambas as formas: aterrorizar, inquietar o leitor com a possibilidade do impossível" (Roas, 2014, p. 158).

28 Eis uma das sínteses mais destacáveis do autor: "Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômeno cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos" (Roas, 2014, p. 187).

29 Dos dezesseis parágrafos da narrativa, os episódios milagrosos se concentram em apenas quatro. O narrador os revela de duas maneiras diferentes: os quatro primeiros fatos inesperados são citados diretamente pela menina; o último só é captado por Tiantônia e evidenciado, tanto para os pais quanto para o leitor, depois da morte dela. No momento da última previsão da criança, a única personagem que a observa com compreensão é a Tiantônia: "Mas houve que, a certo momento, Tiantônia repreendesse a menina, muito brava, muito forte, sem usos, até a Mãe e o Pai não entenderam aquilo, não gostaram" (Rosa, 2017, p. 379). Isso ocorre no

parágrafo 11, mas só confessado aos pais pela tia no antepenúltimo parágrafo do texto (o 14).

30 Ver, a respeito, os seguintes registros com múltiplas categorias analíticas, mas com o mínimo interesse pela categoria que aqui estudamos: https://shre.ink/jom9

31 Ler sobre isso a visão de Espinosa em uma das poucas obras da filosofia que procuram separar a compreensão do milagre de suas explicações religiosas. ESPINOSA, Baruch de. *Dos milagres*: tratado teológico-político. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-113.

32 Vale mencionar que o milagre, segundo Champlin, autentica-se unicamente como obra de Cristo, ou alguns de seus seguidores, na prática de uma missão messiânica ligada ao destino final da humanidade, o que não se reduz ao ato presente (Champlin, 2011, p. 274). A ação milagrosa, portanto, é uma antecipação metonímica da intervenção final do poder divino contra o domínio das malícias humanas. Com base nesse significado, mantemos a tese do distanciamento entre o projeto neotestamentário e as ações de Nhinhinha, por mais que elas sejam beneficentes.

33 Vejamos a interpretação de Latourelle: "A um homem cuja vida é limitada pela doença, a um homem que não conta mais aos olhos dos outros porque não rende, a um excluído da realidade religiosa, por causa de sua impureza legal e, mais ainda, a um alienado que não é mais dono de suas decisões, por estar submetido a satanás, Jesus restitui à integridade física e psíquica, a dignidade humana e, sobretudo, a libertação do pecado" (Latourelle; Fisichella, 2017, p. 532).

O FANTÁSTICO: SEUS TIPOS

Hélio Santiago Rodrigues Abdala

Hélio Santiago Rodrigues Abdala é Doutor em Letras (Universidade Federal da Paraíba). Professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).
E-mail: helio.abdala@servidor.uepb.edu.br



Capa do livro *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* de David Roas (Editora da Unesp)

I

Segundo Roas (2013, p. 31-33), o fantástico constitui uma *ameaça* à nossa concepção de realidade, na medida em que a confronta com um fenômeno sobrenatural que desestabiliza as leis racionais até então imutáveis. Esse evento desestabilizador semeia a dúvida em nossa percepção e nos faz perder a habitual segurança diante de nosso tão prezado mundo 'objetivo'. Daí concluir o teórico que a narrativa fantástica *a)* expõe a relatividade e o limite da razão; *b)* apresenta, como contrapartida, a possibilidade, prevista nos limites desta mesma razão, de uma realidade diversa, complexa e incompreensível que não comuta os mesmos princípios fundadores de nossa concepção de real; e *c)* nos diz que a condição *sine qua non* do fantástico está na inteira dependência do cruzamento conflituoso do sobrenatural com "o contexto em que os fatos acontecem", isto é, a realidade – conforme a concebemos. Portanto, o fantástico está no contato do sobrenatural com o real. É o encontro de ambos. Em termos dialéticos, seria a síntese de dois contrários (tese e antítese). *O sobrenatural deverá intervir para que a narrativa seja fantástica*.

Com esta definição, Roas pretende complementar as lacunas deixadas pela teoria de Tzvetan Todorov, que só considera a existência do fantástico no limiar de uma hesitação assegurada pela imanência textual. Muito além de uma hesitação pura, inerente, o fantástico nasce como a testemunha de que a nossa percepção do real jamais esteve fundada nos sustentáculos do absoluto, de que essa visão unívoca é, em sua quase totalidade, fruto de convenções culturais. Assim, o fantástico não irromperia apenas para sugerir a existência de outra ordem, mas também para demonstrar a fragilidade dos princípios lógico-racionais que tendemos a considerar nosso porto seguro, inabalável.

A vacilação todoroviana não dá conta, segundo o teórico espanhol, de narrativas em que a presença do sobrenatural está efetivada e, portanto, já não há possibilidade de hesitação. Adverte, contudo, que a confirmação do sobrenatural não pode servir, em si mesma, como explicação (ser uma 'explicação sobrenatural' dos acontecimentos), mas, justamente ao contrário, aponta para o inexplicável que transtorna a nossa percepção do real[1].

E com esta mesma concepção, David Roas combate a 'pretensa' criação de um novo gênero, intitulado por Alazraki de *neofantástico*. Este, conforme nos esclarece o teórico argentino, se diferencia do fantástico tradicional por meio de três aspectos: a *visão*, a *intenção* e o *modus operandi*.

A *visão* diz respeito à percepção de que a nossa realidade tem a função de mascarar uma segunda realidade, sendo esta última, de fato, "el verdadero destinatario de la narración neofantástica" (Alazraki, 2001, p. 276)[2].

A *intenção* trata de eliminar o medo e o terror que o fantástico tradicional provoca no leitor. No neofantás-

tico, a perplexidade e a inquietude geradas não se relacionam com os sentimentos acima mencionados. Antes, se expressam via metáforas e apontam para situações inclassificáveis do ponto de vista conceptual e racional. Essa linguagem metafórica é, segundo o teórico argentino, a "única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación" (Alazraki, p. 278).

A metáfora, entretanto, não pode ser compreendida como uma mera figura auxiliar neste processo. Adaptando o conceito de "metáforas epistemológicas" de Umberto Eco, que indica uma forma de complementação do conhecimento científico, Alazraki o redefine ao substituir aí a noção de 'complemento' pela noção de 'alternativa'. Assim, para este teórico, a metáfora epistemológica designa as imagens da narrativa fantástica que não tem função ilustrativa ou complementar do conhecimento científico, mas que apresenta, por si mesma, outra maneira de codificação, isto é, oferece outra visão de realidade que independe da conceituação racional-científica[3]. O exemplo que cita é o de "A metamorfose", em que a transformação de Gregor Samsa em inseto é plena de intenção metafórica, pois a relação conflituosa do protagonista com sua família e consigo mesmo só explica através de sua metamorfose.

O *modus operandi* marca uma diferença considerável entre o fantástico e o neofantástico. Como não interessa ao neofantástico gerar no leitor o medo do fantástico tradicional, esse 'novo' gênero dispensa a construção de uma atmosfera que resulta no *pathos* provocador do desfecho horroroso ou atemorizante. A progressão tradicional a que está sujeita a narrativa fantástica clássica perde sua eficácia no relato neofantásti-

co, porque aqui o leitor já é, desde as primeiras linhas, lançado dentro do inexplicável.

No fim de seu ensaio, Alazraki tenta marcar histórica e ideologicamente a diferença entre os 'dois gêneros'. Por um lado, temos o conto fantástico, que nasce à sombra do romantismo e se propõe, seguindo a linha romântica, a combater o racionalismo científico e os valores da burguesia, submetendo a concepção de real vigente ao crivo da dúvida, do questionamento. Por outro lado, temos o relato neofantástico embebido nos acontecimentos da Primeira Guerra, na Vanguarda, na Psicanálise, no Surrealismo e outras concepções contemporâneas.

David Roas, com a concepção de fantástico acima exposta, aliada a uma ampliação metafísica da ideia de *medo*, pretende refutar as teses de Alazraki e manter sob a égide de um mesmo gênero as duas formas de narrar, uma vez que a definição do neofantástico ainda o "iguala ao fantástico do século XIX", pois os dois continuam se baseando em "uma mesma ideia: o rechaço das normas ou leis que configuram nossa realidade" (Roas, 2013, p. 66)[4].

O 'fantástico contemporâneo' (como prefere chamar Roas ao neofantástico de Alazraki) está caracterizado pela intervenção do anormal em um mundo que aparenta normalidade. Entretanto, o propósito desta irrupção não está centrado na demonstração do sobrenatural em si; pelo contrário, se centra na realidade tida como normal a fim de encontrar suas possíveis anormalidades. Esse procedimento do fantástico contemporâneo também, segundo Roas, *deixa uma terrível impressão no leitor*, pois este descobre que o seu mundo não funciona com a regularidade que imagina. O impacto gerado através deste tipo de fantástico é o mesmo daquele gerado

pelo fantástico tradicional: a diferença encontra-se apenas na 'forma' em que se encontra expresso.

É baseado nesta hipótese que o teórico espanhol chega à conclusão de que mesmo o fantástico contemporâneo é capaz de gerar *medo* no leitor, ao contrário do que afirma Alazraki, quando trata da *intenção* do neofantástico. E se o medo aparece tanto no fantástico tradicional como no contemporâneo, temos, pois, uma condição do fantástico. Em virtude disso, afirma Roas ser o medo o "efeito fundamental do fantástico" (Roas, 2013, p. 135).

O *medo metafísico ou intelectual*, noção que Roas cunha em seu ensaio "Rumo a uma teoria sobre o medo e o fantástico" (Roas, 2013), é uma tentativa de sintetizar conceitualmente as sensações e os sentimentos a que são submetidos os leitores do fantástico, especialmente, o contemporâneo. Diferencia-se do *medo físico ou emocional*, que não é exclusivo do fantástico. Em suas palavras:

> Com esse termo [*medo metafísico ou intelectual*] me refiro ao medo que considero próprio e exclusivo do gênero fantástico (em todas as suas variantes), o qual, embora costume se manifestar nos personagens, envolve diretamente o leitor (ou o espectador), ao se produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando (...) perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar.
>
> [...] para que essa "inquietude metafísica" atinja seu efeito, precisa por sua vez de uma forma que atraia e surpreenda o leitor, o que nos levaria de novo aos problemas provocados pelo esgotamento, pelo envelhecimento dos recursos formais e argumentais do fantástico (Roas, 2013, pp. 155-156).

Nesta altura de suas reflexões admite a superação das teses de Alazraki sobre a negação do medo como condição do fantástico:

> Minha proposta sobre o *medo metafísico* permite superar as teses de Alazraki sobre os efeitos do fantástico e do neofantástico. Assim, diferentemente do que ele propõe, a inquietude gerada pelo neofantástico não seria simplesmente um efeito secundário (por baixo dessa metaforização de uma segunda realidade) gerado pelo insólito da situação narrada. Porque o *medo metafísico* está presente tanto no fantástico do século XIX quanto no (mal chamado) neofantástico, uma vez que toda narração fantástica (seja qual for sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição de nossa concepção do real, e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor (Roas, 2013, p. 156. Grifos do autor).

Assim, a exigência da irrupção do sobrenatural (ou da "ideia" de sua irrupção) e do medo metafísico são os aspectos conceptuais que definem o fantástico segundo David Roas. Esse fantástico também possui um caráter 'ameaçador' devido ao poder de subversão que carrega consigo, uma vez que o seu propósito é o de minar nossas crenças num real estável e mostrar-nos que nossa concepção de mundo está fundada, em sua maior parte, em convenções socioculturais.

II

Pensamos que essa visão do fantástico é uma das mais aceitáveis dentre aquelas que já foram propostas. Entretanto, há, por parte dos teóricos em geral, uma tendência a discutir o fantástico e a sua natureza quase exclusivamente pelo viés das *realidades* que são apresentadas nas narrativas que trabalham essa temática. Ou seja, parece que o *nascimento* do fantástico e a sua *subsistência* ao longo do texto só depende da argúcia de sabermos comparar a nossa concepção de realidade com a concepção ou a sugestão de outra realidade atípica e, a partir

disso, concluirmos se o sobrenatural interveio efetivamente ou se ficou apenas suspendido numa situação que se cristaliza numa hesitação insolúvel.

Não há dúvida da importância de se estabelecer um ponto de partida através do qual poderíamos diferenciar o fantástico do não-fantástico. Mas, o problema de tal generalização teórica não está necessariamente nela mesma e sim em a elegermos como o centro inquestionável do debate e nos acomodarmos intelectualmente com a ideia de que essa generalização, após submetida às provas de validade, cobrirá por conta própria as particularidades e as sutilezas de detalhes por vezes menosprezados no processo da teorização. Em outras palavras, a reflexão teórica quase sempre prefere se deter apenas na identificação do que seja o fantástico, a sua natureza para, em seguida, nos passar a impressão de que esse fantástico é algo constatado, invariável dentro do texto, e que depende exclusivamente do embate entre o nosso mundo e o real desconhecido.

A dificuldade de semelhante compreensão começa a aparecer quando nos deparamos com textos que, em vez de colocar o fantástico como uma ameaça, acabam ameaçando a própria existência do fantástico por meio da combinação de seus mecanismos internos. Nada é mais evidente dentro desse processo de 'fragilização' do fantástico do que as narrativas contemporâneas, para as quais Roas e Alazraki propõem, por um lado, um alargamento conceitual que possa abarcar de maneira satisfatória a diferença dentro de uma unidade geral; ou, por outro lado, caso a diferença seja acentuada em demasia, a criação de um novo gênero.

Sem descartar a definição dada por Roas, entendemos que o fantástico deve intervir (ou pelo menos a

sua ideia), mas os *modos* e os *lugares* dessa intervenção não são facilmente resumíveis através da consideração simplificada de um cruzamento de realidades antagônicas. O aparecimento do fantástico está condicionado pelo jogo produzido a partir da combinação das três instâncias fundadoras do próprio relato: o *discurso*, a *diegese* e a *recepção*[5].

Rosalba Campra (2001) já atesta nossa convicção ao tratar o problema do fantástico não apenas pelo viés referencial, isto é, pelo viés do mundo representado. Para ela, o fantástico é um fenômeno de escritura, que pode perpassar três níveis de um texto: o nível semântico, o sintático e o discursivo. A transgressão fantástica não afeta apenas o nível semântico (apesar dos elementos dos outros níveis nos conduzir, no final, a ele[6]), mas compromete os outros níveis. Ao intervir, o sobrenatural subverte também as normas sintáticas da narrativa e os sentidos do discurso.

Ao nível semântico, a autora propõe um novo agrupamento dos temas fantásticos a partir de categorias substantivas e predicativas. As primeiras estão ligadas à situação enunciativa e constroem oposições em três eixos: o da identidade, o do tempo e do espaço (comportando, respectivamente, as oposições eu/outro; agora/antes-depois; aqui/lá). As categorias predicativas se referem às oposições que qualificam os eixos, podendo assim ser emparelhadas: concreto/abstrato; animado/inanimado; humano/ não humano) [7].

Os sinais que denunciam a presença da transgressão fantástica no nível sintático se manifestam através da falta de causalidade e de finalidade, da descontinuidade temporal entre fábula e trama, deslocamento funcional das ações e outros semelhantes 'lapsos' de construção

linguística. Conclui: "incluso sintácticamente lo fantástico aparece como una falla que se abre en lo compacto de la narración, una transgresión en el sentido de la dinâmica convencional del texto" (Campra, 2001, p. 185).

A atuação do fantástico no nível discursivo transparece através da presença de alguns aspectos retóricos que são recorrentes, tais como o uso da adjetivação como uma tentativa de caracterizar a natureza fantástica dos fenômenos; o emprego da palavra polissêmica em que certos sentidos que aparecem latentes terminam por desempenhar uma função imprescindível no desenvolvimento das ações: "un término, usado en una determinada acepción, encubre outra que se revela posteriormente como la fundamental" (Campra, 2001, p. 186). Há também o caso já observado por Todorov onde uma expressão de cunho metafórico acaba por se impor pela literalidade de seu sentido.

Não é nossa intenção discorrer detalhadamente sobre os três níveis segundo a interessante e proveitosa concepção de Rosalba Campra. Dela nos interessa de imediato as observações que faz sobre a instância narrativa devido à semelhança de conclusões a que chegamos ao estudar alguns contos fantásticos antes de conhecermos as ideias desta autora.

O grande impasse da narração que propõe dá conta do cruzamento de realidades imiscíveis se concentra, segundo Campra, num *problema de percepção*. Tal problema não se liga de forma exclusiva ao narrador do fantástico[8], mas se estende sobre qualquer categoria que possa ser portadora de uma 'atitude perceptiva'. Isto porque a 'percepção' será sempre a percepção de uma *categoria de consciência*[9] projetada sobre algo concreto ou ilusório. Campra põe a discussão nestes termos:

> Ahora bien, percepción de qué, y por parte de quién? [...] la abolición de una ruptura entre pasado y presente y entre espacios diversos constituyen el objeto de la percepción de un personaje, protagonista o, por lo menos, testigo del acontecimiento fantástico, que lo afirma como verdad. *Se podría decir que toda la organización del nivel semántico está hecha em función de la experiencia que dicho personaje tiene sobre los acontecimientos*. Y aquí se proyecta una duda sobre el acontecer efectivo de la transgresión como imposible, su realización tiene que ser atribuida a una verdadera subversión del orden natural, o a la percepción distorsionada del personaje que la protagoniza o la presencia? El problema se plantea en estos términos: la realidad percibida es la realidad de los sentidos; es, por lo tanto, una apariencia o al menos una imagen parcial: veo esta columna, no los átomos que la constituyen; veo girar el sol, pero lo que gira es la tierra. Ya aquí se crea un desfase entre la verdad científica y la verdad de la experiencia (Campra, 2001, p. 167. Grifo nosso).

A experiência dos sentidos encerra as garantias de existência do fantástico e relativiza a noção de realidade, que pode ser apreendida de distintas maneiras pelo personagem, pelo narrador ou pelo destinatário. Tomando todas as possibilidades de combinação entre estas três *categorias de consciência*, Campra anuncia os seguintes casos (alguns deles possivelmente ainda não explorados[10]): a) *Personagem e narrador coincidem na afirmação do evento fantástico*; b) *Personagem e destinatário coincidem na afirmação do evento fantástico*; c) *Somente o personagem afirma o evento fantástico*; d) *O narrador e o destinatário afirmam o evento fantástico*; e) *Somente o narrador afirma o acontecimento fantástico*; f) *Somente o destinatário afirma o evento fantástico*.

No primeiro caso, Campra põe como exemplo o realismo mágico de García Márquez. O problema de tal exemplificação é que, para muitos teóricos, o realismo

mágico não partilha propriamente do fantástico, estando, segundo a expressão de Roas "a meio caminho" entre o fantástico e o maravilhoso. Isto porque o realismo mágico une sem problematização o sobrenatural ao mundo semelhante ao nosso. Ainda nas palavras de Roas, o realismo mágico "se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo" (Roas, 2013, pp. 35-6). E esta maneira 'natural' com que os fatos aparecem acaba por torná-los em acontecimentos banais, familiares para o leitor, que já não os enxerga como transgressores de qualquer ordem.

No segundo caso, inclui a presença do destinatário (que incluímos aqui no conceito mais amplo de recepção). Nesta combinação, é o narrador que fica responsável por manter a resistência opositiva, a fim de que o relato possa ser fantástico.

No terceiro caso, aproxima a situação daquelas que tocam nos temas da loucura ou da alucinação, e transforma-se, conforme Campra, numa das combinações mais problemáticas, uma vez que está mais aberta à hesitação e à dúvida sobre se os eventos constituem ou não o fantástico.

A quarta combinação aponta para a situação em que um personagem transita pelo enredo sem reconhecer determinados eventos como fantásticos.

A quinta combinação trataria o fantástico segundo a perspectiva do narrador. Para esta situação, o fantástico 'sobreviveria' graças aos "mecanismos del extrañamiento" que "actúan como creadores de lo fantástico" (Campra, 2001, p. 169).

A sexta e última combinação coloca o ônus sobre o destinatário. Teríamos aqui o caso em que somente o leitor é o responsável pela existência do fantástico, já que o narrador e o personagem fazem parte da resistência opositiva, negando os eventos que aparentam serem transgressores.

Em geral, não falaríamos apenas de *oposição* entre as combinações previstas por Campra, porque pode haver casos, e efetivamente os há, de relatos fantásticos semelhantes à sexta combinação, em que, por exemplo, os personagens e o narrador se dão conta da presença de determinado evento, mas não são capazes de 'experienciá-lo' como fantástico, cabendo este papel à recepção. Estamos falando do caso de "A metamorfose", de Kafka, onde, como sabemos, ninguém, exceto o leitor, percebe o evento como transgressão. Portanto, pensaremos nestas possibilidades de combinação também em termos de *percepção* – em que uma categoria de consciência vivencia o fantástico, enquanto as outras não o vivenciam. Obviamente, a oposição terá que existir para que exista o fantástico e, na prática, são os personagens e ou o narrador que afirmam ou negam determinados acontecimentos como fantástico ou não, exercendo plenamente o seu poder perceptivo do fenômeno e sendo capazes de lhe atribuir juízos de valor.

III

Do nosso ponto de vista, o fantástico não é uma categoria estável dentro da construção narrativa. E quando nos referimos a essa instabilidade não estamos colocando em questão diretamente os problemas de ordem sociocultural que podem relativizar a natureza do fantástico, mas acreditando que os próprios recursos da narrativa

são os que promovem tal fragilização. Desse modo, um dos pontos de nosso trabalho aqui é tentar mostrar o outro lado da moeda utilizada por David Roas, isto é, entender o fantástico como uma concepção 'ameaçada' desde já pelas próprias estruturas narrativas que o propiciam[11]. Nessa perspectiva, entendemos que o fantástico, para 'sobreviver', liga-se a índices discursivos e diegéticos, quando não luta diretamente pela sua sobrevivência num discurso que não abre espaço para localizar suas marcas (as marcas do fantástico) na história verossímil à nossa.

No entanto, para dar relevo a este traço paradoxal do fantástico, precisamos esclarecer a nossa compreensão de *discurso*, *diegese* e *recepção*, já que, embora essas instâncias estejam, de algum modo, ligadas aos três níveis (semântico, sintático e verbal) de Rosalba Campra, apresentam-se de modo mais específico e simplificado, se comparados ao complexo quadro teórico criado pela autora supracitada.

O fantástico se relativiza ao ser 'filtrado' por uma destas três dimensões, e o seu potencial transgressor, ameaçador, por mais que soe hiperbólico em si mesmo, sobreviverá assentado em indícios ou, em casos extremos, na pura convicção. Desse modo, ao lermos alguns contos procuramos observar qual dessas três instâncias atua de forma mais decisiva sobre o surgimento e a manutenção do fantástico ao longo da narrativa.

Na acepção narratológica do termo, o *discurso* é um domínio diferente da *diegese*, pois enquanto esta diz respeito ao plano das coisas narradas, aquele trata de constituir-se como o plano da expressão dessas próprias coisas. O discurso também organiza a expressão de uma *individualidade* e, portanto, de um julgamento de per-

cepção; neste sentido está diretamente vinculado a uma categoria de consciência – o narrador –. Em outras palavras, o discurso enquadra todos os momentos da *enunciação* e mantém relações de interdependência com o *enunciado* que materializa a diegese.

Em Genette, *diegese* é "o universo do significado, o 'mundo possível' que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história" (Reis, 1988, p. 27). Trazendo para o domínio do fantástico, a diegese traduz de imediato a realidade que é verossímil à nossa; mas, como tentaremos mostrar, poderá também atuar na dimensão do fantástico, na medida em que este forneça meios para sua estruturação diegética e, assim, aponte, mesmo indicialmente, para concepção de um mundo não familiar.

A *recepção* é compreendida em nosso trabalho como uma categoria de transição, situada entre a textualidade e a extratextualidade. O seu julgamento de percepção é relativamente estável, pois parte de seu juízo de valor está profundamente enraizado no texto. Sua forma mais conveniente se apresenta na noção de *leitor implicado* (Reis, 1988, pp. 53-4), cuja condição de virtualidade se acentua acima de outros traços, colocando-o numa posição intermédia entre o *leitor fictício* e o *leitor real*. Desse modo, estamos pensando na situação da recepção numa narrativa como "Casa tomada" e, de maneira mais aguda, em "A metamorfose", onde o efeito transgressor tem indubitavelmente origem na forma como é estruturado o relato, mas sua percepção só se efetiva numa categoria de consciência que nem é totalmente extratextual, nem totalmente textual, pois a transgressão é uma motivação imanente que condiciona até certo ponto a forma de sua captação, mas a plenitude do juízo só ocorre com o acréscimo de uma consciência valorativa do evento, capaz de aceitar o dire-

cionamento sugerido internamente, mas livre do determinismo de uma significação fechada[12].

Além desses três aspectos, há outro conceito que precisamos tornar claro: a noção de *índice*.

Campra (2001, pp. 183-4), citando o trabalho de Barthes, aponta que as relações entre fabula e trama deixam transparecer dois tipos de funções: as funções portadoras de ações e as funções indiciais, de caráter estático. No primeiro caso, temos os núcleos de ações que se ligam logicamente entre si de tal modo que se ocorre a supressão de um deles, a própria fábula se altera; e as chamadas catálises, basicamente cronológicas, que possuem uma funcionalidade mais atenuada no desenrolar da ação. No segundo caso, temos os indícios utilizados para introduzir um caráter, um sentimento ou apontar uma atmosfera; e os indícios (informações) utilizados para pôr a narrativa num espaço e num tempo determinados. Do ponto de vista do relato fantástico, Campra comenta:

> Los indicios propiamente dichos, a su vez, se vuelven proliferantes, son, por decirlo así, una marca de la naturaleza fantástica de los acontecimientos, y pueden, como tales, superponerse a cualquier outro tipo de función. Una descripción, una acción, una palabra: todo se vuelve indicio. Estos elementos no se resuelven en sí mismos, no se limitan a presentar un carácter, una atmósfera, etc., sino que remiten a algo más allá. Es por esto que solo una lectura final, completa, o mejor una relectura, revela el valor específico de funciones aparentemente insignificantes, y relega a otras, aparentemente esenciales, a desempeñar un papel menor (Campra, 2001, p. 184).

Ao reconhecer que os índices são marcas da natureza fantástica dos eventos e que não possuem uma finalidade em si mesmos, mas estão sempre remetendo

para algo mais, Campra e Barthes se aproximam da concepção de Peirce (1975), para quem o signo indicador se caracteriza por estar em conexão dinâmica com um fenômeno singular e ser, por motivo de tal conexão, afetado pelo evento a que se refere. O fato de ser afetado pelo objeto indicado faz com que o índice possua necessariamente certas qualidades em comum com ele e é justamente através dessas qualidades que se torna capaz de indicar o objeto. Nesse sentido, o indicador peirciano está assentado numa ligação física e espacial com um objeto realmente existente. Do ponto de vista linguístico, por exemplo, esse indicador deverá ser exofórico e dêitico, na medida em que, para ser *genuíno*, precisa manter a conexão dinâmica com algo da realidade objetiva. Os casos linguísticos deste tipo apontados por Peirce são os pronomes demonstrativos e os pessoais. Há, entretanto, outra situação em que os índices são chamados de *degenerados*, não por serem inferiores ou sofrer alguma espécie de rebaixamento negativo ante o índice *genuíno*, mas por não exercer a sua função primeira de conectar-se física e espacialmente com um objeto singular da realidade. Esses indicadores ligam-se a referentes abstraídos, a "criações de nossos próprios espíritos" (Peirce, 1975, p. 132). Peirce dá o exemplo das abstrações matemáticas, mas a situação não se limita a este domínio. Outra vez, do ponto de vista linguístico, "os pronomes relativos são 'indicadores degenerados', pois embora estes possam, acidental e indiretamente, referir-se a coisas existentes, eles diretamente se referem a basta que se refiram a imagens do espírito criadas por palavras anteriores" (Peirce, 1975, p.133).

Para os fins da literatura, especialmente a fantástica, está claro que o conceito de indicador degenerado se adéqua melhor às necessidades da análise, uma vez que es-

tamos lidando com "imagens do espírito criadas por palavras", conforme expressão do próprio Peirce citada acima.

É a partir de tais conceituações que resolvemos organizar nossa análise em três momentos distintos: um primeiro momento que trate da predominância discursiva do fantástico; o segundo, tratando da predominância diegética do fantástico; e um terceiro, tratando da predominância do fantástico na recepção. Na verificação de todos estes momentos, nos valemos da noção de índice segundo a definição de Peirce e, sempre que necessário, utilizaremos outros recursos (muitos deles citados por Campra e Todorov).

IV

Em "Dagon" (H. P. Lovecraft) o parágrafo introdutório, na verdade, é um índice discursivo dado *in ultimas res*, pois aponta para eventos virtualmente passados, mas que, no âmbito do discurso, começam a se materializar no parágrafo seguinte[13]. Além disso, esse primeiro índice nos sujeita a considerar a condição mental do narrador-personagem (que não se identifica por nome algum) e já nos põe alerta em relação à "prova de verdade" [14] do discurso.

A narração dos acontecimentos começa, como mencionamos, no parágrafo seguinte e se estende ininterruptamente até o final do relato, onde voltamos mais uma vez para a situação em que se encontra o narrador no primeiro parágrafo. Contudo, há uma ocorrência final, posterior ao que foi narrado, que põe termo à narrativa.

O narrador nos põe no marco zero da diegese. Conta-nos que era um comissário de um navio mercante e que, ao passar por uma parte pouco visitada do oceano

Pacífico, a embarcação em que estava foi atacada e capturada por corsários alemães: era o princípio da Grande Guerra. Após cinco dias de cativeiro, o protagonista consegue escapar num pequeno barco com provisões para longa viagem.

Perdido em alto mar, desorientado e em desespero, o protagonista já não sabe mais a quantidade de dias que passa à deriva. Finalmente, cansado, adormece. Ao despertar, encontra-se envolvido em "uma viscosa expansão de lama preta infernal" [15], cuja extensão se perdia da sua vista.

Na terceira manhã de sua chegada a este local, ele resolve explorar a região, visto que o sol havia secado um pouco mais a lama e, com isso, permitido a locomoção sobre a superfície estranha. Caminha na direção oeste durante todo o dia mirando um monte que se destaca dos demais naquela região. Na quarta noite, alcança o monte e descobre, próximo a ele, um vale. Desce as rochas e se depara com um objeto singular, a certa distância de onde se encontra: "Percebi, sem sombras de dúvida, que o objeto estranho era um monolito bem trabalhado, cuja estrutura massiva havia conhecido o acabamento artesanal dos homens e, talvez, o culto de criaturas vivas e pensantes" [16].

Posteriormente, descobre inscrições hieroglíficas com símbolos de seres aquáticos ao entorno do monolito que apontam para o arcano de fenômenos marinhos inacessíveis até então à civilização moderna. Descreve os detalhes de outros objetos que conseguem se distinguir na noite e, durante a sua meditação à luz da lua, uma "coisa" emerge das águas escuras: "Vasta, polifêmica e asquerosa, semelhante a um monstro estupendo saído de pesadelos, ela moveu-se rapidamente em direção ao monolito, envolvendo-o com seus braços escamosos, ao

tempo em que curvava sua horrível cabeça e dava vazão a certos sons calculados" [17].

Depois de presenciar essas coisas extraordinárias, o protagonista volta ao seu barco e lá perde os sentidos, sendo despertado já num leito de hospital. Mas a visão o leva ao limite de sua sanidade e uma segunda aparição da 'coisa' em sua própria casa torna-se a "gota d'água" para que ele se suicide pulando da janela do seu quarto.

Do ponto de vista da manifestação do fantástico na narrativa, percebe-se que não há nenhuma hesitação por parte do narrador. Ele crê plenamente em tudo que viu, e a força dessa crença produz efeito em seu próprio corpo[18]. Houve, por seu relato, a intervenção de uma realidade chocante, atípica, que não condiz com nossa situação de realidade. A hesitação não cabe aqui à categoria de consciência responsável por narrar os fatos. Entretanto, o estatuto de sua convicção não se valida além da experiência subjetiva por que passa no período de tempo em que ficou à deriva em alto mar. Dessa realidade assustadora não trouxe qualquer elemento indicial externo à sua experimentação interior que pudesse atestar o fenômeno. Nesse sentido, se considerássemos apenas a parte do discurso do narrador (a quase totalidade do relato) que se volta para a descrição do fenômeno, estaríamos diante de uma diegese do maravilhoso, fundada pelo domínio discursivo. Diegese, porque há a construção, mesmo que lacunosa, de um *mundo* subaquático, uma 'civilização' totalmente desconhecida da humanidade moderna que jaz imersa nas profundezas do oceano: a ambientação, a descrição dos elementos que ajudam a compor a paisagem aparentemente inóspita, as marcas de uma civilização avançada,

"pensante", como diz o narrador, um precário (para a visão chocada do narrador) sistema de crenças, aliado a manifestações de arte (o acabamento do monolito e outras esculturas), e um sistema de escrita peculiar (os hieróglifos com símbolos de seres aquáticos), representações de seres executando ações do dia a dia etc., tudo isso produz um mundo a parte, que aparenta ter suas próprias leis de funcionamento. Vejamos parte desta descrição na passagem abaixo:

> It was the pictorial carving, however, that did most to hold me spellbound. Plainly visible across the intervening water on account of their enormous size, were an array of bas-reliefs whose subjects would have excited the envy of a Doré. I think that these things were supposed to depict men—at least, a certain sort of men; though the creatures were shewn disporting like fishes in the waters of some marine grotto, or paying homage at some monolithic shrine which appeared to be under the waves as well. Of their faces and forms I dare not speak in detail; for the mere remembrance makes me grow faint. Grotesque beyond the imagination of a Poe or a Bulwer, they were damnably human in general outline despite webbed hands and feet, shockingly wide and flabby lips, glassy, bulging eyes, and other features less pleasant to recall. Curiously enough, they seemed to have been chiselled badly out of proportion with their scenic background; for one of the creatures was shewn in the act of killing a whale represented as but little larger than himself. I remarked, as I say, their grotesqueness and strange size; but in a moment decided that they were merely the imaginary gods of some primitive fishing or seafaring tribe; some tribe whose last descendant had perished eras before the first ancestor of the Piltdown or Neanderthal Man was born. Awestruck at this unexpected glimpse into a past beyond the conception of the most daring anthropologist, I stood musing whilst the moon cast queer reflections on the silent channel before me (Lovecraft, 2008, p. 26) [19].

Tal apresentação diegética feita pelo discurso só não ganha definitivamente o estatuto de maravilhoso, porque esse mesmo discurso abre-se à forma convencional da diegese, isto é, àquela que representa verossimilmente o nosso mundo.

O segundo parágrafo, conforme já havíamos comentado, é o que introduz a diegese convencional. O fato de o protagonista partir de uma situação *possível*, ou seja, de sua realidade de comissário de um navio mercante, e ficar à deriva em alto mar depois de empreender fuga das mãos dos seus captores, sendo encontrado posteriormente por outra embarcação e por ela ser resgatado; o fato de acordar em um hospital de São Francisco, delirando, dizendo coisas incompreensíveis para aqueles que o circundavam e que não davam crédito algum ao relato extraordinário que tecia, todos esses eventos funcionam como os pilares de uma diegese convencional. São aqueles eventos que se assemelham aos do leitor e o aproximam da narrativa, convidando-o a tomar partido nessa busca por atestação. E, pensando como Roas, é somente por conta dessa diegese, cujo nascimento no discurso é anterior ao evento extraordinário, que se realça por contraste a natureza fantástica do fenômeno descrito. Há um choque de diegeses, ou melhor, o cruzamento de uma diegese primeira por uma segunda. E o símbolo mor de tal cruzamento se descreve diegeticamente na *irrupção* da "viscosa expansão de lama preta infernal" que passa, doravante, a flutuar no meio do oceano Pacífico até o tempo em que dura a experiência extraordinária do protagonista.

A sobrevivência do fantástico, neste conto, depende dessa contraposição, pois, do ponto de vista da submissão do discurso à prova de verdade, não há elementos indexicais que apontem para uma efetiva intervenção

do sobrenatural. Não há, como por exemplo, ocorre em "The Unnamable" ("O inominável), um evento sobrenatural que deixa suas marcas externalizadas nos corpos dos rapazes, índices compartilhados por mais de uma categoria de consciência; ou em "Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family" ("Fatos sobre o fim de Arthur Jermyn e sua família", em tradução livre[20]), onde, mesmo o narrador sendo de terceira pessoa (talvez, para os fins do relato, isso sirva perfeitamente bem, ao contrário do que pensava Todorov[21]), o protagonista não vivencia só o horror sobrenatural, mas há muitas formas de atestação do acontecido, mesmo que os membros do Royal Anthropological Institute tenham negado o fato e dado fim a todos os índices diegéticos (neste caso, o medalhão e a 'coisa' da qual descendia Arthur Jermyn); ou ainda em "The Moon Bog" ("O pântano lunar") em que há o envolvimento da polícia e dos camponeses numa busca interminável por Denys Barry e seus homens misteriosamente desaparecidos ao tentarem drenar um pântano 'fantástico' da cidadezinha de Kilderry na Irlanda; ou mesmo em "The Temple" ("O templo"), que guarda muitas semelhanças com "Dagon", uma vez que a narrativa também explora a existência de uma civilização subaquática viva e pensante. O narrador, o tenente-comandante da Marinha Imperial Alemã Karl Heinrich, único sobrevivente dentro do submarino U-29[22], que encontra o leito profundo do oceano após uma série de problemas, presencia coisas semelhantes as que nos relata o narrador protagonista de "Dagon". O tenente constitui, do ponto de vista analítico, a única categoria de consciência para atestação dos fenômenos extraordinários; mas, ao contrário do narrador de "Dagon", a sua formação alemã racionalista, põe, a todo instante, à prova a validade daquilo tudo que vê, ao ponto de o discurso, emanado de uma

única categoria de consciência, parecer se bifurcar em torno de dois polos imiscíveis, lembrando uma situação de dialogismo bakhtiniano, em que a cultura cartesiana do protagonista não se coaduna jamais com os fatos que presencia, mesmo que confirme a existência objetiva de tais fatos através de experimentos simples[23].

O discurso em "Dagon" está tão centrado no relato extraordinário, que pouco vislumbramos os índices *ancorados*[24] na diegese convencional. Nesse sentido, propõe uma maneira diferente de apresentar o fantástico, uma vez que é procedimento comum entre as narrativas fantásticas começar 'hiperbolizando' a diegese convencional, isto é, torná-la uma espécie de 'hiper-realidade', com o fim de produzir maior efeito no momento da irrupção do fantástico[25].

Devido a essa centralização na subjetividade da categoria de consciência responsável pela enunciação, o fantástico está cerceado em um discurso fechado e a 'ameaça' de sua anulação ou sua transformação em outro fenômeno (maravilhoso) só se evita imediatamente pela contraposição entre índices da diegese convencional e do relato discursivo. Outros aspectos do discurso fechado poderiam ajudar (mas não de maneira tão efetiva como a contraposição diegese/discurso mostrada acima) a sobrevivência do fantástico. Assim, o fantástico, primeiro, está na dependência do poder da imaginação e da criatividade da categoria de consciência da qual emana o discurso, isto é, sua existência no relato está associada à peculiaridade dos *motivos temáticos*; pois, por exemplo, não vemos em qualquer narrativa a exploração de temas relativos a uma civilização subaquática regida por um Deus-Peixe[26]; segundo, pode se confirmar na ambiguidade aberta pelo estatuto discursivo do narrador, ou seja,

ser *improvável*, *mas crível*, lembrando aqui a afirmação de Todorov de que o narrador, enquanto narrador e protagonista do relato que conta, funda o paradoxo da prova de verdade, podendo ser (enquanto personagem) e não podendo ser (enquanto narrador), submetido às formas de atestação do que diz[27].

No geral, a existência do fenômeno sobrenatural num discurso fechado (que não deixa vislumbrar manifestações, mesmo indiciais, desse sobrenatural na diegese que representa nossa concepção de mundo), poderia ser atestada pela *combinação* dessas três vias que, em ordem de importância, seriam: a) *a contraposição do relato fantástico às manifestações da diegese convencional (que não permite o relato se tornar 'maravilhoso' por ligá-lo à nossa realidade)*; b) *o paradoxo da prova de verdade, onde encontramos o fantástico sobrevivendo na hesitação todoroviana*; e c) *a peculiar motivação temática – que aproxima a filiação dos procedimentos do relato ao fantástico devido à predominância de certos temas em detrimento de outros*.

V

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges, configura seu discurso em função de uma diegese convencional. Diferentemente de "Dagon", em que notamos, em certa altura da narrativa, um 'afrouxamento' das relações entre discurso e diegese na medida em que o fantástico se configura, o conto do escritor argentino estreita cada vez mais os laços entre esses dois níveis. Desse ponto de vista, Borges não traz nenhuma inovação aos mecanismos formais que propiciam a irrupção do fantástico, uma vez que esse procedimento de aproximar progressivamente a subjetividade do discurso à atestação numa realidade se-

melhante à nossa é o que a tradição fantástica tem feito[28]. Seu conto, por exemplo, ilustra perfeitamente a concepção de fantástico formulada por Roas, em que o sobrenatural deve se efetivar na realidade da diegese para que possamos ter uma narrativa do gênero. Ilustra com excelência a ideia também trabalhada por Roas, e já mencionada acima, da "hiper-realidade": no caso de "Tlön...", levada ao extremo de colocar como personagens não somente pessoas que realmente viveram, mas pessoas que viviam no momento histórico da escrita do texto, como é o caso de Bioy Casares – que nos introduz, juntamente com o narrador (presumivelmente, o próprio Borges, outro traço hiper-realístico), na narrativa de Uqbar –.

A primeira parte do texto está construída na hipótese da existência de Uqbar, região citada por Bioy casares a propósito de sua referência à máxima de certo heresiarca sobre os espelhos: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (Borges, 2017, p. 7). Quando perguntado sobre a fonte, Casares remete ao volume XLVI da *The Anglo American Cyclopaedia*, uma versão pirata da *Encyclopaedia Britannica*. Consultado um exemplar que existe na casa onde estão, não há verbete algum que trate de uma região chamada Uqbar. O narrador, para confirmar o engano do seu amigo, consulta o atlas de Justus Perthes e os índices cartográficos da *Erdkunde* de Ritter[29] e nenhuma referência é feita ao local.

Mas, contra todas as expectativas do narrador, Casares lhe apresenta outro exemplar do mesmo volume, da mesma enciclopédia, que possuía em sua casa, onde consta um verbete sobre Uqbar e a menção à doutrina do heresiarca, que o narrador traduz e reproduz nas seguintes palavras: "Para uno de esos gnósticos, el visible universo era

una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are abominable*) porque lo multiplican y lo divulgan" (Borges, 2017, p. 7. Os grifos já constam no texto).

O verbete sobre Uqbar, no exemplar de Casares, não está previsto na indicação alfabética da obra, mas aparece nas últimas quatro folhas, formando um total de 921, em vez das 917 páginas da outra versão. Fora isso, ambos (narrador e personagem) comprovam que não há nenhuma diferença entre os volumes.

Lendo o verbete com cuidado, constatam que, dos quatorze nomes que faziam menção a partes geográficas, somente três são reconhecidos: Jorasán, Armênia e Erzerum[30]. De personagens históricos, reconhecem o nome de Esmerdis, o mago[31] impostor. As fronteiras geográficas são dadas de forma vaga. Na seção histórica, descobrem que muitos perseguidos religiosos buscaram refúgio na região e lá deixaram as suas marcas. A literatura de Uqbar é de cunho fantástico e seus textos literários fazem referência às regiões imaginárias de Mlejnas y de Tlön. Na parte que trata da bibliografia, há quatro volumes, mas só conseguem encontrar uma menção ao terceiro, *Hystory of the Land Called Uqbar*, [sic] (1874) de Silas Haslam, nos catálogos da livraria de Bernard Quaritch[32].

O narrador conclui a primeira parte de seu relato fazendo menção aos esforços que empreenderam na Biblioteca Nacional a fim de encontrar alguma referência a Uqbar, sem nada alcançar de positivo a respeito. Rememora o fato de o próprio índice geral do exemplar de Casares não trazer o nome "Uqbar", e conta o caso a Carlos Mastronardi[33], que vai a busca do volume XLVI em outra livraria, mas nada encontra sobre esta região.

A configuração narrativa dada à primeira parte do relato é em muitos aspectos um signo indexical complexo[34] do que está por vir nos relatos subsequentes.

Uqbar já é o índice de 'tlönização' do mundo. E vários fatores, ainda na primeira parte do relato, nos levam a pensar assim. O mais 'tradicional' de todos é o fato de o verbete sobre Uqbar constar na enciclopédia de Bioy Casares, mas não constar no seu índice temático ou ordem alfabética. A menção a este fato é feita, portanto, duas vezes pelo narrador – como se ele estivesse preocupado em nos fazer notar a descontinuidade inicial do evento e a sua 'impertinência' racional. Já aqui estão preparados os mecanismos de irrupção do fantástico. Algo emergiu em nossa realidade, mas não pertence diretamente a ela. Esta é a formulação que orienta personagens e leitor como o preâmbulo de atestação do sobrenatural.

Em seguida, vem um fator que nos parece ser característica recorrente no fantástico borgeano: o esforço de produzir "ancoragens" para o fenômeno incomum. Neste caso, percebemos quase que uma inversão no processo de aparecimento do fantástico. O que importa, depois da efetivação do sobrenatural, não é buscar explicações convincentes através do uso sistemático da razão (o que gera, como sabemos, os grandes conflitos no fantástico tradicional), ou ficar 'abismado' diante do fato sem explicação. O fantástico em "Tlön..." (pelo menos) alarga o fenômeno em vez de retraí-lo e isolá-lo para fins de contestação. A diegese convencional começa a se inflacionar pela anexação de outros aspectos de realidade que, pouco a pouco, ganham contornos verossímeis. Uqbar continua na narrativa, mas a atenção do narrador se centra nos objetos (essencialmente, textos) que atestam a existência da região, mas que são tão ficcionais quanto a própria. Aqui,

os exemplos abundam, só na primeira parte: a menção a livros nunca escritos (*History of the Land Called Uqbar*, *A General History of Labirinths*, *Lesbare und lesenwerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* – os dois primeiros do escritor fictício Silas Haslam, e o último de um escritor de existência efetiva). Mas se parasse por aí a ancoragem perderia em sua verossimilhança. É necessário pôr os traços hiper-realísticos em ação. Assim, é que, ao lado dessas obras 'espectrais' surgem os "catálogos" do livreiro Bernard Quaritch e as obras de Justus Perthe e Carl Ritter, sem mencionar a própria *Encyclopaedia Britannica*, todos de existência efetiva. Há, neste movimento criado na diegese convencional, uma ampliação da dimensão do fantástico. E esta ampliação é sustentada paradoxalmente pela própria realidade da diegese. O fenômeno sobrenatural não está limitado ao seu próprio desconcerto – mas ecoa pelo relato, fazendo aparecer outros casos particulares que, devido à conjunção com casos de existência real (traços da hiper-realidade) tornam-se verossímeis dentro do universo diegético.

Dessa forma, ficam expostos os mecanismos do fantástico que está por vir; e Uqbar é a 'ilustração' de um irreal que atravessa nossa realidade e ganha contornos verossímeis à medida que recebe 'ancoragens'. Temos a impressão de que o mundo já começa a se tornar 'Tlön' desde as primeiras linhas do relato.

Com Herbert Ashe está, entretanto, o décimo primeiro volume de *A first Encyclopaedia of Tlön* – obra que não dá conta de um país, mas de um planeta –. Segundo o narrador,

> Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas

> y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico (Borges 2017, p. 9).

E quase imediatamente à menção a uma obra que trata de um mundo irreal, vem o já conhecido procedimento hiper-realístico: o narrador nos fala que, na própria enciclopédia, havia alusões a volumes anteriores e posteriores, indicando que a riqueza de informações é ainda mais vasta do que a apresentada no volume onze. Neste ponto, aparece o embate entre Néstor Ibarra, Martínez Estrada e Drieu la Rochelle em torno da existência ou não dos demais volumes. O primeiro nega; os dois últimos refutam a negação. Mas o que está em disputa direta não é a existência dos volumes e sim o processo de 'verossimilização' de Tlön: todos os contendores foram pessoas reais. E este fato acrescido de mais um (o de Alfonso Reyes, que não apoia nem a existência nem a inexistência, mas propõe a 'reconstrução' dos volumes) é outro preparativo no mundo da diegese convencional para receber a 'diegese do fantástico', que o narrador, modestamente, pede para expor com os seguintes termos: "Yo me atrevo a pedir unos minutos para *su concepto del universo*" (Borges, 2017, p. 10. Grifo nosso).

Nada mais conveniente do que começar a descrição com o embate filosófico entre Hume e Berkeley para, no final, afirmar que Tlön e suas nações são congenitamente idealistas. A linguagem e suas derivações, a religião, a literatura, a metafísica, tudo se assenta no idealismo. A referência ao concreto singular, estático, não possui modo de ser, pois neste mundo as coisas são "una serie heterogénea de actos independentes. Es sucesivo, temporal,

no espacial" (BORGES, 2017, p. 10). Daí a inexistência de substantivos, cuja função é a de representar a existência espacial do ser e transformá-lo num objeto estático. Assim é que explica não haver a palavra "luna", mas um verbo que expressa o processo – que corresponderia a "lunecer" ou "lunar" (em espanhol). No hemisfério boreal, a ideia trabalhada pela linguagem de Tlön é, praticamente, a mesma, sendo que aqui prevalece o adjetivo, em vez do verbo, para representar o concurso dos "atos independentes" na realidade desse planeta.

Devido ao viés idealista, a psicologia é a grande disciplina, tendo subordinada a si as demais, uma vez que, em Tlön, entende-se o universo "como una serie de procesos mentales" (BORGES, 2017, p. 10). Orientado nesse psicologismo, a filosofia se torna um jogo dialético, uma *Philosophie des Als Ob*[35].

A descrição da diegese fantástica de Tlön perdura até o final da segunda parte. São expostos e explicados os mais fundamentais aspectos capazes de fundar uma realidade, um mundo. A título de comparação, se isolássemos a narração desde o momento em que o narrador se propõe a relatar o universo desse planeta até o ponto em que termina as suas descrições, não teríamos outra coisa senão um relato maravilhoso: uma realidade que funciona a partir de suas próprias leis[36], com seu próprio universo cultural bem definido. Neste sentido, "Tlön..." se aproxima de "Dagon", no que diz respeito à criação de uma diegese não convencional. Ambas as narrativas fundam um mundo e, caso não houvesse alguma forma de conjunção com uma diegese convencional, não poderiam ser narrativas fantásticas (não, pelo menos, para a maioria dos teóricos).

Mas, o fato é que Tlön já nasce no contexto de uma diegese convencional e, por mais que a narrativa borgeana prolongasse a sua descrição e o seu funcionamento, a sua irrupção não pode ser contida. E neste ponto, volta a ser diferente da narrativa de "Dagon" em que o fantástico não tem atestação diegética, mas, como vimos, depende de outros fatores para "sobreviver".

Dois casos na narrativa de Borges, em especial, atestam o que qualificamos de *fantástico diegético*[37]: os aparecimentos misteriosos na diegese convencional dos objetos de Tlön:

> Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter premonitorio. Ocurrió en um departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. *Entre ellas –com um perceptible y tenue temblor de pájaro dormido- latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real*. Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant'Anna. Uma creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad. El pulpero nos acomodó unos catres crujientes en una pieza grande, entorpecida de barriles y cueros. Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestos inextricables con rachas de milongas -más bien con rachas de una sola milonga-. Como es de suponer, atribuimos a la fogosa caña del

> patrón ese griterío insistente... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor. La aspereza de la voz nos había engañado: era un muchacho joven. *En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, laopresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne.* Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo. Un paisano propuso que lo tiraran al río correntoso. Amorim lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabia nada del muerto, salvo «que venia de la frontera». *Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön* (Borges, 2017, pp. 14-15. Os grifos são nossos).

Sabemos que Tlön foi inventado por uma sociedade secreta, cujos membros possuíam conhecimentos avançados em diversas áreas. Se a narrativa nos fizesse olhar as coisas apenas por esse viés, os mecanismos de irrupção do fantástico ficariam anulados. Mas, surge uma espécie de materialização metaficcional – em que uma ficção [Tlön – inventada pelos homens ou, conforme o narrador "un laberinto urdido por hombres" (Borges, 2017, p. 15)] se corporifica em outra ficção (esta a representação verossímil de nossa realidade).

A *bússola* da Princesa Faucigny Lucinge e os *cones* do homem que "venía de la frontera" (de quais realidades?) se juntam, segundo nossa interpretação, ao aparecimento misterioso do verbete sobre Uqbar: índices diegéticos de um fantástico que, mais do que provocar questionamentos, provoca o "o assombro", tal qual buscam os metafísicos de Tlön. Devemos perceber que estes eventos estão compartilhados por outras categorias de

consciência além do narrador. Inclusive, nos três acontecimentos, temos o envolvimento de pessoas de existência efetiva (a Princesa Faucigny Lucinge[38], Enrique Amorim, romancista uruguaio e Bioy Casares).

Mas é com o termo "assombro" que gostaríamos de definir o fantástico desta narrativa e, provavelmente, o fantástico da narrativa de "El Aleph", ou de "El milagro secreto". Nesse fantástico de Borges impressiona mais a criatividade ímpar do que as possibilidades de questionamentos e hesitações que se podem formular através do embate entre realidades imiscíveis. Não estamos apenas chocados ou perturbados por conta da impossibilidade racional de um evento, mas, antes de tudo, estamos assombrados pela concepção criativa de um impossível que nos convence.

VI

"Casa tomada", de Julio Cortázar, nos oferece, no mínimo, duas possibilidades de leitura: uma alegórica e uma fantástica. A primeira é fruto de um estudo que envolve o contexto histórico do próprio autor e que, para nossos fins, não gera interesse imediato[39]. A segunda leitura nos parece ser a mais natural à primeira vista. O fato é que, se encararmos essa narrativa a partir de seu aspecto estrutural, estamos diante de um 'tipo' de fantástico.

O conto é narrado em primeira pessoa: temos um narrador que não se identifica[40], mas que participa ativamente dos acontecimentos que narra. Ao seu lado, há uma figura de atestação, sua irmã Irene, acompanhando todo o desenrolar dos fenômenos que, praticamente, os expulsam da casa. Nesta altura, já temos uma condição importante: o narrador não está fechado em seu discurso e em sua subjetividade ao observar o evento.

Neste sentido também já difere da narrativa de "Dagon" e, por exemplo, de "Axolotl". No último, há uma inversão do ponto de vista: a categoria de consciência transita, de modo irreversível, do homem para o animal, mas não ocorre qualquer transgressão no estado de coisas estabelecidos na diegese convencional. O narrador passa por uma experiência fechada em seu próprio discurso (à semelhança de "Dagon") e sai de seu mundo ordinário para "irromper" no mundo fantástico dos axolotes. Neste caso, o eu passa a vê a si mesmo, mas a partir da identidade de outra forma "inferior" na escala evolutiva. O eu do real ordinário que irrompe no eu fantástico está definitivamente enclausurado aí, sem possibilidades de fazer o percurso contrário, de irrupção no real primeiro, isto é, na diegese convencional. A transição torna-se fantástica quando a forma primeira do eu está totalmente encerrada na outra forma: estamos diante de um alto grau de subjetividade discursiva, e a categoria de consciência está encerrada nos limites de tal discurso. Feita a transição, passamos a olhar as coisas a partir da perspectiva do fantástico. Este procedimento foi explorado de forma magistral por Lovecraft em "The outsider" ("O intruso"), em que olhamos a diegese convencional a partir dos olhos de um "morto-vivo" (neste caso, desde o início da narração – o narrador é a própria figura fantástica) e nos encontramos surpreendidos quando o próprio *ser* monstruoso toma 'consciência' de seu estado fantástico ao mirar um espelho, figurando, assim, uma espécie de *metafantástico*. Também Borges, em "La casa de Asterión". Vemos na perspectiva do Minotauro os homens e compreendemos toda a vilania do mundo ordinário a partir do universo fantástico do ser mitológico 're-lido'.

Em todos estes casos, no entanto, estamos acompanhando uma categoria de consciência que 'pressente' a

dissimetria entre as realidades e, de algum modo, nos expressa isso[41]. Em "Casa tomada" as figuras que transitam pela diegese (o narrador e Irene), como sabemos, não são capazes de interpretar os índices diegéticos como fator de dissimetria fantástica. São tomados de certos sentimentos; porém, não daquele "medo metafísico" que, conforme Roas, é marca do fantástico, seja do tradicional ou do contemporâneo. Vejamos como o narrador conta a primeira 'tomada' parcial da casa:

> Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina *cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo*; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo *para más seguridad*. Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: –Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. –¿Estás seguro? Asentí. –Entonces –dijo recogiendo las agujas– tendremos que vivir en este lado (Cortázar, 2014, p. 4-5. Os grifos são nossos).

É notório certo sentimento de medo no narrador quando diz, por exemplo, que fecha a porta com um grande ferrolho para maior segurança. Entretanto, não se trata de um medo duradouro que desestabiliza o ordinário comportamento das personagens. A naturalidade com que aceitam o fato está provada nas ações que seguem este

primeiro relato. O narrador não corre desesperadamente para avisar a Irene o que se passa; primeiro, vai à cozinha, esquenta a chaleira para preparar o chimarrão e só então vai ao encontro da irmã para contar o sucedido. Ela, por sua vez, lhe dá uma resposta trivial, enquanto volta a tricotar: "tendremos que vivir en este lado".

Quando o narrador menciona que os primeiros dias foram difíceis não é por outro motivo senão porque havia deixado muitos pertencentes do lado tomado da casa. E isto constata não com assombro ou com medo, mas com *tristeza*[42]. Posteriormente, a tristeza cede a certo contentamento, uma vez que, sendo a casa muito grande, tomada pela metade, desobrigava a sua limpeza total. Irene "estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer" (Cortázar, 2014, p. 6).

No segundo evento, que termina de tomar a casa e os expulsá-lo de lá, a mesma forma de reação:

> *Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias*. De noche siento sed, y antes de acostarnos Le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitório (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro. No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada. –Han tomado esta parte –dijo Irene (Cortázar, 2014, pp.7-8. Grifo nosso).

Mais uma vez, o que o narrador questiona não é a estranheza do evento, mas se havia dado tempo de trazer algo da parte tomada: "–¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? –le pregunté inútilmente.–No, nada". Lembra que deixou do lado de lá quinze mil pesos, olha a hora e, rodeando o braço na cintura de Irene, resolve sair da casa definitivamente.

Do ponto de vista da formação de um "cenário" fantástico, tudo está montado: os eventos são totalmente estranhos e, mais do que estranhos, tornam-se assustadores; os sons "abafados" produzidos pelas vozes que "sussurram" se assemelham aos que normalmente associamos a manifestações do sobrenatural, reforçando o aspecto de temor; outro fato que também reforça esse aspecto temeroso é o tempo em que ocorrem: sempre à noite (o primeiro, às oito horas; o segundo, às onze horas); os eventos se passam em uma casa gigantesca que, entre outras características relativas ao seu tamanho, é dotada, especialmente à noite, de um silêncio fantasmagórico. Enfim, são indiscutíveis as marcas do fantástico – que em muito se aproxima daquele fantástico clássico, que explora a temática da *casa assombrada*, de fantasmas de antepassados que viveram na casa (lembrar que, na parte inicial do relato, ficamos sabendo que a casa está na família a algum tempo[43]) e que, por algum motivo, ainda estão por ali, relutando em trocar a morada física pela eterna.

Tudo nos moldes do fantástico. Mas, como ser fantástico se não há categorias de consciência discursiva ou diegética que assim o perceba? O narrador não olha os fatos assim, muito menos a sua irmã – que testemunha os últimos acontecimentos extraordinários ao lado do narrador, mas que, também, não os percebe como fantástico. Essas personagens estão privadas de um *senso*

muito comum às personagens da literatura fantástica tradicional: o senso do fantástico. Em muitos aspectos se assemelham àquelas personagens de "A metamorfose", de Kafka, que também são incapazes de questionar o evento extraordinário em si, sem se deter apenas em suas consequências, pois é assim que fazem estas personagens: se perturbam e se angustiam não pelo fenômeno atípico, mas pelo efeito "material" que causa em suas vidas ordinárias. Irene e seu irmão estão lamentando os bens que deixam do lado tomado; os familiares de Gregor Samsa, assim como próprio Gregor, lamentam sua incapacidade mórbida de ser útil, de prover materialmente a família.

No entanto, a ausência do senso do fantástico nas categorias de consciência discursiva e diegética não é um 'sem propósito' da narrativa contemporânea. Segundo o nosso ponto de vista, é justamente aí que reside uma das maiores (senão a maior) inovações do fantástico contemporâneo: a narrativa se configura, muitas vezes, conforme os moldes do fantástico tradicional; porém, 'força' a construção de uma nova categoria de consciência por causa da ausência interna do senso do fantástico. Tudo isso é proposital. O fantástico não pode deixar de ser percebido, porque sua percepção é uma exigência interna da obra; contudo, quem passa a cumprir o papel de 'recepcionar' esse fantástico não são mais os narradores protagonistas ou as personagens em geral, e sim o leitor.

Quem lê percebe a dissimetria. E assim o percebe porque a sua concepção de realidade (diegeticamente representada) está sendo transgredida. Antes, o leitor percebia essa transgressão junto com as personagens – providas de tal percepção –, se identificava com elas na sua tomada de consciência do fenômeno de exceção; agora, todavia, o leitor está só e, mais do que nunca, totalmente

envolvido num processo no qual, anteriormente, tinha apenas a função de compartilhamento. Num passo, com a anulação do questionamento interno, o fantástico está na dependência da recepção para manter-se vivo. E enquanto os parâmetros de realidade desse leitor não sejam transtornados pela inevitável ação histórica e cultural, o fantástico terá o seu fôlego de vida.

Colocamos, de forma resumida, o processo que forma esse 'tipo' de fantástico nos seguintes termos: a estrutura toca nas convenções de realidade implícita do próprio leitor. O leitor[44] sempre supõe que a diegese convencional em que habitam as personagens é semelhante à realidade objetiva, na qual ele habita, conforme havíamos dito. Quando certa construção narrativa altera essa diegese convencional, o leitor, por uma *analogia* implícita, sente que é a sua própria concepção de realidade que está sendo alterada. Ele tende a acompanhar o evento de exceção junto com as personagens, como normalmente se faz nas narrativas fantásticas tradicionais, e espera da parte deles uma inquietação que se aproxime da sua. Quando não há essa inquietação por parte das personagens, a *analogia* está quebrada e o desconcerto aumenta a tensão em apenas uma categoria de consciência: uma que se orienta pela diegese convencional do relato (e, portanto, parte da imanência textual), mas dela não participa enquanto agente ficcional. Dessa forma, a configuração narrativa valida a percepção do fantástico no leitor, como também pode validar a percepção do simbólico, sem que essas possibilidades se excluam mutuamente, ou neguem uma a outra, uma vez que estão validadas pela própria configuração estrutural da obra. Os mecanismos que formam a ruptura analógica, gera, por consequência, um fantástico que 'sobrevive' numa categoria de cons-

ciência capaz de 'perceber' essa quebra de analogia. Se ninguém percebe a ruptura, não pode ser fantástico.

O 'arquétipo' da estrutura fantástica está nessa analogia e na sua ruptura. Quando falamos da imanência, temos em mente a configuração da diegese convencional e as marcas fantásticas que aí irrompem. O fantástico é textual em "Casa tomada" e "A metamorfose". Os eventos que expulsam o narrador e sua irmã estão dados no texto, assim como a *metamorfose* de Gregor Samsa. A falta de percepção interna de tais fenômenos é sentida no nível extradiegético como uma forma de transgressão, uma vez que, por analogia, acompanhamos a construção verossímil de uma realidade e apreendemos, também analogicamente, a sua ruptura.

E assim é que, um fantástico, mesmo textual, só pode ser 'fantástico', de fato, na analogia construída por uma categoria de consciência extradiegética, que aproximamos da concepção de "leitor implícito", anteriormente mencionada.

VII

Partindo da concepção de David Roas, procuramos observar como o fantástico se manifesta nos textos de diferentes autores "clássicos" e "contemporâneos". Através de algumas poucas leituras, chegamos ao seguinte modo de compreensão, também partilhado por Rosalba Campra, a saber: o fantástico não é um dado textual de forma única e bem definida que se impõe por si às personagens e ao leitor. Pelo contrário, a sua própria existência é resultado de um 'jogo' estabelecido em três níveis: o do discurso, o da diegese e o da recepção.

O fantástico, enquanto jogo narrativo, tenderá a prevalecer em uma das três instâncias mencionadas acima. Em todos os casos, sua configuração se define e ganha relevo a partir da relação que mantém com as categorias de consciência através das quais se torna perceptível. São três essas categorias (porque resultam dos três níveis). E cada incidência fantástica em uma delas nos permite caracterizar um *tipo* de fantástico.

Com o auxílio dos índices, chegamos a seguinte tipologia: a) o *fantástico discursivo* – se apresenta na subjetividade de um discurso fechado, isto é, que não oferece manifestações diegéticas do fantástico, mas que permanece fantástico por, entre outros fatores, está em franca oposição à diegese convencional apresentada na narrativa; b) o *fantástico diegético* – a forma mais tradicional de configuração do fantástico. Neste caso, o fantástico é atestado na diegese convencional e marca uma transgressão sentida, na maioria dos casos, pelas personagens e pelo narrador; c) o *fantástico da recepção* – caso em que ocorre a ausência de percepção interna do fantástico diegético, ficando a função perceptiva a cargo da *analogia* estabelecida por uma categoria de consciência extradiegética.

A compreensão do fantástico por esse viés nos faz perceber o quanto o seu efeito é relativo e a sua concepção é 'fluida', dependente da conjugação de fatores que emanam de todos os níveis textuais. É por esse motivo que 'brincamos' com David Roas, quando sugere através do título "A ameaça do fantástico" que o fantástico é algo de tal forma atuante que nos adverte sobre uma iminente desestabilização da realidade racional por uma realidade do absurdo, do irracional. E assim certamente é. Contudo, o que sempre foi deixado de lado é que esse mesmo fantástico que desestabiliza é, a todo instante de sua

construção narrativa, posto à prova e, também ele torna-se instável pelo próprio mecanismo que o propicia. O que nos parece, depois de encarar os poucos textos lidos, é que o fantástico que irrompe em nossa concepção de realidade assim o faz pela força e, para manter-se 'fantástico' dentro de uma cultura, hoje, menos racional do que acrítica, recorre a um esforço criativo que envolve todos os domínios textuais possíveis – à semelhança do que faz Borges com o seu fantástico, utilizando-se de todos os meios narrativos e, muitas vezes, dos não narrativos também (como os aspectos ensaísticos de sua narração, cuja marca mais interessante, entre outras, é a utilização de notas de rodapé fictícias, por exemplo).

Segundo nosso ponto de vista, a inovação de Borges está não apenas na incorporação de novos procedimentos na narrativa, mas, principalmente, na complexidade do fantástico que concebe – um fantástico que em muito pouco se assemelha ao fantástico tradicional, cercado de fantasmas e assombrações primevas. A criatividade borgeana funda um fantástico que rompe com as temáticas da tradição. Assim também ocorre com Cortázar. A grande diferença entre os dois escritores argentinos, conforme pudemos perceber através de poucas leituras, consiste no sucesso da execução deste fantástico criativo. Nos casos de contos como "Axolotl" e "Casa tomada", há uma concepção fantástica totalmente inovadora, mesmo que a técnica narrativa que a encerra não seja comparável com a riqueza apresentada por Borges em contos como "La casa de Asterión", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El Aleph", "El milagro secreto", "El inmortal" e outros.

Em suma, a nossa impressão geral é a de que o fantástico não parece tão fácil de constatar como as teorias nos induzem a crer.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. Que és lo neofantástico? In: ROAS, David (org.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Lecturas, 2001, pp. 265-283.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – In: *Ficciones*. Disponível em: https://libraryofbabel.info/Borges/Borges-Ficciones.pdf. Acesso: 17 de julho de 2017.

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. *In*: ROAS, David (org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Lecturas, 2001, pp. 153-193.

CORTÁZAR, Julio. *Casa Tomada*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 2014 [versão comemorativa dos 100 anos do autor]. Disponível também em: http://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2016/01/Casta-tomada-en-Bestiario-Julio-Cort%C3%A1zar.pdf. Acesso, 02 de agosto de 2017.

LOVECRAFT, H.P. Dagon. *In*: *The complete fiction*. New York: Barnes & Nobles, 2008, pp. 23-27.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2013, pp. 11-61.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Notas

1 Em resumo, diz: "a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que Drácula é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável". (Roas, 2013, p. 43. Grifo nosso). A dúvida que nos fica é: existem, de fato, narrativas fantásticas que mantêm uma ambiguidade insolúvel? "A volta do parafuso" (exemplo que parece mais uma exceção)? E, na hipótese de que existam, a "ideia" da "irrupção do sobrenatural no mundo real" não requer alguma evidência, algum índice que funcionaria como elemento apologético da irrupção desse sobrenatural, acabando, pelo menos parcialmente, com a ambiguidade? A rigor, parece-nos que se houver uma narrativa nestes moldes, o fantástico não poderá se efetivar como quer Roas, mas permanecerá em suspenso. Ele é categórico a respeito da intervenção do sobrenatural, quando diz que "a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural" E sobrenatural ele entende ser "aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis" (Roas, 2013, p. 31). A "transgressão" e o "não explicável" pode residir numa dúvida absoluta? O caráter da dúvida, no fantástico, não pode ser negado. Entretanto, esta dúvida nos parece uma dúvida tendenciosa, quase retórica, até porque qual seria o sentido de se construir uma narrativa que se pretende fantástica sem que o fantástico enquanto resultado do embate de realidades imiscíveis possa se efetuar, pelo menos de forma indicial? A dúvida absoluta pode até ser momentânea, como já preconiza Todorov, mas há de pender para um dos dois lados da balança que o teórico búlgaro chamou de estranho e maravilhoso. Estes questionamentos nos levam a pensar na possibilidade de se compreender o fantástico como evento e ou como ideia — desta forma fica justificada a afirmação de Roas de que a ideia da "irrupção do sobrenatural no mundo real" é também uma forma do fantástico. E por "ideia" aqui, queremos significar uma hipótese levantada (pela consciência interna ou externa à narrativa) que qualifica o incerto, inexplicável de fantástico.

2 Para reforçar a sua concepção, apresenta nada mais nada menos do que as seguintes palavras de Jorge Luis Borges: "Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso" (Alazraki, 2001, p. 276-277. O grifo não é nosso). A expressão "intersticios de sinrazón" passa a designar as lacunas inexplicáveis que apontam para essa realidade segunda.

3 Nas palavras do próprio Alazraki, as metáforas epistemológicas são "modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla" E acrescenta que essas metáforas podem ser definidas também como uma "geometría no euclidiana que puede superar los límites y cortedades de la geometria euclidiana" (Alazraki, 2001, p. 278).

4 Este comentário de Roas se baseia na definição dada por Alazraki da natureza do neofantástico. A passagem, que o próprio Roas cita em seu ensaio, está parafraseada, acima, nos comentários que fizemos sobre as ideias de Alazraki. Trata-se da seguinte: "produz-se perplexidade e inquietude "pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que lidamos diariamente" (Roas, 2013, p. 66).

5 Definiremos mais adiantes essas três instâncias.

6 Ao comentar as ideias de Campra, é nisso que se fia David Roas para validar a sua posição de que, no fim, mesmo que a transgressão perpasse os níveis linguísticos, o sobrenatural prevalece em sua referencialidade, "contrastando os fenômenos narrados no texto e nossa concepção do real, para qualificar tal texto como fantástico" (Roas. 2013, p. 73).

7 Este esclarecimento sucinto está dado em nota de rodapé (Campra, 2001, p. 161).

8 Parece-nos que Todorov é pioneiro no tratamento dado ao problema da narração no fantástico.

9 Entendemos por categoria de consciência qualquer instância textual a que foram atribuídos verossimilmente meios de estabelecer julgamentos de percepção sobre certas situações narrativas.

10 Há uma exposição ainda mais esquemática no ensaio de Campra, através da qual ela combina, com um jogo de sinais, as possibilidades de tomada de consciência do fantástico, excluindo, naturalmente, casos em que não se tem oposição (onde se supõe não existir a transgressão fantástica). Assim Narrador, Personagem e Destinatário, seriam elencados, com suas iniciais, no seguinte arranjo, tomando como eixo estruturador a afirmação do fantástico por pelo menos uma das três partes:

	P	N	D
1)	+	+	-
2)	+	-	+
3)	+	-	-
4)	-	+	+
5)	-	+	-
6)	-	-	+

Como mencionamos, ficam fora as possibilidades + + + e - - - por não oferecerem nenhum grau de contradição (Campra, 2001, p. 168).

11 O que não significa que estamos indo em sentido contrário às ideias do teórico espanhol, mas apenas as complementando, ao tentarmos demonstrar a coexistência paradoxal de dois aspectos do fantástico.

12 Roas comenta sobre a importância da "participação ativa" do leitor, mesmo que esse leitor ao qual se refere se constitui totalmente como um leitor "extratextual": "A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas" (Roas, 2013, pp. 45-6).

13 Assim começa o conto: “I am writing this under an appreciable mental strain, since by tonight I shall be no more. Penniless, and at the end of my supply of the drug which alone makes life endurable, I can bear the torture no longer; and shall cast myself from this garret window into the squalid street below. Do not think from my

slavery to morphine that I am a weakling or a degenerate. When you have read these hastily scrawled pages you may guess, though never fully realise, why it is that I must have forgetfulness or death"(LOVECRAFT, 2008, p. 23. Os grifos são meus). Tradução livre: "Estou escrevendo isto sob um estresse mental apreciável, uma vez que, à noite, já não existirei mais. Pobre, e no final do meu suprimento da droga que, sozinha, tornou a vida suportável, eu não posso carregar por muito tempo a tortura; irei lançar-me por essa janela do sótão na sórdida rua logo abaixo. Não conclua, por causa da minha escravidão à morfina, que eu sou um fraco ou um degenerado. Quando você tiver lido estas páginas rabiscadas apressadamente poderá supor, embora nunca plenamente, o motivo por que eu devo buscar esquecimento ou morte".

14 Todorov comenta, a respeito do estatuto do discurso literário, a ambiguidade que resulta do discurso de um narrador-personagem: "Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir" (TODOROV, 2008, p. 91). Disso conclui que este tipo de narrador é o ideal para a narrativa fantástica, pois o duplo papel que exerce alimenta a dúvida.

15 Tradução livre da seguinte passagem: "a slimy expanse of hellish black mire" (Lovecraft, 2008, p. 23).

16 Tradução livre da seguinte passagem: "I perceived beyond a doubt that the strange object was a well-shaped monolith whose massive bulk had known the workmanship and perhaps the worship of living and thinking creatures" (Lovecraft, 2008, p. 25).

17 Tradução livre da seguinte passagem: "Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith, about which it flung its gigantic scaly arms, the while it bowed its hideous head and gave vent to certain measured sounds" (Lovecraft, 2008, p. 26).

18 Há um momento em que o questionamento assoma ao narrador. Porém , a intensidade das visões que tem (especialmente, quando a lua "está curva e minguante") logo dissipa a possibilidade do descrédito: "Often I ask myself if it could not all have been a pure phantasm — a mere freak of fever as I lay sun-stricken and raving in the open boat after my escape from the German man-of-war. This I ask myself, but ever does there come before me a hideously vivid vision in reply. I cannot think of the deep sea without shuddering

at the nameless things that may at this very moment be crawling and floundering on its slimy bed, worshipping their ancient stone idols and carving their own detestable likenesses on submarine obelisks of water-soaked granite." (Lovecraft, 2008, p. 27. Grifo nosso). Tradução livre: "Frequentemente, eu me pergunto se tudo isso não passou de uma pura fantasmagoria — uma mera aberração da febre enquanto jazia causticado pelo sol e delirante no barco aberto, depois de minha fuga do navio de guerra alemão. Isto eu me pergunto; porém, sempre vem ante mim uma vívida e horrível visão como réplica. Eu não posso pensar no mar profundo sem tremer diante das coisas inomináveis que podem, neste momento, estar rastejando e debatendo-se em seu pegajoso leito, adorando seus ídolos antigos de pedra e esculpindo sua própria imagem detestável em obeliscos submarinos de granito encharcado de água".

19 Tradução livre: "Foram as gravuras ilustradas, entretanto, que me mantiveram maravilhado. Planamente visíveis através da água que intervinha por causa de seu extensão enorme, elas eram uma disposição de baixo relevos, cujas temáticas teriam excitado a inveja de um Doré. Penso que essas coisas retratam supostamente homens — ao menos, um certo tipo de homens; embora as criaturas fossem mostradas se recreando como peixes nas águas de alguma gruta marinha, ou prestando homenagem a certo santuário monolítico que igualmente parecia estar sob as ondas. De suas faces e formas não ouso falar em detalhes; a mera lembrança me faz desmaiar. Grotesco além da imaginação de um Poe ou um Bulwer, eles eram abominavelmente humano em seu perfil geral, apesar de possuírem os pés e as mãos palmados, semelhantes a uma nadadeira, lábios flácidos e chocantemente largos, olhos esbugalhados e vidrados, e outras características menos prazerosas para serem evocadas. Bastante curioso é o fato de eles aparentarem ter sido esculpidos inadequadamente fora da proporção em relação ao seu cenário de fundo. Uma das criaturas foi retratada no ato de matar uma baleia, sendo esta representada de modo um pouco maior do que a própria criatura. Observei, como disse, o seu grotesco e sua proporção estranha; mas, num momento, achei que eles fossem meros deuses imaginários de alguma tribo primitiva de navegadores e pescadores; alguma tribo, cujo último descendente pereceu eras antes do primeiro ancestral do Piltdown ou do Homem de Neanderthal haver nascido. Impressionado diante deste inesperado vislumbre de um passado além da concepção do mais ousado antropólogo, estive de pé meditando, en-

quanto a lua lançava estranhos reflexos sobre o silencioso canal que tinha diante de mim".

20 Em algumas traduções, o título é apenas "Arthur Jermyn". Ver, por exemplo, a tradução de Celso M. Paciornik (LOVECRAFT. Dagon. São Paulo: Iluminuras, 2001) que erroneamente coloca esse título como sendo o título no original.

21 Para quem, como vimos, o "narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico" e, por isso, é "igualmente preferível ao narrador não representado" porque — se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras" (TODOROV, 2008, p. 91). Entretanto, parece soar absurdo classificar este conto de Lovecraft como "maravilhoso".

22 A "ancoragem" no real possível, pois o submarino U-29, existiu efetivamente, na série U (Unterseeboot).

23 Como no caso em que o submarino não gera mais energia suficiente para iluminar o recinto interno, e surge ao narrador uma "impressão de luz", vinda de fora. Para pôr à prova esse fenômeno e concluir se se trata de uma anomalia psicológica ou de um fenômeno efetivo, o narrador procura um copo que seria impossível encontrar em meio a tremenda escuridão a que, há poucos instantes, estava submetido. E, com auxílio daquela luz externa, ele consegue encontrar e tocar o copo, provando a existência real do fenômeno luminoso. A "empiria" desta ação torna-se um índice diegético do fantástico.

24 A ancoragem, segundo nosso entendimento, serve para descrever índices que permitem entrever alguns aspectos da diegese convencional no relato fantástico. Nesse sentido, a ancoragem é um modo de não perdermos as referências de nossa realidade. Encontra sua função primordial em discursos, cuja quase totalidade do relato se centra na construção da diegese não-convencional — como é o caso de"Dagon" e contos semelhantes. Há um curioso caso que consiste numa inversão de perspectiva — olhamos e compreendemos as coisas do ponto de vista do fenômeno fantástico, a partir do qual procuramos algum índice que nos sirva de ancoragem para a diegese convencional. Esta nos parece ser a situação de "The outsider" ("O intruso"), de Lovecraft, e de "La casa de Asterion", de Borges. O contrário de tudo isto, ou seja, a situação indexical que aponta para o aparecimento do fantástico na diegese convencional, é chamada de

várias formas, mas preferimos um termo muito utilizado por Roas — que é a irrupção, quando se refere, por exemplo, a "irrupção do sobrenatural" ou a "irrupção de sua ideia" (Roas, 2013, p. 44).

25 Sobre esse procedimento muito presente no fantástico, comenta Roas: "... para que a ruptura (...) se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico" (Roas, 2013, p. 51). E mais adiante acrescenta: "[...] poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de "hiper-realismo", uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica. É por isso que ela vai além do tipo de leitura gerado por uma narração realista ou por um conto maravilhoso" (Roas, 2013, p. 53).

26 Há uma curiosa passagem em que o narrador associa a sua visão extraordinária à lenda filistina de Dagon. Incita a atenção de um etnólogo, mas este, sendo um racionalista "incorrigível" desdenha a apresentação e as questões feitas pelo protagonista. Esse mesmo aspecto "racionalista" apresentado por outra categoria de consciência situada na diegese é uma forma de nos fazer vislumbrar a dimensão das diferenças inconciliáveis entre o "mundo" fantástico do discurso e a realidade objetiva.

27 Ver Todorov, 2008, p. 91.

28 A inovação de Borges, entretanto, está em sua capacidade de formular um fantástico totalmente diferente do que tem formulado a tradição; um fantástico com um viés criativo inigualável, conforme comentaremos brevemente mais adiante.

29 Ambos, Justus Perthes (1749-1816) e Carl Ritter (1779-1859) existiram efetivamente, sendo o último, por exemplo, um dos fundadores dos modernos estudos de geografia. Ver a esse respeito: https://en.wikipedia.org/wiki/Tl%C3%B6n,_Uqbar,_Orbis_Tertius, acesso: 01 de agosto de 2017 (versão inglesa do verbete).

30 Lugares de existência efetiva.

31 Smerdis (estima-se que morreu em 522 a.C), nome do filho de Ciro o Grande, rei da Pérsia. Após a sua morte um mago chamado Gaumata se fez passar por Smerdis — daí a sua referência aqui como o "impostor". Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Bardiya, acesso: 04 de agosto de 2017 (versão inglesa do verbete).

32 Em nota, o narrador acrescenta que esse mesmo autor (Silas Haslam) publicou também uma obra intitulada A General History of Labyrinths. Sabemos que tanto as obras como o autor são fictícios, o que, entretanto, não é o caso de Bernard Quaritch (1819-1899) que criou uma livraria que leva o seu próprio nome e que ainda hoje existe em Londres. O nome do primeiro volume, atribuído a Johannes Valentinus Andreä, Lesbare und lesenwerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien, de 1641, não possui existência efetiva, embora seu autor realmente tenha existido e, juntamente com outros, idealizado uma comunidade cristã intitulada Rosa-Cruz que, posteriormente, foi fundada. Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Tl%C3%B6n,_Uqbar,_Orbis_Tertius, acesso 04 de agosto de 2017 (versão inglesa do verbete).

33 Carlos Mastronardi (1901-1976), escritor argentino, membro do grupo Martín Fierro e grande amigo de Borges. Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Tl%C3%B6n,_Uqbar,_Orbis_Tertius, acesso: 04 de agosto de 2017.

34 Para Peirce, um Signo pode referir-se a mais de um Objeto. A proposição que cita como exemplo ("Caim matou Abel") constitui-se como um Signo com dois Objetos (Caim e Abel) (PEIRCE, 1975, p. 96). Em outras palavras, uma construção linguística pode envolver diversos Objetos que trabalham orientados a uma mesma finalidade representativa e, nestes termos, pode se tornar um Signo. Assim encaramos toda a primeira parte do relato: como um signo indicador, uma representação que aponta para outro signo — desempenhando uma função que, do ponto de vista estritamente linguístico, se assemelha aos procedimentos da catáfora.

35 Referência à obra de Hans Vaihinger, que sustenta a impossibilidade de conhecermos a realidade do mundo e que, por conta disso, construímos sistemas interpretativos acreditando que o mundo corresponde a eles, ou, "como se" correspondesse a eles (para justificar o título da obra que é comumente traduzido com as seguintes palavras: Filosofia do como se).

36 É interessante lembrar aqui, como ilustração do funcionamento dessas leis, o caso dos "hrönir" (de "hrön"): “Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra um segundo lápiz no menos real, pero más-ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman hrönir y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los hrönir fueron hijos casuales de la distracción y el olvido". Continua mais adiante: “los hrönir de segundo y tercer grado -los hrönir derivados de otro hrön, los hrönir derivados del hrön de un hrön- exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico; el hrön de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo hrön es a veces el ur. la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. La gran máscara de oro que he mencionado es un ilustre ejemplo. Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, um caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.” (Borges, 2017, p. 13).

37 Esse "tipo" de fantástico é o mais comum na tradição. A sua atestação provém da realidade de um mundo semelhante ao nosso. São muitos os exemplos, mas, em especial, lembramos do conto "A Vênus de Ille", de Prósper Mérimée, em que certas ocorrências na diegese (o dedo da estátua que se curva, as fundas pegadas no jardim, o peso sobre a cama, o testemunho da noiva e, finalmente, a marca ao redor do corpo do noivo morto) são índices de confirmação do fenômeno sobrenatural.

38 Possivelmente, María Lidia Lloveras, casada com um membro de uma antiga família real francesa, e amiga de Borges. Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Tl%C3%B6n,_Uqbar,_Orbis_Tertius, acesso 08 de agosto de 2017.

39 Trata-se do estudo do conto como uma alegoria do Peronismo. Esta, porém, não é a ideia inicial de Cortázar ao escrever esse texto, segundo confessa com as seguintes palavras: "Esa interpretación de que yo estaba traduciendo imaginativamente mi reacción como ar-

gentino ante lo que sucedía en el país, no es la mía, pero no se puede excluir. Es perfectamente posible que yo haya tenido esta sensación y que en el cuento se tradujera así, de manera fantástica y simbólica". Ver: http://ucaecemdp.edu.ar/wp-content/uploads/2016/09/julio-cortazar-bestiario.pdf, acesso 15 de agosto de 2017. Grifo nosso.

40 O narrador se considera sem importância para o relato. Diz: "es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene[sua irmã], porque yo no tengo importancia (Cortázar, 2014, p. 2. Grifo nosso).

41 O Minotauro, por exemplo, nos relata essa dissimetria através do temor que o "rosto da plebe" lhe infunde, quando, certa vez, resolve sair do seu labirinto. E justamente tal observação por parte do Minotauro dá ao leitor a possibilidade de confrontação entre dois mundos: aquele que encerra o monstro mítico, e aquele que aponta para uma diegese convencional (o mundo da "plebe", isto é, dos homens). Em "The outsider" ("O intruso"), o espelho e a reação do povo que está na casa invadida pelo "ser-nos dão a referência diegética, mesmo que pelos olhos do fantástico, montando, assim, o confronto entre os dois universos.

42 Diz o narrador: "Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigaban en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza. "No está aquí. Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa"(CORTÁZAR, 2014, p.5. Grifo nosso).

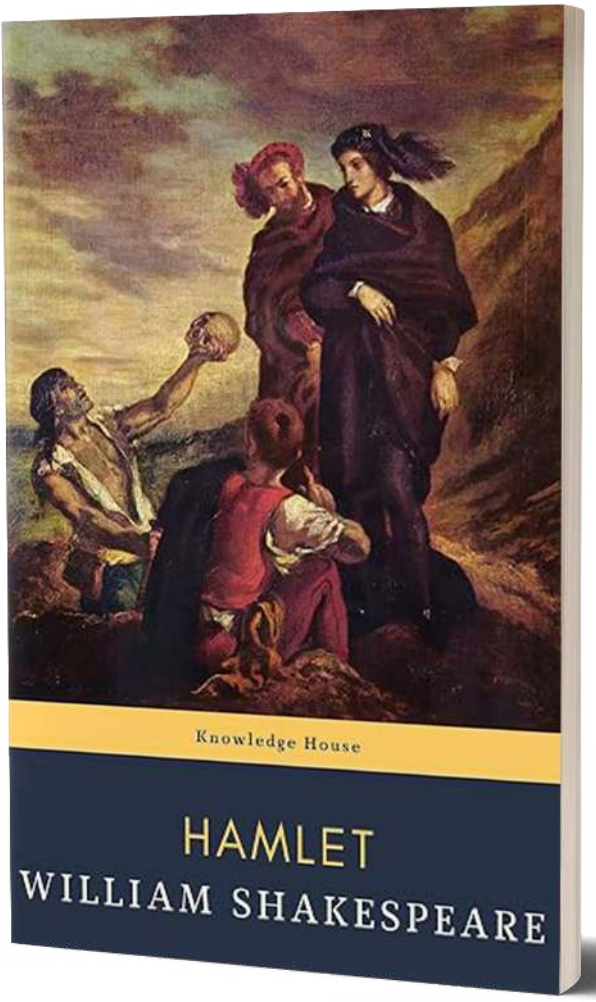
43 "Aguardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia" (Cortázar, 2014, p. 1).

44 O leitor dos textos fantásticos, diga-se de passagem.

UNDER THE SURFACE: BIBLICAL ARCHETYPES IN "HAMLET"

Willian Sampaio Lima de Sousa

Willian Sampaio Lima de Sousa é Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor do Curso de Letras (Inglês/Português) na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).



Capa do livro *Hamlet*
de William Shakespeare (Editora Knowledge House)

Introduction

In literary criticism, the discernment of symbolism, intertextual associations, and underlying archetypes is fundamental to uncovering the aesthetic layers of narratives, poems, and dramatic works. In James Joyce's *Ulysses*, for instance, the narrative architecture relies intrinsically on Homer's *Odyssey*. While Joyce constrains Leopold Bloom's modern pilgrimage to a single day in Dublin, Homer expands Odysseus's epic return from the Trojan War across a decade. Such structural dialogues require a critical reader to map subtle convergences and divergences across distinct literary compositions.

Similarly, in regionalist prose, such as João Guimarães Rosa's short story "A hora e vez de Augusto Matraga," the plot operates on a surface level while simultaneously embedding a dense matrix of allusions to the Bible, *Umbanda*, and *Jurema* traditions. For the uninitiated reader, the plot remains intelligible, yet the profound aesthetic effects engineered by these cross-cultural subtexts are lost.

Poetry exhibits an equal density of displaced meanings. When Nikos Kazantzakis writes, "Where are we going? Don't ask! Ascend, descend. There is no beginning and no end," comprehension hinges upon scriptural literacy. Kazantzakis's verses directly engage with William Blake's artwork *Jacob's Dream*, drawing their primary symbolic energy from the Genesis narrative of Jacob's ladder.

Theater, particularly early modern drama, is similarly saturated with these external, often veiled frameworks. This study investigates William Shakespeare's *Hamlet*, focusing specifically on its elliptical allusions to the Old Testament. Rather than examining overt biblical quotations, this paper analyzes a series of covert textual displacements drawn from the life of King David, exploring how Shakespeare recontextualizes these archetypes. Methodologically, this critical essay is grounded in archetype theory, drawing primarily from Northrop Frye's *Anatomy of Criticism* (2000) and Régis Boyer's theoretical contributions to Pierre Brunel's *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (1992).

Literary Archetype

In *The Great Code: The Bible and Literature*, Northrop Frye (1990) delineates his hypothesis regarding the foundational role of scriptural narratives in Western literary composition. In *Anatomy of Criticism* (2000), he expands this premise, identifying two primary rhizomes that nourish Western literary works: the Bible and Greek mythology. To isolate and evaluate the biblical branch within this paradigm, one must confront a structural challenge identified by Frye:

> Biblical typology is so dead a language now that most readers, including scholars, cannot construe the superficial meaning of any poem which employs it (Frye, 1990, p. 14).

This decay of typological literacy leads to two distinct critical impairments: first, contemporary analysts often lack the specialized vocabulary required to read scripture as literature; second, without this prerequisite knowledge, the subtle biblical architecture embedded in canonical works becomes invisible. Modern academia frequently reduces the Bible to a purely sacred object, neglecting its artistic morphology. Yet, its profound interference is visible across secular masterpieces, from John Milton's *Paradise Lost* to the modern rewritings of José Saramago's *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* and Jorge Luis Borges's "Tres versiones de Judas".

To understand how these historical texts undergo metamorphosis, Frye adopts the psychological and philosophical concept of the *archetype*—traditionally defined as the primary paradigm or first iteration of an

element. While a strict Platonic application would view any secondary text as a degraded, imperfect imitation of an idealistic form, an Aristotelian theorization reframes this process positively through *mimesis*. In early psychoanalysis, Sigmund Freud described these recurring phenomena as "archaic structures" stored within the subconscious, which Carl Jung later codified as "archetypes". In literary studies, however, Frye (2000, p. 137) redefines the archetype as a "displaced myth," a plot formula that migrates across historical modes toward verisimilitude.

Régis Boyer (1992) complicates this migration by warning against "simple binding"— the reductive critical tendency to assume two texts are identical simply because they share a common motif, such as garden evoking Eden. Boyer emphasizes that when an archaic model is displaced, the parameters of time, character development, and plot dynamics undergo structural transformation. In *Hamlet*, this exact phenomenon manifests through three distinct elliptical nodes:

1. The fratricidal/adulterous usurpation (Claudius/Gertrude vs. David/Bathsheba).

2. The artistic trap used to expose guilt (The Mousetrap vs. Nathan's Parable).

3. The weaponization of the text (Hamlet's altered letter vs. Uriah's letter of execution).

Displaced Characters: The Bible and *Hamlet*

As previously established, Frye argues that Western literature remains deeply rooted in biblical mythologies. *Hamlet, Prince of Denmark* belongs firmly to this tradi-

tion, utilizing hidden parallels that operate beneath the surface "narrative". The tragedy opens *in medias res* with the chilling appearance of King Hamlet's ghost, a specter returning to the world of the living to unveil the secret of his demise. In a pivotal dialogue, the ghost reveals the truth to his son:

> **GHOST:** Now, Hamlet, hear: 'Tis given out that, sleeping in my orchard, a serpent stung me; so the whole ear of Denmark is by a forged process of my death rankly abused: but know, thou noble youth, The serpent that did sting thy father's life Now wears his crown.
>
> **HAMLET:** O my prophetic soul! My uncle! (*Hamlet*, I.v).

This revelation shatters the official narrative propagated throughout the kingdom. Hamlet is abruptly thrust into a complex web of existential and political crises: his father has been murdered, his uncle is the regicide, and his mother has hastily married the usurper. As an intellectual rather than a warrior, Hamlet is forced to find strategic methods to validate the ghost's testimony.

A compelling structural parallel appears in the Second Book of Samuel. Chapter 11 details King David's path to transgression:

> And it came to pass, after the year was expired, at the time when kings go forth to battle, that David sent Joab, and his servants with him, and all Israel; and they destroyed the children of Ammon, and besieged Rabbah. But David tarried still at Jerusalem. And it came to pass in an evening tide, that David arose from off his bed, and walked upon the roof of the king's house: and from the roof he saw a woman washing herself; and the woman was very beautiful to look upon. And David sent and inquired after the woman. And one said, Is not this

> Bath-sheba, the daughter of Eliam, the wife of Uriah the Hittite? And David sent messengers, and took her; and she came in unto him, and he lay with her; for she was purified from her uncleanness: and she returned unto her house. (2 Sam 11:1-4).

Though missing any overt stylistic connection to Shakespeare's play, the underlying structural matrix is identical: *one man orchestrates the demise of his brother/comrade and claims the widow*. Within the Israelite tribal paradigm, members shared a strict bond of symbolic brotherhood; thus, Uriah was David's brother-in-arms. Upon learning that Bathsheba had conceived, David recalled Uriah from the front lines in an attempt to obscure the adultery. When Uriah's absolute loyalty prevented him from returning to his marital bed, David subverted his own military apparatus to ensure Uriah's death on the battlefield.

When viewed through the lens of Frye's "displaced myth," Shakespeare's composition symbolically replicates this biblical myth while altering its variables. In the biblical account, Uriah is a living soldier unaware of the plot against him, whereas King Hamlet is already dead when the play begins, operating as an active agent seeking vengeance through his son. This dynamic illustrates Boyer's premise: the archetype serves as a structural blueprint, but the literary reinterpretation introduces radical plot transformations.

Displaced Mousetrap: Nathan and Hamlet

Faced with his tragic burden, the intellectual prince must act within an environment where reason clashes with mysticism. His profound rationality is continuous-

ly challenged by supernatural anxieties: "The spirit that I have seen / May be the devil, and the devil hath power / T' assume a pleasing shape" (*Hamlet*, II.ii). To resolve this epistemological crisis, Hamlet develops an empirical investigative strategy around the arriving troupe of actors.

His management of the performance is hyper-calculated, extending from vocal direction—advising the players to speak "trippingly on the tongue" (*Hamlet*, III.ii)—to a strict theory of dramatic realism meant to "hold, as 'twere, the mirror up to nature" (*Hamlet*, III.ii). Hamlet instructs Horatio to assist him in analyzing the king's expressions:

> There is a play to-night before the king; One scene of it comes near the circumstance which I have told thee of my father's death: I prithee, when thou seest that act afoot, Even with the very comment of thy soul Observe mine uncle: if his occulted guilt do not itself unkennel in one speech, It is a damned ghost that we have seen... (*Hamlet*, III.ii).

When Claudius inquires about the play's title, Hamlet replies with lethal irony: "The Mouse-trap. Marry, how? Tropically" (*Hamlet*, III.ii). The title clarifies the playlet's function as an aesthetic snare. The climax occurs when the onstage murder mirrors Claudius's crime too precisely, forcing the panicked usurper to halt the performance. Through art, the investigator successfully forces the hidden guilt to *light*.

This stratagem — employing an artistic narrative to uncover the secrets of an untouchable ruler — mirrors the confrontation between the prophet Nathan and King David. Because the biblical world relies on immediate divine intervention, God dispatches a prophet to address

the king's sins. Nathan chooses an indirect approach (a parable), presenting an elliptical narrative instead:

> [...] there were two men in one city; the one rich, and the other poor. The rich man had exceeding many flocks and herds: But the poor man had nothing, save one little ewe lamb, which he had bought and nourished up... And there came a traveller unto the rich man, and he spared to take of his own flock... but took the poor man's lamb, and dressed it for the man that was come to him (2 Sam 12:1-4).

Just as Claudius fails to perceive the trap until it closes around him, David misreads the parable's intent. Blinded by his own authority, David condemns the fictional thief: "As the LORD liveth, the man that hath done this thing shall surely die" (2 Sam 12:5-6). Nathan then delivers his targeted indictment: "Thou art the man" (2 Sam 12:7).

While both structures rely on artistic strategies to breach psychological defenses of murders, their internal dynamics differ. David condemns himself because the parable completely obscures his identity, whereas Claudius collapses because the performance mirrors his actions explicitly. This difference affects their subsequent spiritual responses: David seeks genuine restoration through the Penitential Psalms, while Claudius remains caught in a state of spiritual paralysis, unable to forfeit the rewards of his crime.

Displaced Letter: Uriah and Hamlet

The final structural intersection involving David and Hamlet centers on the weaponization of a written

document, where an epistolary device shifts the fates of the protagonists. In the Second Book of Samuel, David uses a letter to eliminate the threat posed by Uriah. After his attempts to obscure Bathsheba's pregnancy fail, the king addresses a message to his military commander:

> And it came to pass in the morning, that David wrote a letter to Joab, and sent it by the hand of Uriah. And he wrote in the letter, saying, Set ye Uriah in the forefront of the hottest battle, and retire ye from him, that he may be smitten, and die (2 Sam 12:14-15).

This narrative pattern introduces a tragic irony: the victim serves as the unwitting carrier of his own death warrant. Uriah's absolute faith in his sovereign prevents him from questioning the text, which heightens the cruelty of the act.

Shakespeare integrates this exact archetype but subverts its outcome. Recognizing the threat the prince poses, Claudius dispatches Hamlet to England under the custody of Rosencrantz and Guildenstern. Ostensibly sent to collect neglected tribute, the true purpose of the journey is hidden within a sealed commission:

> [...] thou mayst not coldly set Our sovereign process; which imports at full, By letters congruing to that effect, The present death of Hamlet. Do it, England; For like the hectic in my blood he rages, And thou must cure me [...] (*Hamlet*, IV.v).

In this instance, Rosencrantz and Guildenstern act as carriers of the death warrant. Unlike Uriah, whose trust left him vulnerable, Hamlet's pervasive suspicion drives him to investigate the document. During the voy-

age, he intercepts the royal letter and rewrites its contents, redirecting the execution to the executioners themselves. As he explains to Horatio, a series of fortuitous developments —including access to his father's signet ring — allowed him to execute the counter-plot:

> He should the bearers put to sudden death, Not shriving-time allow'd (*Hamlet*, V.ii) .

This divergence underscores the evolution of the archetype. Uriah is destroyed by his compliance with an authoritarian structure, whereas Hamlet survives by mastering the tools of textual manipulation. While the structural dynamic ("a king seeks security by sending a letter that demands an execution") remains intact, the modern protagonist actively subverts the script, changing his role from victim to director of his own fate.

Conclusion

The comparative analysis of these structural patterns reveals how *Hamlet* functions as a complex, displaced retelling of the Davidic myth. The text operates across three specific thematic movements:

1. The hidden fraternal murder and subsequent marital usurpation.
2. The deployment of an indirect artistic trap to expose a ruler's hidden guilt.
3. The reliance on a secret letter to execute an inconvenient subordinate.

When evaluated through Northrop Frye's theory, the similarities confirm a deep architectural link to

Western scriptural motifs, while the differences illustrate the creative energy of early modern theater. Rather than reproducing a passive imitation of the ancient narrative, Shakespeare reconstructs the archetype. He replaces a world of direct divine judgments with an introspective, secular reality where language, subversion, and self-awareness govern human survival.

References

BÍBLIA. English. **The Holy Bible**. New International Version. Grand Rapids: Zondervan, 2011.

Brunel, Pierre, editor. **Companion to literary myths, heroes and archetypes**. Translated by Wendy Allatson, Judith Hayward, and Trista Selous, Routledge, 1992.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism:** four essays. Princeton: Princeton University Press, 2000.

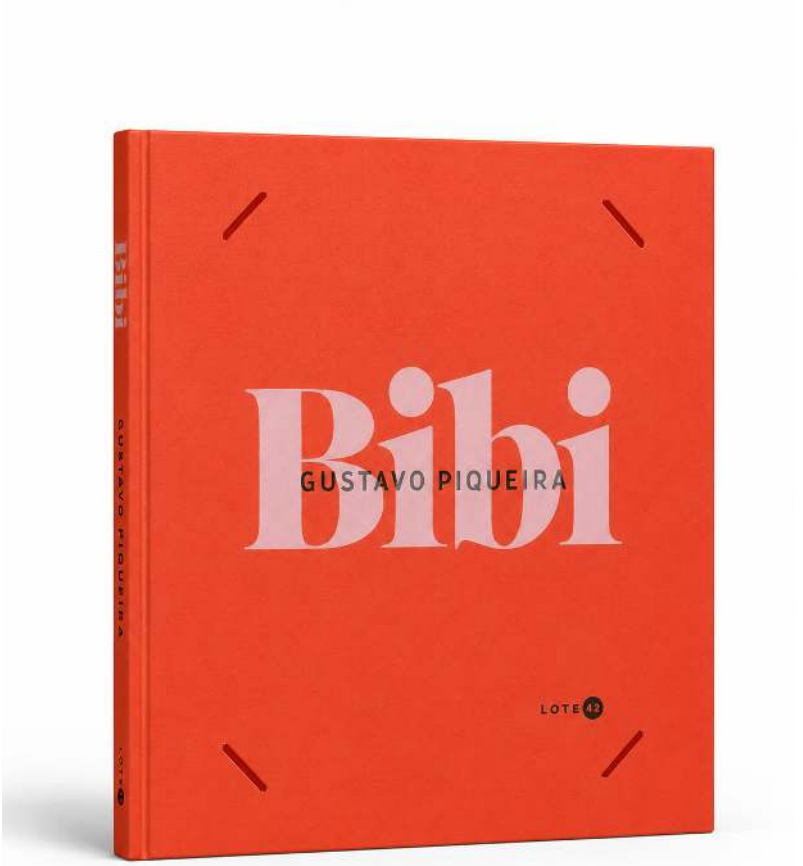
FRYE, Northrop. **The great code:** the Bible and literature. Toronto: Academic Press, 1990.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Ed. Arden Shakespeare. London: Bloomsbury, 2013.

LIÇÕES PARA DESLER O LIVRO ILUSTRADO: METALINGUAGEM E MATERIALIDADE EM "BIBI", DE GUSTAVO PIQUEIRA

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo da Costa Araújo é Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Atuou por muitos anos como Professor de Literatura infantojuvenil, Arte Educação e com disciplinas pedagógicas em Licenciaturas e atualmente é docente de Língua Portuguesa, da Secretaria Municipal de Educação de Macaé / SEMED, lotado no Colégio de Aplicação de Macaé. Coautor das coletâneas **Literatura e Interfaces**, **Leituras em Educação** (2022) e **Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite** (2019), todas lançadas pela Editora Opção. É também autor de **Caligrafias e escrituras de Ana Hatherly** (Caravana, 2021).



Capa do livro *Bibi,*
de Gustavo Pequeira (Lote 12)

Lições para desler o livro: introdução

A literatura contemporânea tem ampliado seus limites ao incorporar procedimentos experimentais que desafiam as formas tradicionais de leitura. Nesse contexto, *Bibi* (2019), de Gustavo Piqueira, destaca-se como uma obra que questiona as fronteiras entre literatura, design gráfico, artes visuais e livro ilustrado. Publicado pela editora Lote 42, o volume propõe uma experiência de leitura singular ao transformar seus próprios mecanismos de construção em objeto-metáfora de reflexão.



Figura 1. Contracapa do livro *Bibi*

A questão apresentada já na divulgação e, também, espécie de posfácio da obra - "o conteúdo define a forma ou a forma define o conteúdo?" - orienta toda a leitura que se propõe aqui. Em vez de oferecer uma resposta definitiva, o autor constrói um percurso em que forma e conteúdo se influenciam mutuamente. Dessa maneira, *Bibi* pode ser compreendido como uma obra profundamente metalinguística, pois discute os processos de criação, circulação e interpretação da linguagem enquanto utiliza esses mesmos processos para contar sua história e ser lida por esse gesto.

Este artigo analisa como a metalinguagem opera em *Bibi* e de que maneira a relação entre forma e conteúdo constitui o principal eixo de significação da obra. Além disso, a leitura busca expandir as discussões realizadas em torno do livro para a infância e juventude[1], em particular, no que diz respeito à sua composição (palavra, ilustração e materialidade). Desse modo, a análise aponta contribuições transdisciplinares entre as áreas de Design e Literatura Infantojuvenil.

A obra, seus disfarces, tramas e desdobramentos

Bibi propõe uma reflexão sobre a pergunta: "o conteúdo define a forma ou a forma define o conteúdo?", transformando essa discussão no próprio tema e método de construção do livro.

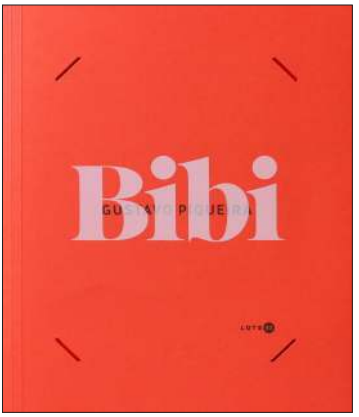


Figura 2: Capa do livro *Bibi* (2019), de Gustavo Piqueira

Publicado em 2019, pela Lote 42, *Bibi* é uma obra experimental de Gustavo Piqueira que desafia as convenções do livro ilustrado e da narrativa tradicional.

O livro parte de uma aparência típica de literatura infantil, mas logo se transforma em uma experiência de leitura sinalizada por mudanças radicais de linguagem, estilo visual, diagramação, tipografia e até mesmo do suporte material utilizado em cada seção.



Figura 3: página do livro *Bibi*

A narrativa acompanha, inicialmente, o protagonista Bibi, em um ambiente aparentemente simples e "infantil". Entretanto, à medida que a leitura avança, o foco desloca-se para os questionamentos existenciais de Fabiano, e a própria estrutura do livro passa a se modificar constantemente. O texto assume, assim, diferentes formas - ilustração, narrativa verbal, fotonovela, experimentação gráfica e arte visual - sugerindo com isso que a história seja menos importante do que a reflexão sobre os modos de contar histórias.

Um dos aspectos mais originais da obra é sua dimensão metalinguística. O livro discute continuamente a relação entre forma e conteúdo, questionando se a maneira de narrar determina o significado da narrativa ou se o conteúdo exige determinada forma de expressão. Diante disso, essa questão aparece explicitamente na obra e orienta todas as suas transformações gráficas e textuais e nas maneiras de ser lida.

Além disso, *Bibi* rompe a estabilidade do próprio objeto livro. Em determinado momento, o leitor é convidado a substituir a capa original por outras opções destacáveis presentes no miolo, alterando inclusive o título

da obra. Dessa forma, o exemplar evidencia sua materialidade e transforma o leitor em participante ativo do processo de construção de sentido.



Figura 4: página 42, do livro *Bibi*

Bibi não é, portanto, apenas uma narrativa sobre personagens, mas uma investigação sobre a linguagem, a leitura e o próprio conceito de livro. Gustavo Piqueira utiliza, para isso, múltiplas linguagens visuais e verbais para criar uma obra híbrida, experimental e significativamente metalinguística, na qual a forma torna-se tão importante quanto - ou até mais importante que - o conteúdo narrado. A materialidade, nesse caso, revela seu sentido por meio dos seus mecanismos materiais, espaciais e visuais, na medida em que o leitor manipula o livro, por isso a necessidade de desdobrar, encaixar e desensencaixar títulos (figura 4), dentre outras ações que demarcam a interação lúdica com o objeto.

Também o tema - sintetizado na sentença - "o conteúdo define a forma ou a forma define o conteúdo?" - encontra em *Bibi,* de Gustavo Piqueira, uma de suas realizações mais radicais na produção contemporânea brasileira. A própria obra transforma essa pergunta

em seu princípio estrutural, fazendo da metalinguagem não apenas um argumento, mas o mecanismo central de construção da narrativa. Ao longo do livro, texto, imagem, tipografia, diagramação, suportes gráficos e até o título sofrem transformações constantes, convertendo o objeto-livro em um espaço de reflexão sobre si mesmo.

Gustavo Piqueira: um artista múltiplo[2]

Gustavo Piqueira é um escritor, ilustrador, designer gráfico e artista visual brasileiro reconhecido por sua atuação inovadora no campo do livro ilustrado. Fundador da casarex.com, destaca-se por desenvolver projetos que unem literatura, design, artes visuais e experimentação gráfica. Sua produção artística rompe as fronteiras entre texto e imagem, propondo novas formas de leitura e interpretação.

A obra de Piqueira caracteriza-se pelo uso da metalinguagem, da ironia e da reflexão sobre os próprios processos de criação. Em seus livros, a narrativa não se constrói apenas por meio das palavras, mas também pela tipografia, pela diagramação e pelas ilustrações, que desempenham papel fundamental na produção de sentido. Desse modo, essa abordagem aproxima sua produção das discussões contemporâneas sobre multimodalidade e cultura visual.

Entre seus trabalhos mais conhecidos está Bibi, obra que questiona as convenções tradicionais do livro infantil e explora as relações entre linguagem verbal e visual. Além de Bibi, o autor publicou diversos títulos que investigam a materialidade do livro e os limites entre literatura, arte e design, consolidando-se como uma das vozes mais

originais da produção editorial brasileira contemporânea.

A importância de Gustavo Piqueira reside justamente em sua capacidade de transformar o livro em um objeto artístico e reflexivo. Suas obras convidam o leitor a participar ativamente da construção dos significados, estimulando uma leitura crítica e criativa. Por essa razão, seus livros são, dessa forma, frequentemente estudados por pesquisadores das áreas de literatura, semiótica, design gráfico e estudos do livro ilustrado.

A metalinguagem como princípio estrutural e estratégia da forma

Tradicionalmente, entende-se por metalinguagem o uso de uma linguagem para falar sobre si mesma. Na literatura, esse procedimento manifesta-se quando o texto reflete sobre sua própria construção, seus códigos ou seus modos de funcionamento. Portanto, a metalinguagem em *Bibi* é estratégica, no sentido de criar funções e artimanhas articuladas entre si, uma vez que o emissor prioriza a linguagem no centro da atenção do receptor a fim de acionar-lhe um estranhamento.

A teoria de Laurent Jenny, em *A estratégia da forma* (1979), é particularmente produtiva para lê *Bibi,* de Gustavo Piqueira, porque permite compreender como a obra transforma e reorganiza formas já conhecidas da literatura para a infância. Para o crítico, a intertextualidade não consiste apenas na presença de referências a outros textos, mas em um trabalho de assimilação, transformação e reconfiguração de modelos anteriores. O texto literário cria sentido justamente ao dialogar criticamente com formas já existentes, produzindo novos efeitos de leitura.

Em *Bibi,* esse processo ocorre quando o livro se apropria da aparência tradicional dos livros infantis - narrativa linear, personagens reconhecíveis, ilustrações coloridas e linguagem aparentemente simples - para depois desmontar, desler[3] essas convenções. A obra transforma o próprio objeto-livro em tema da narrativa, levando o leitor a perceber que aquilo que parecia uma história convencional é, na verdade, uma reflexão sobre a construção dos livros e dos sentidos. Nesse aspecto, a forma não serve apenas para transmitir um conteúdo; ela própria se torna conteúdo, característica que aproxima a obra da metaficção e da metalinguagem. A leitura, assim, passa a depender da percepção das estratégias formais que estruturam o livro.

A partir da perspectiva de Jenny, pode-se afirmar que *Bibi* realiza uma transformação crítica dos códigos da literatura para a infância. O livro dialoga com modelos anteriores para questioná-los, produzindo estranhamento e exigindo uma participação ativa do leitor. As mudanças tipográficas, os jogos visuais, a combinação de linguagens verbais e imagéticas e as rupturas narrativas funcionam como mecanismos de transformação formal que deslocam continuamente as expectativas de leitura. O leitor não recebe um significado pronto; precisa reconstruí-lo a partir dos indícios dispersos pela materialidade do livro.

Desse modo, a teoria de Laurent Jenny permite compreender *Bibi* como uma obra em que a inovação nasce da manipulação consciente das formas herdadas. O livro evidencia que toda criação literária se realiza em diálogo com outras formas e discursos, mas também mostra que esse diálogo pode ser crítico, irônico e transformador. Em consequência, a obra de Gustavo Piquei-

ra apresenta-se como um exemplo de livro-objeto e de narrativa metalinguística, na qual a estratégia da forma constitui o principal mecanismo de produção de sentido.

Bibi, apresentado inicialmente na obra e pelo título-paratextual, é Fabiano, pretenso protagonista da narrativa. E se ela começa por apresentá-lo, a estratégia logo muda, assim como o livro: seu papel, suas fontes tipográficas, suas cores e sua construção textual. Essa modificação, por conseguinte, constitui a própria temática do livro, que, em exercício e jogos metalinguísticos, vão estabelecendo diálogos com o leitor.

> *Adulto, só que sem a parte chata. [...] Assim, mantemos as ilustrações divertidas, mas simulamos impressão em risografia. E, para realmente garantir que ninguém vai confundir com coisa de criança, também acrescentamos umas drogas, sexo [...] Adicionemos também um punhado de rabiscos afetando "feiura", alguns textos sublinhados, com hifenização mo - der - na. E pronto. Agora que Bibi está rodeado por uma estética con - tem - po - râ - nea, não há o menor perigo de classificarem isto aqui como um livro infantil (Piqueira, 2019).*

Em *Bibi,* a metalinguagem ultrapassa o plano verbal e alcança a materialidade do livro. Segundo a apresentação da obra, a narrativa passa por mudanças drásticas de estilo, vocabulário, diagramação, papel e imagens. Cada transformação chama a atenção do leitor para o fato de que está, assim, diante de um objeto construído e não de uma representação transparente da realidade.

O livro inicia-se como uma aparente narrativa "infantil", com características gráficas e ilustrações associadas a esse gênero. Contudo, à medida que as páginas avançam, prosseguem, a obra abandona essa aparência inicial e assume outras linguagens visuais e tex-

tuais. O leitor deixa de acompanhar apenas a trajetória do personagem e passa a observar, assim, os próprios mecanismos que produzem sentido. Nesse ínterim, questionam-se constantemente as definições usuais sobre literatura para crianças e jovens, que muitas vezes, buscam, dessa forma, avaliá-la como um campo à parte, devido ao público a que se destinam.

Dessa forma, a história torna-se secundária diante da investigação dos processos narrativos e visuais. O verdadeiro protagonista não é apenas Bibi ou Fabiano, mas a própria linguagem e a forma como ela é utilizada. Como afirma a apresentação do livro, os mecanismos de linguagem são elevados à condição de protagonistas da obra.

Combinações cromáticas e variações

No livro *Bibi*, de Gustavo Piqueira, as cores desempenham um papel fundamental na construção de sentidos. Nas primeiras páginas, predominam tons suaves e harmoniosos, associados ao universo tradicional dos livros "infantis". Essas cores criam uma atmosfera de inocência e familiaridade, levando o leitor a acreditar, portanto, que está diante de uma narrativa convencional para crianças.

À medida que as páginas e a narrativa avançam, a paleta cromática passa por transformações significativas. As cores tornam-se mais intensas, contrastantes e, em alguns momentos, até desconfortáveis. Essa mudança acompanha as rupturas de linguagem propostas pelo autor, que altera não apenas as ilustrações, mas também a diagramação, os tipos de papel, texturas e os gêneros visuais utilizados no livro.



Figura 5: página dupla do livro *Bibi*

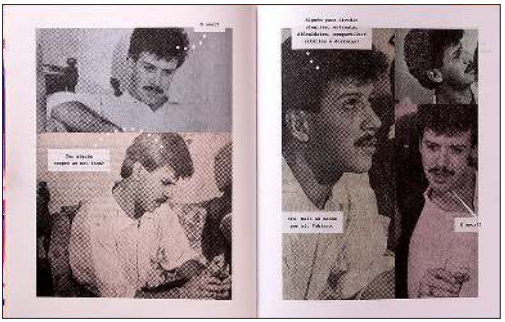


Figura 6: página dupla do livro *Bibi*

As cores também funcionam como um recurso metalinguístico, pois ressaltam a própria materialidade do livro. Em vez de servirem apenas para ilustrar a história, elas participam da discussão central da obra: a relação entre forma e conteúdo. Cada mudança cromática evidencia que a experiência de leitura é construída tanto pelo que é narrado quanto pela maneira como essa narrativa é apresentada em sua materialidade.



Figura 7: página dupla do livro *Bibi*



Figura 8: página dupla do livro *Bibi*

Dessa forma, as cores em *Bibi* não possuem apenas uma função estética, mas também crítica, reflexiva e autor-reflexiva. Elas ajudam a desmontar expectativas, provocam estranhamento e convidam o leitor a perceber o livro como um objeto artístico complexo. A diversidade cromática reforça a proposta experimental da obra e contribui para que a linguagem visual se torne protagonista ao lado do texto.

No livro *Bibi*, de Gustavo Piqueira, não existe uma única paleta fixa de cores. A obra utiliza uma grande variedade cromática justamente para reforçar sua proposta experimental e metalinguística. Entre as cores mais presentes, destacam-se: tons pastel e suaves, como rosa,

azul-claro, amarelo e verde-claro, especialmente nas páginas iniciais, quando ironiza o adjetivo "infantil".

Cores primárias intensas, como vermelho, azul e amarelo, ou mesmo contrastes fortes entre preto e branco acompanham o enredo e sugerem o envolvimento imediato do leitor no design do livro. Similarmente, tons vibrantes e saturados, como laranja, vermelho vivo e azul intenso, que aparecem em momentos de ruptura visual, sugerem juntos, por sua vez, um contraste perfeito e atraente. Enfim, todas elas em diferentes combinações cromáticas indicam mudanças de acordo com a cena representada, que também estabelecem relações com os estilos gráficos explorados ao longo do livro.

O aspecto mais importante não é, portanto, uma cor específica, mas a constante mudança delas. Essa variação acompanha as transformações da narrativa e do projeto gráfico, fazendo com que a cor participe ativamente da construção de sentidos. Em *Bibi*, as cores ajudam a mostrar que o livro não conta apenas uma história: ele também reflete a própria linguagem visual e sobre o que é um livro ilustrado.

A instabilidade das formas narrativas

Um dos aspectos mais inovadores de *Bibi* é a multiplicidade de linguagens que coexistem em sua estrutura. A narrativa atravessa diferentes registros: livro infantil, ilustração, texto literário, fotonovela, arte visual e experimentação tipográfica. Essa diversidade produz uma experiência de instabilidade. O leitor nunca encontra um modelo narrativo fixo; ao contrário, precisa adaptar con-

tinuamente seus modos de leitura. Cada mudança formal exige novas estratégias interpretativas.

A transformação constante evidencia que o significado não está apenas no conteúdo verbal. O sentido emerge também da organização gráfica, da textura do papel, do tamanho das letras, das imagens e da disposição dos elementos na página. A leitura, nesse caso, torna-se um processo multimodal, no qual palavra e imagem atuam conjuntamente. Essa característica aproxima *Bibi* das discussões contemporâneas sobre multimodalidade[4], segundo as quais diferentes sistemas semióticos colaboram na produção de significados. A obra demonstra que a narrativa não é construída exclusivamente pelo texto escrito, mas pela interação entre múltiplas linguagens.

A multiplicidade de gêneros manifesta-se, em *Bibi*, pela combinação de diferentes formas discursivas em uma mesma obra. O livro transita entre a narrativa infantil, o conto, a reflexão metalinguística e a paródia dos modelos tradicionais de livros para a infância. Esse hibridismo subverte, portanto, com as classificações rígidas e convida o leitor a questionar as convenções que normalmente definem um gênero específico.

A diversidade de linguagens também constituí um aspecto central da obra. Texto verbal, formato, ilustração, projeto gráfico, tipografia e organização espacial das páginas atuam conjuntamente na produção de sentidos. As imagens ou todos esses paratextos[5] e elemento peritextuais não apenas acompanham a narrativa, mas dialogam com ela, contradizem expectativas e ampliam as possibilidades interpretativas. Dessa forma, as leituras desses recursos da materialidade exigem uma participação ativa e criteriosa do leitor.

Essas articulações entre múltiplos gêneros e linguagens aproximam *Bibi* do conceito de livro-objeto e

das produções contemporâneas que exploram os limites do livro ilustrado. A obra evidencia que o significado não está apenas na historia contada, mas também na forma estética como ela é apresentada materialmente. Assim, Gustavo Piqueira transforma o livro em um espaço e objeto de experimentação estética e crítica, em que o texto, imagem e design se integram para refletir sobra a própria natureza da leitura e da literatura.

O livro como objeto de reflexão

A metalinguagem em Bibi manifesta-se, também, pela constante exposição de sua própria materialidade. O leitor é convidado a perceber o livro não apenas como suporte, mas como parte integrante da narrativa.



Um dos exemplos mais significativos ocorre quando o próprio título - elemento ´paratextual importante - é colocado em questão. O livro oferece novas capas destacáveis ou móveis e sugere a substituição do nome original por outros títulos. Esse procedimento viola, assim, com a ideia tradicional de identidade fixa da obra.

> Vamos trocar o título deste livro? Assim, recomeçamos pra valer. Porque, cá entre nós, "Bibi" não dá. Não combina. Nem com sua complexidade, nem comigo. [ ] Então, me ajude. Destaque o título novo na página ao lado, encaixe-o na capa deste livro. E volte aqui, porque ainda não terminamos. (Piqueira, 2019).

Ao alterar e alternar os diversos títulos, o livro questiona convenções editoriais frequentemente consideradas naturais. O que define uma obra? O que delimita o livro infantojuvenil? Qual a fronteira entre um livro infantojuvenil e um adulto? Seu conteúdo? Sua capa? Seu nome? Seu projeto gráfico? Essas perguntas permanecem abertas durante toda a leitura.

> Você se enganou. Este não é um livro infantil. […] Melhor então trocar isto aqui, né? Deixar com uma cara mais adequada ao Bibi. Mas sem perder a animação (Piqueira, 2019).

A mudança dos tipos de papel reforça essa reflexão. Diferentes texturas e gramaturas produzem experiências sensoriais distintas e demonstram que a materialidade participa ativamente da construção dos significados. Portanto, o livro deixa de ser um mero suporte físico para tornar-se elemento narrativo.

Forma e conteúdo: uma relação de interdependência

A pergunta central da obra - "o conteúdo define a forma ou a forma define o conteúdo?" - não encontra uma resposta simples. O percurso narrativo sugere justamente a impossibilidade de separar essas duas dimensões. Nas concepções tradicionais, a forma costuma ser vista como veículo de um conteúdo previamente definido. Em *Bibi*, entretanto, a forma interfere diretamen-

te naquilo que é narrado. Quando a diagramação muda, muda também a maneira como a história é percebida. Também as imagens quando assumem protagonismo, novos sentidos emergem.

Ao mesmo tempo, o conteúdo motiva determinadas escolhas formais. As transformações vividas pelo personagem encontram correspondência nas transformações do próprio livro. Forma e conteúdo passam a constituir um sistema de dependência recíproca. Essa perspectiva aproxima a obra das experiências das vanguardas do século XX, especialmente da poesia concreta e dos livros de artista, nos quais os aspectos visuais e materiais são tão importantes quanto o texto verbal.

O leitor como coautor da experiência narrativa

Outro aspecto fundamental da metalinguagem em *Bibi* é a redefinição do papel do leitor. A obra não permite uma leitura passiva. Cada mudança formal exige participação ativa na construção dos sentidos. A narrativa apresenta constantes mudanças de linguagem, ilustração, diagramação, tipo de papel e tamanho da letra e até mesmo de gênero textual, exigindo que o leitor adapte continuamente sua forma de leitura. Diferentemente de uma narrativa linear, ele precisa interpretar cada transformação e estabelecer relações entre os diferentes códigos que compõem o livro.

O leitor precisa interpretar não apenas palavras, mas também imagens, escolhas gráficas, alterações de suporte e intervenções tipográficas. A leitura transforma-se em uma atividade investigativa. Ao explicitar seus mecanismos internos, o livro revela que toda interpre-

tação é construída. Não existe um significado único ou definitivo; há múltiplas possibilidades produzidas pela interação entre obra e leitor.

Nesse sentido, *Bibi* funciona como uma reflexão sobre a própria experiência de leitura. Ler deixa de ser apenas acompanhar uma história para tornar-se um exercício de observação dos processos que tornam a narrativa possível. Dessa forma, a leitura torna-se uma experiência performática, em que o leitor não apenas decodifica informações, mas interfere no objeto-livro e em sua organização. Exemplo disso são os títulos alteráveis por meio de capas destacáveis presentes no miolo.

Sob uma perspectiva metalinguística, *Bibi* questiona os processos de criação, entendimento e circulação de textos e gêneros.

O leitor é levado a refletir sobre como os significados são produzidos e sobre a relação entre forma e conteúdo. Assim, Gustavo Piqueira transforma o leitor em coautor da experiência de leitura, fazendo com que o sentido da obra surja do encontro entre texto, imagem, projeto gráfico e participação ativa do público.

Das (In)conclusões: um livro aberto

Bibi, de Gustavo Piqueira, constitui uma das mais relevantes experiências metalinguísticas da produção editorial brasileira contemporânea. Ao combinar literatura, design, artes visuais e experimentação gráfica, a obra transforma o próprio livro em objeto estético de reflexão.

A pergunta da contracapa da obra: "o conteúdo define a forma ou a forma define o conteúdo?" organi-

za toda a estrutura da narrativa. Entretanto, em vez de privilegiar um dos polos, a obra demonstra que ambos são inseparáveis. Forma e conteúdo coexistem em uma relação de interdependência, produzindo significados que emergem simultaneamente do que é narrado e da maneira como a narrativa se materializa.

Por meio de constantes mudanças de linguagem, suporte, imagens e organização gráfica, *Bibi* evidencia o caráter construído da leitura e convida o leitor a participar ativamente desse processo. Sua principal contribuição reside justamente em revelar que os mecanismos da linguagem não são apenas instrumentos da narrativa, mas podem constituir o próprio tema da obra. Assim, a metalinguagem deixa de ser um recurso secundário e torna-se o fundamento estético e conceitual do livro.

Referências

ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Literatura infantojuvenil:* diabruras, imaginação e deleite. Vitória. Opção. 2012.

___. *As artimanhas sígnicas do livro ilustrado contemporâneo*. *In:* ARAUJO, Rodrigo da Costa *et al.* Leituras em educação. Rodrigo da Costa Araujo; Cremilda Barreto Couto; Tania Cristina da Conceição Gregório (Organizadores) São Paulo: Opção livros, 2022. v. 10.

___. De textos e de paratextos. *Palimpsesto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 10, p. 1–5, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/35183. Acesso em: 7 jul. 2026.

_____. *O Livro-objeto e as artes na literatura infantojuvenil. In:* MEHLECKE, Querte; BARBOSA, M. V.; AMORIM,

S.M.B. (org.). São Paulo: Editora Calêndula. 2026. v. 5 p. 9-38.

BLOOM, Haroldo. *A angústia da influência:* uma teoria da poesia. Rio de Janeiro. Imago. 1991.

_____. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro. Imago. 1995.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte. MG. Editora Lê. 1995.

CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte. 2011.

COELHO, Luiz Antonio L; FABIARZ, Alexandre (org.). *Design:* olhares sobre o livro. Teresópolis. Ed. Novas Ideias. 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil:* teoria, análise e didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda. *Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção.* Curitiba - PR. Ed. MercadoLivros. 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.

_____. *Seuils.* Paris: Seuil, 1987.

GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jakson de (org.). *Alma da imagem*. São Paulo: Paulus. 2009.

GUSTAVO, Bernardo. *O Livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In:* Intertextualidades. *Poétique*. Revista de Teoria e Análise Literárias. Coimbra: Almedina. 1979. pp.5-49

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify. 2011.

LINS, Guto. *Livro infantil?* Projeto gráfico, metodologia, subjetividade. São Paulo. Rosari. 2002.

MELOT, Michel. *Livro.* Tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. *In:* DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil*: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac. 2013.

_____. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. *In*: I. Oliveira (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*: com a palavra o ilustrador (p. 49-59). São Paulo, SP: DCL. 2008.

_____. *Quando a imagem escreve:* reflexões sobre o livro ilustrado. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo. 2019.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 1981.

NAVAS, Diana. O livro-objeto na Literatura infantojuvenil: multimodalidade em cena. *In*: NAVAS, Diana e JUNQUEIRA, Maria Aparecida. *Livro-objeto:* pluralidade, potência. São Paulo. Acadêmica. 2019.

_____. *Livro-objeto e outras artes*. São Paulo. Acadêmica. 2019.

NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado:* palavras e imagens. São Paulo. Tradução: Cid Knipel. São Paulo. Cosacnafy. 2011.

NOVA, Vera Casa. *Fricções:* traço, olho e letra. Belo Horizonte. Editora UFMG.2008.

OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil.* São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2008.

PIÈGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité.* Paris: Dunod, 1996.

PIQUEIRA, Gustavo. *Bibi.* São Paulo: Lote 42, 2019.

_____. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*: as artes do livro na biblioteca de Gustavo Piqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Ateliê Editorial, 2023.

PIVETTI, Michaella. *A fantasia, o design e a literatura para a infância:* uma gramática da fantasia para os livros ilustrados. São Paulo. Limiar. 2019.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *O livro infantil ilustrado:* a arte da narrativa visual. São Paulo. Rosari. 2013.

SILVA, T. Vera Maria. *Ler imagens:* um aprendizado a ilustração de livros infantis. Goiânia. Cânone Editorial. 2020.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada:* da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

PAIVA, Ana Paula Martins de. *A aventura do livro experimental.* Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp. 2010.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. 2009. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf acesso em 27 maio de 2022.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis:* caminhos para ler o texto *visual*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2013.

RAMOS. Ana Margarida. *Livro-objeto:* metaficção, hibridismo e intertextualidade. Edições Húmus. Universidade de Aveiro. Portugal. 2022.

Notas

1 A leitura da obra nasceu de uma experiência pedagógica, em maio do ano letivo 2026, realizada com alunos da segunda série, do Ensino Médio, do CAP - Colégio de Aplicação de Macaé.

2 Sobre a poética de Gustavo Piqueira ler o suntuoso livro As Artes do Livro na Biblioteca de Gustavo Piqueira, da Editora WMF Martins Fontes: Ateliê Editorial, 2023.

3 Alusão ao conceito de Haroldo Bloom. Esse conceito teve grande impacto na crítica literária porque rompe com a ideia de que existe uma interpretação correta e definitiva dos textos. A leitura passa a ser entendida como um ato de invenção, em que cada escritor e cada leitor reconfiguram a tradição literária. A teoria da desleitura também pode ser aplicada à análise de obras contemporâneas, mostrando como diferentes autores retomam textos clássicos, modificando-os por meio de paródias, reescrituras, intertextualidades e deslocamentos de sentido. Nesse aspecto, a desleitura aproxima-se de debates sobre intertextualidade e dialogismo, embora Bloom enfatize sobretudo o conflito entre autores e a busca por originalidade. Nesse caso, desleitura é o processo pelo qual um escritor interpreta criativamente seus predecessores, deformando ou deslocando seus significados para superar a influência recebida e afirmar uma voz literária própria. Para Harold Bloom, é justamente essa leitura "desviante" que torna possível a renovação da literatura. (BLOOM, 1991; 1995).

4 Diana Navas discute o livro-objeto como uma composição multimodal, formada pela interação entre linguagens verbal, visual e do design, sem hierarquia fixa entre elas. Essa articulação permite a construção de múltiplos sentidos durante a leitura. A estudiosa, apoiando-se em Santaella, destaca que as linguagens se desenvolvem justamente nos cruzamentos entre diferentes meios (intersemiose), formando sistemas híbridos e integrados de signos. Assim, o livro-

-objeto exige uma leitura que considere simultaneamente esses diversos códigos, em vez de interpretá-los separadamente. Dessa forma, o texto enfatiza que esse tipo de obra demanda um leitor mais ativo, com maior liberdade de percurso, capaz de avançar e recuar nas páginas, explorando a leitura de forma não linear e mais espontânea. (2019, p. 149-175).

5 Para esse recorte, ler a resenha ARAUJO, Rodrigo da Costa. De Textos e de Paratextos. Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 10, p. 1–5, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/35183. Acesso em: 7 jul. 2026.

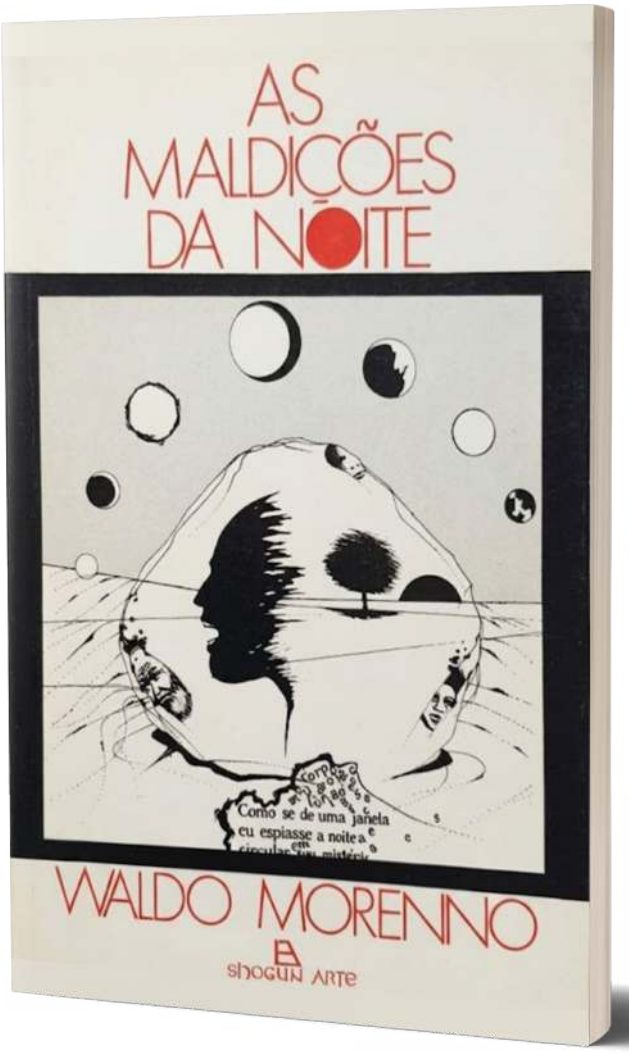
METAPOESIA E DESENCANTO EM "AS MALDIÇÕES DA NOITE", DE WALDO MORENNO



Wilbett Oliveira

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Wilbett Oliveira é Poeta e Editor. Pós-Graduado em Literatura Brasileira (Universidade Salgado de Oliveira, RJ) É editor da revista *Desleituras*. Publicou *Garimpo e outros poemas* (2006), *Gris* (2010), *Sêmen* (2011), *Salignalinguagem* (2011), *Cinzas* (2025), *De pássaros e de outras estórias* (infantojuvenil, 2025) e *Palavra: o peixe inquieto* (infantojuvenil, 2025).



Capa do livro *As maldições da noite,*
de Waldo Morenno (Shogun Arte, RJ)

Escrever sobre escrever é o futuro do escrever.
[*Haroldo de Campos*]

I

A poesia contemporânea brasileira caracteriza-se pela ampliação de suas possibilidades expressivas e pela constante problematização da linguagem como matéria da criação literária. Longe de constituir apenas um instrumento de representação do mundo, a palavra passa a assumir a condição de objeto de investigação do próprio poema, tornando a escrita um espaço de permanente reflexão sobre seus limites, suas potencialidades e sua capacidade de significar a experiência humana. É nesse horizonte que se insere *As maldições da noite*, de Waldo Morenno.

Publicado em 1984 pela Shogun Arte (RJ), o livro é composto por 42 poemas (divididos em três partes) marcados pela precariedade da existência, pela exclusão social, pela insônia, pela fome e pela fragmentação da experiência urbana, em que o exercício metalinguístico ocupa lugar central. Nesse sentido, o fazer poético de WM constitui um procedimento que evidencia a resistência da linguagem, a fragmentação da subjetividade e a impossibilidade de estabilizar o real.

Neste estudo, analisaremos a metalinguagem em *As maldições da noite* como um recurso/procedimento a que Waldo Morenno recorre para estruturar a relação entre linguagem, sujeito e mundo. Nossa hipótese é que a metalinguagem, na obra, ultrapassa a função autorreferencial tradicional para constituir um princípio organizador da experiência poética, por meio do qual o poema evidencia a impossibilidade de fixação definitiva do sentido. Para tanto, realizamos uma leitura crítico-interpretativa de alguns poemas representativos da obra, privilegiando procedimentos formais, imagens recorrentes e estratégias discursivas que evidenciam a centralidade da linguagem na constituição do universo poético de Waldo Morenno.

II

Nosso entendimento de metapoesia (ou metalinguagem poética) é a de que ela

> pode ser definida como uma 'teoria do poético embutida autorreflexivamente no poema'. Um texto que se volta não somente para a mensagem o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética - mas para a explicitação e a reflexão sobre o "como" a mensagem é veiculada no poema (Müller Jr. 1996, p. 14).

A metalinguagem se refere, então, à utilização da linguagem para falar sobre si mesma, criando uma reflexão crítica sobre a construção do texto literário que se torna fundamental na análise poética, pois permite ao autor explorar o próprio ato de escrever e suas implicações, considerando que

> a metapoesia se tornou um procedimento comum entre os poetas que combatiam um pretenso esgotamento do fazer poético que se seguiu à obra dos grandes mestres do modernismo - Drummond, Bandeira -, ao rigor construtivo de João Cabral, ou, ainda, às propostas de abolição da discursividade e do verso dos concretistas (Moriconi citado por Müller Jr. 1996, p. 14).

Nesse sentido, a força estética de *As maldições da noite* reside precisamente na articulação entre metalinguagem e marginalidade em que a primeira impede a estabilização da palavra e transforma o poema em reflexão sobre seus próprios limites, a segunda desloca o sujeito para uma condição de permanente desenraizamento existencial e social.

As maldições da noite, de Morenno, consiste num modo de produção de uma experiência poética fundada na opacidade da linguagem e na dissolução do sujeito lírico, em que a metalinguagem constitui um instrumento de fratura social e existencial. Como a função metalinguística centra-se no próprio código (Roman Jakobson), no livro de Waldo Morenno, este código é escavado, despido de suas ilusões burguesas e devolvido à sua natureza de matéria-prima e resistência.

O trabalho com a linguagem pode ser observado no poema intitulado "A palavra e seu dis/curso" (p. 14). O título — fragmentado por uma barra que separa o "discurso" do seu "curso" (caminho, fluxo) — serve como

alerta de que a palavra não será tratada de forma pacífica em que o autor recorre à clássica metáfora do poeta-artesão. Eis o poema:

> Palavra: pá
> que cava seixos
> de nossa lavra.
>
> Palavra: có-
> digo, eco que se propaga.
>
> Palavra: fluído metal
> a escorrer de nosso gesto.
>
> Ou fruta ácida, cujo polpa
> não se degusta.
>
> Palavra: bicho miúdo
> mas com que atrevimento
> desafia mesmo os mais cultos.

Nesses versos, a palavra é o instrumento modificado ("pá") com que o poeta apura/depura/elabora o seu ofício. Palavra que não repousa no dicionário como um objeto morto, mas como "plumagem esquiva / das cavernas do dicionário". Palavra gerada da imprevisibilidade do cotidiano, "fluído metal" e "fruta ácida".

Para o poeta, a palavra é arte viva, atrevida ("bicho miúdo"), que desestabiliza o saber hegemônico; é uma lavra/larva poética que reposiciona a linguagem e "desafia mesmo os mais cultos".

A palavra torna-se matéria de escavação, conflito e deslocamento, fazendo do poema um espaço em que escrever significa confrontar continuamente aquilo que escapa à própria linguagem, visto que

> a arte metalinguística é marcada pelo signo da modernidade. ela revela a perda da aura, dessacraliza o mito da criação e mostra abertamente o processo de produção da obra (Müller Jr. 1996, p. 13).

Os três primeiros versos condensam um complexo sistema metafórico. "Palavra", "pá" e "lavra" estabelecem uma cadeia de aproximações fonéticas e semânticas. O trabalho do poeta deixa de ser associado à inspiração para aproximar-se do esforço físico do garimpeiro, pois

> Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E, desse modo, é um instrumento mágico, isto é, algo suscetível de transformar em outra coisa e de transmutar aquilo em que toca (Paz, 1982, p. 41).

É significativo que a palavra seja descrita como "plumagem esquiva" e não simplesmente como "ave fugidia". A plumagem representa apenas o vestígio do voo. O poema sugere que nunca possuiremos completamente a palavra, pois ela sempre nos escapará.

A literatura, nesse sentido, surge exatamente daquilo que continuamente foge ao escritor: a linguagem nunca coincide plenamente consigo mesma.

No poema "Lavra" (p. 15) observamos o próprio poema como resultado do garimpo, lavra da "Pa/lavra". O poeta, garimpeiro/oficineiro da palavra, reforça o fazer poético como trabalho físico e marginalizado ("Lavra").

Dessa forma, o trabalho poético não resulta da inspiração divina (a musa clássica); mas do esforço de quebrar a pedra/palavra com "picareta". Leiamos o poema:

Garimpando o chão
— da palavra —
com picareta e luz,

deslumbrado descubro
diamantes encantados. (p. 15)

O poema se constrói por meio de uma estrutura que convida o leitor à escavação e a descobertas. A abertura com "Garimpando o chão / — da palavra —" simboliza o trabalho intenso de buscar significados profundos em meio à superficialidade da linguagem. "Garimpando" sugere um esforço metódico e criativo, em que o poeta atua como um minerador, extraindo não apenas palavras, mas também o líquido precioso dos significados subjacentes, pois a metalinguagem é um jogo de espelhos que reflete a experiência de criação, conferindo ao poeta um papel reflexivo na construção de seu texto.

O trecho "picareta e luz" ilustra o esforço associado ao ato poético. A "picareta" simboliza a luta travada por clareza e compreensão, enquanto a "luz "representa o *insight* que emerge desse processo. A interação entre o esforço físico e a iluminação do espírito reflete resulta da metalinguagem que traz à tona a consciência do ato de escrever, revelando que a poesia envolve tanto a articulação de sentimentos como a iluminação da mente.

A descoberta seria o ato de desterrar o manto (camada de terra) de que se reveste a palavra para chegar à sua natureza mais pura. A lavra está mesmo contida na palavra em estado de poesia, pois

> o poema é um tecido de palavras, um objeto feito de linguagem; a poesia é a experiência do homem, a paixão, a visão, o

> êxtase, a substância dessa experiência que é comunicada e recriada pelo poema (Paz, 1982, p. 82).

O verso "deslumbrado descubro" sugere o êxtase que acompanha as revelações poéticas, denotando a interação entre o eu poético e o leitor, pois a poesia deve funcionar como uma ponte entre o autor e o leitor, estimulando o diálogo e a reflexão conjunta, experiência deve ser compartilhada, transformando o poema em um espaço coletivo de descoberta (Campos, 1992).

A imagem final de "diamantes encantados" denota o trabalho com a linguagem que produz algo que brilha (diamantes) e simboliza as recompensas e verdades que emergem do processo criativo, pois a poesia pode transformar o cotidiano em algo mágico, culminando em uma experiência poética rica (Goldstein, 1988).

No poema seguinte intitulado "Po/ema" (p. 15) verificamos o mesmo processo de corte (do termo) e de contornos de caça, ainda que o poeta saiba da dificuldade de se domar a palavra/linguagem. Vejamos:

Em ser
sendo
o que não sou,

armo minha arapuca
e espreito
- po/ema
arisca ave fugidia.

Nesse poema, notamos que a metalinguagem se torna um instrumento de autoconhecimento e reflexão crítica. O verso inicial "Em ser" denota a identidade

como construção fluida, realidade oriunda do "jogo de espelhos" (Campos 1992, p. 2). A expressão "o que não sou" sugere a tensão inerente entre ser e não ser, que possibilita a discussão sobre a habilidade da linguagem em ocultar e revelar facetas do eu.

O verso "armo minha arapuca" demonstra a intenção deliberada do poeta em capturar aspectos fugidios da identidade, apontando para a ideia de que a poesia deve cativar a atenção do leitor, pois "na poesia, essa identificação pode ser associativa, admirativa ou catártica (Jauss, 1979)

Os versos "e espreito" e " — po/ema" reforçam a interdependência entre o ato de observar e a construção poética. A metalinguagem promove um diálogo que enriquece o texto, envolvendo o leitor em um "jogo de sentidos" e questionamentos. Por exemplo, a metaforização da "avifauna" sugere a ideia de que a verdade tem um caráter elusivo, e que a poesia é o campo onde se busca a compreensão. A arapuca, nesse sentido, representa uma situação estrutural da linguagem: toda tentativa de captura do sentido produz, simultaneamente, a consciência de que algo escapa, pois o ato de prender já contém a falha do aprisionamento.

Outra leitura deste poema poderia ser feita se excluirmos dois versos: o segundo ("sendo") e o sexto ("— po/ema) que propositadamente aparecem desalinhados em relação aos demais. Assim teríamos:

Em ser
o que não sou,

armo minha arapuca
e espreito
-
arisca ave fugidia.

O poema, nesta configuração, perde a sua dimensão metalinguística e passa a concentrar-se exclusivamente na questão existencial. A ave já não é identificada como poema; torna-se uma metáfora aberta para aquilo que o sujeito procura capturar: sua identidade ou uma verdade impossível de alcançar. A exclusão do termo "sendo" também elimina a ideia de movimento contínuo. O conflito agora se estabelece entre dois polos mais estáticos: *ser e não ser*. A pergunta central passa a ser: como posso ser aquilo que reconheço não ser?

Nesta versão, apesar de ocorrer uma força maior de concisão e uma abertura interpretativa mais ampla, há um deslocamento do foco do poema. Na versão integral, o eu lírico expressa o "ser" por meio da poesia; na segunda; apenas do ser. Na primeira, a crise da identidade e a crise da linguagem se confundem: o poeta busca encontrar-se ao mesmo tempo em que busca encontrar a palavra capaz de dizer esse encontro. Na segunda, permanece apenas a angústia diante de uma existência que escapa. No entanto, os dois versos retirados não funcionam como simples complementos temáticos, mas como elementos estruturais que determinam o campo semântico da obra.

O termo "sendo" introduz a dimensão processual do existir; "— po/ema", já anunciado pelo próprio título, revela que a fuga da ave é também a fuga da palavra poética. Sem eles, o poema é uma meditação sobre o ser. Nesse sentido, a poesia é o que escapa; o instante capturado. A metalinguagem marginal se faz nessa autoconsciência de que o poema é um flagrante do inacabado, uma estrutura que se cinde ("po/ema") para revelar a sua própria mecânica interna.

III

Em *As maldições da noite*, a essência da poesia marginal reside na dessacralização do objeto artístico. No poema "Currículo vitae" (p. 13), Waldo Morenno constrói um verdadeiro manifesto antiburguês e antiacadêmico. O eu lírico inicia o texto com uma negação categórica da originalidade técnica, transferindo o valor do "fazer bem feito" para o "viver intensamente":

> Não é original a minha poesia.
> Minha poesia é minha voz que pondera,
> minha poesia é qualquer coisa de
> irreverente, escroto, puta sem dono [...]

Ao classificar os próprios versos como "escroto" e "puta sem dono", o eu lírico demarca uma violenta quebra de decoro (salutar à tradição marginal) e revela a sua competência do seu fazer poético, pois sabe que a sua poesia é prostituída porque recusa o mercado legítimo e o *statu quo*; ela é vadia, caminha pelas ruas. A verdadeira originalidade se manifesta na alteridade:

> Original?
> Original é o meu sangue que corre
> nas vísceras,
> é amar, sem fronteiras, sob a chuva ou o sol,
> esses pobres proletários, porto fechado
> em cujo cais
> não atraca mais a nau da esperança. (p. 13)

"Curriculum vitae" abre a primeira parte do livro e serve como carta de apresentação ao que o leitor encontrará nas páginas de *As maldições da noite*, e consiste numa

resposta intertextual ao verso de Drummond ("Que é poesia: o belo? Não é poesia [...]", epígrafe da mesma sessão. O poema ironiza a própria inutilidade mercantil da arte em um contexto de sobrevivência material:

> Faço poesia porque quero não.
> Poesia? Poesia dá dinheiro não,
> poesia dá é xingamentos, cadeia...

A afirmação daquilo que se nega (o fazer poético) expressado nos versos "porque quero não", "dá dinheiro não"), consiste numa marca típica da oralidade e do falar nordestino e aproxima o eu lírico do homem comum, o mesmo que tem a "pança vazia".

O fazer poético não é uma escolha diletante, mas uma fatalidade existencial e política: "porque existe a necessidade de gritar / que sou gente [...]". No desfecho desse poema, o eu lírico ironiza o leitor conservador que busca na arte a anestesia social, provocando-o a não ler o seu poema ("pelo amor da santa, leia não, cara") para então prometer, em tom de deboche, de escárnio: "Te juro amanhã fazer o teu poema, afável, / com toda a indumentária da antiga."

O termo "indumentária" reduz o rigor formal (sonetos, rimas ricas, métrica rigorosa) a uma mera fantasia de época, uma roupa velha e artificial. O "eu" que transita por estes versos é fragmentado, cindido entre a subjetividade lírica e o peso esmagador da realidade externa.

No poema "Bicho Astuto" (p. 27), o sujeito poético reconhece a fragilidade de suas projeções interiores. Eis o poema:

Resvalam em mim todo
delgados fios de sonho...
— Ilusões puras, admito.

Pouco a pouco me ergo
das cavernas de mim
e vou traçar rumos,

por onde, bicho astuto,
eu possa me livrar
das armadilhas cotidianas.

Nesse poema, a interioridade se revela como um campo fragmentado de emergência. O verso "[...] me ergo das cavernas de mim" consiste numa experiência de descontinuidade interna em que camadas que se sobrepõem e precisam ser atravessadas. O sujeito se desorganiza dentro de si porque desloca o eixo da subjetividade para fora da lógica da interioridade fixa. Ele se reorganiza a cada tentativa de expressão. Isso significa que não há anterioridade do "eu" em relação à linguagem. O "eu" se faz mesmo é no movimento em que tenta se afirmar. O despertar dessas ilusões exige que ele saia das "cavernas de mim" para enfrentar o cotidiano, definindo-se como um "bicho astuto" que precisa se livrar de "armadilhas". A "armadilha" ou a "arapuca" constitui(em) o fio condutor que une a experiência individual à engrenagem do mundo.

Em "Memória" (p. 19), esse recurso poético surge novamente no passado se apresenta como uma montagem instável de imagens que se desfazem no próprio ato de construção. O elemento "casa" (que se repete em quatro versos) deveria funcionar como ponto/porto de ancoragem, mas está atravessado pela perda. Assim, a "memória" do eu lírico é reconfigurada pelas ausências.

"Versos à moda da casa" (p. 36) é um poema composto por 10 estrofes, inserido na segunda parte do livro. Consiste num longo poema de tom epistolar e noturno em que o ápice da tensão entre o eu e a realidade/história se desembocam: o eu lírico encontra-se na cama, sofrendo de insônia, enquanto cartografa uma globalização do desespero:

> É madrugada no Brasil,
> Assim como são 4 horas em Berlim.
> na China, a vida já saiu
> das soleiras dos olhos
> e corre à solta. (p. 36)

A simultaneidade do tempo do mundo acentua o isolamento do sujeito. O tédio e a vigília são partilhados com um elemento asqueroso do ambiente em que:

> Azafama, um rato rói a meu lado,
> ensinando-me, filósofo, que a vida
> é uma eterna procura... que a vida
> é uma ratoeira armada...
> Na esperança de qualquer coisa
> (será a sorte, ou será a morte?)
> escoicio-me na cama,
> e o sono, ave sutil,
> não chega.
>
> Mas me chegaram os devaneios...
> Uma vidinha em Cochabamba
> E eu seria um homem feliz. Muito! [...] (p. 36)

Percebemos, neste versos, uma ironia cortante que rebaixa a tradição filosófica ocidental quando o eu lírico atribui o papel de filósofo ao rato. Depreendemos daí que a existência humana é vista pelo poeta como uma agonia

sem repouso em que o sono é uma "ave sutil" que não pousa/passa. Neste sentido, o eu lírico projeta o desejo de uma fuga lírica ("devaneios"), uma "vidinha em Cochabamba", clássico eco da fuga para "Pasárgada" de Manuel Bandeira. Fuga para o nada, fuga do mundo nauseado, fragmentado, em que o tempo é o locus é a própria destruição do sujeito. Contudo, o escapismo é imediatamente podado pelo choque com o real:

> Mas a realidade, verdugo armado,
> com uma faca cega,
> sangra-me o coração – a realidade
> das ruas avessas do meu bairro,
> do meu país.

Nesses versos, a crueza da experiência urbana marginal se converte na personificação da realidade como um "verdugo" (algoz) munido de uma "faca cega" — que tortura e rasga sem o corte limpo da precisão, pois o eu lírico não consegue se esquivar da "fomesede", termo amalgamado por ele para definir a urgência biológica que devasta o "Ceará nordestino":

> Imagino que ali, num Ceará nordestino,
> sob o signo da fomesede,
> a hélice da vida
> gira ao revés para muitos [...]

Os versos que complementam essa estrofe denotam a crítica social explícita que o poeta tece e que atinge/fere o discurso tecnocrático da época:

> (De que valem os projetos monstros,
> se a fomesede é um javali voraz?).

Na última estrofe, o ambiente se fecha novamente sobre o indivíduo: o "radinho de pilha na cabeceira", objeto icônico da cultura popular e marginal, traz notícias de um "oriente médio além" e de promessas de paz que o míssil desmente. Nesse sentido, o eu lírico recusa o otimismo ingênuo ("não me ilude muito não"). Diante do absurdo geopolítico e local, resta a constatação de que a vida, sob qualquer latitude ("lá ou aqui"), é uma "exótica comédia / De dar nó em tripa de porco".

O ensaio fecha-se na penumbra do quarto, onde o lirismo se despe de qualquer pretensão redentora:

> Madrugada...
> Comovido, triste em mim,
> acendo um cigarro
> enquanto
> o sono não vem.

O gesto prosaico de acender um cigarro na escuridão da madrugada condensa a atmosfera da poesia marginal: a melancolia, o desajuste e a crônica de um tempo sufocante. O eu lírico, ao fim desta jornada, consolida-se como um sujeito consciente de suas fraturas, pois despiu a palavra pela metalinguagem e pelo o olhar marginal despiu o mundo, e o que lhe restou foi somente a fumaça do cigarro e a lucidez cortante da insônia, pois "traz, do fundo da lama (da alma), o que se pode chamar de poesia irreverente, maldita, marginal, paradoxal, que caça no sujo, no sórdido da vida, no que há de mais noturno no homem" (Tavares, 1984, p. 9).

O desfecho deste poema ("sono que não vem") é, nesse sentido, decisivo, pois denota uma suspensão estrutural do repouso simbólico.

IV

A poesia de Waldo Morenno não deve ser lida como representação de temas, nem como experimentação formal isolada. Ela opera como dispositivo de instabilidade, no qual linguagem, sujeito e mundo são colocados em estado de tensão permanente. O que se chama "poema" não é o resultado dessa operação, mas o próprio campo onde ela acontece. O que observamos é apenas a persistência de um movimento que impede qualquer forma de estabilização definitiva do sentido. Nesse sentido, a potência da sua poética está no trabalho com a linguagem, na composição/identidade do eu lírico e a (in)coerência do mundo.

Em *As maldições da noite*, o "eu lírico" constitui-se no próprio movimento da escrita que é marcada por deslocamentos, fissuras e descontinuidades. A crise da linguagem converte-se, simultaneamente, em crise da subjetividade, em que elas se produzam reciprocamente no interior dos poemas.

Por fim, em *As maldições da noite*, a dimensão social da obra ultrapassa a simples representação da marginalidade. A fome, a pobreza, a violência, a exclusão e a precariedade da existência consistem em princípios estruturais da própria escrita.

A fragmentação formal, os cortes sintáticos, a oralidade, as rupturas lexicais e a permanente autorreflexão sobre a palavra reproduzem, no plano da linguagem, as fraturas que atravessam a experiência histórica e existencial do sujeito marginal.

Referências:

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. *In:* CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios, v. 34).

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do poema*. 25. ed. São Paulo: Ática, 2011. (Série Princípios, v. 4).

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações teóricas. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MORENNO, Waldo. *As maldições da noite*. Rio de Janeiro: Shogun Editora e Arte, 1984.

MULLER JR., Adalberto. *A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea*. CERRADOS, Brasília, n. 5, 1996

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

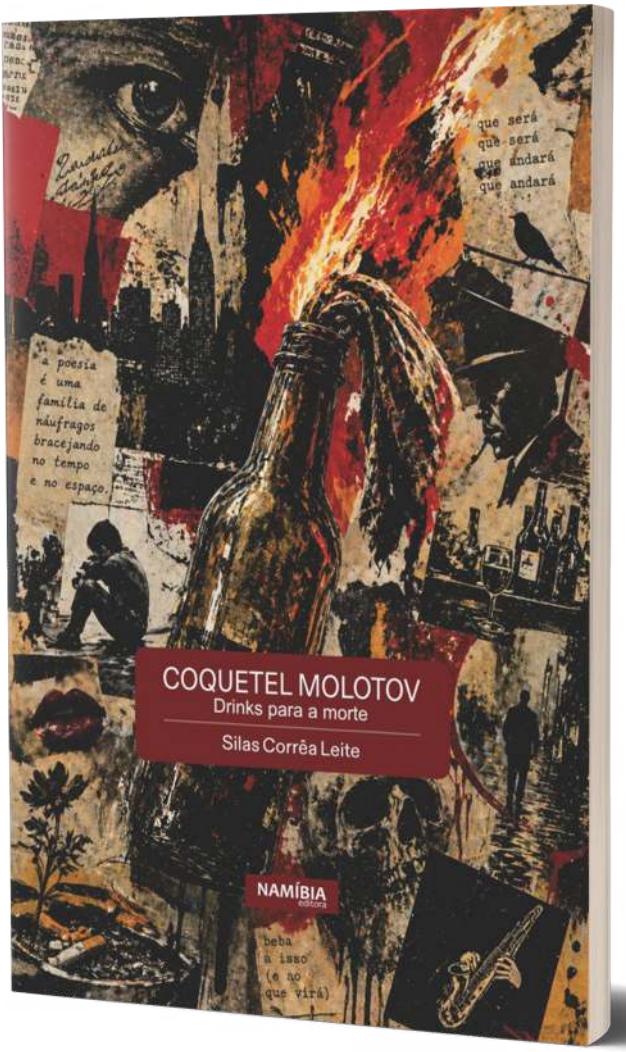
TAVARES, Marcos. *Apresentações*. *In:* MORENNO, Waldo. *As maldições da noite*. Rio de Janeiro: Shogun Editora e Arte, 1984.

MARCAS DO ULTRARROMANTISMO EM "COQUETEL MOLOTOV: DRINKS PARA A MORTE"



Wilbett Oliveira

Wilbett Oliveira é poeta e Editor. Pós-Graduado em Literatura Brasileira (Universidade Salgado de Oliveira, RJ) É editor da revista *Desleituras*. Publicou *Garimpo e outros poemas* (2006), *Gris* (2010), *Sêmen* (2011), *Salignalinguagem* (2011), *Cinzas* (2025), *De pássaros e de outras estórias* (infantojuvenil, 2025) e *Palavra: o peixe inquieto* (infantojuvenil, 2025).



Capa do livro *Coquetel molotov: drins para a morte,*
de Silas Corrêa Leite (Calêncua, SP, 2026)

I **Introdução**

A poesia brasileira contemporânea tem se caracterizado pela hibridização de formas e pela constante revisão crítica do passado literário, utilizando tradições consolidadas para tensionar as angústias do presente. Nesse cenário de constante autorreflexão, o diálogo com o século XIX ressurge como um campo de disputas estéticas.

Nesse contexto se insere o livro de poemas *Coquetel molotov: drinks para a morte*, de Silas Corrêa Leite, objeto estudo deste ensaio. Objetivamos mapear as marcas do Ultrarromantismo na estrutura dos poemas deste livro, delimitando os pontos de aproximação e os eixos de ruptura teórica com os poetas Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu para desvendar em que medida a desolação contemporânea herda ou rejeita os pressupostos sentimentais do oitocentos.

A fundamentação teórica deste ensaio apoia-se nas contribuições críticas de Antônio Cândido sobre a estrutura sonora e a plasticidade da linguagem. Por fim, os resultados desta análise demonstram de forma sucinta que Silas Corrêa Leite promove um esvaziamento ontológico do lirismo confessional.

II Marcas e rupturas do ultrarromantismo em *Coquetel molotov: drinks para a morte*

Coquetel Molotov, de Silas Corrêa, é uma ousada coleção de poesias que, ao desafiar as convenções literárias, representa não apenas uma evolução estética, mas também uma crítica profunda à realidade contemporânea. Publicado em um cenário em que a poesia busca novas formas de expressão, este livro sugere um diálogo intenso com as tradições literárias, incluindo o Ultramontanismo, que permeou a literatura brasileira das décadas de 1860 e 1870.

O Ultrarromantismo, caracterizado por um intenso foco no subjetivismo, na melancolia e em uma visão idealizada da vida, contrasta com a busca de "Coquetel Molotov" por novos sentidos por meio da metalinguagem e de uma linguagem mais reflexiva.

As temáticas de "Coquetel Molotov" ressoam profundamente com os traços do Ultrarromantismo, especialmente na melancolia e na busca por transcendência, pois nesse período, os poetas frequentemente exploram a solidão, a busca de um ideal inatingível e a tristeza como uma forma de expressão estética que permeia os versos de Álvares de Azevedo, e frequentemente se colocam em uma relação de dor e expectativa com o mundo (Candido, 1975).

Por outro lado, *Coquetel molotov*, embora não descarte esses sentimentos de desilusão, busca articular uma crítica mais ampla sobre a sociedade contemporânea. A melancolia é utilizada como uma ferramenta como um meio de questionar as realidades sociais, culturais e políticas, abordagem crítica que se alinha com a ideia da poesia que pode ir além do mero sentimento.

Se na de Álvares de Azevedo o sonho

> é tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários, tão atuantes quanto o mundo concreto; e a fantasia se torna experiência mais viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela (Candido, 1975, p. 181

na poesia de Silas Corrêa, encontramos essa ressonância em diversos poemas como os listados a seguir:

> Já tive *sonhos*.
> Alguns realizei, outros esqueci.
> Nunca quis crescer.
> Essa é a minha cruz.
> Atrás do que escrevo se escondem,
> um hidrante vermelho
> e um anão de jardim
> que, serelepe pula corda
> [com fios grossos de meus *sonhos* [...] (p. 96 - grifo nosso)

> Estou só dentro do meu quarto da cor de manteiga.
> Mas ainda escuto chuvas nos *sonhos* (p. 105)
> Se tudo é um mero *sonho* – ou pesadelo – coletivo, adquirido, herdado (p. 154 - grifo nosso)

> Faz quanto tempo você não perdoa, não abraça, não
> ama, ama, não vive realmente? E aquela viagem?
> E aquele curso? E aquele *sonho* impossível? (p. 157- grifo nosso)

> *Sonho* uma outra vida além do fim. (p. 163 - grifo nosso).

Enquanto os ultrarromânticos se concentram em uma introspecção que visa preservar a beleza da vida e da arte, *Coquetel Molotov* apresenta um eu lírico que constantemente questiona e desafia esses ideais.

A solidão, portanto, consiste numa condição de reflexão crítica comum nos poetas contemporâneos que se utilizam da fragilidade emocional para expor verdades desconfortáveis sobre a realidade em que vivem. Assim, as tensões entre a ilusão romântica e a frustração da vida cotidiana, tornam-se em "Coquetel Molotov" um grito pela transformação do presente.

Ao contrário do Ultrarromantismo, que se caracteriza por uma intensidade emocional e uma musicalidade intrínseca, muitas vezes apoiada em rimas e ritmos tradicionais, *Coquetel Molotov* rompe com essas normas, utilizando formas mais livres e dinâmicas o que possibilita um discurso mais complexo e multifacetado, refletindo também a fluidez da experiência humana.

A musicalidade na obra contemporânea, embora ainda presente, é frequentemente subvertida. Em vez de seguir a cadência previsível dos versos rimados, os poemas de *Coquetel Molotov,* o autor experimenta a sonoridade e a sonoplastia, enfatizando a materialidade da linguagem. O que contrasta fortemente com a tradição ultrarromântica, que muitas vezes se preocupa em criar uma linha melódica perfeita, centrada na emoção e na experiência subjetiva.

Logo nos primeiros poemas deste livro, percebe-se que o eu lírico não contempla a morte como evento futuro, mas como atmosfera permanente da consciência, como se verifica nos versos do poema "Delírios":

Os lírios secos.
As árvores esqueletos.
Os pássaros cadáveres.
Desolação.
A solidão amplia
o leque do meu desejo de morte...

A construção imagética aproxima-se imediatamente do universo de Álvares de Azevedo. Em "Lembrança de morrer", lemos: "Descansem o meu leito solitário / Na floresta dos homens esquecida [...]". Nos dois casos, a natureza deixa de ser espaço vital para convergir-se em cenário funerário. No entanto, há uma diferença significativa, qual seja a de que na poesia de Azevedo, a paisagem é parte da interioridade do sujeito. Em Silas Corrêa Leite, é o próprio mundo que se encontra morto ("As árvores são esqueletos" / "Os pássaros são cadáveres"). Não é somente a projeção subjetiva da tristeza, mas a constatação de uma realidade desumanizada. Essa diferença fundamental desloca completamente o eixo do Ultrarromantismo.

Um recurso fundamental e recorrente em *Coquetel molotov* é a expressão "dorpoesia", categoria estética (neologismo) elaborada pelo poeta, que se encontra no poema "Culpas":

[...] um horrendo / lampejo de 'dorpoesia'
[...] até não restar mais nada no Eu de Mim...

O termo "dorpoesia" sintetiza aquilo que, no Ultrarromantismo, correspondia ao *spleen*. Contudo, enquanto o *spleen* romântico deriva da inadequação entre ideal e realidade, a "dorpoesia" nasce da decomposição da própria subjetividade.

O verso "Eu de Mim" consiste num exemplo significativo em que o sujeito encontra-se fraturado em seus múltiplos "eus". Essa característica na poética de Silas Leite realiza uma síntese entre Álvares de Azevedo e Fernando Pessoa. O "eu" deixa de ser apenas melancólico para tornar-se ontologicamente instável. No Ultrarromantismo, morrer frequentemente significa descansar. Em "Se eu morresse amanhã", Álvares de Azevedo transforma a morte em cenário idealizado. Silas Corrêa Leite rompe radicalmente com essa tradição no poema "Flores amarelas": "Eu faço verso como quem morre [...]". A diferença semântica é profunda, pois Álvares imagina a morte enquanto Silas escreve morrendo ou morre escrevendo. De uma forma ou de outra, a morte deixa de constituir hipótese e se torna um processo. Escrever nesse sentido, equivale a sangrar e a poesia se realiza com a dor.

Em *Coquetel molotov*, Silas Corrêa substitui o sentimentalismo romântico por uma fenomenologia da dor. Outro elemento que aproxima o livro do Ultrarromantismo é o constante retorno à infância. Casimiro de Abreu transformou esse tema num dos maiores símbolos do Romantismo brasileiro. Em "Meus oito anos", a infância representa paraíso perdido. Silas Corrêa Leite radicaliza essa memória nos versos do poema "Palhaço": "uma criança vestida de palhaço espera por mim [...]" / "essa criança vem, e me estende a mão [...]". A criança não pertence ao passado; permanece viva dentro do sujeito. Mas trata-se de uma infância interrompida, quase espectral.

O diálogo com Casimiro de Abreu torna-se evidente. Enquanto o poeta romântico deseja retornar aos oito anos, Silas Corrêa deseja reencontrar a criança perdida dentro de si. A nostalgia converte-se em investigação psicológica. O passado deixa de ser apenas lembrança para

transformar-se em sobrevivência traumática. Essa operação aproxima sua poesia muito mais da psicanálise contemporânea do que da simples idealização romântica.

No poema "Não quero que você seja triste" (p. 75), o eu lírico declara:

> Não quero que você seja triste
> Deixa-me ser triste por você, em seu lugar
> Você colocou lápis de cores em minha alma
> Como é que você pode estar triste agora?
> Não posso ver você triste
> Que fico sem ancoradouro, sem moinho ou hangar
> [...] Eu nasci triste, vivi triste, escrevo triste
> Você é quem colocou nuvens de algodão doce
> [em minha alma entrevada
> Agora você triste me faz ter medo de me perder de mim

Notadamente, esses versos dialogam diretamente com a tradição do "mal do século". Lembremos os versos de Álvares de Azevedo: "Minha alma é triste como a noite". Em Álvares, a tristeza constitui estado emocional. Nos versos de Silas Corrêa, esse estado transforma-se em identidade: é-se triste. A tristeza deixa de ser circunstância e define a existência, pois o sujeito já não consegue imaginar-se fora dela. Por isso afirma: "Você não nasceu para ser triste como eu.". O sofrimento torna-se marca constitutiva da individualidade.

Embora a leitura inicial da obra sugira aproximações imediatas com Álvares de Azevedo — sobretudo pela recorrência da morte, da solidão e do sentimento de inadequação diante do mundo —, uma análise mais detida revela que Silas Corrêa Leite desloca radicalmente o estatuto ontológico dessa dor. Se, na segunda geração romântica, a melancolia nasce da impossibilidade de realização

do ideal, em *Coquetel molotov* ela decorre da dissolução do próprio sujeito. A diferença é decisiva, pois o ultrarromântico sofre diante um abismo entre o mundo e o absoluto; o eu lírico de Silas sofre porque já não encontra um centro capaz de organizar sua própria consciência.

No poema "Culpas" (p. 85), por exemplo, o sujeito declara que as paredes do labirinto se aproximam "até não restar mais nada no Eu de Mim", convertendo a experiência da dor em processo de esvaziamento identitário. Eis aqui a decomposição do próprio "eu", fenômeno muito mais próximo da subjetividade pós-moderna do que da metafísica romântica. Álvares de Azevedo ainda conserva uma consciência unitária que contempla sua própria tristeza; Silas Corrêa Leite escreve a partir de uma consciência fragmentada, cuja identidade se desfaz no próprio ato da enunciação.

Se compararmos os poemas "Pão" (p. 86) e "Cigana" (p. 87) com a tradição ultrarromântica. Em "Pão", a criança de rua aparece como figura que desestabiliza o próprio sujeito lírico. O pedido de alimento converte-se imediatamente em pedido de afeto, e a compaixão rompe os limites da interioridade romântica.

Em "Cigana", a morte de uma mulher anônima é apresentada como denúncia da indiferença social, encerrando-se ironicamente na expressão "um kit de refugiada na terra madrasta / de tantos bárbaros cristãos". Nos versos do poema "Palhaço" (p. 95), o poeta afirma que é

> [...] uma criança vestida de palhaço espera por mim
> Que saí brincar lá fora – lá fora que é muito longe
> e me perdi
> Atrás de um mundo mecânico,
> elétrico e de plástico colorido artificialmente.

Neste sentido, a figura infantil ("criança vestida de palhaço") simboliza a sobrevivência traumática de um sujeito que nunca conseguiu abandonar completamente sua origem. A permanência no/do passado revela outro aspecto importante da poética de Silas Corrêa Leite: sua escrita constrói-se mediante uma temporalidade não linear, em que o presente se faz constantemente invadido pelo passado, produzindo uma consciência em permanente estado de retorno. Tal procedimento aproxima a obra muito mais das poéticas da memória traumática do século XX do que da nostalgia romântica propriamente dita.

No poema "Não quero que você seja triste" (p. 75), quando o eu lírico afirma: "Eu nasci triste, vivi triste, escrevo triste". A construção sintática é reveladora. A tristeza deixa de funcionar como estado transitório para converter-se em categoria constitutiva da existência. O paralelismo verbal ("nasci", "vivi", "escrevo") organiza uma biografia integralmente determinada pela melancolia. A tristeza deixa de ser acidente psicológico para assumir estatuto ontológico. É justamente nesse ponto que Silas se distancia do sentimentalismo ultrarromântico: não há teatralização da dor, mas a percepção de que a linguagem e a identidade são atravessadas por uma negatividade permanente.

Essa negatividade, contudo, não conduz ao narcisismo típico do herói byroniano. Um dos movimentos mais originais da obra consiste em deslocar continuamente o sofrimento individual para a experiência coletiva. A subjetividade constrói-se diante da dor do outro. Em poemas como "Cigana" e "Pão", o olhar do poeta dirige-se aos corpos socialmente invisibilizados, transformando a melancolia em categoria ética. A tradição ultrarromântica,

centrada na interioridade, é reconfigurada por uma sensibilidade contemporânea que reconhece a precariedade da existência humana como fundamento da própria poesia. O resultado é uma poesia em que a morte deixa de ser ideal romântico para verter-se em linguagem, a subjetividade abandona a unidade do "eu" para constituir-se como ruína, e a tradição do poeta maldito reaparece deslocada da metafísica para a história (Werkema, 2021).

Se a crítica literária consagrou o Ultrarromantismo como a estética do "mal do século", é preciso reconhecer que essa expressão designa uma experiência histórica muito específica: a crise do sujeito romântico diante da impossibilidade de conciliar absoluto e realidade (Candido, 1975). A morte conserva função metafísica; ela representa fuga, repouso ou reencontro. Em *Coquetel molotov: drinks para a morte*, essa possibilidade praticamente desaparece e niilismo passa a consistir-se no próprio tecido da experiência, como se verifica o verso: "Eu nasci triste, vivi triste, escrevo triste". Nele, a sequência verbal organiza uma ontologia da tristeza e o paralelismo entre nascimento, existência e escrita elimina qualquer possibilidade de exterioridade em relação ao sofrimento.

A escrita surge como continuação da própria condição existencial. Enquanto a melancolia ultrarromântica pressupõe um sujeito que contempla sua dor, Silas Corrêa Leite dissolve essa distância reflexiva: o poeta não observa a tristeza; ele passa a existir por meio dela. Em Silas, essa percepção ressurge quando a paisagem perde qualquer função consoladora:

> Os lírios secos.
> As árvores esqueletos.
> Os pássaros cadáveres.

A natureza já não espelha o estado emocional do sujeito, como ocorria na tradição romântica; ela própria parece contaminada pela experiência da morte. Entretanto, a ruína em *Coquetel molotov* consiste numa categoria estética cuidadosamente construída pela linguagem. É significativo que Silas recorra constantemente a procedimentos de condensação metafórica e de supressão sintática. Os versos curtos, as enumerações abruptas e a justaposição de imagens produzem uma escrita descontínua, marcada por lacunas que impedem a fluidez discursiva típica da lírica romântica.

O resultado é uma poesia que privilegia a irrupção imagética em detrimento da linearidade discursiva, cujo estilo marca o afastamento da retórica sentimental do Ultrarromantismo brasileiro. Em Álvares de Azevedo, mesmo nos momentos de maior intensidade emocional, a argumentação lírica permanece relativamente contínua. Em *Coquetel molotov*, a linguagem frequentemente se rompe antes que o pensamento se complete, e constitui um procedimento moderno de escrita, aproximando-o mais das vanguardas do século XX do que da eloquência romântica, pois

> [...] a poesia: é tomada como a forma suprema de atividade criadora da palavra [...] Sobretudo levando em conta que a poesia foi até os tempos modernos a atividade criadora por excelência, pois todos os gêneros nobres eram cultivados em versos. Hoje, o desenvolvimento do romance e do teatro em prosa mudou este estado de coisa, mas mostra por isto mesmo como toda a literatura saiu da nebulosa criadora da poesia. (Candido, 2006, p. 19).

Nesse sentido, o livro de Silas Corrêa converge para uma poética em que a linguagem assume a tarefa paradoxal de testemunhar a dissolução do sujeito sem jamais convertê-la em espetáculo sentimental. É essa capacidade

de transformar uma tradição romântica em reflexão crítica sobre a condição contemporânea que confere à poesia de Silas Corrêa Leite sua singularidade no panorama da lírica brasileira atual.

Ao analisar as estruturas formais de *Coquetel Molotov*, é evidente que o livro apresenta uma liberdade criativa que contrasta com as formas mais rígidas do Ultrarromantismo que aderiu as estruturas convencionais, como sonetos e outros formatos fixos, que proporcionavam uma sensação de ordem e previsibilidade. A métrica e a rima serviam para elevar a expressividade emocional, criando uma musicalidade que se tornava um dos traços distintivos da poesia ultrarromântica. Em contraste, *Coquetel Molotov* abraça a inovação ao explorar a forma livre. Os poetas contemporâneos fazem uso de versos livres e fragmentação, o que permite uma liberdade de expressão sem os constrangimentos das fórmulas tradicionais. Essa abordagem abre espaço para que o conteúdo seja mais reflexivo e que as ideias sejam apresentadas de maneira não linear, desafiando o leitor a buscar significados em uma estrutura que não se limita a um formato preestabelecido, mas numa escolha formal que se reflete na ênfase da sonoridade e das imagens, pois toda poesia possui uma estrutura sonora que é fundamental para a sua realidade total (Candido, 2006). Em "Coquetel Molotov", essa sonoridade é explorada de maneira a se tornar uma parte integrante da experiência poética. Com efeito, as desobediência às convenções métricas clássicas se destaca na criação de um espaço de experimentação.

Coquetel Molotov possui um diálogo fascinante com o Ultrarromantismo, refletindo as complexidades da tradição enquanto ousa inovar. Embora esses dois movimentos poéticos possam parecer distantes em suas

abordagens e contextos, suas interseções revelam uma riqueza de significados que merece ser explorada. A obra contemporânea recontextualiza, oferecendo novas interpretações que falam da realidade atual. Por isso, uma das contribuições mais significativas de *Coquetel Molotov* é o modo como expõe e desconstrói as idealizações do passado. Os ultrarromânticos, ao buscar a pureza estética e a transcendência, muitas vezes ignoravam as complexidades sociais e políticas de suas épocas. Em contraste, *Coquetel Molotov* confronta essas questões, abordando a realidade contemporânea de forma crítica. Assim, os poemas deste livro transformam esses sentimentos em um chamado à ação e à reflexão.

III Conclusão

A análise comparativa entre *Coquetel Molotov* e o Ultrarromantismo revela um panorama rico e dinâmico da poesia brasileira, onde passado e presente dialogam em busca de significado. Este livro resgata e reformula temas fundamentais do Ultrarromantismo, como a melancolia e a busca pela transcendência, mas o faz de uma maneira que questiona e reinventa essas emoções à luz das complexidades do mundo contemporâneo. Enquanto os ultrarromânticos se empenhavam em expressar sentimentos de solidão e beleza idealizada por meio de formas rígidas e melodiosas, a poesia de Silas Corrêa Leite expande as fronteiras da poética por meio da metalinguagem e da liberdade estrutural instauram um espaço de reflexão crítica sobre a própria essência da linguagem poética que revela uma pluralidade de vozes que espelham a diversidade da realidade atual.

Coquetel Molotov: drinks para a morte, de Silas Corrêa Leite, promove uma diversidade de vozes e experiências, contrariando a homogeneização que muitas vezes caracteriza a poesia idealizada. Em última análise, a interseção entre as influências ultrarromânticas e as abordagens contemporâneas resultam em uma poesia multifacetada.

IV Referências

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. Rio Grande do Sul: L&PM Editores,2009.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Col. Debates; 247).

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FFLCH – USP, 2006.

_____. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2

LEITE, Silas Corrêa. *Coquetel Molotov*: drinks para a morte. São Paulo: Namíbia Editora, 2026.

WERKEMA, Andréa Sirihal (Org.). Cuidado, leitor: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda Editorial, 2021. 282 p. ISBN 978-65-5966-001-8.



Impresso em agosto de 2026, em papel Offwhite 80g/m², fonte Minion Pro, em São Paulo, SP.