



K.P.

HSC



CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

Revista USP / Superintendência de Comunicação Social
da Universidade de São Paulo. – N. 1 (mar./maio 1989) -
- São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Superintendência
de Comunicação Social, 1989-

Trimestral.

Continuação de: Revista da Universidade de São Paulo

Descrição baseada em: N. 93 (2012)

ISSN 0103-9989

1. Ensaio acadêmico. I. Universidade de São Paulo.
Superintendência de Comunicação Social

CDD-080

dossiê literatura de entretenimento

5 Editorial

9 Apresentação *Jean Pierre Chauvin*

11 Literatura policial – uma abordagem panorâmica *Sandra Reimão*

25 Notas sobre a distopia literária moderna *Jean Pierre Chauvin*

39 Ficção científica – breve panorama histórico *Romy Schinzare*

63 Gótico: o medo e o pessimismo como propulsores da criação literária *Oscar Nestarez*

75 Sangue, morte, medo: a força e permanência do horror na literatura e nas artes
Caio Alexandre Bezarias

89 No rastro da meia-noite: moldura e paródia do gótico em Pinheiro Chagas *Cleber Vinicius do Amaral Felipe*

107 Fantástico: breviário *Ricardo Iannace*

119 Conto de fadas: origens, conceitos e reflexões sobre o gênero *Sandra Trabucco Valenzuela*

textos

137 Direitos humanos na América Latina: entre insurgência e libertação *César Augusto Costa*

145 O que é cultura? Reflexões para uma sociedade (pós-)pandêmica *José Ricardo Vitória e Magnus Luiz Emmendoerfer*

arte

158 Na raiz do tempo, a matriz da cor *Claudinei Roberto da Silva*

livros

179 Diplomacia e progresso *Wagner Kotsura*

183 Cartografias da camaradagem criativa: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade
Julio Augusto Xavier Galharte e Marco Antônio Teixeira Junior

A **revistausp** é uma publicação trimestral da Superintendência de Comunicação Social (SCS) da USP. Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor CARLOS GILBERTO CARLOTTI JUNIOR
Vice-reitora MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO ARRUDA

SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Superintendente EUGÊNIO BUCCI

Coordenador editorial LUIZ ROBERTO SERRANO

revistausp

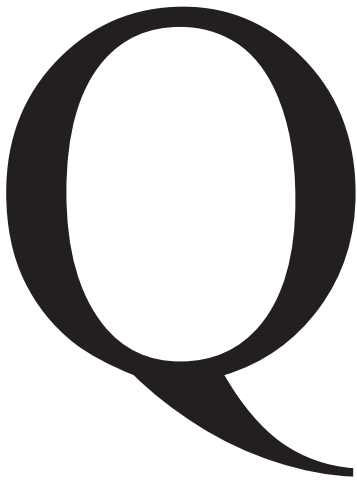
Editor JURANDIR RENOVATO
Editora de arte LEONOR TESHIMA SHIROMA
Revisão MARIA ANGELA DE CONTI ORTEGA
MARIA PAULA LUCENA BONNA (estagiária)
SILVIA SANTOS VIEIRA
Secretária MARIA CATARINA LIMA DUARTE
Colaborador MARCOS SANTOS (fotografia)

Conselho Editorial
ALBÉRICO BORGES FERREIRA DA SILVA
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO
EDUARDO VICTORIO MORETTIN
EUGÊNIO BUCCI (membro nato)
FERNANDO LUIS MEDINA MANTELATTO
FLÁVIA CAMARGO TONI
FRANCO MARIA LAJOLO
JOSÉ ANTONIO MARIN-NETO
OSCAR JOSÉ PINTO ÉBOLI

Ctp, impressão e acabamento
Gráfica CS



Rua da Praça do Relógio, 109 – Bloco L – 4º andar
CEP 05508-050 – Cidade Universitária – Butantã – São Paulo/SP
Telefax: (11) 3091-4403
www.usp.br/revistausp
e-mail: revisusp@usp.br



uem nunca se deixou seduzir pela inventividade da ficção científica? Ou se emaranhou nos ardis e reviravoltas de um enredo policial? Ou sentiu o estômago gelar numa cena de terror, de mistério? De Júlio Verne a Ray Bradbury, de Georges Simenon a Dashiell Hammett, de Edgar Allan Poe a Stephen King, a lista é imensa e inclui bem mais do que simplesmente aquilo que a estreiteza do adjetivo “comercial” pode abrigar. Pois este dossiê da **Revista USP** é uma homenagem a esses gêneros (e autores) todos, a um tipo de literatura que desde sempre tem proporcionado prazer e alegria a milhares de leitores mundo afora.

E é um número especial por diversos aspectos, a começar pela capa. Ela foi elaborada a partir de ilustrações do brasileiro Henrique Alvim Correa para a edição belga, de 1906, de *A guerra dos mundos*. Segundo consta, o próprio H. G. Wells se encantou com o trabalho do artista carioca. São de fato desenhos belíssimos.

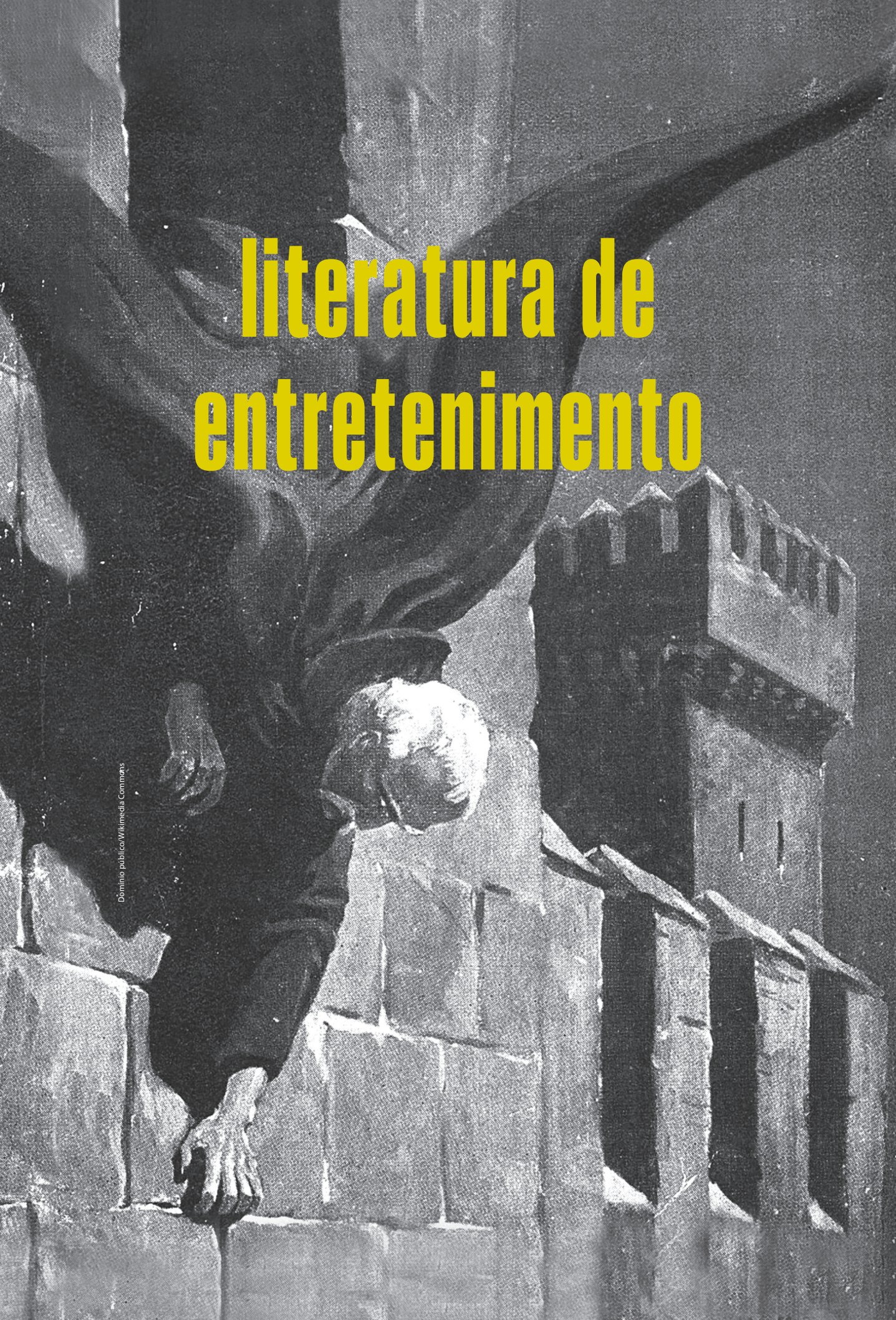
Outro motivo de satisfação para nós é o dossiê ter sido coordenado por Jean Pierre Chauvin, amigo desta casa, e que há muito se dedica ao tema, lecionando na ECA-USP os cursos Romance Distópico e Romance Policial de Agatha Christie, ou seja, criando na universidade um espaço de discussão sobre uma produção literária que sempre se manteve fora dos radares acadêmicos. Ele soube montar um time original de especialistas no assunto, pois muitos deles (como ele próprio) também são autores do gênero a que se dedicam como pesquisadores. E isso, como o leitor verá, confere um charme todo particular ao dossiê.

Aqui a literatura de entretenimento é levada a sério. Como tem de ser. Afinal, como bem lembrou Isaac Bashevis Singer ao receber o Nobel de Literatura, nenhum escritor pode perder de vista sua função essencial de ser um *entertainer* do espírito. Em suas palavras, que tomo a liberdade de transcrever aqui, “não há um paraíso para leitores aborrecidos e nenhuma desculpa para uma literatura tediosa que não intrigue o leitor, lhe dê a alegria e a fuga que a verdadeira arte sempre oferece”. Portanto, boa diversão!

Jurandir Renovato

literatura de entretenimento

Domínio público/Wikimedia Commons



Apresentação

Além da literatura *para* entretenimento

A

exemplo do que sucedeu em outras oportunidades, este dossiê resultou do produtivo diálogo com o editor da **Revista USP**, Jurandir Renovato. Desde o início, a ideia fora reunir ensaios de caráter introdutório sobre as modalidades e temas encontrados na prosa dita “comercial”, que circula entre nós.

Os artigos oferecem ótimas sínteses. Foram produzidos por escritores e estudiosos competentes que tencionam soar didáticos – ou seja, claros e objetivos – sem perder de vista a densidade que as matérias merecem. Trata-se de contribuições efetivas estendidas a novos leitores e a pesquisadores que já investigam esses gêneros e temas literários.

Sou muito grato a Caio Alexandre Bezarias, Cleber Vinícius do Amaral

Felipe, Oscar Nestarez, Ricardo Ianace, Romy Schinzare, Sandra Reimão e Sandra Trabucco Valenzuela pela seriedade e rigor com que prepararam os artigos. Agradeço em particular a Jurandir Renovato pela oportunidade de somarmos vozes na discussão em torno do que se convencionou chamar de “literatura(s) de massa”.

Assim como os autores do dossiê, presumo que as narrativas de ficção científica, as distopias, as histórias de detetive, os romances góticos e a literatura de horror não precisam (nem podem) ser reduzidos a meros produtos de consumo, voltados exclusivamente para passar o tempo.

Bastaria considerar a riqueza dos cenários imaginados pelos escritores; a complexidade das personagens que criaram; os artifícios empregados pelos seus narradores etc. para desconfiarmos que determinados rótulos não comprometem a qualidade literária nem inviabilizam a composição de tramas de ele-

vado alcance, capazes não somente de entreter, mas de estimular outras formas de reflexão sobre nosso tempo e lugar.

Este dossiê marca um século da primeira edição do romance *Nós*, de Iêvgueni Zamiátin. Para além de celebrar a efe-

méride, esperamos que os ensaios sejam úteis e estimulem a realização de novas empreitadas, dentro e fora da academia.

Jean Pierre Chauvin



Literatura policial – uma abordagem panorâmica

Sandra Reimão



resumo

Este texto está dividido em duas partes: na parte I abordamos as origens e as características do gênero policial e na parte II, a literatura policial escrita por brasileiros. Em cada uma dessas partes há três subdivisões, assim organizadas: Edgar Allan Poe e o nascimento do gênero policial; Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie; Sobre o policial *noir* (parte I); Em torno do detetive brasileiro; Brasil: sobre crimes e culpas; A expansão da literatura policial brasileira no século XXI (parte II).

Palavras-chave: gênero policial; policial *noir*; literatura policial brasileira.

abstract

This paper is divided into two parts: in part I we address the origins and characteristics of the detective fiction literature and in part II we address detective fiction literature written by Brazilians. In each of these parts, there are three subdivisions organized as follows: Edgar Allan Poe and the birth of the detective genre; Conan Doyle's Sherlock Holmes and Agatha Christie's Hercule Poirot; On the detective fiction noir (part I); Around the Brazilian detective; Brazil: on crime and guilt; The expansion of Brazilian detective fiction literature in the XXIst century (part II).

Keywords: *detective genre; detective fiction noir; Brazilian detective fiction literature.*

LITERATURA POLICIAL – ORIGENS E CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO

Edgar Allan Poe e o nascimento do gênero policial

Toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial. Isso porque, além da presença desses elementos, é preciso haver uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração, para que uma narrativa possa assim ser considerada.

O tipo mais usual de narrativa policial é o chamado policial de enigma, ou romance de enigma. Tal denominação indica que a solução do enigma, a elucidação, é o motor que mantém a narrativa; quando o enigma é desvendado, se encerra a narrativa.

Edgar Allan Poe (1809-1849), o criador da literatura policial, desenvolveu o chamado policial de enigma e seus textos nesse gênero são os exemplos mais expressivos dessa forma narrativa.

Este texto retoma, em partes e com modificações, vários trabalhos anteriores que publiquei sobre o tema, especialmente os livros *O que é romance policial* (1990) e *Literatura policial brasileira* (2005).

SANDRA REIMÃO é professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP e autora de, entre outros, *Literatura policial brasileira* (Zahar).

“Assassinatos na Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, é considerada a primeira narrativa policial, a fundadora do gênero – ela foi publicada em abril de 1841 na *Graham’s Magazine*. Com a personagem Auguste Dupin, Poe inventa o detetive moderno, inventa “um arquétipo literário: o detetive amador, o homem que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos” (Lacassin, 1974, v. 1, p. 19).

Para Dupin, investigar é um *hobby*, um passatempo que se apresenta como um substituto do ócio. Dupin é um detetive amador, suas investigações se baseiam em grande parte nas rigorosas inferências que faz sobre os pensamentos e as ações dos envolvidos nos crimes em questão – postura bastante condizente com o positivismo filosófico de então. Todo esse rigor e cientificismo são aplicados sobre um fato que articula os mesmos ingredientes das narrativas dos jornais populares – um crime –, e este crime ocorre, no caso de Poe, nas novas cidades industriais.

O detetive Dupin, este “arquétipo literário”, tem vida curta, aparece apenas nos três contos policiais de Poe: “Assassinatos na Rua Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”.

Não é o próprio detetive Dupin que narra suas aventuras: nos três contos policiais de Poe há um narrador anônimo, amigo do protagonista Dupin. O leitor não fica informado do nome, da aparência física, da idade etc. desse narrador. Sabe-se apenas que ele é um fiel amigo, admirador e companheiro de moradia de Dupin. Para o leitor, ele é apenas um mediador, um contador das aventuras e das inferências e raciocínios de Dupin. Essa forma de narração – narrativas elaboradas por um fiel

amigo, ao mesmo tempo memorial e ajudante do detetive protagonista – estabelece um modelo que encontraremos muitas outras vezes em romances policiais de enigma.

Não é apenas sobre esse narrador anônimo que o leitor dispõe de poucas informações. O próprio Dupin é uma personagem apenas esboçada. E o é intencionalmente. Dupin é primordialmente uma máquina de raciocinar, sua maior capacidade é o rigor nos raciocínios como um instrumento para investigar e desvendar a aparentemente inexplicável lógica das ações e motivações humanas.

Dupin sempre se lança na tarefa de investigação depois de o crime ter acontecido. Tanto o trabalho de Dupin em relação aos crimes quanto a narração de suas deduções são posteriores – elas acontecem depois de o crime ter ocorrido. E esta é uma regra básica no romance de enigma. Ou seja, o romance policial de enigma é composto de duas histórias: a do crime e a do inquérito ou investigação (Todorov, 1979, pp. 57-67), sendo que a investigação (e a narrativa) começa após a primeira história (a do crime) já ter ocorrido. A segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde as personagens, especialmente o detetive e o narrador, detectam e investigam uma ação já consumada.

Essas características de cada uma das duas histórias, nessa dupla história, serão, sem dúvida, a estrutura básica de todo romance de enigma clássico, estrutura que enfatizará, em última instância, não o próprio crime (primeira história), mas a forma de apreensão do detetive sobre uma ação passada, a forma de investigação, de condução do inquérito (segunda história).

Encontramos, também, no romance de enigma, assim como nos contos policiais

de Poe, uma das consequências dessa estrutura: a imunidade do detetive. Uma vez que as personagens da segunda história, a do inquérito, apreendem sobre uma ação passada e que as narrativas são elaboradas em forma de memória, via de regra, pelo amigo ou memorialista do detetive central, diminuem, em princípio, as possibilidades de o detetive morrer ou sofrer grandes danos no desenrolar da narrativa. Fato esse perfeitamente condizente com a perspectiva inicial da narrativa policial, dada pela concepção do detetive não como uma personagem, mas como uma “máquina de pensar”.

O narrador dos contos policiais de Poe não é a “máquina de raciocínio” rigorosa e infalível que é Dupin; ele despreza indícios reveladores, não se apercebe de lacunas, assim como o leitor médio. E Dupin sempre apresenta soluções relativamente surpreendentes para ambos. Pois nem toda a intimidade de Dupin com seu narrador faz com que esse lhe adiante os resultados de suas investigações. Só após ter elucidado o caso e estar com o enigma resolvido, Dupin revela a solução simultaneamente ao delegado de polícia ou à pessoa que lhe solicitou a investigação, a seu companheiro narrador e ao leitor.

Narrador e leitor partilham do fato de não serem máquinas de raciocínio infalíveis e do fascínio pelas surpresas que as inferências deste homem-máquina, a infalível máquina de raciocinar detetive Dupin, podem causar.

Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie

Conan Doyle (1859-1930) criou o mais famoso detetive de todos os tempos: Sherlock

Holmes. Holmes foi imortalizado por seu autor em quatro romances – *Um estudo em vermelho* (1ª ed., 1887), *O signo dos quatro* (1890), *O cão dos Baskerville* (1902) e *O vale do terror* (1915) – e 56 contos distribuídos em cinco livros. Além desses textos de Conan Doyle, vários outros autores escreveram narrativas parodiando, ressuscitando ou fazendo pastiches com essa personagem. O cinema também dedicou vários filmes a Holmes. O portal IMDb – Internet Movie Data base registra até dezembro de 2022 mais de 200 filmes longas-metragens tendo a personagem Sherlock Holmes como principal.

A fama de Sherlock Holmes chegou a tal ponto que até hoje muitas pessoas acreditam que ele tenha realmente existido e não que seja uma criação literária. Nos textos de Conan Doyle que têm Holmes como protagonista, o narrador tem uma importância central. Embora o narrador, dr. John Watson, se proponha a ser o mediador que fará com que o público tome conhecimento dos fatos vividos e desvendados por Sherlock Holmes, e apesar de o próprio Holmes também se referir a Watson como um cronista de seus feitos, John Watson é muito mais do que um mero mediador, um simples anotador.

Watson é um narrador, em primeiro lugar, que escolhe e seleciona as aventuras de seu protagonista que devem ser narradas e é um narrador que opta por sua forma de narração. Inclusive, por exemplo, em *O signo dos quatro*, Holmes critica a forma não lógica, “romanceada”, como Watson teria narrado seus feitos no caso.

Holmes, na maioria dos casos, se lança ao trabalho de investigação após o enigma estabelecido, o fato (o delito, o crime etc.) consumado; Watson, por seu turno, começa a atuar, como narrador, quando o enigma

já foi resolvido por Holmes. Watson atuaria como o *detetive do detetive*. Se Holmes investiga um crime, Watson, para elaborar a narrativa, segue as pistas de Holmes a respeito da investigação e as transmite ao leitor; Watson investiga e tenta compreender o processo de investigação de Holmes. Se Holmes visa elucidar um crime, Watson, por seu turno, visa esclarecer e transmitir o processo de investigação desse crime.

Além disso, Watson, enquanto narrador, é um narrador-personagem, sua visão dos fatos é parcial, ele sabe tanto quanto o leitor médio. Esse fato facilita ao leitor identificar-se com esse narrador, a fim de que possa seguir a narrativa compartilhando os pontos de vista de Watson.

Não se sabe ao certo o número de textos escritos por Agatha Christie (1891-1976), isso devido às diferenças entre as edições inglesas e americanas e ao fato de um mesmo grupo de contos ser muitas vezes encaixado de forma diferente, em volumes diferentes. Agatha Christie escreveu, aproximadamente, 61 romances, 165 contos e 14 textos para teatro (concebidos originalmente para teatro ou teatralizados por ela mesma); além disso, escreveu mais oito textos sob outros nomes (Mary Westmacott e Agatha Christie Mallowan). Seus romances e contos deram material para muitos filmes, seriados televisivos e montagens teatrais.

Cerca de 30 romances, 57 contos e seis peças teatrais de Agatha Christie têm como protagonista Hercule Poirot. Esse detetive belga, vaidoso e refinado, com características francesas, foi o primeiro criado por Christie, tendo aparecido inicialmente na narrativa “O misterioso caso Styles”, publi-

cada em 1920. Geralmente, os textos que têm Poirot como personagem central seguem uma linha mais clássica do romance de enigma, são textos que seguem mais fielmente os modelos criados por Poe e Conan Doyle. Em alguns desses textos encontramos o Capitão Hastings, que atua como amigo, companheiro e memorialista narrador dos feitos de Poirot. Hastings, assim como Watson e o narrador anônimo das aventuras de Dupin, tornou-se narrador a pedidos.

Hastings, como Watson, é um narrador-personagem, o narrador com a visão “com”, aquele que sabe tanto quanto as personagens. E Hastings será a “pior” das personagens, aquela que demora mais tempo para encontrar as explicações dos acontecimentos. Mas, muitas outras vezes, fica patente para o leitor que Hastings está sendo ludibriado e, assim, o leitor adianta-se a esse narrador-personagem, que é basicamente “aquém-leitor médio” em relação à sua capacidade intelectual.

Para Hercule Poirot o trabalho de investigar é composto, assim como era para Holmes, tanto do trabalho de dedução mental (“as células cinzentas”), quanto do trabalho empírico (reconstruir pistas etc.). Com ênfase para a primeira atividade, Poirot sempre diz: “O verdadeiro trabalho é feito aqui dentro nas pequenas células cinzentas”.

Outro detetive criado por Agatha Christie é a fascinante Miss Jane Marple, uma gentil, pacata e refinada, mas simples, velhinha inglesa, brilhante e certa quando se trata de conhecer a natureza humana e desvendar suas ações.

Ao analisarem o gênero, vários estudiosos já assinalaram o caráter apazi-

guador da literatura policial de enigma. Referindo-se à literatura policial clássica frente aos demais grupos de textos literários, Jorge Luis Borges por várias vezes salientou o “reconforto” de uma codificação narrativa em relação a uma literatura caótica: “Nesta nossa época, tão caótica, há algo que, humildemente, tem mantido as virtudes clássicas: o conto policial. Já que não se compreende um conto policial sem princípio, sem meio, sem fim”.

De outro ponto de vista – enfocando o âmbito psicológico do leitor – autores como W. Auden enfatizarão o temporário aniquilamento de nossos instintos agressivos que a literatura policial clássica pode propiciar a seu leitor. Auden lembra que o conflito central da literatura policial é o que se estabelece entre culpa e inocência, e o leitor poderia apaziguar seu sentimento de culpa, não por ter efetivamente cometido algum ato ilícito e sim por ter experimentado desejos que sabemos absurdos, por possuírem uma dimensão de periculosidade social. A leitura de romances policiais de enigma traria ao leitor a satisfação de se ver como aquele que não agiu errado, e que, portanto, não precisa se sentir culpado, já que essas narrativas, depois da suspeita geral, situam a culpabilidade em outra pessoa que não o leitor. O assassino está lá, apontado, delimitado, detectado; é alguém que não somos nós, alguém diferente e dissociado de nós.

Em contraposição ao policial de enigma, visto por muitos críticos como evasivo e apaziguador do leitor, o policial *noir* é apontado, também quase que unanimemente, como um instrumento de crítica social.

Sobre o policial *noir*

O chamado policial *noir*, também conhecido como policial americano, tem como criador Dashiell Hammett (1894-1961).

O policial *noir* teve na coleção Série Noire, que começou a ser publicada na França em 1945, seu ápice e seu reconhecimento pelo público. Mas a sua plataforma de lançamento foi a revista *Black Mask*, onde, a partir de 1925, Hammett começou a publicar seus contos. Hammett iniciou sua atividade literária no início da década de 1920, mas no fim desta e começo dos anos 1930, com os romances *Safra vermelha*, *Estranha maldição* e *A chave de vidro*, é que ele teve o seu período mais fértil e mais valorizado pela crítica. O principal protagonista criado por Hammett é o detetive profissional Sam Spade – uma figura antológica da literatura policial.

O romance policial *noir* é, em alguma medida, antagônico ao romance policial de enigma clássico. Para começo de conversa, no romance policial *noir* não se encontra um detetive infalível que sempre resolve os mistérios. Temos um detetive falível e que entra na ação e que muitas vezes recorre à violência física. São apresentadas situações angustiantes e sentimentos convencionalmente tidos como ignóbeis, paixões bestiais, ódios ardentes etc. A gíria e os palavrões são admitidos, usa-se a linguagem coloquial do dia a dia e vê-se frequentemente ironia e deboche.

É importante notar que essa reviravolta proposta pelo romance policial *noir* foi feita em uma época em que o mundo estava em reviravolta, às vésperas da Segunda Grande Guerra e do *crash* da

Bolsa em 1929. E, no que tange ao universo das ideias, estávamos presenciando uma importância crescente da filosofia de Nietzsche, do vitalismo de Bergson, da psicanálise e os primórdios do Existencialismo, que engendram um clima cultural que se opõe ao otimismo racionalista oriundo do Positivismo.

A obra de Dashiell Hammett *O falcão maltês* é considerada um dos melhores romances policiais *noirs* de todos os tempos, além de ter obtido grande sucesso de público.

Ao invés de bem-educado, fino, elegante, sutil, como a maioria dos famosos detetives do romance de enigma, Sam Spade, o protagonista de *O falcão maltês*, é rude, vulgar, áspero ao expressar-se e deselegante. Além disso, Sam Spade não é um diletante, ele trabalha para sobreviver, ele é um empregado assalariado da Agência Continental.

Em uma paródia em relação à propaganda abstinência sexual dos grandes detetives do romance de enigma, e ao mesmo tempo satirizando os valores sociais que regem os relacionamentos afetivo-sexuais em nossas sociedades burguesas, Sam Spade vive envolvido com mulheres; suas relações não seguem os padrões aceitos e reforçados na nossa sociedade (em *O falcão maltês* ele é amante da esposa de seu sócio); seus relacionamentos são rudes, duros e sem nenhum romantismo.

A própria forma de construção narrativa, no romance *noir*, é radicalmente distinta daquela que encontramos no romance de detetive. A narrativa é construída no presente, acompanha o correr dos fatos, segue as investigações, inclusive as infrutíferas, e a ordem dos aconte-

cimentos. Ou seja, no romance *noir* a narrativa se dá ao mesmo tempo em que a ação e não há garantia da imunidade física do detetive. Os detetives *noirs* se envolvem e muitas vezes são desencadeantes das ações que constituem a trama dos romances. Esses detetives também se envolvem totalmente com as demais personagens da narrativa – amam desenfreadamente, odeiam radicalmente etc.

O ponto central, estruturador, fundamental dos textos de Hammett é a crítica ético-político-social. Através de seu detetive e das tramas em que ele se envolve, Hammett nos mostra o quanto o mundo do crime participa e é solicitado pela sociedade capitalista.

O tempo todo, ao fazer seu detetive penetrar nas minúcias do mundo do crime, Hammett vai fazendo com que nós, leitores, nos apercebamos das contradições, das ambiguidades, dos jogos duplos do mundo burguês em que vivemos, numa verdadeira alegoria econômico-político-social da nossa sociedade.

Utilizando o mundo do crime como metáfora da sociedade em geral, Hammett vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc. E faz com que nós, leitores, passemos a enxergar com outros olhos não a própria narrativa policial, mas o mundo em que vivemos cotidianamente.

LITERATURA POLICIAL NO BRASIL

Em torno do detetive brasileiro

O mistério, publicada em 1920, é considerada a primeira narrativa brasi-

leira franca e explicitamente policial¹. *O mistério* foi escrito, em capítulos, por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J. J. C. C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa – cada autor lia e dava continuidade ao capítulo anterior de outro autor, sem um plano geral da obra. Esse texto foi publicado inicialmente em 1920, no jornal *A Folha*, em forma de folhetim e, a seguir, foi lançado em livro pela Companhia Editora Nacional. A partir dessa primeira incursão no gênero, de maneira paulatina e gradualmente crescente, vão sendo editados mais textos do gênero de autores brasileiros, crescimento esse que se acelera a partir da década de 1990 (Medeiros e Albuquerque, 1979)².

Como característica geral, cremos poder dizer que há na literatura policial brasileira, desde essa narrativa inicial, uma exacerbação e ampliação do cômico e que os recursos cômicos aumentados passam a ser veículos para sublinhar as limitações das regras vigentes nos clássicos policiais e a assinalar que em solos brasileiros essas regras precisam ser alteradas.

O mistério foi publicado em 1920, ou seja, 79 anos depois da estreia da personagem Dupin, 33 anos depois do “nascimento” de Sherlock Holmes (e no apogeu da fama dessa personagem) e no mesmo ano do lançamento da primeira aventura do detetive Hercule Poirot, de Agatha Christie. De nascimento tardio, a literatura policial brasileira, como aliás é traço

do gênero, não cessa de fazer referências a seus progenitores.

O detetive policial clássico é, como o concebeu Allan Poe, uma máquina de raciocinar. Os detetives da literatura policial brasileira também tentam ser como o investigador Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot, potentes e frias máquinas de elaborar deduções. Mas muitos deles não conseguiram se manter nessa trilha do raciocínio frio; sendo latinos, brasileiros, incorrem em “deslizes” sentimentais – e recursos narrativos cômicos assinalam essa discrepância com o modelo.

Em *O mistério*, o Major Mello Bandeira é um detetive policial encarregado de investigar um caso de assassinato. Mello Bandeira já aparece, desde o início, como uma figura relacionada à literatura policial europeia: é descrito como o Sherlock da cidade. Essa característica será, nessa personagem, motivo de situações cômicas. Ao tentar aplicar métodos científico-tecnológicos de investigação na linha Holmes, Mello Bandeira sempre acaba por se dar mal e por ser alvo da ironia dos companheiros: por exemplo, quando põe cães rastreadores a procurar o criminoso, eles acabam se voltando contra o próprio investigador, que esquecera em seus bolsos as luvas e os sapatos do assassino.

Mello Bandeira procura ser, como Holmes, uma máquina de raciocinar. Mas, ao final, vamos surpreendê-lo em uma atitude carinhosa para com uma das moças detidas para investigação. No decorrer da história da literatura policial brasileira encontramos vários textos em que os protagonistas não reiteram as características globais dos clássicos do gênero, como Mello Bandeira.

Notemos que nessas personagens centrais as características pessoais que alte-

1 Confira em: Medeiros e Albuquerque (1979). Este livro apresenta em um capítulo o primeiro levantamento sistemático sobre literatura policial brasileira.

2 Para uma visão geral da literatura policial brasileira ao longo desse tempo, ver: Reimão (2005).

ram o modelo narrativo da literatura policial clássica têm algo a ver com uma difusa ideia de brasilidade: exacerbação dos sentimentos e da sexualidade, misticismo, ingenuidade e limitação intelectual, e, lembremos, essas especificidades são, na maioria das vezes, assinadas em chave cômica. Como que a indicar que quanto mais brasileiro for uma personagem, mais patente se torna a discrepância entre esta e a literatura policial enquanto modelo transposto, e mais necessária ainda se torna a chave cômica para assinalar e ao mesmo tempo dar a dimensão dessa defasagem.

Mais de 50 anos após a criação do detetive Mello Bandeira, em 1996, Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-2020), o principal escritor brasileiro de literatura policial, publicou seu primeiro livro com o protagonista Espinosa – *O silêncio da chuva*. Mais uma vez um detetive protagonista que se distancia do modelo máquina de raciocinar clássico. A seguir vieram os livros *Achados e perdidos*, *Vento sudoeste*, *Uma janela em Copacabana*, *Perseguido*, *Espinosa sem saída*, *Na multidão*, *Céu de origami*, *Fantasma*, *Um lugar perigoso* e *A última mulher*.

A cidade do Rio de Janeiro coprotagoniza, junto com Espinosa, essas narrativas. Nascido e criado no Rio, o delegado Espinosa mora sozinho há mais de dez anos (sua ex-mulher mudou-se com o filho para os Estados Unidos) no último andar de um prédio de três andares sem elevador e seu apartamento está repleto de livros. O delegado, que sabe ter pouca resistência à bebida alcoólica, tem dois grandes vícios/hobbies: colecionar livros e andar pelo Rio de Janeiro antigo. É claro

que esses dois “vícios” são o cenário de muitas histórias em que o delegado se envolve e dão ocasião para muitas de suas deduções e achados.

Os procedimentos de Espinosa ao buscar esclarecer um determinado crime estão próximos das formas de atuação dos detetives do chamado romance policial clássico ou policial de enigma, pois Espinosa sempre utiliza métodos racionais de investigação. Além disso, apesar de um pouco cínica, a personagem é basicamente gentil – praticamente nunca recorre à violência física. Apesar de ser um detetive dedutivo-racional, ele não pode ser classificado como um gênio ou uma infalível máquina de raciocinar. Trata-se apenas de um indivíduo bom, tentando fazer o certo. E é nessa especificidade que esse detetive assinala sua distância com o modelo do protagonista da narrativa de enigma clássica. Sua falta de genialidade intelectual, sua capacidade cognitiva mediana não comprometem sua busca por justiça – mostrando que o perfilar-se ao bem pode estar acessível a qualquer pessoa.

Brasil: sobre crimes e culpas

Em *O mistério*, primeira narrativa policial brasileira, em que pese o caráter bastante debochado do texto, não deixa de ser curioso notar que essa narrativa relata um “crime justo”, ou seja, um crime que o autor admite ter cometido e que todos sabem que ele está dizendo a verdade, mas todos também acreditam haver justificativas morais suficientes para o ato criminoso. Ao final de *O mistério*, o réu confesso é absolvido, o que transforma o

assassinato julgado em um crime impune. A apresentação na narrativa de um crime impune, que poderia ter vários sentidos e funções, tem, nesse texto, um objetivo bem preciso: é uma crítica, por via do cômico, ao sistema jurídico nacional.

O mistério ironiza a literatura policial de enigma e se autoironiza perfilando-se a ela ou utilizando exacerbadamente seus recursos. Seu desfecho é uma grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassinato sem vítima, de certa forma metaforizando o próprio papel do leitor nesse tipo de narrativa.

Essa questão do crime moralmente justificável reaparecerá algumas vezes na literatura policial brasileira, como, por exemplo, nos contos “Um candelabro apaga uma vida” e “Não pôde o mais fez o menos”, de Luiz Lopes Coelho.

Em *A grande arte*, de Rubem Fonseca (1925-2020), publicado em 1983, a questão da culpa e da delimitação de culpados põe-se como duplamente inviável: devido ao limite humano de desvendar sentidos e destes nunca serem unívocos, e devido ao fato de o mundo do crime ser profundamente imbricado na sociedade em geral e necessário a esta. *A grande arte* é uma história de verdades e fachadas. De colunáveis e respeitáveis corruptos de luvas brancas e de pequenos marginais de mãos ensanguentadas. De violências legalizadas e de massacres físicos.

Em *A grande arte*, romance construído com técnicas da narrativa policial e também jogando, brincando com as próprias técnicas, Rubem Fonseca, através do fio condutor do assassinato de algumas pros-

titutas, vai formando um quebra-cabeça onde se encaixam peças de um vasto painel crítico da sociedade brasileira atual e seus subterrâneos.

O assassinato de prostitutas, provavelmente associado à perda de uma fita de videocassete por um de seus clientes, é a chave para que o protagonista, dr. Mandrake, um advogado que pretende um dia ser escritor, comece a ir desvendando e nos apresentando o intrincado relacionamento da prostituição com as quadrilhas organizadas, os distribuidores de tóxicos, os traficantes, a rota da cocaína e, por fim, o acobertamento legal que as grandes empresas prestam a essas atividades.

O papel do Brasil na rota internacional da cocaína é um dos dados da ação de *A grande arte*. A trama básica dessa narrativa conduz o texto a abordar o crime de “colarinho branco” organizado e encaixá-lo no vasto quadro das intrincadas relações do tecido social. Por outro lado, essa complexa narrativa também tangencia uma questão que paira no horizonte da literatura policial, aquela do homem como possível leitor de signos e possível agente de seu destino, em contraposição ao homem enquanto paciente de um destino que lhe é ininteligível e inexorável.

Certa ambiguidade nos desfechos, e portanto na atribuição de culpas, é uma característica das narrativas policiais de Garcia Roza.

Em *Vento sudoeste*, Gabriel, um rapaz triste e solitário, que mora com a mãe e está às vésperas de fazer 30 anos, procura o delegado Espinosa com uma estranhíssima história: no aniversário anterior, um vidente dissera que ele cometeria um assassinato deliberado antes de seu aniversário

de 30 anos. Gabriel está assustado com o anúncio e seu aniversário está chegando. Depois da conversa com Espinosa, a amiga que levara Gabriel para conversar com o delegado é assassinada. Há uma série de assassinatos de pessoas próximas a Gabriel. Dona Alzira, mãe do rapaz, acha que o filho está possuído pelo demônio e pede ajuda a um padre, que não acredita em sua interpretação. Há uma versão final “oficial” para explicar os crimes, mas, no seu íntimo, o delegado Espinosa tem outra interpretação para os fatos: para ele o criminoso é outro, só que, como diz, “o que eu acho é muito fantasioso para constar de um inquérito policial [...] Passado algum tempo, acho que ele vai me procurar [...] Não sei o que virá primeiro: a confissão ou a loucura”.

Esta falta de uma interpretação final única, de um desvendamento claro e inequívoco que geraria um tranquilizador veredito capaz de delimitar a culpa de um crime aos criminosos e transgressores, faz com que, neste aspecto, os romances policiais de Garcia-Roza possam ser vistos em diálogo com clássicos da literatura policial *noir*.

A expansão da literatura policial brasileira no século XXI

Após a narrativa inaugural da literatura policial em terras brasileiras, *O mistério*, publicada em 1920, esse gênero literário manteve-se constante, porém bastante discreto no país, com poucos escritores e não muitas obras deste perfil – com poucas exceções, como os contos policiais de Luiz Lopes Coelho reunidos nos volumes *A morte no envelope* (1957), *O homem*

que matava quadros (1961) e *A ideia de matar Belina* (1968).

Na década de 1980, um escritor brasileiro, do qual algumas obras podem ser perfiladas no âmbito da literatura policial, alcançou grande sucesso de público: Rubem Fonseca. Em seguida ao romance *A grande arte*, publicado em 1983, Rubem Fonseca publicou *Bufo & Spallanzani*, em 1986, também literatura policial, também com grande repercussão.

Na década de 1990, vemos surgir mais três grandes autores de literatura policial: Luiz Alfredo Garcia-Roza, Patrícia Melo e Tony Bellotto. Dessa autora, destaquemos *Acqua Tofana* e *O matador*, de 1994 e 1995. Tony Bellotto criou uma série com o detetive Bellini, na qual se destaca *Bellini e a esfinge*, publicado em 1995. A partir dessa época, aumenta o número de editoras com coleções de literatura policial e cresce bastante o número de autores brasileiros no gênero.

Nas décadas finais do século XX e primeira década do século XXI houve um crescimento do mercado editorial brasileiro em números absolutos. O grande crescimento do mercado de livros no Brasil (processo que cessou a partir de 2014) se deu de maneira correlata a uma maior aceitação, por parte do público leitor, do autor de ficção nacional: altas frequências em feiras de livros, presença em listagens de mais vendidos, destaque em prateleiras de livrarias são atestados do crescimento do interesse do leitor de ficção pela atividade de escritores brasileiros, em contraposição ao escritor estrangeiro.

O crescimento do mercado de livros no Brasil e da aceitação do autor brasileiro são dados que emolduram e configuram

o cenário do atual crescimento da literatura ficcional de entretenimento e, nesse âmbito, o crescimento e a consolidação da literatura policial de autor brasileiro.

Nosso percurso por narrativas brasileiras de literatura policial mostrou que, ao mesmo tempo em que podem ser perfiladas como pertencentes ao gênero por se afinarem com seus modos de fazer, muitas dessas narrativas introduzem traços e características brasileiras e essa presença de elementos locais propicia o questionamento, algumas vezes irônico, da própria existência do gênero no Brasil, um país em desenvolvimento.

Quanto à personagem principal das narrativas policiais – o detetive –, vimos que a introdução de características de alguma forma presentes na ideia de povo brasileiro, como afetividade excessiva e limitação intelectual, faz com que seja necessário à narrativa assinalar a diferença dessa personagem em relação aos seus modelos e essa sinalização se faz, muitas vezes, pelo viés cômico.

Em relação às tramas abordadas pela literatura policial de autor brasileiro, o breve sobrevoos que realizamos mostrou uma grande presença de temas complexos, como o crime moralmente justificado e o crime impune, que podem ser vistos como elementos que assinalam a necessidade de alterações, no que se refere à trama e à estrutura de construção, em relação aos clássicos do gênero, para que as narrativas possam se assentar em solos brasileiros. Muitas vezes os escritores de literatura policial brasileira usaram a comicidade

e a ironia como recursos para assinalar especificidades do Brasil.

Não podemos encerrar este artigo sem nos referirmos, mesmo que seja apenas em forma de uma breve lista, a obras recentes de escritores e escritoras de literatura policial brasileira que merecem ser destacados. Vamos a elas: *Informações sobre a vítima*, de Joaquim Nogueira; *Morte nos búzios* e *Motivos e razões para matar e morrer*, de Reginaldo Prandi; *Morte na USP*, de Ada Pellegrini; *Peixe morto*, de Marcus Freitas; *O marido perfeito mora ao lado*, de Felipe Pena; *Se um de nós dois morrer*, de Paulo Roberto Pires; *Opus generalis*, de Marcelo Nascimento; *Nove tiros em chef Lidu* e *Feliz aniversário*, Silvia, de Paula Bajer Fernandes.

Há casos de escritores consolidados em outros ramos da escrita que eventualmente se voltam a escrever romances policiais, como o contista e cronista Luis Fernando Verissimo, que escreveu o envolvente romance policial *Os espiões*. Anteriormente, o autor publicou vários contos e narrativas curtas com a personagem cômica do detetive Ed Mort: destacadamente *Ed Mort e outras histórias* e a coletânea *Ed Mort – todas as histórias*.

O jornalista, compositor e crítico musical Nelson Motta escreveu e publicou dois romances policiais: *O canto da sereia – um noir baiano* e *Bandidos e mocinhas*. A música, a noite e o *show business* se fazem presentes nessas intrincadas e cativantes narrativas de investigação com muito humor.

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W. H. "Le presbytère coupable", in U. Eisenzweig (org.). *Autopsies du roman policier*. Paris, 10/18, 1983.
- BORGES, J. L. "O conto policial", in *Cinco visões pessoais*. Brasília, Ed. UnB, 1975.
- LACASSIN, F. *Mythologie du roman policier*. 2 vols. Paris, 10/18, 1974.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
- PORTAL ELETRÔNICO IMDb – Internet Movie Data base.
- REIMÃO, S. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- REIMÃO, S. *O que é romance policial*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- TODOROV, T. "Tipologia do romance policial", in *Poética da prosa*. Lisboa, Edições 70, 1979.

Germano Facetti/Reprodução/Domínio público

Notas sobre a distopia literária moderna

Jean Pierre Chauvin



resumo

Neste artigo, discutem-se algumas dentre as principais características da distopia literária. O objetivo inicial é mostrar que as narrativas desse gênero não estão necessariamente subordinadas à ficção científica. Para ilustrar as especificidades da distopia, recorre-se a obras estrangeiras publicadas a partir da década de 1920 e àquelas publicadas a partir dos anos de 1960, no Brasil.

Palavras-chave: distopia; literatura estrangeira; literatura brasileira; crítica literária.

abstract

We intend to discuss some characteristics concerning the dystopian literature in this article. The initial purpose is to show that dystopic narratives are not necessarily subordinated to the science fiction. In way to illustrate specificities of this literary gender, we quote foreigners works published in the 1920's, and Brazilian narratives, edited since the 1960's.

Keywords: *dystopia; foreigner literature; Brazilian literature; literary criticism.*

“Seria preciso estudar alguma vez,
de maneira muito especial,
a histeria da linguagem.”

(V. Klemperer, *LTI: a linguagem
do Terceiro Reich*)

UM TRATADO PRECURSOR?

N

a segunda carta do tratado *O panóptico*, publicado em 1785, Jeremy Bentham detalhava a concepção e as múltiplas utilidades da instalação. Meticuloso, o jurista descrevia o complexo arquitetônico nestes termos:

“O edifício é circular.

Os apartamentos dos prisioneiros ocupam a circunferência. Você pode chamá-los, se quiser, de *celas*.

Essas celas são separadas entre si e os prisioneiros, dessa forma, impedidos de qualquer comunicação entre eles, por *partições*, na forma de raios que saem da circunferência em direção ao centro, estendendo-se por

tantos pés quantos pés forem necessários para se obter uma cela maior.

O apartamento do inspetor ocupa o centro; você pode chamá-lo, se quiser, de *alojamento do inspetor*” (Bentham, 2000, p. 18).

Em suas cartas, Bentham destacava aspectos relativos ao éthos dos criminosos e à natureza dos seus atos, julgados com maior ou menor rigor segundo variados graus de torpeza. Decerto, o seu relato a frio, de caráter tecnicista e despido de compaixão (endereçado a um correspondente infenso a uma maior sensibilidade), produz efeitos bem outros sobre o leitor de nosso tempo, maiormente se levar em conta as diferentes régua que orientam determinadas penas aplicadas pela justiça.

JEAN PIERRE CHAUVIN é professor livre-docente da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP e autor de, entre outros, *Mil, uma distopia* (Editora Luva).

O teor das missivas também deixava ver que o panóptico estaria sujeito à arbitrariedade, subjacente ao discurso e à ação dos homens do direito, segundo a moral vigente no final do século XVIII. Isso não passou despercebido pelos estudiosos que se debruçaram sobre o tratado do filósofo inglês. No ensaio que escreve sobre o projeto, Jacques-Alain Miller (2000, p. 77) sugere que o panóptico “não é uma prisão. É um princípio geral de construção, o dispositivo polivalente da vigilância, a máquina ótica universal das concentrações humanas”.

Antes dele, Michel Foucault (2007, p. 31) havia observado, em *Vigiar e punir*, que “o suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: essa produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas”.

A concepção maniqueísta, inerente às cartas enviadas por Bentham, talvez explique a classificação das pessoas em seres supostamente bons ou maus, cabendo aos poderes (portanto, aos poderosos) legislar, julgar e executar as penas cabíveis. Em certa medida, o tratado sobre o panóptico continha elementos que passariam a ser refigurados nas distopias totalitárias do século XX¹.

1 De acordo com Gregory Clayes (2010, p. 107, tradução nossa): “O termo distopia só passou a ser corrente no século XX, embora tenha aparecido de modo intermitente antes (dis-topia ou ‘cacotopia’, mau lugar, tinha sido usado por John Stuart Mill em um debate parlamentar de 1868)”. Vinícius Liebel (2021, p. 191) recorda: “O ponto histórico de surgimento do gênero é bastante debatido [...], mas considera-se o livro de Mary Shelley, *O último homem*, como o precursor do gênero”.

LUGARES-COMUNS

Não seria difícil encontrar paralelos entre o tratado relativo ao planejamento, construção e utilidade do panóptico, com diversas narrativas escritas um século e meio depois. É o que se constata ao examinar a rotina do matemático D-503, narrador de *Nós* (1924): “[...] ainda não encontramos uma solução absolutamente exata para a felicidade – duas vezes por dia, das 16 às 17 horas e das 21 às 22 horas, nosso poderoso e único organismo se divide em células isoladas: essas são as Horas Pessoais estabelecidas pela Tábua das Horas” (Zamiátin, 2017, p. 30); ou quando adentramos o Centro de Incubação e Condicionamento descrito em *Admirável mundo novo* (1932): “Isto – agitou a mão – são as incubadoras. – E, abrindo uma porta de proteção térmica, mostrou-lhes porta-tubos empilhados uns sobre os outros cheios de tubos de ensaios numerados. – A provisão de óvulos da semana” (Huxley, 2017, p. 23); ou ainda quando acompanhamos a paisagem desoladora de Londres, a capital da Oceânia, com seus Ministérios imponentes, em contraste com a penúria e reduzidas proporções das moradias destinadas aos proletários, desenhada em *1984* (1949): “O Ministério da Verdade – ou Miniver, em Novíngua – era completamente diferente de qualquer outro objeto visível. Era uma enorme pirâmide de alvíssimo cimento branco, erguendo-se, terraço sobre terraço, trezentos metros sobre o solo” (Orwell, 2004, p. 7).

Esses cenários, forrados de prédios imponentes e indivíduos reduzidos a códigos e números – a quem falta autonomia e sobra

indignidade – tornaram-se lugares-comuns nas narrativas classificadas como distopias. Por exemplo, a protagonista de *O conto da aia* (1985) está confinada em espaço restrito – um quarto-e-banheiro, localizado no segundo pavimento da casa – sob as ordens do Comandante e de sua Esposa:

“O jardim é o domínio da Esposa do Comandante. Olhando para fora por minha janela com vidro inquebrável, com frequência a vejo nele, os joelhos sobre uma almofada, um véu azul atirado sobre as abas largas do chapéu de jardineiro, uma cesta ao lado com podadeiras e pedaços de barbante para amarrar as flores no lugar. Um Guardião destacado para servir o Comandante faz o trabalho pesado de cavar, a Esposa do Comandante dá instruções, apontando com sua bengala” (Atwood, 2017, p. 21).

Assim como Winston Smith (protagonista do avesso no *1984*), Offred não tem acesso a materiais impressos; ela também não pode exercer o mero ato de escrever. Para piorar a situação, a aia só está autorizada a percorrer as ruas supervisionadas do “bairro” quando faz compras, devidamente acompanhada de outra aia, ciente de que uma vigia as palavras (clichês de cortesia) e os gestos (contidos) da outra. A estreita supervisão que uns exercem sobre os outros sugere que há variadas formas de manter Aias, Marthas, Motoristas e demais subalternos sob a mira de Olhos, Soldados, Tias, Esposas e Comandantes. O panóptico teria sido aprimorado?

Em *Jogos vorazes* (2008), Katniss sabe que competirá com representantes dos outros distritos; mas ainda ignora que as regras do perverso jogo de entretenimento,

televisado para todo o país, mudam de acordo com os caprichos do presidente Snow, replicados pelo seu eficiente batalhão de engenheiros e tecnocratas, especializados em monitorar os competidores, rastreá-los como alvos de caça e criar obstáculos em meio aos ambientes mais inóspitos. A competição entre os representantes dos distritos é precedida por uma ritualística que combina alistamento militar e condenação à morte: “As pessoas foram à fila para a inscrição em silêncio. A colheita também é uma boa oportunidade para a Capital manter a população sob vigilância” (Collins, 2021, p. 23).

O LÉXICO PECULIAR

Restrição é uma das palavras-chave encontradas nas distopias. Em narrativas do gênero, é frequente a representação de limites físicos (ou abstratos) que desafiam a curiosidade das personagens, tais como muros que não se pode ultrapassar ou escalar; ruas interditadas por soldados, com armadilhas mortais; corredores labirínticos capazes de desnortear os passantes; salas monitoradas dia e noite por microfones, câmeras e telas justificadas pela manutenção da ordem; moradias onde sobra vigilância e falta privacidade; veículos automáticos com velocidade constante e destinos predefinidos; barreiras naturais ou construções faraônicas que delimitam a área de circulação nos territórios etc.

Um dos expedientes consiste em estabelecer severos contrastes entre os poderosos (quase sempre representados por seres idealizados e intangíveis) e os despossuídos, que aprendem a fabricar muros sim-

bólicos², para não serem detectados pelos sistemas de controle³. Publicado em 1909, o conto “A máquina parou”, de Edward Morgan Forster, inicia-se nestes termos: “Imagine, se puder, um pequeno quarto, hexagonal como a célula de uma colmeia. A iluminação não vem de alguma janela, nem de uma lâmpada e, no entanto, um brilho suave espalha-se por todo o lugar. Não existem aberturas para ventilação e, no entanto, o ar é fresco” (Forster, 2018, p. 17).

Há variadas formas de restringir e confinar as gentes, já que nem toda prisão é revestida por barras de ferro ou grades de aço, sob a mira das torres de vigilância. Essas estruturas podem ser replicadas em moradias transparentes, que desnudam a já reduzida privacidade do sujeito, devassando o que resta de sua intimidade, como acontece nos edifícios envidraçados, descritos nos diários do protagonista em *Nós*.

Curiosamente, as grades de metal também cedem lugar à transparência no conto “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo. Convertem-se interrogatórios e sessões de tortura em espetáculo: a límpida visão do sofrimento infligido aos presos distrai os homens “de bem”, estimula a profilaxia dos cidadãos e funciona como um corretivo para

os transeuntes em geral: “Exibiu-se o primeiro preso, um homem preto, perplexo, de roupas simples, olhos inquietos. Provavelmente estava lá para dentro antes; mancava um pouco, era dócil, obediente e assustado. Olhos discretos observaram o dia do preso” (Ângelo, 1980, p. 174).

Em outros casos, a reificação consiste em padronizar os seres humanos desde sua clonagem em laboratório, como sugerem os capítulos iniciais de *Admirável mundo novo*: “Agitou de novo a mão, e a Enfermeira-Chefe baixou uma segunda alavanca. Os gritos das crianças mudaram subitamente de tom. Havia algo de desesperado, de quase demente, nos urros agudos e espasmódicos que elas então soltaram” (Huxley, 2017, p. 41).

Cenas claustrofóbicas como essas também são percebidas nas obras de gêneros literários vizinhos, em que prevalecem as características da ficção científica e das obras de fantasia. Cercado pela tecnologia suprema, o indivíduo pode ser um astronauta limitado às salas e câmaras de uma nave ou estação espacial, como descreve o narrador de *Solaris* (1961): “O corredor estava vazio. Fiquei por um momento em frente às portas fechadas tentando escutar alguma coisa. As paredes deviam ser finas, pois de fora chegava o gemido do vento” (Lem, 2017, p. 29).

Recorrendo a Erving Goffman (2010, p. 16), poderíamos interpretar essas condições como características das “instituições totais”, em que o “caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos”. Para além desses cenários, nas últimas décadas tem sido frequente o apare-

2 “Durante um segundo, dois, haviam trocado um olhar equívoco, e era o fim da história. Mas até aquilo era um acontecimento memorável, na solidão amuralhada em que se era obrigado a viver” (Orwell, 2004, p. 20).

3 Como notou Evanir Pavlovski (2014, p. 79): “Em 1984, não resta ao indivíduo espaço possível de exercício da liberdade além do seio do Partido ou das profundezas de sua própria consciência. Assim, para Winston Smith, o processo de dissimulação é tão importante quanto o enclausuramento de sua própria individualidade. O protagonista se vê obrigado a levantar muros em torno de si mesmo como forma de resguardar a sua integridade física e mental”.

cimento de distopias vinculadas aos fatores ecológicos⁴, como se percebe em *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão.

Segunda palavra-chave das distopias: *entorpecimento*. Os “passes” que asseguram a prática de relações íntimas entre os cidadãos de *Nós*; as pílulas do “Soma”, que abastecem a população pavloviana de *Admirável mundo novo*; o “Gim Vitória”, consumido habitualmente pelos proletários de *1984*; as “pílulas para dormir”, censuradas pelo narrador de *Fahrenheit 451*; as doses cavalares de “anfetamina” por Case⁵, em *Neuromancer*; a gentil acolhida e fausto banquete oferecido aos representantes dos 12 distritos (pré-condenados a lutar até a morte), em *Jogos vorazes* etc.

Essas substâncias visam, senão anestesiar, amortecer o peso da existência uniforme, retilínea e invariável. A presença delas no cotidiano das personagens evidencia que o bem-estar é momentâneo, pois estão sujeitas ao imponderável e podem reagir à instabilidade de modo imprevisível. Para que a ordem seja mantida sem sobressaltos, tão importante quanto se exercer a constante vigilância (sob a ameaça

constante da punição) é assegurar a oferta de algumas formas de escape (racionalizadas pelo sistema), de maneira que os mínimos prazeres sejam supervalorizados em comparação com o pensamento padronizado, a palavra rarefeita e a ação interdita.

De alguma forma, a relação afetiva entre as personagens se vincula a esse “anestesiamento”: um respiro contra o sistema arbitrário vendido aos habitantes como se fosse o melhor dos mundos possíveis. É o que sugere o grande interesse do deslumbrado narrador D-503 pela mulher identificada como I-330, em *Nós*; ou a relação interdita entre os proletários Winston e Júlia, em *1984*. Por sinal, o envolvimento entre Theo e Julian, descrito em *Filhos da esperança* (1992), de P. D. James, possibilitaria estabelecer vários pontos de contato com a narrativa de George Orwell. Nesses e em outros casos, as mulheres palmilham com vigor o caminho da revolução ou, pelo menos, questionam enfaticamente as estruturas a que todos estão submetidos.

Esses e outros fatores permitem supor que, mesmo em sua feição contemporânea, a distopia é uma modalidade que recorre a tópicos, ou seja, a lugares-comuns⁶ – a exemplo do que acontece em outros gêneros literários. Negar a existência de certos ingredientes soaria impreciso. Somente a combinação de ingenuidade e prepotência autorizaria um indivíduo a escrever uma ficção distópica supostamente original.

4 “Os termos ‘ecologia’ e ‘distopia’ foram improvisados pela primeira vez a partir de suas raízes gregas, em meados do século XIX. Em 1858, Henry David Thoreau usou a forma antiga sete anos depois de a palavra ser formalmente definida como um ramo da biologia por Ernst Haeckel” (Stableford, 2010, p. 259, tradução nossa).

5 Como assinalou Mark Fisher (2020, p. 48): “Se a figura da sociedade da disciplina era do trabalhador/presidiário, a figura da sociedade do controle é a do endividado/viciado. O capital do ciberespaço opera viciando seus usuários. William Gibson já reconhecia isto em *Neuromancer*. No livro, Case e os outros cowboys ciberespaciais sentiam abstinência física (insetos rastejando sob a pele) quando desplugados da *matrix* (o uso de anfetamina por Case é claramente um substituto do vício em uma velocidade muito mais abstrata)”.

6 Como ensina João Adolfo Hansen (2012, p. 160), “[...] a memória se inclui na imaginação, ou seja, a memória é constituída por imagens e como imagens de lugares. Por que lugar? Aristóteles diz que é preciso partir de alguma coisa localizada e visível quando se lembra. Essa coisa mentalmente especializada é um *topos*, ‘lugar’, que, por ser repetido quando os vários gêneros do discurso são usados, é ‘comum’”.

Chegamos, assim, à terceira palavra-chave das distopias: *linguagem*. É importante levar essa dimensão em conta, quando se está diante de uma narrativa do gênero. De um lado, os poderosos recorrem a determinados jargões com o propósito de naturalizar as formas de violência material e simbólica; de outro lado, os cidadãos, proletários e aias encontram brechas linguísticas que constituem metáforas de sua luta pela liberdade possível.

Em *Cântico*, de Ayn Rand (2015, p. 37), o narrador declara que a sua escrita é “um pecado”, pois ele bem sabe que “não existe transgressão mais grave do que fazer ou pensar algo por si”, afinal “as leis dizem que os homens não podem escrever, exceto se o Conselho de Vocações solicitar que o façam”. Doze anos depois, uma situação similar seria explicada por outro narrador, ao descrever o comportamento irregular de Winston Smith fora do alcance da teletela, que tudo vê e ouve: “O que agora se dispunha a fazer era abrir um diário. Não era um ato ilegal (nada mais era ilegal, pois não havia mais leis), porém, se descoberto, havia razoável certeza de que seria punido, por pena de morte, ou no mínimo vinte e cinco anos num campo de trabalhos forçados” (Orwell, 2004, p. 10).

A linguagem contagia o enredo de *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess (2014, p. 77): um universo ficcional arquitetado sobre a violência generalizada das gangues e a tortura nas prisões. De tempos em tempos, o protagonista nos pergunta “então, o que vai ser, hein?”, até que a questão emenda em seu máximo sofrimento, quando preso: “Agora eu recomeço, e aí é que entra a parte triste e tipo assim trágica da história, meus irmãos e únicos amigos, na Prestata (ou seja, Prisão Estatal) Número 84F”.

Partindo de outra perspectiva, poderíamos acrescentar o modo como os cegos são tratados pelas autoridades, no *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. A todo instante, o narrador reforça a violência das palavras e das ações impostas pelos políticos e soldados, recorrendo a vozes de comando disparadas sem cessar pelos autofalantes instalados entre a guarita e o manicômio, onde os primeiros “contaminados” são despejados. A condição piora ainda mais quando uma segunda leva de cegos passa a exigir serviços particulares, em troca de refeições a que todos teriam direito. A “cegueira branca” traz um componente fantástico à narrativa, o que não impede reconhecermos que se trata de uma distopia.

ENTRE A DISTOPIA E A FICÇÃO CIENTÍFICA

A exemplo do que acontece com os romances policiais, raros são os estudos de maior fôlego sobre distopia realizados no Brasil. Por esse motivo, costuma-se celebrar o acesso aos manuais que se concentram sobre esse e outros gêneros literários. Para citar dois estudiosos mais conhecidos, consideremos *A verdadeira história da ficção científica*, de Adam Roberts (2016), e *Dystopia: a natural history*, de Gregory Claeys (2017).

Embora o trabalho de Roberts revele extraordinário fôlego de pesquisa e rigor acadêmico, ele parte de uma premissa até certo ponto discutível, pois não só vincula distopia a ficção científica⁷, como subordina

7 Peter Fitting (2010, p. 135 e segs.) segue caminho similar, embora reconheça aspectos que distinguem esses gêneros literários.

a primeira à segunda⁸. Isso fica mais evidente a partir do nono capítulo, quando nomeia o início do século XX como “Alto Modernismo” e abriga obras que ele classifica como “anti-maquínistas”: caso de *Admirável mundo novo*, com sua “hostilidade com relação à tecnologia”, e do romance *Nós*, que “descreve um Estado totalitário baseado na crença de que a privacidade, a personalidade e em especial o livre-arbítrio são as causas da infelicidade” (Roberts, 2018, pp. 321 e 333).

É bem verdade que os aparatos tecnológicos costumam comparecer aos enredos distópicos, não apenas naquele período. Porém, enquanto a ênfase das obras de ficção científica recai sobre o uso irrestrito das tecnologias, as distopias colocam o ser humano em questão⁹. Ou seja, ainda que o enredo conceda espaço relevante para a arquitetura monumental, incluindo máquinas, parafernália ultramodernas e robôs, a força-motriz que embala a narrativa distópica consiste em descrever condições arbitrárias e indignas que limitam e apequenam as personagens.

Se nas obras de ficção científica a fábula se ampara no automatismo, nas distopias, as personagens convivem com variados níveis de ameaça; submetem-se aos métodos mais perversos de coerção; padecem devido ao sadismo daqueles que se regozijam em punir quem ousou ultrapassar os limites (embora

muito estreitos) e confrontar a ordem (ainda que arbitrária).

Dystopia, de Gregory Claeys, apresenta um panorama tão ou mais impressionante que o livro de Adam Roberts. Após justapor numerosas definições do gênero, estabelecendo subcategorias em acordo com o tema predominante (darwinismo social, eugenia, revolução, civilização mecânica etc.), Claeys explica por que *Admirável mundo novo* poderia ser considerado como exemplar da anti-utopia. Os argumentos são consistentes. Por sinal, revisitar *A ilha*, publicado 30 anos após o romance mais famoso de Huxley, reforça a hipótese de que, num e noutro caso, o escritor pretendia apresentar contrapontos às utopias que circularam na Europa a partir do século XVI.

Quando Gregory Claeys se detém na figura do “anti-herói” Winston Smith, percebe que o fato de “desafiar o Grande Irmão se torna a rebelião de toda mulher e homem que já foram esmagados pela vida, pelo amor, pelo trabalho, fragilidade física, gênero e opressão” (Claeys, 2018, p. 391). Entretanto, ele reitera o clichê de incerta crítica que descreveu *1984* como uma alegoria do regime stalinista, capaz de “vaporizar o mito soviético”. Apesar de George Orwell ter afirmado, em mais de uma oportunidade, que seu romance não era um ataque à União Soviética¹⁰, tampouco ao partido trabalhista inglês, esse tipo de abor-

8 Para Gregory Claeys (2010), *A máquina do tempo* (1895), *O homem invisível* (1897) e *O primeiro homem na Lua* (1901) seriam obras de ficção científica, enquanto *A ilha do doutor Moreau* (1896), uma distopia.

9 “[...] a tecnologia é importante na criação do gênero distopia, e é um item que está intrinsecamente ligado ao enredo de várias histórias do gênero. A distopia e a ficção científica estão muito imbricadas, e poucos são os romances distópicos que não se utilizam dos princípios deste último gênero na composição de suas sociedades” (Pereira, 2018, p. 226).

10 “[...] em uma carta a Francis A. Hanson, líder sindical norte-americano que desejava recomendar *1984* aos trabalhadores de seu sindicato, mas não se sentia à vontade pelo fato de o livro ter recebido uma enxurrada de rasgados elogios da imprensa conservadora, Orwell começa afirmando que o livro “NÃO é [...] um ataque ao socialismo ou ao Partido Trabalhista britânico (de quem sou um defensor)”, como alegaram diversos resenhistas e jornalistas norte-americanos (Bradford, 2014, pp. 283-4).

dagem é recorrente em países onde o (neo) liberalismo costuma ser justificado como o melhor dos mundos possíveis.

Ao ignorar as arbitrariedades subjacentes ao Estado de direito (para quem?) e a celebração da livre-concorrência (em função da desigualdade social), demoniza-se qualquer sistema de governo que se contraponha ao modo de produção capitalista¹¹.

DISTOPIAS NACIONAIS: UM BREVÍSSIMO PANORAMA

Há relativo acordo, na historiografia literária brasileira, de que os romances de José J. Veiga, publicados entre 1966 e 1982, sejam obras de teor fantasioso e distópico, dentre as mais relevantes, publicadas por aqui. Não é um dado desprezível que as narrativas totalitárias daquele período passaram a circular dois anos após o golpe de Estado planejado e executado pelos militares (com o suporte ideológico, logístico e financeiro dos Estados Unidos, em sua eterna cruzada “anticomunista”) e tenham conhecido seu maior índice de popularidade em 1981, quando *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, apareceu (ou seja, quatro anos antes da assim chamada redemocratização). Quer dizer, no intervalo de 15 anos, escritores como José J. Veiga, Chico Buarque, Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão conceberam narrativas que transpunham os temas e lugares-comuns,

presentes nas distopias de Aldous Huxley, George Orwell e Ray Bradbury, para a multifacetada paisagem brasileira, situada entre o campo e a cidade.

A hora dos ruminantes (1966) se passa na pequena e pacata cidade de Manarairrema. Sem aviso prévio, seus habitantes são tomados de assalto por um grupo de forasteiros, acompanhados de cães ferozes que coagem os moradores, enquanto se apossam do território¹²: “O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir” (Veiga, 1987, p. 33). Agostinho Potenciano de Souza (1990, pp. 59-60) observou que, nesse romance,

“[...] as relações sociais se encontram em conflito com as novas normas impostas pelos que vêm de fora. Na cidade pequena de Manarairrema (pela etimologia tupi: ‘um ninho sob espreita’), toda a população se conhece, se dá o direito de ir-e-vir sem restrições de lugar. Sabe de tudo o que está acontecendo. A venda, as oficinas e as ruas são centros onde correm todas as notícias, todos os papos. A invasão do estranho, do estrangeiro, perturba e altera o *modus vivendi*. Os cidadãos deixam de ser donos do seu espaço”.

Argumento similar embala *Sombras de reis barbudos*, publicado seis anos depois. Uma pequena cidade recebe um grupo de investidores endinheirados que comunicam a intenção de investir na companhia

11 Deste artigo não participam recentes manuais que equipararam fascismo, nazismo e comunismo, sem maior vagar e exame. Particularmente não será dado crédito a quem define Olavo de Carvalho como “filósofo”.

12 Diversos elementos descritos no romance poderiam ser colocados em diálogo com o roteiro e a cenografia de *Bacurau*, exibido nos cinemas brasileiros em 2019. Roteirizada e dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, a história contrapõe habitantes desconfiados e forasteiros perversos.

sonhada por Baltazar. Desconfiado daquele punhado de homens frios e superpoderosos, o narrador diverge da boa-fé com que seu tio vislumbrava os negócios que estavam por vir: “Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar” (Veiga, 2015, p. 29). Em pouco tempo, Baltazar deixa de frequentar a companhia e a configuração da cidade muda radicalmente: “De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (Veiga, 2015, p. 42).

Também é sobre muros, desvãos e outros modos de cerceamento social que trata *Aquele mundo de Vasabarro* (1982) – território vigiado por soldados fortemente armados que monitoram o menor movimento dos habitantes, a partir das torres espalhadas em todo o mapa. No romance, os poderosos se perpetuam no poder, apoiados por leis e regimentos que naturalizam a sucessão de pai para filho. As regalias dessa corte extravagante são mantidas enquanto os funcionários humildes sobrevivem em condições miseráveis nas zonas inóspitas e inseguras de Vasabarro.

Situação diversa é retratada na novela *Fazenda modelo*, publicada em 1974 por Chico Buarque. A fábula é protagonizada por bezerros, bois e vacas, em provável alusão à *Fazenda dos animais*, de George Orwell. O Capítulo II, intitulado “Ato”, parece evocar o infame Ato Institucional n. 5, imposto ao país em 13 de dezembro de 1968. Transportado para a ficção, o teor do “Ato” questiona a arbitrariedade do “Bom Boi” Juvenal e ridiculariza a lin-

guagem truncada dos documentos oficiais maquinados de modo autoritário:

“Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e inosso, e repleto de vírgulas, como a maioria dos ofícios, que falam assim aos tropeções, por meio de um documento desses, quase incompreensível porque redundante, truculento, ficou nomeado Juvenal, o Bom Boi, conselheiro-mor da Fazenda Modelo. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe” (Buarque, 1976, p. 19).

Já em *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, as ações transcorrem numa metrópole em que a pobreza, a violência e o racionamento de água participam do cotidiano de seus habitantes. Loyola Brandão coloca um casal entediado no plano central. A narrativa se abre com um cenário impactante: “Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos” (Brandão, 2020, p. 13). A exemplo do que acontecia em *1984*, o narrador receia usar determinada linguagem: “Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho” (Brandão, 2020, p. 13). Também há algo de orwelliano no modo como a passagem de tempo é colocada em segundo plano: “Os calendários desta casa permanecem sempre no primeiro do ano. O 1 vermelho, fraternidade universal. O vermelho desbota, torna-se rosado ao fim do ano. [...] O 1 eterno. Não é preciso marcar o tempo, basta abandoná-lo, ela me disse uma vez” (Brandão, 2020, p. 15).

DITADURA NUNCA MAIS¹³

Mais recentemente, Bernardo Kucinski se antecipou ficcionalmente ao que seria a controversa presidência militar da República, entre 2019 e 2022. Na primeira página de *A nova ordem*, há uma curiosa ilustração: três listras retangulares, de alturas, comprimentos e cores diferentes. Duas delas, mais longas, cercam o retângulo central, de tom mais claro. Nas páginas finais é que se pode encontrar uma possível explicação para ela: “O general Fagundes senta-se. O baterista rufa seu tambor. Os dois soldados se adiantam com passos cadenciados, postam-se na frente do coronel Humberto, batem os calcanhares e passam a arrancar suas dragonas, seus galões, suas fitas de condecorações” (Kucinski, 2019, pp. 158-9).

Ao lado da ficha catalográfica, há duas epígrafes com que o livro dialoga. Numa delas, o narrador de *Admirável mundo novo* defende a pré-seleção dos elementos, em uma sociedade planificada em que a tensão entre as classes sociais teria sido equacionada graças aos métodos de condicionamento *in utero*. Para os episódios de mal-estar haveria a ingestão do Soma, substância que devolve ao indivíduo a fluidez que acompanha a vida lisa, sem sobressaltos nem angústias. A segunda epígrafe, extraída de *1984*, alude ao regime totalitário do Grande Irmão, que conta com propaganda maciça, dispositivos de vigilância e polícia do pensamento.

O que *A nova ordem* tem em comum com as distopias imaginadas por Huxley e Orwell? O fato de que, mesmo numa socie-

dade de regime autoritário – que tivesse sido bem-sucedido em limar diferenças, dar sumiço aos “indesejáveis” e disfarçar a miséria econômica das ruas, viadutos e marquises de banco –, continua a haver imprevisibilidades. É justamente a diferença, a pluralidade de concepções, estilos, ideologias, ações e modos de sentir que podem assegurar à humanidade o que a diferencia dos autômatos e a coloca em posição de relativa superioridade sobre os animais, ditos irracionais.

Dos 22 capítulos, o primeiro é um dos mais longos e impactantes. Trata-se da reunião de um grupo de intelectuais de vários ramos do saber, reunidos numa instalação denominada “fábrica”, por seus captores. A cena é impactante e sumariza os efeitos produzidos pela “Operação Cátedra”, cujo alvo, como logo se adivinha, são as universidades e institutos de pesquisa. Por sinal, se há uma coisa em que transparece o talento dos agentes, está em criar siglas de impacto, dispostas em éditos federais, além de dar nomes divertidos a projetos trágicos, a exemplo da “Operação Capela”¹⁴ ou “Ação Solidária”¹⁵.

O que seriam os tais “éditos”? A maior parte deles equivaleria, em termos utilizados hoje, a decretos sem o amparo da Constituição. Um dos mais nefastos é o édito “3/2019 [...] que obriga todo brasileiro ao completar 18 anos a abrir uma conta bancária denominada Conta-Pessoa, contraindo para tal fim

13 Nesta seção, retoma-se uma resenha publicada no portal *Outras Palavras*, em 12 de agosto de 2019.

14 “É só com os padres que ele [sargento Messias] tem que lidar; os pastores evangélicos estão fora da Operação Capela. São de confiança. Tanto assim que a Igreja Universal virou oficial” (Kucinski, 2019, p. 98).

15 “– Que tal Operação Resgate?, diz o general. Ariovaldo, que vinha trabalhando a operação como altamente secreta, está espantado, não sabe o que dizer. Finalmente, balbucia: – Com todo o respeito, general... creio que operação não soa bem, é uma expressão militar” (Kucinski, 2019, p. 124).

um empréstimo no mesmo banco e agência, denominado Empréstimo-Pessoa” (Kucinski, 2019, p. 12). Às linhas finais do primeiro capítulo, há um dos vários diálogos premonitórios do romancista:

“– O que vai acontecer conosco?, pergunta um catedrático ainda jovem, aproximando-se do coronel.

– Quem é o senhor?, pergunta o coronel.

– Sou reitor da Universidade Federal de Santa Catarina.

– As universidades federais não existem mais, retruca o coronel” (Kucinski, 2019, p. 18).

Em *A nova ordem*, as coincidências com o mundo empírico não são obra do acaso, mas parte de um projeto romanesco muito bem-sucedido, que denuncia modos autocráticos de desgovernar o país. Ressalvada a distância no tempo e as especificidades de cada cul-

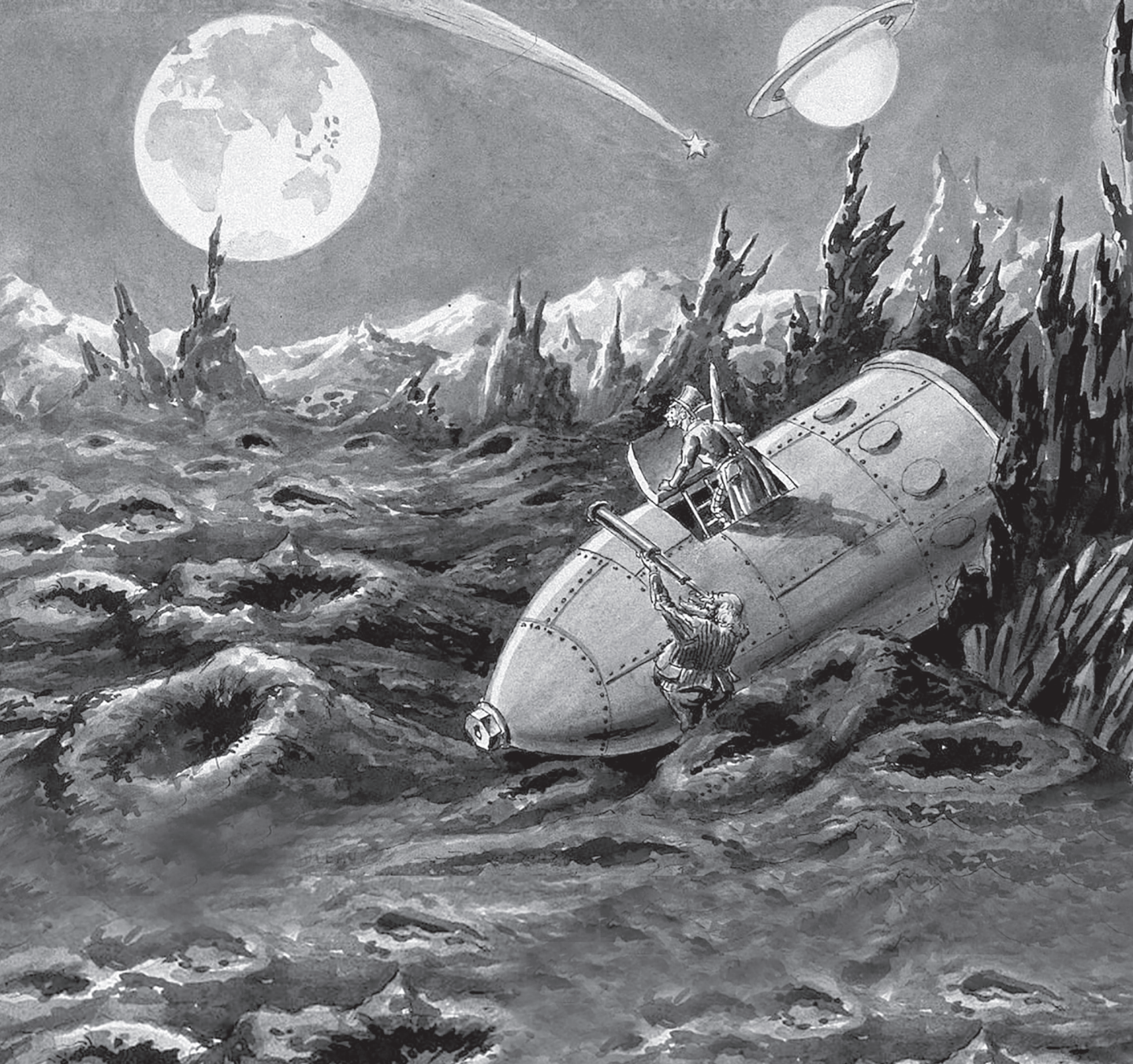
tura, o que aproxima Bernardo Kucinski de Aldous Huxley e George Orwell é a tentativa de retratar concepções de mundo propagadas por sujeitos ressentidos e violentos, cujo discurso moralizante oscila conforme o que lhes convém. Eis a importância de esmiuçar o emprego dos dispositivos linguísticos como recurso para satirizar a fala inepta e hipócrita de certos líderes.

A fala histriônica é um artifício ambivalente, cujo propósito é levar apoiadores a confundir sinceridade com grosseria; a defender a liberdade (de alguns), naturalizando a opressão (de quase todos); a banalizar o uso de credences pessoais, vincadas pela falácia da prosperidade, como signo da retidão moral e dádiva celestial; a tecer juras de amor ao país que eles enfeitam, fatiam e entregam, sem qualquer constrangimento ético ou político, às potências do Oeste e do Leste.

REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, I. “A casa de vidro”, in *A casa de vidro: cinco histórias do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1980, pp. 167-210.
- ATWOOD, M. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- BENTHAM, J. *O panóptico*. Trad. M. D. Magno. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. 2ª ed. Trad. Cid Knipel. São Paulo, Globo, 2012.
- BRADFORD, R. *Orwell, um homem do nosso tempo*. Trad. Renato Marques de Oliveira. São Paulo, Tordesilhas, 2014.
- BRANDÃO, I. de L. *Não verás país nenhum*. 28ª ed. São Paulo, Global, 2020.
- BUARQUE, C. *Fazenda modelo (novela pecuária)*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- BURGESS, A. *Laranja mecânica*. 2ª ed. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo, Aleph, 2014.
- CLAYES, G. *Dystopia: a natural history*. Oxford, Oxford University Press, 2018.

- CLAYES, G. "The origins of dystopia", in G. Claves (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 107-31.
- COLLINS, S. *Jogos vorazes*. Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro, Rocco, 2021.
- FISHER, M. *Realismo capitalista*. Trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. São Paulo, Autonomia Literária, 2020.
- FITTING, P. "Utopia, dystopia and science fiction", in G. Claves (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 135-53.
- FORSTER, E. M. *A máquina parou* [seguido de *Paisagem com risco existencial*, de Teixeira Coelho]. São Paulo, Iluminuras/Observatório Itaú Cultural, 2018.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 34ª ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 2007.
- GIBSON, W. *Neuromancer*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo, Aleph, 2015.
- GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. 8ª ed. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- HANSEN, J. A. "Lugar-comum", in A. Muhana et al. (orgs.). *Retórica*. São Paulo, IEB-USP/Annablume, 2012, pp. 159-77.
- HUXLEY, A. *Admirável mundo novo*. 22ª ed. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo, Globo, 2017.
- JAMES, P. D. *Filhos da esperança*. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo, Aleph, 2023.
- KLEMPERER, V. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro, Contraponto, 2009.
- KUCINSKI, B. *A nova ordem*. São Paulo, Alameda, 2019.
- LEM, S. *Solaris*. Trad. Eneida Favre. São Paulo, Aleph, 2017.
- LIEBEL, V. "Distopias – um gênero na história", in S. Liebel (org.). *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática, representação*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2021, pp. 189-217.
- MILLER, J.-A. "A máquina panóptica de Jeremy Bentham", in J. Bentham. *O panóptico*. Trad. M. D. Magno. Belo Horizonte, Autêntica, 2000, pp. 75-107.
- ORWELL, G. *1984*. 29ª ed. Trad. Wilson Velloso. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2004.
- PAVLOVSKI, E. *1984: A distopia do indivíduo sob controle*. Ponta Grossa, UEPG, 2014.
- PEREIRA, Â. M. "Tendências distópicas no Brasil: a fantasia como possibilidade de lidar com o pesadelo na literatura nacional". *Alea*, vol. 20/3. Rio de Janeiro, 2018, pp. 223-38.
- RAND, A. *Cântico*. Trad. André Assi Barreto. Campinas, Vide Editorial, 2015.
- ROBERTS, A. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mário Molina. São Paulo, Seoman, 2018.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SOUZA, A. P. de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.
- STABLEFORD, B. "Ecology and dystopia", in G. Claves (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 259-81.
- VEIGA, J. J. *A hora dos ruminantes*. 20ª ed. São Paulo, Difel, 1987.
- VEIGA, J. J. *Aquele mundo de vasabarro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.
- VEIGA, J. J. *Sombras de reis barbudos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- ZAMIÁTIN, I. *Nós*. Trad. Gabriela Soares. São Paulo, Aleph, 2017.



Ficção científica – breve panorama histórico

Romy Schinzare



resumo

Este texto está dividido em duas partes: na Parte I, abordamos as origens da ficção científica e seu contexto histórico internacional e nacional, e na Parte II, as obras consideradas relevantes para o gênero nos cenários internacional e nacional, seus temas e subgêneros. Em cada uma dessas partes, existem subdivisões organizadas da seguinte forma: Ficção científica: um novo gênero literário; Contexto histórico do surgimento da ficção científica; Ficção científica no Brasil (Parte I); Cenário internacional; Cenário nacional; Temas e subgêneros da ficção científica (Parte II).

Palavras-chave: ficção científica; ficção científica no Brasil.

abstract

This text is divided into two parts: in Part I we address the origins of science fiction and its international and national historical context, and in Part II we address the works considered relevant to the genre in the international and national scenarios, its themes and subgenres. In each of these parts, there are subdivisions organized as follows: Science fiction: a new literary genre; Historical context of the emergence of science fiction; Science fiction in Brazil (Part I); Works considered relevant on the international scene; Works considered relevant on the national scene; Science fiction themes and subgenres (Part II).

Keywords: science fiction; science fiction in Brazil.

FICÇÃO CIENTÍFICA – ORIGENS E CONTEXTO HISTÓRICO DO GÊNERO

Ficção científica: um novo gênero literário

O termo “ficção científica” (FC) é uma tradução do inglês *science fiction*. Tido como uma nova forma de literatura, o rótulo surge nos Estados Unidos pela primeira vez (na variante *scientifiction*) na revista *Amazing Stories*, em 1926 (Roberts, 2018)¹. A publicação, logo seguida por várias outras, marca o início do uso do novo gênero de *pulp fiction*, formado em revistas de ficção baratas

que foram publicadas de 1896 até o final da década de 1950.

A FC surge como um tipo de narrativa que entrelaça fato científico com visão antecipativa. O texto era apresentado em forma de contos e novelas (geralmente serializadas). Seus leitores buscavam-na como literatura de entretenimento, educação científica ou estímulo a novos inventos. Segundo Léo Godoy Otero (1987), “Hugo Gernsback convenceu

1 A introdução apresenta o uso do termo *science fiction* como anterior ao século XX. No entanto, esse primeiro uso não designava um gênero literário estabelecido, mas uma atitude poética de realismo conforme a verdade científica (segundo *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, de Jeff Prucher).

ROMY SCHINZARE é professora do ensino público municipal de São Paulo e ficcionista, autora de, entre outros, *Apócrifos do futuro* (Editora Patuá).

o mundo de que de fato existia uma forma de literatura chamada FC. Sua preocupação com o rigor científico e a clareza, para o bem ou para o mal, estabeleceu a natureza distinta do gênero FC” (Westhfall, 2021).

Com a acolhida dessas revistas, novos escritores são encorajados a publicar, levando à ascensão do gênero e fazendo com que fossem se delineando as bases da especulação sobre invenções tecnológicas e teorias científicas. Houve uma profusão de temas e publicações. Ainda segundo Otero (1987, p. 90), esse momento representou um “jorro de imaginação, predominante fantasia, [que] submergirá a capacidade dos leitores em discernir o que era ‘realidade futura’, extrapolação científica, misticismo pseudocientífico e também charlatanismo, tal era a confusão reinante, a miscelânea de temas, nessa parafernália espacial”.

Contexto histórico do surgimento da FC

A FC é gestada no século XVIII, num cenário pós-Revolução Industrial, mas se estabelece nos séculos XIX e XX, no contexto histórico do desenvolvimento anglo-americano com o advento da indústria, da máquina, da especialização, da técnica e da automação. Também porta valores trazidos pelos ideais positivistas, corrente filosófica que surgiu na França no início do século XIX e defendeu o conhecimento científico como a única forma de conhecimento verdadeiro. Os positivistas não consideravam os conhecimentos adquiridos através de crenças religiosas, superstição ou qualquer outro do campo espiritual, intuitivo ou transcendente, apenas os que pudessem ser comprovados

cientificamente. Como observa Flávio Raimundo Giarola (2016):

“Atrelado a esse contexto de mudança de mentalidade, a partir do século XIX surgiu um novo gênero literário, que buscava prever as etapas posteriores da evolução do homem. A ficção científica imaginava mundos fantásticos, futuros não apenas diferentes do presente, mas também marcados pelo mais alto grau de avanço tecnológico do homem. Nessa nova literatura, o cientista era colocado como agente do progresso. Ele determinava futuros possíveis, que mostrariam o constante aperfeiçoamento da humanidade. Os pioneiros da ficção científica também se inspiravam naquilo que era considerado o maior produto do engenho humano, as máquinas, para projetar um amanhã no qual estas estivessem cada vez mais a serviço do homem”.

Os avanços nas áreas da física, química, biologia e astronomia estabeleceram as bases da FC. O lugar antes ocupado por magia e crença passou a ser ocupado por cientistas e máquinas. Apesar de muitos escritores de FC surgirem entre profissionais dessas áreas, eles escreviam na qualidade de artistas, não de cientistas. Trabalhavam com antecipações possíveis de fatos, buscando verossimilhança. Sendo assim, tratava-se de uma literatura de *especulação* sobre futuros possíveis, ou de uma literatura de *antecipação*.

“A FC é um método literário eminentemente especulativo, cuja constante deve ser a ciência para a qual são estabelecidos fatos, os quais, uma vez laborados no tempo, venham a produzir uma nova situação, uma nova estrutura para a ação humana. Inspirada no

bom senso, permite, ou recusa, à imaginação do autor avançar, ou não, além do possível, bem como contradizê-lo” (Otero, 1987, p. 15).

Neste universo, o homem passa a imaginar o que não existe, deduz e presume eventos futuros, usando o conhecimento de sua época. Nesta medida, a FC faz com que se compreenda melhor o seu tempo e avance em hipóteses rumo ao futuro. Interessante observar que muitas projeções feitas por escritores de FC acabaram por se concretizar. A liberdade em criar e imaginar permitiu que navegassem por caminhos mais “permissivos” que a ciência em questão, fazendo com que a FC fosse vista como literatura do *porvir* que pensa na ciência, na tecnologia e seus impactos e consequências para a sociedade, para os indivíduos:

“Recuando-se bastante no tempo, pode-se dizer que nasceu a ficção científica desde quando o homem começou a imaginar coisas que não existiam na sua época; contudo, através de conhecimentos adquiridos, poderia deduzir ou presumir achados e eventos futuros. Se havia a biga romana tirada por cavalos, poderia existir, um dia, o automóvel. Se havia o moinho de vento, poderia haver, também, o moinho elétrico” (Otero, 1987, p. 15).

Para Nelson de Oliveira, a FC arranca o leitor do que ele chama de “letargia do perpétuo presente”, em que a rotina e a incapacidade de se maravilhar com o mundo imperam. Outro mundo, onde antes não havia algumas coisas, agora existe: “Duzentos anos atrás não sabíamos da existência dos micróbios. Não existiam o antibiótico e o transplante de órgãos. Não sabíamos da

existência de outras galáxias, e a pequena Via Láctea era todo o universo conhecido. Hoje, observamos o infinito e aceleramos partículas para saber de que é feito o universo. Daqui a duzentos anos o que haverá?” (Oliveira, 2018, p. 12).

Somente em 1930 o termo “ficção científica” (*science fiction*) é difundido no cenário internacional. Isso ocorre através da revista americana *Wonder Stories*, fundada por Hugo Gernsback e publicada sob vários títulos de 1929 a 1955. Gernsback é considerado o pai da ficção científica em revista, envolvido com criação, divulgação e disseminação do gênero, atuando como escritor, editor e crítico literário. A partir daí o termo “ficção científica” correu o mundo e passou por transformações, com alguns avanços e alguns retornos para reafirmar conceitos antigos.

Em 1940, John W. Campbell Jr., na revista *Astounding Stories*, propõe que a FC seja considerada um meio literário semelhante à própria ciência. J. O. Bayley, no pioneiro estudo *Pilgrimsthrough space and time* (1947), identifica a FC como uma narrativa imaginária com aventuras e experiências possíveis para a ciência. Judith Merrill, um dos poucos nomes femininos na FC na década de 1950, retorna no tempo e adota o termo “ficção especulativa” (1947) de Robert A. Heinlein, cujo objetivo é explorar, descobrir, aprender, por meio de projeção, extrapolação, analogia e experimentação de hipóteses, algo sobre a natureza do universo, do homem, ou realidade, com uso de método científico. Para Merrill, observação, hipótese e experimento, no entanto, incluem histórias que retratam mudanças sociais. Na década de 1960, o Reino Unido retoma o uso do termo para designá-la como literatura, não escrita para cientistas.

Em 1986, Aldiss defende o romance gótico gerado na revolução industrial e científica, do início do século XIX, como uma das raízes do gênero. Críticos mais recentes, como Brian M. Stableford, veem a ficção científica de gênero internacional em uma tradição vinda do século XIX, e contestam aquelas definições que a atrelam à evolução das revistas americanas. Na década de 1970, nos EUA, a FC entra em salas de aula com tentativas mais rigorosas de defini-la, de forma didática. Em 1972, Darko Suvin traz o conceito que diferencia a FC através do que chamou de *novun*, uma coisa nova, alguma diferença entre o mundo da ficção e o que classifica como “ambiente empírico”, o mundo real lá fora. Em 1975, Robert Scholes insere o conceito de “fabulação estrutural” – que compartilha as iniciais de SF (*structural fabulation*) –, segundo o qual a ficção científica nos oferece um mundo diverso do que conhecemos e, no entanto, nos obriga a confrontá-lo com esse mesmo mundo real. Na contramão desse empenho acadêmico, Damon Knight e Norman Spinrad defendem que FC é qualquer coisa publicada como FC, destacando sua importância como uma categoria editorial presente no mundo real. Numa versão mais econômica, Nelson de Oliveira define ficção científica como “qualquer narrativa que apresente ao menos uma das três características: 1. Elementos da ciência e da tecnologia fundamentando o enredo; 2. Ícones, tipos e estereótipos ligados à ciência e à tecnologia: a astronave, o alienígena, o androide, o ciborgue, a inteligência artificial, a máquina do tempo, a realidade alternativa etc.; 3. Uma grande reformulação da sociedade, de natureza utópica ou distópica” (Oliveira, 2018, p. 11).

Apesar dessas considerações, desde cedo a FC passa a ser rotulada como gênero menor porque nunca chegaria a ser aceita pela *intelligentsia* literária, e isso fez com que autores e editores evitassem o uso do termo. Característica que se estende até a atualidade e se reflete em várias áreas, seja entre editores, em concursos literários ou entre os leitores (Stableford; Clute; Nicholls, 2021).

O fato é que a FC nasceu da fusão de vários gêneros, da utopia à aventura espacial. Surge como proposta de visão do futuro, mas com o tempo foi se modificando, trazendo para si o deslocamento do mundo real através do tempo e do espaço, deixando a “responsabilidade” de usar o futuro para nos ensinar sobre o presente e acoplando, às temáticas científicas, outras de cunho social, sociológico, antropológico, de gênero, raça, ambientais, entre outras.

Ficção científica no Brasil

No Brasil, a FC existe desde o século XIX, mas ganha força na década de 1930, com o início da industrialização brasileira. As primeiras revistas *pulp* brasileiras tiveram influência direta das revistas americanas e foram produzidas no período de 1934 a 1968. Athos Eichler Cardoso as chamava de “revistas de emoção”, publicações comercializadas na forma de suplementos e que, gradativamente, foram conquistando espaço entre os leitores nacionais: *Romance Mensal: Uma Revista Diferente das Outras, Aventura e Mistério, Detetive, A Novela, Mistérios, X9 e Meia-Noite*. Todas traziam histórias vinculadas ao universo anglo-americano e raramente ao brasileiro (Cardoso, 2009).

A primeira revista brasileira de FC foi *Fantastic*, publicada de 1955 a 1961, versão autorizada da homônima revista americana. A edição trouxe uma narrativa brasileira sobre o mito do caboclo d'água, assinada pelo redator-chefe da revista, Zaé Júnior. Nos anos de 1970 e 1971, a temática brasileira se amplia com a circulação do *Magazine de Ficção Científica*, trazido pelas mãos do editor Jeronymo Monteiro, que publicava uma história brasileira a cada número, totalizando 20 histórias nacionais publicadas em dois anos. Prática seguida de longe pela *Isaac Asimov Magazine: Contos de Ficção Científica* (1990-1993), que, apesar de mais tempo em circulação e com 25 números, publicou somente 16 histórias brasileiras.

O primeiro romance brasileiro de FC foi *O doutor Benignus* (1875), do português naturalizado brasileiro Augusto Emílio Zaluar, admirador das obras de Verne. Relata as aventuras do doutor Benignus, médico e cientista amador, e uma comitiva de 30 pessoas que participam de uma expedição com a esperança de encontrar o pai dele, o inglês William River, que possivelmente havia sido preso por indígenas no interior do Brasil. Enquanto percorrem as matas de Minas Gerais e de Goiás à procura de indícios de extraterrestres, observam e descrevem o céu e os planetas. Ao observar Marte por seu telescópio, Benignus identifica florestas e conclui que o planeta avermelhado seria habitado. Adiante, ele reconhece as manchas da superfície do Sol e diz que seu núcleo também poderia ser habitado, pois não teria a mesma consistência que a superfície. Como Zaluar, muitos escritores brasileiros sofreram influência de Júlio Verne e H. G. Wells.

Em 1988, Ivan Carlos Regina, imbuído do espírito transgressor da Semana de Arte

Moderna de 1922, escreve o *Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira*. O documento é um marco importantíssimo para a FC brasileira porque clama para a urgência de trazer temáticas nacionais para as publicações de FC. Regina impulsionou, com esta ação, a geração de autores da Segunda Onda da FC brasileira:

“A ficção científica brasileira não existe. A cópia do modelo estrangeiro cria crianças de olhos arregalados, velhinhos tarados por livros, escritores sem leitores, homens neuróticos, literaturas escapistas, absurdos livros que se resumem a capas e pobreza mental, colônias intelectuais, que procuram, num grotesco imitar, recriar o *modus vivendi* dos países tecnologicamente desenvolvidos. A ficção científica nacional não pode vir a reboque do resto do mundo. Ou atingimos sua qualidade ou desaparecemos. A produção literária brasileira, no gênero de FC, à exceção de reduzido rol de obras, é de uma mediocridade horripilante. Uma mula sem cabeça cospe fogo radioativo pelas ventas” (Regina, 1993, p. 10).

Também agitando a Segunda Onda, colado intuitivamente ao manifesto, estava o subgênero tupinipunk (1989), termo criado por Roberto de Sousa Causo (2013) para apresentar o *cyberpunk* à moda brasileira.

Nos anos de 2000 surge a revista *Quark*, produto inteiramente local, brasileiro, que não era versão de uma revista americana, publicando mais histórias nacionais do que traduções, logo seguida pela concorrente *Sci-fi News Contos* (2001), que também publicava somente histórias locais.

Os romances de FC brasileiros “pipocam” com alguns precursores, mas, no sen-

tido estrito do conceito de *sci-fi*, surgem somente após 1930 e florescem a partir de 1960, com as Edições GRD, nome da editora pioneira na publicação de livros de ficção científica no país, cuja sigla vem do nome do editor e proprietário Gumercindo Rocha Dorea (1924-2021).

Segundo Oliveira, apesar de haver um número cada vez maior de autores brasileiros talentosos, a FC aqui produzida ainda sofre de *invisibilidade* por parte de leitores, editores, críticos e acadêmicos, mais por preconceito de acreditar que “se é coisa brasileira é ruim” que por não dispor de qualidade. Ele vê na ficção científica a verdadeira literatura marginal brasileira:

“Hoje, a periferia e a favela são temas constantes não apenas na literatura, mas também na canção, na tevê e no cinema brasileiros. Essa literatura produzida pela parcela mais pobre da sociedade, expressando seus dramas e suas tragédias particulares, já foi acolhida e legitimada pelas autoridades culturais. Uma vitória bem-vinda” (Oliveira, 2018, p. 15).

O acesso às publicações independentes de certa forma democratizou o mercado editorial, trazendo novos nomes à cena, e não somente a periferia das grandes cidades é retratada, mas também temas específicos antes não presentes nesse universo. Novos subgêneros, com uma visão mais otimista de futuro, eclodem pelo Brasil, dando ênfase a temáticas regionais do Nordeste e da Amazônia brasileira, logo, fugindo do eixo Rio-São Paulo e apontando para o que alguns (como o pesquisador Alexander Meireles da Silva) classificam como a Quarta Onda da FC Brasileira.

São muitos os subgêneros e correntes da FC nacional e todos possuem temas e identidade visual próprios: *cyberpunk*, exobiológica, FC *hard*, imortalidade, inteligência artificial, *new weird*, primeiro contato, realidade paralela, satírica, *space opera*, viagem no tempo, ufológica, esotérica, tupinipunk etc. Nascidos mais recentemente, do movimento de expansão da FC pelo Brasil, estão: solarpunk, cyberagreste, o sertãopunk, o amazofuturismo e o afrofuturismo. É muito comum que ocorra desses subgêneros se mesclarem, exigindo que o leitor mais atento identifique qual tem predominância no texto para fazer classificações à luz de cada um deles.

Vale observar que ao menos nove subgêneros da FC trazem a característica de serem *punks*. Há um elemento de rebelião no uso do termo e as personagens principais costumam ser membros marginalizados da sociedade, remetendo ao sentido original da palavra.

Passarei a discorrer brevemente sobre alguns subgêneros mais atuais e em expansão no Brasil, por serem símbolos de produções que fogem ao eixo Rio-São Paulo e apontam para um novo movimento no Brasil.

O solarpunk é um movimento estético derivado do *cyberpunk*, que aborda questões climáticas (desmatamento, desenvolvimento sustentável, entre outras) e dinâmicas sociais (desigualdade social, acesso à água, entre outras). Com uma visão de um futuro promissor, imagina mundos com produção de energias inesgotáveis e ausência de danos para os ecossistemas:

“Solarpunk é um subgênero que tem a questão de criticar o sistema mostrando o que poderia ser se esse sistema não existisse. É um subgênero *punk* bem otimista, e que é focado na questão do desenvolvimento sus-

tentável, uma coisa que é importante para o Nordeste, por conta de boa parte do Nordeste ter problemas com recursos hídricos. Como se a gente vivesse numa seca, que para vivermos temos que saber manejar recursos hídricos” (Diniz, 2021).

O cyberagreste surgiu com as ilustrações do gaúcho Vitor Wiedergrum, que associou o subgênero *cyberpunk* com elementos do Nordeste brasileiro, principalmente o canção e a miséria dos retirantes. Como literatura representativa do subgênero, temos o livro de quadrinhos *Cangaço overdrive* (2018), que, com roteiro de Zé Wellington e ilustrações de Walter Geovani, apresenta narração em forma de cordel, com batalhas nas quais próteses cibernéticas e a conexão absoluta são a realidade. Também são exemplos possíveis os contos “Filhos do metal e da caatinga”, de Laisa Ribeiro, na coletânea *2084: mundos cyberpunks* (2019), com organização de Lídia Zuim, e, evidentemente, as histórias “Os olhos do cajuzeiro”, de G. G. Diniz, e “SCHIZOPHRENIA”, de Alan de Sá, em *Sertãopunk: histórias de um Nordeste do amanhã* (2022).

Esse subgênero recebe críticas por apresentar uma visão estigmatizada do Nordeste. Segundo Chico Milla, em texto na Rede Alagadiço – Plataforma Artística Cearense, o subgênero traz o

“[...] esvaziamento dos símbolos regionais reforçando o uso do ‘belo pelo belo’ sem qualquer aprofundamento [...]; reprodução de exotismo periférico [...] no protagonista branco, homem, cis, hétero, desbravando uma ‘terra de ninguém’; [...] supervalorização da seca, da miséria como únicos problemas dignos de nota [...] o exotismo da zona rural;

[...] o reforço e reprodução dos estereótipos combatidos por parte dos artistas da região há anos, sendo importante ressaltar a imagem de território que ‘precisa de ajuda para chegar a algum lugar’” (Milla, 2021).

O sertãopunk apresenta uma FC nordestina - criado pelos autores G. G. Diniz, Alan de Sá e Alec Silva, o subgênero mistura a cultura nordestina com um futuro fantástico e remete a outros subgêneros *punks*, como *cyberpunk* e *steampunk*. É necessariamente especulativo e trabalha com a cultura dos credos, lendas e religiosidades, tanto afro-brasileiros quanto nordestinos.

A primeira obra publicada no subgênero foi *O sertão não virou mar* (2005), de Liduina Farias Almeida da Costa. Como fundamentos do subgênero, Alan de Sá e G. G. Diniz apontam o realismo mágico, o afro-futurismo e o solarpunk (Sá; Diniz, 2020).

O afrofuturismo nacional partilha de alguns dos mesmos idealizadores do sertãopunk, Alec Silva e Alan de Sá:

“Então tem coisas dos conflitos étnicos do Nordeste que são bem únicos para a região. Se formos olhar a história, o Ceará aboliu a escravidão quatro anos antes do resto do Brasil. Aqui nós temos conflitos étnicos que são bem únicos da região em relação aos negros e aos povos originários. Afrofuturismo não contempla os povos originários, mas contempla pessoas negras” (Diniz, 2021).

O amazofuturismo nasceu com as artes visuais do ilustrador João Queiroz (Dutra, 2020), em 2019, através da mistura estética do *cyberpunk* e do solarpunk. O subgênero explora as possibilidades tecnológicas indígenas amazônicas e cria um novo olhar sobre

as antigas lendas de civilizações avançadas escondidas no coração da selva amazônica. O primeiro romance de FC publicado neste subgênero é *Amazofuturism* (2021), de Rogério Pietro. Segundo o autor, o subgênero é definido por quatro pilares fundamentais:

“Primeiro pilar: os indígenas, a etnia ou o povo representado, seja real ou fictício, deve ser da selva amazônica. Do contrário não seria amazofuturismo. Obras de arte futuristas sobre povos indígenas de outras localidades podem receber novas denominações. Segundo pilar: a tecnologia indígena deve ser inovadora e única. O simples fato de dar aos personagens telefones celulares ou computadores não caracteriza o amazofuturismo. Pelo contrário, o uso de tecnologias tipicamente usadas por outros povos seria apenas uma descaracterização da cultura indígena. Terceiro pilar: os avanços tecnológicos devem estar em harmonia com o meio ambiente. A sociedade indígena amazofuturista deve ser utópica, voltada para o bem-estar dos habitantes e sempre respeitar a selva e os animais. Se uma sociedade indígena amazônica for retratada com um olhar distópico, em que o meio ambiente e a sociedade foram degradados, então o termo amazofuturismo não pode ser usado. Esse tipo de visão talvez pudesse ser chamado de ‘amazopunk’, o que não é o objetivo do novo subgênero da ficção científica. Quarto pilar: as histórias devem ser contadas do ponto de vista dos personagens indígenas, e não mais do ponto de vista do personagem explorador/colonizador que se deslumbra ao encontrar uma cidade maravilhosa no seio da selva amazônica. Por outro lado, as histórias amazofuturistas não precisam ter autoria exclusiva de escritores ou roteiristas indígenas. O amazofuturismo

vem para unir os povos num ideal estético e conceitual, e não promover a segregação racial” (Pietro, s.d.).

Parece haver um número excessivo de subgêneros na FC; desconsiderando o mérito disso ser interessante ou não para o gênero literário, é inegável que contribui para melhor organizar a diversidade enorme de publicações que a ficção científica abrange na atualidade. Os conceitos se aperfeiçoam com o tempo, trazendo ou subtraindo elementos e, às vezes, se fundindo. O fato é que a FC brasileira se amplia a cada dia com maior quantidade e qualidade de escritores, leitores e obras, necessitando ainda de maior reconhecimento e valorização. E de difusão que a faça ocupar espaços e mercados.

Pode-se observar que esse gênero, que nasce como literatura estrangeira, se encaixa e avança rumo a produções cada vez mais voltadas para temáticas brasileiras, incorporando nossas experiências como povo e nossos valores culturais, elementos fortes e presentes na modernidade. Testemunhamos o momento que inaugura os passos na direção da existência de uma FC com identidade nacional.

OBRAS CONSIDERADAS RELEVANTES PARA A FC NO CENÁRIO INTERNACIONAL E NACIONAL, SEUS TEMAS E SUBGÊNEROS

Cenário internacional

A FC surgiu como gênero literário no século XIX, mas foi gestada no século XVII. Muitas obras foram escritas antes de 1930

na Europa, por esse motivo, algumas delas foram relacionadas abaixo. Três grandes nomes se destacam neste cenário da FC: Júlio Verne, H. G. Wells e Isaac Asimov. Vale o destaque para Mary Shelley, com obra que se tornou um marco da FC numa época em que o cenário literário era predominantemente dominado por homens.

- 1634 – *Somnium*, Johannes Kepler
- 1726 – *Viagens de Gulliver*, Jonathan Swift
- 1818 – *Frankenstein*, Mary Shelley
- 1864 – *Viagem ao centro da Terra*,
Júlio Verne
- 1870 – *Vinte mil léguas submarinas*,
Júlio Verne
- 1895 – *A máquina do tempo*, H.G. Wells
- 1897 – *O homem invisível*, H. G.Wells
- 1898 – *A guerra dos mundos*, H. G. Wells
- 1901 – *Os primeiros homens na Lua*,
H. G. Wells
- 1920 – *RUR: robôs universais de Rossum*,
Karel Capek
- 1922 – *Aelita*, Alexei Tolstoi
- 1924 – *Nós*, Yevgeny Zamyatin
- 1925 – *Metrópolis*, Thea Von Harbou
- 1932 – *Admirável mundo novo*,
Aldous Huxley
- 1949 – *1984*, George Orwell
- 1944 – *Fundação*, Isaac Asimov
- 1950 – *Eu, robô*, Isaac Asimov
- 1950 – *As crônicas marcianas*, Ray Bradbury
- 1961 – *Solaris*, Stanislaw Lem
- 1963 – *O planeta dos macacos*, Pierre Boulle
- 1968 – *2001: Uma odisseia no espaço*,
Arthur C. Clarke

Segundo Léo Godoy Otero (1987, pp. 82-132), a FC se divide em cinco grandes períodos e a cada um deles destaca literaturas voltadas a temáticas específicas, como

se a história influenciasse diretamente as produções literárias e trouxesse temas específicos daquela época. Vale observar que os períodos não são estanques, mesclam-se, são interpenetráveis:

- Período Primitivo (1815-1926) – a FC neste período não existia enquanto forma literária e publicava-se tudo que se assemelhasse a temas de antecipação, como viagens interplanetárias, monstros marinhos e extraterrestres, guerras espaciais. Autores como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Tolstoi, Júlio Verne e H. G. Wells incluem-se nesse período. No final, firma-se o papel de Hugo Gernsback, que, em 1926, edita a revista *Amazing Stories*, entre outras que falavam da paixão pelo progresso tecnológico.
- Período Gernsback (1926-1938) – com especulação de aventuras e inventos tendo por base a biologia, sociologia e psicologia, surge neste período a *space opera* e os heróis dilatam seus feitos no Cosmo, extrapola-se o campo científico e nem sempre existe respeito à precisão científica nas descrições. Abordam-se temas como drogas da inteligência, superação da velocidade da luz, natalidade controlada por laboratórios, drogas da felicidade, consumismo de coisas novas e descarte das velhas, viagens cósmicas, foguetes. Surgem aqui os conceitos de *hard science fiction* e *soft science fiction* – a primeira está vinculada às ciências físicas e naturais (física, astronáutica, aeronáutica, astronomia, mecânica) e a segunda extrapola as ciências do comportamento (antropologia, exobiologia etc.), temas inerentes à FC social. Desse

período, destacam-se os livros *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1932), *Fundação*, de Isaac Asimov (1944), e *Sirius*, de Olaf Stapledon (1944).

- Período Social ou de Campbell (1938-1945) – em que o homem surge como empresa, a tripulação é especializada nos diversos setores da técnica, a participação da mulher ocorre numa relação de igualdade, máquinas lógicas, “neuroses robóticas”. Surgem temas como telepatia, imortalidade, gigantismo humano, supermentalidades, viagens no tempo, aranhas inteligentes, entidades capazes de assumir aparências físicas. O livro *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, subsidia a abordagem de John W. Campbell, tido como o pai da FC social.
- Período Atômico (1945-1958) – surge logo após o advento da bomba atômica e a literatura assume uma visão pessimista de mundo. Pululam temas sobre radioatividade, chagas, imperialismo intergaláctico, mutantes ominosos, semicarbonizados. Destacam-se no período *1984* e *A revolução dos bichos*, de George Orwell (1949 e 1945), *O futuro do mundo* e a Série *Fundação* e *Império*, de Isaac Asimov, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), e *2001: uma odisseia no espaço*, de Arthur C. Clarke (1968).
- Período Sincrético (1958 – hoje) – período em que se busca a solução para os problemas do planeta, surgem máquinas subjugadas, colonização de planetas, universos paralelos, viagens superiores à velocidade da luz, mutações biológicas, faculdades supranormais, homossexualidade, inteligências superiores que visitam a Terra, máquinas com sentimentos, clones, ciborgues. Destacam-se os livros *A ilha*, de

Huxley (1962), *O androide*, de Henry Kuttner, *Duna*, de Frank Herbert (1965), e *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Le Guin (1969). Nesse período, a FC fica mais elaborada e de difícil leitura, com enfoque psicológico e místico.

Segundo Adam Roberts, o lançamento do satélite artificial Sputnik pela União Soviética transformou a viagem espacial em realidade e a missão à Lua com a Apollo em 1969 trouxe entusiasmo e esperança de que o futuro era realidade. No entanto, o desaparecimento de recursos e cortes em investimentos em 1970 reduziu o sonho da viagem espacial a satélites comerciais e militares em órbita da Terra, e a algumas sondas-robô em aventuras um pouco mais longas. Isso fez com que o otimismo da década anterior fosse desaparecendo na década de 1970, adentrando os anos 1980.

Grupos de escritores, desapontados com a realidade, formaram duas correntes na FC: a *new wave* e o movimento *cyberpunk*. A primeira, uma associação informal de escritores das décadas de 1960 e 1970 que produziam FC de vanguarda, com narrativas radicais ou fragmentadas. Segundo Damien Broderick, a *new wave* foi “uma reação contra a exaustão do gênero”. Segundo Roberts, esse movimento pode ser visto como “uma tentativa deliberada de elevar a qualidade literária e estilística da FC”, que pretendia abandonar os padrões da FC tradicional com ênfase no conteúdo antes que no estilo e no tratamento. Época marcada por certo fascínio com o fim dos tempos, novo início cósmico, a vinda da Era de Aquário, ansiedade e medo do aniquilamento nuclear... Uma linguagem da transcendência, com temas que abordam o fascínio pelo valor do messias. Alguns dos

grandes clássicos que marcam o período são *Um estranho numa terra estranha* (1961), de Heinlein, *Duna* (1965), de Frank Herbert, os romances da grande fase de Philip K. Dick, como *Os três estigmas de Palmer Eldritch* (1965), *O caçador de andróides* (1968) e *Ubik* (1969).

Ainda segundo Roberts, houve esforço de muitos escritores para renovar o *novum*, com tentativas de escrever a FC com mais sofisticação literária e mais ambição formal, “de integrar mulheres, minorias étnicas, modos alternativos de vida e sexualidade como expressão do fascínio central da ficção científica”. Helen Merrick estabelece vínculos entre a *new wave* e o impacto do movimento das mulheres sobre a FC.

“[A] invasão feminina com um debate novo e contestado com vigor entre ‘FC *hard*’, estilizada como masculina, e a ‘FC *soft*’, estilizada como feminina do modo [...] talvez faça mais sentido ver a *new wave* como o gênero refletido sobre si mesmo para reconsiderar sua lógica original” (Roberts, 2018).

O livro *The female man* (O homem feminino), 1975, de Joanna Russ, surge como uma utopia feminista e crítica polêmica dos homens e da masculinidade. O período é marcado também por autoras como Margaret Atwood, com o livro *O conto da aia* (1985), em que as mulheres são vítimas das hierarquias repressivas construídas pelos homens em um Estados Unidos ultraconservador; Sheri Tepper, com os livros *O portão para o país das mulheres* (1988), *The waters rising* (A subida das águas; 2010), que trazem preocupações ambientais e as delinquências da relação da humanidade com o mundo natural; Octavia Butler, importante romancista

afro-americana, com o livro *Kindred: laços de sangue* (1979), que trata da experiência da escravidão antes da Guerra Civil.

Na década de 1990, as produções de ficção científica são invadidas por temas dos dias atuais, como questões ecológicas e o que seria um ambiente vital e viável de sobrevivência humana. As séries de romances mais significativas do período foram a trilogia Marte, de Kim Stanley Robinson (1993-1996), e *Confluence* (Confluência), de Paul McAuley (1997-1999).

A FC se expande para as artes visuais. A criação de seres e ambientes virtuais cresce de forma vertiginosa, inserindo a FC em realidades mais tecnológicas. Abordando temas como amizade, escolaridade, socialização fora da família e sexo, em histórias de amor comoventes que filtram o grau de violência e fazem sucesso comercial. Destacam-se nesse período três séries de livros que se transformaram em grandes metáforas globais – *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling, saga *Crepúsculo* (2005-2008), de Stephenie Meyer, e *Jogos vorazes* (2008-2010), de Suzanne Collins. Três sucessos comerciais que dominaram a paisagem editorial, e que continuam a ser lidos, atingindo público diverso. Os dois primeiros estão no campo da fantasia e o terceiro, no da distopia.

Adam Roberts nos traz o conceito do leitor “jovem adulto”. Pessoas entre 25 e 30 anos de idade que continuam gostando de textos, filmes, músicas e games da adolescência. Segundo Roberts, esse público passa a determinar toda uma produção cultural de FC.

Filmes adaptados das histórias em quadrinhos tornam-se campeões de público e bilheteria e são disputadíssimos pelas gran-

des empresas cinematográficas. Os fãs de FC auxiliam na divulgação e formação de opiniões. Exemplos disso são as convenções de quadrinhos da ComiCon nos Estados Unidos, a FinnCon na Europa, e a WorldCon em diversos lugares.

Também segundo Roberts, apesar de não ser sucesso de vendas, o *mainstream* mantém-se como categoria cultural relevante e obras significativas, explorando temas de ficção científica, foram publicadas no século XX. A exemplo da escritora norte-americana Jennifer Egan, com *A visit from the Goon Squad* (Uma visita do Esquadrão Capanga; 2020), que trata de um mundo em colapso climático em um futuro próximo, e *Não me abandone jamais* (2002), de Kazuo Ishiguro, que trata de clones criados em remotos ambientes escolares para fornecer órgãos de transplante.

No século XXI surgem os subgêneros *steampunk*, de retrofuturismo e ficção científica recursiva que, impelido por uma nostalgia dos estilos e condutas da Inglaterra da era vitoriana, propõe a convivência harmônica entre a tecnologia contemporânea e a elegância e as boas maneiras do século XIX; o *new weird*, que surge com um grupo de escritores de fins do século XX, promovendo uma estética irregular e sombria, baseada em uma paixão pelas fantasias de H. P. Lovecraft, Mervyn Peake e M. John Harrison; e a *new space opera*, que inclui o trabalho de escritores que conseguem executar uma FC de aventura, de modo devidamente hábil, combinando pesquisa científica rigorosa com sensibilidade literária. Como exemplos, os autores Paul MacAuley e Alastair Reynolds.

Nas últimas décadas do século XX, a FC torna-se um gênero dominado pela mídia visual, invadindo cinemas e TVs, encon-

trando nessas tecnologias não só um meio de concretizar o seu visual, mas também de materializar a sua própria estética: a princípio mais vinculada à estética do grande teatro e depois criando um senso de espetáculo especificamente cinematográfico.

Ainda segundo Roberts, na década de 1960 foram produzidos menos filmes de FC, em comparação com a década anterior, mas foi criada uma série de filmes inovadores de FC. Como exemplos, *Matango* (1963), de Inishiro Honda; *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut; *Barbarella* (1967), de Roger Vadim; *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.

A FC audiovisual na TV é encontrada no final da década de 1940 e inícios de 1950. Surge de forma bem amadorística e passa, na década de 1950 e na de 1960, a formatos genéricos como *Science fiction theatre* (1955-1957) ou seriados com episódios independentes. Alguns exemplos: *Além da imaginação* (1959-1964); *Quinta dimensão* (1963-1965); *Os Jetsons* (1962-1963); *Viagem ao fundo do mar* (1964-1968); *Perdidos no espaço* (1965-1968); *Túnel do tempo* (1966-1967); *Jornada nas estrelas* (1966-1969); *Doctor Who* (1963-1989 e 2005 até o presente).

Adam Roberts alerta para uma crescente tendência visual do gênero FC e uma mudança no seu foco textual, que passa de textos individuais vinculados a uma premissa particular para “megatextos”, abrangendo várias mídias (novelas, filmes, seriados de TV, videogames, histórias em quadrinhos, ilustrações etc). A FC passa a aceitar múltiplas adições textuais, como ocorre em *Duna*, de Frank Herbert, e depois passa a ser planejada antecipadamente como megatextos, como ocorre em *Star wars* (1977) e *Matrix*

(1999), por exemplo. O mesmo ocorre com *Doctor Who* e *Jornada nas estrelas*, pois nascem com a premissa de serem moldados em diferentes formatos.

O sucesso de bilheteria e os fãs auxiliam no processo de manutenção da história, gerando novas sequências. Como exemplo, podemos citar os filmes *Planeta dos macacos*; *De volta ao planeta dos macacos* (1969); *Fuga do planeta dos macacos* (1971); *A conquista do planeta dos macacos* (1972); *A batalha do planeta dos macacos* (1973) e assim por diante. O mesmo ocorre com *Alien*, *Matrix* etc.

Nas décadas de 1980 e 1990, surgem os filmes de super-heróis, transferidos da FC dos quadrinhos para o cinema. Exemplos: *Superman* (1978); *Batman* (1989); *Homem-Aranha* (2002), entre outros. Foram franquias relançadas de 2000 a 2010 com grande sucesso de bilheteria.

Os diálogos da FC entre as diversas mídias continuam se ampliando até a atualidade. Se, por um lado, esse crescimento visual enfraquece a prosa da FC, também a fortalece, pois muitos leitores querem ler aventuras do tipo *Star wars* e as editoras atendem às suas necessidades. Segundo Roberts, a FC em prosa da década 1980 retorna em formato às convenções da Era de Ouro, não aos avanços estéticos da *new wave*.

Cenário nacional

No Brasil, a FC chegou tardiamente e se restringiu às grandes cidades por terem maior domínio tecnológico. Nenhuma obra, no estrito conceito de FC, foi escrita antes de 1930, mas tivemos autores que podem

ser considerados precursores no gênero, período que abrange de 1857 a 1957. Passo a discorrer brevemente sobre autores e obras para que se possam aferir as características da FC presentes.

Exemplos mais antigos incluem o conto “O fim do mundo” (1857), de Joaquim Manuel de Macedo; o romance *O doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar; o conto “O imortal” (1882), de Machado de Assis. Neste último, o médico homeopata Dr. Leão busca persuadir seus ouvintes – o coronel Bertioga e o tabelião Linhares – sobre a imortalidade de seu pai, Rui de Leão, que teria vivido por 255 anos, entre 1600 e 1855, graças a um poderoso elixir indígena.

O romance *A rainha do ignoto* (1899), de Emília Freitas, narra uma história ambientada no Ceará, com uma sociedade autônoma e altamente desenvolvida de mulheres aventureiras que se vale da hipnose e da capacidade de se comunicar com o além para identificar e ajudar outras pessoas doentes ou oprimidas, tendo como líder Funesta, descrita como criatura mítica local, cheia de mistérios e medo.

O conto “Demônios” (1893), de Aluísio de Azevedo, através de um sonho, descreve de modo delirante o Rio de Janeiro em trevas. O personagem principal vai atrás de Laura, a bem-amada, confessando paixão e comunicando-se ambos por telepatia; transformam-se em quadrúpedes, depois se transmutam em árvores e assim permanecem por séculos, até que a lama se desfaz e surgem novas moléculas e átomos com a geração de outra vida.

O presidente negro (1926), de Monteiro Lobato, é um romance controverso devido às abordagens que faz dos negros – tam-

bém ambientado no Rio de Janeiro, apresenta influências de Wells e Conan Doyle. O escritor provoca um encontro casual entre o protagonista, Ayrton – jovem funcionário de uma empresa no Rio de Janeiro –, com um professor estudioso de física relativística. É-lhe dado conhecer as invenções do cientista, uma máquina do tempo, como a de Wells, que tem a capacidade de desvendar o futuro até o ano de 3527, e um rádio-transporte, que leva as coisas que uma pessoa necessita até sua casa, pelo rádio.

Outro romance, *Viagem à aurora do mundo* (1939), de Érico Veríssimo, sob influência de Wells, apresenta um protagonista que é cientista e constrói um aparelho capaz de revelar a gênese da Terra a partir da captação das mensagens luminosas projetadas no espaço. Sonha com viagens pelo infinito em velocidades superiores à da luz, fotografando tempos passados e futuros, na dimensão espaço-temporal.

No entanto, o *boom* na FC brasileira ocorreu nos anos de 1960, com a chamada Geração GRD (Allen, 1973, pp. 11-2). Esse período foi considerado a Primeira Onda da FC brasileira (Bell e Molina-Gavilán, 2003, pp. 6-8 e 19), abrangendo os anos de 1957 a 1972.

Foram representantes da FC brasileira desta época autores como Jeronymo Monteiro, que nos anos 1930 radiofonizava novelas e escrevia contos de FC em jornais e revistas como *A Cigarra* (1914-1975), com publicação quinzenal em São Paulo. O autor escreveu vários livros com temáticas de FC, dentre eles, *Os visitantes do espaço* (1963), em que alienígenas reluzentes de um dos satélites de Júpiter vêm à Terra para retirar um pouco do hidrogênio de nossa atmosfera. O que fazem, mas no

processo os humanos levam uma lição de solidariedade universal dos viajantes. Ainda de Jeronymo Monteiro, *3 meses no século 81* (1947), romance com influência direta de Wells, em que o personagem Campos se depara com um futuro muito diferente do esperado e deverá mostrar à humanidade o que realmente importa. Fausto Cunha, com a coletânea de contos *As noites marcianas* (1960). Dinah Silveira de Queiroz, com *Eles herdarão a Terra* (1960), livro com cinco histórias, com invasões extraterrestres e mãos decepadas. E André Carneiro, que escreve vários livros de contos, com destaque para a noveleta “A escuridão” (1963), que trata de um mundo sem luz, sem causas explicáveis, onde os cegos, como únicos habituados a viver no escuro, relevam-se.

A Segunda Onda da FC brasileira surge após o período da ditadura militar, na década de 1980, período de 1982 a 2015, também chamado de período do renascimento da FC. Vários escritores aparecem em fanzines como *Somnium*, *Hiperespaço*, *Boletim Antares* e em organizações de fãs como o Clube de Leitores de Ficção Científica.

Vale destacar neste período os autores Jorge Luiz Calife, com o romance *Padrão de contato* (1985), uma ópera espacial seguida de outros dois romances: *Horizonte de eventos* (1986) e *Linha terminal* (1991). Traz uma visão otimista da raça humana, onde uma mulher, com nome brasileiro de “Angela Duncan”, é guardiã do universo; Braulio Tavares, com *A espinha dorsal da memória* (1989), uma das melhores coletâneas de contos de FC brasileira; Fausto Fawcett, com seu primeiro romance *Santa Clara Poltergeist* (1991), com elementos *cyberpunk*, de *psipowers* e *near future*; Roberto de Sousa Causo, com a noveleta *Patrulha para o des-*

conhecido (1991), FC militar que fala dos pracinhas da FEB e o encontro com estranhos habitantes durante a Segunda Guerra Mundial, na Itália; Ivan Carlos Regina e sua coletânea *O fruto maduro da civilização* (1993), que inclui o *Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira*, e textos de humor sarcástico como carro-chefe da FC; Finisia Fideli, com “O ovo do tempo” (1994), conto delicado e bem-humorado sobre uma bióloga que adquire um geodo que a conduzirá ao contato com um viajante do tempo; Gerson Lodi-Ribeiro, com *O vampiro de Nova Holanda* (1997), história alternativa que passa pela presença holandesa no Nordeste brasileiro e a de escravos fugidos de Palmares a quem o vampiro se alia. Fábio Fernandes, com o romance curto *Os dias da peste* (2009), que trata de singularidades tecnológicas; Ivanir Calado, com o livro de contos *Anjos, mutantes e dragões* (2010), que aborda os subúrbios cariocas com alternâncias entre suspense, humor, drama e especulação intelectual.

A Terceira Onda da FC brasileira surge a partir de 2004 com vários autores jovens querendo fazer parte desse universo. O advento da internet estimulou esses autores, e surge a comunidade “Ficção Científica” no Orkut, fundada por Fábio Fernandes (2004). Com nomes como Fábio Medeiros, com *Quintessência* (2004); Cristina Lasaitis, com *Fábulas do tempo e da eternidade* (2008); Tibor Moricz, com *Fome* (2008), uma das obras mais violentas da FC brasileira. E ainda Lady Sybylla e Aline Valek, com *Universo desconstruído* (2013), uma das primeiras antologias com contos de viés feminino ou feminista no Brasil. Foi um período de muita efervescência, com ampliação de publicações e experimentações de novas

narrativas. O representante mais significativo deste período é “Luiz Bras”, pseudônimo de Nelson de Oliveira, vencedor do Prêmio Casa de las Américas, com *Fábulas* (contos, 1997) e editor das revistas do Projeto Portal (2008-2010), com as quais fomentou a ponte entre FC e *mainstream*, refletindo o debate no jornal literário *Rascunho* sobre o tema.

Nesse grupo estão os atuais escritores de FC. Alguns nomes da Segunda Onda se uniram aos novos nomes e ampliaram as vozes pelo território nacional. Os *blogs*, internet, revistas eletrônicas, *podcasts* e pequenas editoras, com um número cada vez maior de publicações de coletâneas e antologias – como a coleção Futuro Infinito (Bras, 2019-2023), que reúne autores da antiga e da nova geração, incluindo a comunidade LGBTQIA+ – muito contribuíram e contribuem para esta expansão que avança com diversidade de gêneros, autorias e espaços fora das grandes capitais.

Atualmente, fala-se do surgimento da “Quarta Onda” da FC brasileira. Segundo o professor Alexander Meireles da Silva (2021): “Quarta Onda pode ser entendida pela afirmação e celebração das diversidades socioculturais e regionais do Brasil, formalizada pela maior presença na cena literária de escritores e escritoras negras ligadas ao afrofuturismo e a ascensão de movimentos como o amazofuturismo e o sertãopunk”.

Caracteriza-se este momento como de expansão da FC brasileira, com a vinda à tona de vozes antes alijadas tanto do processo de produção, como de divulgação e premiação no cenário nacional da FC. Também como momento de resgate de uma nacionalidade, no sentido de abarcar um maior número de autores, gerando o surgimento do que Lidia Zuin chama de novas

configurações da ficção científica no Brasil na segunda década do século XXI:

“Hoje, já na quarta onda da ficção científica brasileira, vemos autores que exploram subgêneros populares atualmente, como o afrofuturismo, no qual se destaca a obra *O caçador cibernético da Rua 13*, de Fábio Kabral, ou o romance *steampunk* de *O baronato de Shoah*, de José Roberto Vieira, ou a versão LGBT, a partir de movimentos como o Manifesto Irradiativo. E acontece nestes dias a ascensão de uma nova frente especulativa: o cyberagreste” (Zuin, 2019).

Com esses movimentos, novos olhares se somam ao cenário brasileiro, desvelando regionalidades na fala de autores daqueles lugares. Nesta medida, um amazonense poderá falar de uma lenda regional viva, como o Mapinguari (monstro amazônico), excluindo dela o sentido pejorativo que a palavra “folclore” possa apresentar. São outros olhares apresentando outras possibilidades, trazendo riqueza à produção nacional. Isso não significa que exista unanimidade, mas sim diversidades nos olhares e vozes.

A Quarta Onda surge a partir de 2010 e vem com esse viés de amplitude e diversidade, assim como de democratização do acesso, produção e divulgação na literatura especulativa brasileira, para que seja mais inclusiva. Em prol desta diversidade nacional surge o Manifesto Irradiativo.

“O mundo do papel e das telas ainda é dominado por homens cis brancos fazendo o que sempre fizeram e refazendo o que sempre fizeram. É por isso que acreditamos numa forma de tomar isso de assalto, fazendo barulho com o que temos e o que

podemos para mudar esse cenário. Queremos que a literatura de gênero evolua, que abrace todas as pessoas do mundo e não apenas uma minúscula parte dele” (Anotsu; Vieira, 2015).

Esse movimento traz à tona a importância de todos serem representados na literatura, sem distinção, demonstrando um amadurecimento da FC brasileira. Como afirma Alexander Meireles da Silva (2021): “Mais do que nunca, podemos dizer que a FC nacional reconhece hoje na multiplicidade cultural do seu passado e presente as ferramentas de construção de seu futuro”.

Temas e subgêneros da ficção científica

A ficção científica tem como principal tema a ciência, seja na literatura, no cinema, em HQ ou outra forma de linguagem. Ciência entendida num sentido mais amplo, que envolve vários campos do conhecimento humano, como a filosofia e a fantasia, entre outros.

São muitos os subgêneros da FC, como também muitos os seus temas, e eles aumentam cada vez mais o seu grau de complexidade. Adoto aqui o critério de organização de alguns subgêneros com certa ordem cronológica e brevíssimas caracterizações da época, lembrando que não são territórios estanques, podendo se mesclar numa mesma obra.

- *Viagem no tempo* (século XIX) – produções baseadas no conceito de mover-se para trás e para frente na linha do tempo, de um modo análogo à mobilidade

- pelo espaço. Temas como máquinas do tempo, conceitos de física que possibilitam viajar no tempo com buracos de minhoca, universos paralelos, dobra do tempo, criação de novas realidades, alterar passado, memórias, desaceleração ou aceleração no tempo... H. G. Wells é um dos responsáveis pela popularização do conceito com seu romance *A máquina do tempo*, publicado em 1895; série de TV *Dark* (2017); conto “O buraco de minhoca”, de Romy Schinzare (2018);
- *Satírica* (surge no século XIX, por volta de 1868) – ficção que se apropria dos principais elementos dos outros subgêneros, exagerando-os ou distorcendo-os. Tem como estratégias: ridicularizar loucuras, abusos e falhas; envergonhar indivíduos, corporações, governo ou a própria sociedade em melhoria. Exemplos: romance *O doutor Benignus*, de Augusto Emílio Zaluar (1875); conto “O sr. Info e dona Ninfo”, de Ivan Carlos Regina (1993);
 - *Pós-apocalipse* (início do século XIX) – às vezes abreviada como “pós-apo” ou “pós-nuclear”, costuma ser associada ao subgênero *distopia*. Retrata a vida após um desastre que destruiu a civilização: guerra nuclear, colisão de meteorito, epidemia, colapso de economia ou energia, pandemia, invasão alienígena etc. Os sobreviventes precisam seguir em frente e aprender as novas regras de sociedade, sobrevivência e vivência nessa nova realidade. Temas: relação entre civilização perdida e o novo caos, confrontos de realidades sociais, discurso original sobre o real etc. Largamente explorada em filmes e afins. Exemplos: *Guia do mochileiro das galáxias*, de Douglas Adams (1979); *A máquina do tempo*, de H. G. Wells (1895);
 - *Utopia* (final do século XVII) – nasce com viés socialista, envolve um mundo ou sociedade ideal em tudo. Pode haver situações de conflito, mas a ideia é que esse lugar é regido pelas melhores leis, pelas melhores pessoas, um espaço de conforto e de paz porque tudo está bem. Temas: inventos e experimentos, projeções embasadas nas ciências que, mesmo longínquas, são possíveis de se tornarem reais. Exemplos: *Notícia de lugar nenhum*, de William Morris (1890); *Terra das mulheres*, de Charlotte Perkins Gilman (1915);
 - *Mundo perdido* (final do século XIX e início do século XX) – diz respeito à descoberta de lugar remoto e inexplorado que permaneceu “fora do tempo”, isolado do resto do mundo conhecido, mas conservando características extraordinárias arcaicas ou completamente anacrônicas graças ao seu isolamento. Temas: dinossauros, répteis pré-históricos; lugares exóticos – cidades localizadas nas cavidades profundas da Terra ou civilizações antigas escondidas na selva, ilhas distantes ou vales inacessíveis que preservam um fragmento do passado. Exemplos: *Viaagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne (1864); *A cidade perdida*, de Jeronymo Monteiro (1948); *O mundo perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle;
 - *Distopia* (início do século XX) – lugar no espaço ou no tempo em que a vida e a vivência são terríveis, com uma organização opressiva, comandado por um governo totalitário, onde os direitos são poucos e a voz das pessoas quase não é ouvida. Sociedade visivelmente dividida, onde a elite detém o privilégio supremo e as castas mais baixas são fadadas ao horror e ao esquecimento. Temas: dile-

mas morais, crítica social, discurso pessimista que flerta com a esperança, violência banalizada e generalizada. Exemplos: romance *1984*, de George Orwell (1949); romances *Piscina livre* e *Amorquia*, de André Carneiro (1980 e 1991);

- *História alternativa* (século XX) – a trama transcorre num mundo no qual a história possui um ponto de divergência da história como nós a conhecemos. Faz a seguinte pergunta: “O que aconteceria se a história tivesse transcorrido de maneira diferente?”. A maioria das obras do gênero é baseada em eventos históricos reais, ainda que aspectos sociais, geopolíticos e tecnológicos tenham se desenvolvido diferentemente. A noveleta *A ética da traição* (1993), de Gerson Lodi-Ribeiro, é considerada um clássico moderno;
- *Ficção científica hard* (século XX – por volta de 1950) – as histórias são centradas em tramas com plausibilidade nos seus elementos científicos, com tecnologias e eventos possíveis. Prioriza as ciências exatas (física, química, matemática etc.) e alguns de seus temas são: personagens cientistas, engenheiros, astronautas; fenômenos astronômicos e físicos; uso da tecnologia como solução do problema, precisão técnica, conjuntos consistentes de leis da física em universos alternativos; naves espaciais. Exemplos: *Fundação*, de Isaac Asimov (1944), e *2001: Uma odisseia no espaço*, de Arthur C. Clarke (1968);
- *Ficção científica soft* (século XX – final da década de 1970) – associada à ficção científica *new wave*, tende a focar personagens humanas, seus relacionamentos e sentimentos. Faz uso das ciências humanas (filosofia, sociologia, psicologia etc.). Cai no campo das coisas que os cientis-

tas consideram impossíveis. Tem como temas a telepatia, viagem mais rápida do que a luz, parapsicologia. Série *Duna*, de Frank Herbert (1965), é um marco da ficção científica *soft*; *Não chore*, novela de Luiz Bras (2016).

- *Space opera* ou *novela espacial* (século XX – 1960 e 1970) – enfatiza aventuras e batalhas interplanetárias. Geralmente se situa no espaço sideral ou num planeta distante. Tem como temas: espaçonaves que voam distâncias ilimitadas em curto espaço de tempo, planetas com formas de vida exóticas, alienígenas, armas de raios, robôs, carros voadores, forças paranormais, energias capazes de destruir planetas, estrelas e galáxias inteiras. Exemplos de filmes no gênero são *Star wars* e *Star trek* e os romances *Glória sombria* e *Shiroma, matadora ciborgue*, de Roberto de Sousa Causo (2013 e 2015).
- *Feminista* (século XX – Brasil, anos 1970) – lida com o papel da mulher na sociedade, levanta pontos sobre as questões sociais como a forma pela qual se constrói os papéis de gênero, qual o papel da reprodução na definição de gênero e o poder político e pessoal desigual entre homens e mulheres; aborto, machismo, racismo, homofobia, transfobia, preconceito com a literatura produzida por mulheres. Temas comuns: sociedades utópicas e distópicas, patriarcalismo, papel da mulher na sociedade etc. Exemplo: coletânea *Universo desconstruído*, organização de Lady Sybylla e Aline Valek (2013);
- *Steampunk* (século XX – 1980 e 1990) – também conhecido como *vaporpunk* ou *tecvapor*, ocorre no período da Revolução Industrial e trata de obras ambientadas no passado em que os paradigmas

tecnológicos ocorreram mais cedo que os registrados na história. Uma realidade alternativa em que a tecnologia mecânica a vapor evoluiu até níveis impossíveis. Temas recorrentes: máquina a vapor, fabricações em madeira, cobre e bronze, amplo uso de engrenagens, personagens com indumentárias vitorianas. Um exemplo é o romance *A lição de anatomia do temível dr. Louison*, de Enéias Tavares (2014);

- *Cyberpunk* (século XX – anos 1980 e 1990) – apresenta cenário *high-tech*, repleto de computadores fundidos a seres humanos. As pessoas passam a maior parte do tempo em espaço virtual. Envolve uso de alta tecnologia e situações de baixa qualidade de vida. Tem como temas o cérebro humano, neuropróteses, computadores, empresas multinacionais, sistema totalitário, inteligência artificial, *hackers*, internet, cibernética, música eletrônica, ambientes de subcultura e vandalismo, realidade virtual, tecnologias da informação, ciberespaço, luzes de néon, cidades altamente tecnológicas, chuvosas e decadentes. Exemplos de filmes no gênero: *Blade runner* e *Matrix* (1982 e 1999);
- *New weird* (século XX – década de 1990) – mistura ficção científica, horror e fantasia, não raro absorvendo elementos também da ficção policial. Normalmente é uma história urbana, que flerta com o surrealismo. Temas: cultura de rua moderna com mitologia, bizarrice, quebra de padrões, mistérios. Podemos traçar sua genealogia até H. P. Lovecraft; *O alienado*, romance de Cirilo S. Lemos (2012);
- *Biopunk* (última década do século XX) – subgênero do *cyberpunk*, se passa em um futuro próximo com consequências não

intencionais da revolução da biotecnologia. Explora as lutas de indivíduos ou grupos, muitas vezes o produto da experimentação humana, em um cenário de governos totalitários e megacorporações que abusam de biotecnologias como meio de controle social e de especulação. Tem como temas: DNA, tecnologia da informação, biologia sintética, indivíduos modificados, clínica, laboratório ou hospital com prática ilegal, manipulação genética, modificação biológica dúbia, lucro. Exemplo: *A ilha do doutor Moreau*, de H. G. Wells (1896);

- *Exobiológica* (meados do século XX) – trata da possibilidade de vida em espaços extraterrestres, levando em consideração desde a origem dessas formas de vida até as condições ambientais para sua existência. Tem como temas extraterrestres com variações da forma humanoide, outras formas de civilizações e organizações sociais, organismos microscópicos (vírus, príons) trazidos para o universo macroscópico, evolução da vida, atividades neurológicas e formas de vida, relação dos seres com o meio ambiente, simetria e estrutura corporal. Exemplo de conto no gênero: “Quando murgau A.M.A. murgau”, de Ivan Carlos Regina (1993).
- *Esotérica* (meados do século XX) – narrativa que aproxima o conhecimento mensurável (ciência) do conhecimento paranormal (ocultismo). Temas no gênero são crenças, superstições, misticismos etc. Exemplo: livro *9225: ficção da nova era*, de Regina Sylvia, edição independente lançada em 1989.
- *Ufológica* (meados do século XX) – narrativa sobre o fenômeno dos discos voadores, normalmente avistados em condições imprecisas, podendo ou não ocorrer

- uma abdução alienígena. Temas: objetos voadores não identificados (OVNIs), alienígenas. Exemplo: o romance *O homem que viu o disco voador*, de Rubens Teixeira Scavone (1958);
- *Universo paralelo* (meados do século XX) – sobre outro(s) universo(s), separado(s) do nosso, mas com pontos de contato, em certos casos, formando um multiverso. Temas: outra(s) dimensão(s), hiperespaço, atalho mais rápido que a luz, viagem interestelar, viagem no tempo, elementos fantásticos e surreais etc. Exemplo: conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” (1941), de Jorge Luis Borges (trabalha com labirinto temporal);
 - *Vida extraterrestre* (século XX) – narrativa sobre viagens a outros planetas e sobre os seres vivos, inteligentes ou não, que vivem lá. Temas: extraterrestres, viagens interplanetárias, formas de vida que podem variar desde simples organismos a humanos, vírus etc. Exemplos: contos “Exercícios de silêncio”, de Finisia Fideli, e “Zayn”, de Romy Schinzare.
 - *Imortalidade* (século XX) – narrativa em que a biotecnologia investiga certos meios de neutralizar o processo de envelhecimento, com o objetivo de aumentar indefinidamente a expectativa de vida. Temas: longevidade, imortalidade, programas tecnológicos, implantes tecnológicos, engenharia genética, *backups* automáticos de consciência, *chips*, *mind upload* etc. Exemplos: livro/série de TV *Carbono alterado*, de Richard Morgan (2002); “Paraíso líquido”, conto de Luiz Bras (2010);
 - *Inteligência artificial* (século XX) – fala de *softwares*, robôs e andróides tão ou mais inteligentes do que os seres humanos que os criaram. Temas: computado-
- res com inteligência artificial avançada, máquinas, humanoides, programas de tecnologia avançados, redes neurais artificiais, dispositivos tecnológicos. Exemplos: *Eu, robô*, de Isaac Asimov (1950); no cinema, *O exterminador do futuro*, de James Cameron (1984);
- *Primeiro contato* (século XX – 1927) – narrativa sobre o primeiro encontro entre humanos e alienígenas. Temas: raças avançadas, viagens interestelares, encontros com raças predatórias, choque cultural, extraterrestres, naves espaciais etc. Exemplos: romance *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells (1897); conto “A nuvem”, de Ricardo Teixeira (1994);
 - *Retrofuturismo* (século XX – no final da década 70) – reúne os diversos *punks* retrôs derivados do *cyberpunk* e do *steampunk*: *stonepunk*, *clockpunk*, *decopunk*, *dieselpunk*, *atompunk* e *solarpunk*. Traz como temas histórias ambientadas num passado alternativo, como cidades suspensas em nuvens ou a milhares de metros do chão, carros voadores, armas de raios, estradas intergalácticas, robôs com funções domésticas etc. Exemplos: “Veneza em chamas”, conto de Ana Cristina Rodrigues; animação de Hanna Barbera *Os Jetsons* (1962-1963).
 - *Afrofuturismo* (século XX – 1990) – narrativa que combina ficção científica e cosmologia africana. Temas: arte e cultura africana. Vai além da literatura, incluindo pintura e fotografia. Exemplos: romance *O caçador cibernético da Rua 13*, romance de Fábio Kabral (2017); filme *Pantera Negra* (2018);
 - *Solarpunk* (século XXI – 2008) – movimento estético derivado do *cyberpunk*, aborda questões climáticas (desmata-

mento, desenvolvimento sustentável, entre outras) e dinâmicas sociais (desigualdade social, acesso à água, entre outras). Com uma visão de um futuro promissor, imagina mundos com produção de energias inesgotáveis, ausência de danos para os ecossistemas e outros. Exemplo: livro *Solarpunk: histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*, de Gerson-Lodi Ribeiro, ed. (2013);

- *Amazofuturismo* (século XXI – 2019) – explora as possibilidades tecnológicas indígenas amazônicas, cria um novo olhar sobre as antigas lendas de civilizações escondidas no coração da selva. Temas: flora e fauna amazônicas, cocares sagrados dos indígenas, pinturas corporais com seus significados, respeito à natureza; tecnologias imaginárias, novas,

avanzadas e limpas. Exemplo: primeiro romance *Amazofuturismo*, de Rogério Pietro (2021);

- *Pós-apocalipse* (século XXI) – narrativa ambientada em um mundo quase sem ninguém, devastado por uma guerra ou uma pandemia. Temas: guerra atômica, civilização em colapso, mudança climática descontrolada, evento astronômico de impacto, esgotamento de recursos, revolta cibernética etc. Exemplo: conto “A espingarda”, de André Carneiro (1966);
- *Realidade paralela* (século XXI) – subgênero que trata de outras realidades que coexistem e se comunicam com a nossa, podendo ser acessadas por meio de portais físicos ou mentais. Temas: portais do tempo; outras vidas etc. Exemplo: romance *Matéria escura*, de Jason Dessem (2016).

REFERÊNCIAS

- ALLEN, L. D. *No mundo da ficção científica*. São Paulo, Summus, 1973, pp. 11-2.
- ANOTSU, J.; VIEIRA, V. (Alliah). “Manifesto irradiativo”. 2015. Disponível em: <https://manifesto-irradiativo.wordpress.com/>.
- BELL, A. L.; MOLINA-GAVILÁN, Y. (eds.). *Cosmos latinos: an anthology of science fiction from Latin America and Spain*. Wesleyan University Press, 2003.
- BRAS, L. (org.). Coleção Futuro Infinito, vários títulos. Patuá, 2019-2022.
- CARDOSO, A. E. *As revistas de emoção no Brasil (1935-1949): o último lance da invasão cultural americana*. Trabalho apresentado no IX Encontro de Núcleos de Pesquisa em Comunicação. Curitiba, 4 a 7/set./2009.
- CAUSO, R. de S. “Tupinipunk – cyberpunk brasileiro”. *Ondas nas praias de um mundo sombrio: new wave e cyberpunk no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2013.

- DINIZ, G. G. "Sertãoopunk: ficção especulativa nordestina". Entrevista ao *Jornal Metamorfose*. 2021. Disponível em: <https://www.jornalmetamorfose.com/single-post/ser%C3%A3opunk-fic%C3%A7%C3%A3o-cient%C3%ADfica-nordestina>.
- DUTRA, M. "Amazofuturismo imagina um futuro indígena e cyberpunk". *Ipeneses*. 11/mar./2020. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2020/03/amazofuturismo-imagina-um-futuro-indigena-e-cyberpunk/>.
- GIAROLA, F. R. "O futuro não é mais como era antigamente: representações do futuro em livros e filmes de ficção científica (séculos XIX, XX E XXI)". *Revista Tempos Gerais*. 2016, pp. 63-4.
- MILLA, C. "Sobre o sertãoopunk, minha vó e a Terra da Luz". *Rede Alagadiço*. 2021. Disponível em: <https://redealagadico.wordpress.com/2021/05/10/sobre-o-sertaopunk-minha-vo-e-a-terra-da-luz/>.
- OLIVEIRA, N. de (org.). *Fractais tropicais*. São Paulo, Sesi-SP, 2018.
- OTERO, L. G. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo, Lua Nova, 1987.
- PIETRO, R. "Amazofuturismo: A ficção científica ganha o amazofuturismo". *Amazofuturismo*. S.d. Disponível em: <https://amazofuturismo.com.br/>.
- REGINA, I. C. "Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira", in *O fruto maduro da civilização*. São Paulo, Edições GRD, 1993, p. 10.
- ROBERTS, A. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. 1ª edição eletrônica. Seoman, 2018.
- SÁ, A. de; DINIZ, G. G., in A. Silva (org.). *Sertão punk: histórias de um Nordeste do amanhã*. 2020.
- SILVA, A. M. da. "Sobre diversidades e regionalidades: a ascensão da quarta onda da ficção científica brasileira". *Memorare*, vol. 8, n. 1. Tubarão, jan.-jun./2021.
- STABLEFORD, B.; CLUTE, J.; NICHOLLS, P. "Definitions of SF", in *The Encyclopedia of Science Fiction*. 4ª ed. 2021. Disponível em: https://sf-encyclopedia.com/entry/definitions_of_sf.
- TAVARES, B. *O que é ficção científica*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- WESTHFALL, G. "Hugo Gernsback", in *The Encyclopedia of Science Fiction*. 4ª ed. 2021. Disponível em: https://sf-encyclopedia.com/entry/gernsback_hugo.
- ZUIN, L. "Amazofuturismo e cyberagreste por uma nova ficção científica brasileira". *Blogosfera*. 2/set./2019. Disponível em: <https://lidiazuin.blogosfera.uol.com.br/2019/09/02/amazofuturismo-e-cyberagreste-por-uma-nova-ficcao-cientifica-brasileira/>.



Domínio público/Wikimedia Commons

Gótico: o medo e o pessimismo como propulsores da criação literária

Oscar Nestarez



resumo

O presente texto pretende esquadriñar a expressão literária do gótico a partir de suas origens, no século XVIII, tendo em vista duas perspectivas: o fenômeno histórico, cultural e artístico que, a partir daquele momento e ao longo do século seguinte, transbordou das letras para outras áreas de conhecimento; e o gótico como poética, a qual, após o esgotamento de fórmulas e temas estabelecidos ao longo do período mencionado, passou a fornecer a moldura narrativa ideal para histórias ancoradas no medo e no pessimismo – emoções que inevitavelmente resultam da experiência humana neste mundo.

Palavras-chave: gótico; literatura gótica; medo; pessimismo.

abstract

This text intends to examine the literary expression of Gothic from its origins in the 18th century, taking into account two perspectives: the historical, cultural and artistic phenomenon that, from that moment on and throughout the following century, overflowed from fiction to other areas; and Gothic as a specific poetics, which, after the exhaustion of formulas and themes established throughout the aforementioned period, began to provide the ideal framework for narratives anchored in fear and pessimism – emotions that inevitably result from the human experience in this world.

Keywords: Gothic; gothic literature; fear; pessimism.

A

rreprios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir. Por mais que tentemos dissimular, algum comando primitivo é disparado dentro de nós, e toda a racionalidade acumulada ao longo de séculos é subitamente aniquilada pela certeza de que nossa vida está em perigo. Trata-se do alerta primordial, item fundamental de nosso mecanismo de sobrevivência. Devido a isso, a humanidade assusta a si mesma desde o momento em que estabeleceu formas rudimentares de comunicação. Abandonados à própria sorte em um mundo hostil, nossos descendentes primatas já eram inquietos e curiosos. Queriam compreender e explicar todos os fenômenos que os cercavam, ainda que

isso lhes custasse a vida. As tempestades, o fogo, as nevascas, os vulcões em erupção, os ataques de animais: um território imenso, então intocado pela ciência, inspirou as criações mais delirantes. Lendas e mitos, ao redor da fogueira, eram transmitidos pelos mais idosos das tribos aos ouvidos dos mais jovens. A esse respeito, é conhecida a frase de um dos principais nomes da ficção literária de horror, o estadunidense Howard Phillips Lovecraft: “A mais forte e mais antiga emoção da humanidade é o medo, e a mais forte e mais antiga forma de medo é o medo do desconhecido”. A afirmação está no início de *O horror sobrenatural na literatura*,

OSCAR NESTAREZ é doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e ficcionista, autor de, entre outros, *Bile negra* (Avec Editora).

longo ensaio publicado pela primeira vez em 1927 e até hoje bastante referenciado em estudos dedicados ao gênero.

Os séculos se passaram, o homem foi compreendendo seus arredores, mas o fascínio exercido por narrativas sobrenaturais ou assustadoras, ainda que em suas formas mais rudimentares, não diminuiu. Pelo contrário: esses relatos passaram a ocupar as paredes de cavernas, os manuscritos, os pergaminhos e, enfim, as páginas de epopeias e documentos religiosos da Antiguidade. Prova disso é o Antigo Testamento (meados do século I) da *Bíblia*. Trata-se de uma leitura que, retirada do contexto religioso, apresenta inúmeros monstros (na forma de quimeras como Beemote e Leviatã) e eventos tão violentos quanto sangrentos. Outros documentos religiosos da Antiguidade, como o *Avesta* (a compilação de textos sagrados do zoroastrismo, anos 3 a 7 d. C.) e épicos de cavalaria (séculos X a XV, como as sagas arturianas e de Beowulf), também constituem exemplos da incorporação de excertos que despertam alguma reação negativa diante de perigos reais ou imaginários.

A despeito dessa incorporação, durante centenas de anos se observou o que Jean Delumeau (2009, p. 11) denominou “o silêncio sobre o medo”. Na Introdução de *História do medo no Ocidente*, o historiador francês lembra que, entre os séculos XIII e XVIII, os referenciais heroicos ganham vulto na sociedade ocidental, expressando valores prosaicos; com isso, as formas literárias de então reforçam “a exaltação sem nuance da audácia” (Delumeau, 2009, p. 14), característica decerto saliente em obras como *Sir Gawain e o*

Cavaleiro Verde (século XIV), de autoria desconhecida, e *A morte de Arthur*, de Thomas Malory (século XV). Segundo Delumeau (2009, p. 17):

“Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia – individual – dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus”.

Com o passar do tempo, e o reforço de acontecimentos históricos como a Revolução Francesa, “a preocupação com a verdade psicológica prevaleceu” (Delumeau, 2009, p. 18). De acordo com Delumeau, a literatura, concomitantemente à historiografia, foi restituindo ao medo o seu verdadeiro lugar. Em seu estudo, o historiador menciona, como exemplos dessa remissão, os contos de Guy de Maupassant, *La débâcle*, de Émile Zola, e *Diálogos das carmelitas*, do também francês Georges Bernanos (Delumeau, 2009, p. 18). Como bem sintetiza Delumeau (2009, p. 23), o medo é “um componente maior da experiência humana, a despeito de todos os esforços para superá-lo”. Assim sendo, é também um componente das expressões artísticas nascidas dessa experiência. Ainda que abafado – ou *silenciado* – por determinadas conjunturas

históricas e sociais, o medo jamais deixou de comparecer às narrativas concebidas pela mente humana.

Por outro lado, cabe salientar que, durante séculos, as passagens aterradoras inseridas na ficção tinham alguma finalidade específica: catequizar, propagar a fé, alçar figuras históricas à categoria de mitos etc. É imprescindível recordar, da mesma forma, que, a partir da Idade Média, a humanidade ocidental encontrava-se enredada pela hesitação entre a realidade e o sobrenatural; em outras palavras, parecia avançar no território do fantástico, conforme delineado por Tzvetan Todorov na *Introdução à literatura fantástica*. Contudo, de acordo com Samuel Sadaune, a noção de “fantástico”, na Idade Média, é bastante diferente da concepção atual. “O termo não existe na época: o homem medieval vive em um universo no qual há ‘maravilhamentos’: e isto vai do fenômeno inexplicável ao milagre” (Sadaune, 2012, p. 7, tradução nossa). Esse funcionamento é governado por uma cosmovisão segundo a qual

“[...] o universo é a criação de Deus, o qual colocou um fim ao caos em detrimento de um mundo organizado. Mas, mesmo que Deus tenha estabelecido a ordem, as forças das trevas tentavam (e, às vezes, conseguiam) instalar a desordem; e o próprio Deus se manifesta para perturbar, de maneira mais ou menos espetacular, mais ou menos longa, a ordem que ele criou” (Sadaune, 2012, p. 7, tradução nossa).

Ocorre que, com o surgimento das teorias iluministas, tal visão de mundo se

transforma, desencadeando novas escolas de pensamento sobre o tema.

A partir do século XVII, à medida que o Iluminismo se estabelece como corrente racionalista e filosófica na Europa Ocidental, as práticas e as instituições do continente passam por uma profunda reformulação. A razão torna-se o principal instrumento de reflexão, relegando ao segundo plano as verdades absolutas que alicerçavam as crenças do homem medieval. Pressionada também pela Revolução Industrial, a cultura humana orienta-se na direção dos princípios de racionalidade, de controle e de planejamento. Nas palavras de Alcebíades Diniz (2018, p. 214), “tal pressão, exercida de forma progressiva, levou a arte a uma busca por *alívio*, a uma reação diante desse recém-constituído império da factualidade, da causalidade”.

DO SUBLIME AO GÓTICO

É nesse contexto reativo que ganha relevo o conceito de *sublime*, conforme estabelecido pelos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant. O segundo, na *Crítica da faculdade do juízo*, assim se refere a fenômenos naturais que despertam temor: “A visão de tais eventos [raios e trovões, vulcões, tornados, as corredeiras de um poderoso rio] torna-se mais atrativa quanto mais assustadora for, uma vez que estejamos em segurança” (Kant, 2012, p. 147). Burke, por sua vez, delinea o termo da seguinte forma:

“Tudo que é capaz de despertar as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo o que é de algum modo terrível, ou que se relaciona

a objetos terríveis, ou atua de maneira análoga ao terror, é uma fonte do *sublime*, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. [...] Quando o perigo ou a dor perturbam demasiadamente, não podem oferecer deleite algum, e são simplesmente terríveis; contudo, a certas distâncias e com ligeiras modificações, podem ser e são deleitosos, como experimentamos todos os dias” (Burke, 2001, p. 29, tradução nossa).

Em certa medida, Kant e Burke teorizam sobre a apreciação abrigada, protegida de ameaças – uma conceituação que, como se verificará, será fundamental para o estabelecimento de vertentes como o gótico e o próprio horror a partir da concepção de efeitos estéticos.

No campo literário, tal conjuntura vai fomentar o que Alcebiades Diniz (2018, p. 214) chama de “uma ficção baseada no espanto, notadamente aquele despertado por uma outra era, mais brutal e primitiva, na qual a racionalidade com frequência cedia espaço ao *terror* sagrado”. Trata-se da ficção gótica, que surge em 1764 com a publicação de *O castelo de Otranto*, relato supostamente medieval cuja autoria foi assumida pelo inglês Horace Walpole na ocasião da segunda edição do livro, que recebeu o subtítulo *Uma história gótica*. O termo “gótico” advém das antigas tribos dos godos, sendo utilizado como sinônimo de “bárbaro” e relacionado ao período medieval. Já a expressão “estilo gótico”, cunhada pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari no século XVI, carrega forte sentido pejorativo, já que era utilizada para diferenciar a arquitetura alemã da arte clássica,

assentada na proporção e na harmonia, espelhamentos da verdade e da razão.

Mas verdade e razão encontram pouco espaço na narrativa de Walpole. A “história gótica” é marcada pela ambiência medieval e por castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos. Assim, *O castelo de Otranto* figura como um verdadeiro inventário da cenografia que, ainda hoje, é fartamente utilizada na construção de uma história de horror. A partir de então, nada foi como antes: mais e mais romancistas buscaram refúgio no castelo medieval do gótico, como os também britânicos Charles Maturin, William Beckford, Matthew Gregory Lewis e Ann Radcliffe, entre inúmeros outros. As reverberações desta “tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno” (Walpole, 2019, p. 19) espalharam-se rapidamente pela Europa continental e causaram impacto específico na Alemanha, onde o gótico britânico deu origem a inúmeros subgêneros, como o *schauerroman* (romance de calafrios), com intensa produção de autores locais.

No *The Cambridge companion to gothic fiction* (2012), o pesquisador estadunidense Jerrold Hogle assim apresenta esse período inicial das narrativas góticas:

“Trata-se de um fenômeno totalmente pós-medieval, e mesmo pós-renascentista. Apesar de muitas formas literárias já existentes combinarem suas representações iniciais – da prosa e da poesia românicas até as tragédias e comédias de Shakespeare –, a primeira publicação a intitular-se *Uma história gótica* foi um falso relato medieval lançado

muito tempo depois da Idade Média: *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, impresso sob pseudônimo na Inglaterra em 1764 e reimpresso em 1765, em uma segunda edição com um novo prefácio que defendia abertamente uma ‘mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno’, o primeiro ‘todo imaginação e improbabilidade’, e o segundo presidido pelas ‘regras da probabilidade’ conectadas com ‘a vida comum’” (Hogle, 2002, p. 1).

Já o britânico Fred Botting delinea o gótico em termos mais amplos e estruturais:

“Gótico significa uma escrita do excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele lança sombras nos êxtases desesperados do idealismo e do individualismo românticos, bem como nas inquietantes dualidades do realismo e da decadência vitorianos. As atmosferas góticas – sombrias e misteriosas – assinalaram repetidamente o perturbador retorno de passados sobre presentes e evocaram emoções de terror e riso. [...] As figurações góticas continuam a lançar sombras no progresso da modernidade com contra-narrativas que revelam o outro lado de valores iluministas e humanistas. Gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, a excessos imaginativos e delírios, à maldade religiosa e humana, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual” (Botting, 1996, p. 1, tradução nossa).

A conceituação de Botting mostra-se abrangente. Ele chega a propor uma

poética gótica, que, de acordo com Júlio França (2017), configura “um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias”. Para França, tal modo se alicerça em três elementos principais, comumente chamados de “goticizantes”:

“(i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...]

(ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. [...]

(iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras” (França, 2017, pp. 117-8).

Note-se que a concepção acima transcende o fenômeno cultural e social cir-

cunscrito a determinados contextos. A partir desses índices, pode-se determinar a manifestação do gótico em obras já muito distantes – tanto no tempo quanto no espaço – daquelas que inauguraram e consolidaram a vertente, ao passo que certos estudos se restringem apenas a esses períodos. Trata-se de duas formas de percepção das narrativas góticas, as quais, convém assinalar, a presente pesquisa pretende abarcar, ainda que priorize a segunda, de natureza historiográfica.

Assim sendo, aqui se adota o entendimento de que gótico designa uma expressão estética vinculada a um período e a localidades específicos, com aspectos e elementos bastante definidos. Por outro lado, os chamados elementos narrativos “gotizantes” servirão de índices para o reconhecimento dessa expressão em textos escritos séculos depois de seu surgimento.

Por ora, cabe destacar o ponto de concordância entre Hogle e Botting: o fato de que as narrativas góticas despontam no período “pós-medieval, e mesmo pós-renascentista”, “na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII”. Para o crítico italiano Mario Praz (1954, p. 26), trata-se de um período no qual a “beleza do horrendo tornou-se fonte não mais de conceitos, como no século XVII, mas de sensações”; tempos em que a beleza da Medusa tocou e moldou um novo tipo de sensibilidade, para a qual o horror se tornou fonte de prazer e, mais adiante, no Romantismo e no Decadentismo, se associou à própria beleza.

Assiste-se a um fenômeno de contornos bastante específicos que extrai sua força do entrelaço com a racionalidade ilu-

minista. A propósito, Alcebíades Diniz salienta que, por meio de uma ficção que se servia do sublime para oferecer satisfação aos leitores, os romancistas mencionados anteriormente propunham o resgate de um “efeito do passado medieval, de seus terrores e fúria” (Diniz, 2018, p. 215, grifo nosso). Olga Pampa Arán, em consonância com Diniz e mais orientada para os elementos narrativos da ficção gótica, assim conceitua:

“Enigma e suspense são as engrenagens que sustentam os universos narrativos do gótico e que governam todos os recursos que costuram as incontáveis peripécias da história, os motivos, o espaço-tempo representado e os personagens, por meio de um narrador onisciente que sabe dosar a informação para criar o mistério e o efeito psicológico de medo ou terror. A armadilha e a aparência governam a representação: nada é o que parece, tudo oculta um segredo, o mal fica mais perto a cada passo, o invisível se torna visível e o inanimado reivindica a vida” (Arán, 2020, tradução nossa).

Arán menciona as “engrenagens”, as “peripécias” e a “representação”, ou seja, destaca a *artificialidade* das narrativas góticas – o que Diniz (2018, p. 215) chama de “teatralidade que sobrevivia ao sabor de convenções”. De fato, na ficção gótica predominam truques cênicos, como alçapões, passagens secretas e fantasmagorias diversas; grassam, também, personagens de natureza comumente estanque, sempre heroicas ou sempre cruéis. Nessa conjugação, a ameaça de uma outra possibilidade, de caráter sobrena-

tural e de fato assustadora, ocupava o panejamento de fundo.

OS EXCESSOS E AS AUSÊNCIAS DO GÓTICO

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária, as narrativas góticas fossem vistas como um fenômeno restrito à Europa, especialmente ao Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias artísticas de vários lugares. Detendo-nos agora mais especificamente nesta linha do tempo, cabe constar que a história do gótico se confunde, por meio de elementos goticizantes, com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo Modernismo norte-americano e pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao cinema e às narrativas intermediárias do mundo contemporâneo. Dessa forma, mantendo-nos sob a perspectiva literária, compreender o desenvolvimento das principais formas narrativas ficcionais modernas – o romance e o conto – também significa estabelecer ligações com suas raízes góticas e seus desdobramentos.

No campo diegético, ao fomentar o medo, o assombro e o maravilhamento, a literatura gótica, em suas origens, investiu em sentimentos e em sensibilidades rebaixados pelo ideário iluminista, que vislumbrava na racionalidade a solução

para todos os problemas humanos (Stevens, 2000, p. 9). Contudo, o gótico sempre se apresentou também como um território de ambivalências. Enquanto alguns escritores como Horace Walpole exploravam as lacunas da racionalidade, outros, como Ann Radcliffe, faziam apologia a ela para curar os males do excesso de sentimento – ainda que explorassem, à exaustão, supostos eventos sobrenaturais e arroubos passionais. As narrativas góticas serviram, portanto, como formas literárias capazes de figurar tanto os temores do excesso, como postulou Botting, quanto os da ausência do conhecimento.

As temáticas relacionadas aos bônus e aos ônus de conhecimento têm uma longa história na literatura. Gilgamesh, na epopeia suméria que leva seu nome, vagava pelo mundo em busca do conhecimento da vida eterna. Já Hesíodo canta como Prometeu, ao prover a humanidade com a ferramenta do fogo e encurtar a distância entre deuses e humanos, libera a ira de Zeus sobre nossa espécie. Na mitologia judaico-cristã, por sua vez, a perdição de Adão e Eva está relacionada à interdita árvore do conhecimento. A tradição prossegue no mundo moderno, com a lenda de Dr. Fausto – disposto a oferecer sua alma a Mefistófeles em troca de conhecimento –, até chegar à sua figuração definitiva com *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que consolidaria o gótico como gênero narrativo moderno por excelência, ao tematizar a *hybris* do cientista e os produtos monstruosos da razão.

Para França, essa relação ambígua e tensa entre o ser humano moderno e sua capacidade de conhecer e transformar a realidade, presente no gótico, tem como

efeito mais perceptível uma profunda desilusão com os rumos da humanidade. A tensão entre os riscos da ausência e os do excesso do conhecimento tomou forma de uma linguagem artística repleta de convenções estilísticas e temáticas que não têm por objetivo produzir representações realistas do mundo. As narrativas góticas caracterizam-se, assim, por seu intenso e consciente caráter ficcional – a verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas através de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura (Punter, 1996, p. 137), capazes tanto de legitimar os eventos metaempíricos no plano da diegese quanto de promover o embate dialógico entre visões de mundo discordantes. Embora grandes questões políticas, sociais e culturais se manifestem nos enredos góticos, isso se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o gótico a ser constantemente confundido com uma forma artística *antirrealista*.

Mas investir contra as convenções do realismo não significa, contudo, ser avesso ao real. Os principais modelos de descrição e definição de “narrativa”, por serem muito influenciados por teorias miméticas, tomam como paradigmas os textos realistas e naturalizam a crença de que todo e qualquer aspecto de uma narrativa pode e deve ser explicado com base em nossos parâmetros cognitivos de conhecimento do mundo real. Consequentemente, tudo aquilo que não segue esse modelo implícito corre o risco de ser entendido como alienado ou escapista. Muito da força da

literatura gótica, porém, está justamente em sua violação programática dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam o conhecimento de mundo do leitor. Ou seja, ela seria antirrealismo, e não antirrealista.

Nesse sentido, parte das obras góticas pode ser descrita como *unnatural narratives* – narrativas que constroem mundos ficcionais “antinaturais”, resultantes de temporalidades reversas, eventos impossíveis do ponto de vista lógico, personagens com mentalidades não tipicamente humanas ou atos de narração não naturais (Alber; Nielsen; Richardson, 2010). Tomar uma narrativa como antinatural permite entender como ela se desvia da moldura do mundo real e, assim, torna-se capaz de trazer à tona e criticar aquilo que o discurso realista muitas vezes reprime, como a expressão da tensão existente entre as normas sociais e os medos e desejos inconscientes (Wood, 2002).

O gótico é, assim, a literatura em sua máxima potência. Assume-se como pura ficção, recusando a condição de sociologia não quantitativa que certo realismo literário, tão disseminado, insiste em produzir. Dessa forma, a ficção gótica dá continuidade a uma prática primordial do ser humano: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudem a lidar com nosso assombro diante do mundo que nos cerca.

Ao romper com as convenções realistas e investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de

uma sociedade – inclusive os tabus que o decoro do realismo burguês nem sempre podia abordar. Assim, longe de ser uma fuga da realidade, o gótico – com suas convenções, seus “maneirismos” e seus prazeres estéticos negativos (em especial o sublime terrível da tradição burkiana e o grotesco) – é o resultado de uma visão crítica de mundo eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional.

Em outras palavras, o que se chama de literatura gótica é, pois, o produto ficcional de uma visão sombria – cética, em alguns

casos; francamente pessimista, em outros – que se concretizou em uma forma literária caracterizada por uma série de convenções narrativas. As principais entre elas, como já mencionamos, são o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a figuração de monstruosidades. Servindo-nos de tal arcabouço teórico e de tais estruturantes, podemos reconhecer, 260 anos depois de sua eclosão, tanto a abrangência quanto a permanência da literatura gótica, esta moldura tão apropriada para acomodar a assustadora experiência de vivermos em um mundo que não cessa de nos assombrar.

REFERÊNCIAS

- ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B. (orgs.). *A poetics of unnatural narratives*. Ohio, Ohio State University Press, 2010.
- ARÁN, P. “Gótico: elementos narrativos”, in C. Reis et al. (eds.). *Dicionário digital do insólito ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro, Dialogarts, 2020.
- BOTTING, F. *Gothic*. Londres, Routledge, 1996.
- BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madri, Editorial Tecnos, 2001.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- DINIZ, A. “As estranhezas insuspeitas e inexpugnáveis”, in *Contos de assombro*. Trad. Maria Aparecida Barbosa et al. São Paulo, Carambaia, 2018.
- FRANÇA, J. “O sequestro do gótico no Brasil”, in J. França; L. Colucci (eds.). *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro, Bonecker, 2017, pp. 111-24.

- HOGLE, J. *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. São Paulo, Forense Universitária, 2012.
- PRAZ, M. *The romantic agony*. Trad. Angus Davidson. Londres, Oxford University Press, 1954.
- SADAUNE, S. *Le fantastique au Moyen Âge*. Rennes, Éditions Ouest France, 2012.
- STEVENS, D. *The gothic tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. Trad. Oscar Nestarez. Barueri, Novo Século, 2019.
- WOOD, R. "The American nightmare: horror in the 70's", in M. Jancovich (org.). *Horror: the film reader*. Londres, Routledge, 2002, pp. 25-32.



H. P. Lovecraft/Domínio público/Wikimedia Commons

Sangue, morte, medo: a força e permanência do horror na literatura e nas artes

Caio Alexandre Bezarias



resumo

O artigo intenta esmiuçar a origem, características, principais divisões ou subgêneros e a pertinência do horror nas artes, principalmente na literatura. Ainda busca distinguir horror das noções de medo e terror, uma vez que frequentemente os três conceitos são confundidos entre si, portanto, essa é uma demarcação difícil e até mesmo polêmica. Para tanto, conceitos de psicanálise, teoria literária, mitologia, história e até biologia são mobilizados, para assim desvendar a imensa penetração e o intenso fascínio que este gênero fantástico exerce no imaginário desde épocas muito recuadas, e também buscar compreender sua posição na cultura da modernidade desde a sua afirmação nesta, no segundo quartel do século XVIII.

Palavras-chave: horror; medo; terror; literatura; mitologia.

abstract

The article intends to scrutinize the origin, distinctive characteristics, main divisions or subgenres and the relevance of horror in the arts, mainly in literature. It intends, too, to distinguish horror from the concepts of fear and terror, since the three ideas are frequently and almost universally confused with each other, so this is a difficult and even controversial delimitation. To this end, concepts from psychoanalysis, literary theory, mythology, history and even biology are mobilized and related, in order to reveal the immense penetration and intense fascination that this fantastic genre exercises in the imagination of so many cultures since ancient times, and also seeks to understand its position in the culture of modernity since its affirmation, in the second quarter of the 18th century.

Keywords: *horror; fear; terror; literature; mythology.*

Q

ue conste dos autos: este escriba/pesquisador e autor de literatura fantástica sofreu e sofre dificuldades, como muitos de seus pares – alguns de pensamento muito mais refinado e agudo que o dele próprio –, para distinguir “terror” de “horror” com segurança e clareza, e este texto é não mais que uma tentativa, falha e tênue,

de domar essa criatura selvagem que é a criação literária e reduzi-la a categorias acabadas, que são limitadas a despeito de sua imensa utilidade.

Os grandes autores da literatura fantástica, cujo propósito e efeito é provocar medo (ou seria terror, ou horror, ou ambos, ou os três?) no leitor, tampouco parecem muito mais seguros ao tentar enumerar os traços distintivos do horror.

Assim, este ensaio repassa alguns dos principais traços estéticos, estruturais e também históricos do horror, além das características particulares de alguns de seus principais subgêneros.

A distinção entre terror e horror é um conceito importante, que deve ser apreciado e discutido, para dar início à empreitada. Segundo Ann Radcliffe, a diferença entre eles consiste em que “terror e horror são tão opostos um ao outro, que o primeiro expande a alma e desperta as capacidades para um nível de vida mais elevado; o outro contrai, congela, e quase as aniquila” (Radcliffe, 2019, p. 263). Trata-se de uma sensação

CAIO ALEXANDRE BEZARIAS é mestre em Literatura de Língua Inglesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e ficcionista, autor de, entre outros, *Shimandur – a cidade da chuva* (Editora Devir).

causada por algo, alguém ou algum evento ainda não ocorrido ou não encontrado; a iminência desse contato ou encontro permeia a narrativa, domina a mente das personagens; portanto, é a possibilidade de algo assustador ou horrível acontecer ou surgir que causa o terror. O terror, portanto, seria muito próximo e até se confundiria com o medo, sentimento primal da humanidade. O horror, por sua vez, é uma reação, um choque indelével, que não pode ser esquecido; o terror é o estado de medo ante a possibilidade do horror.

Essa definição precisa, certa e didática, porém, é, felizmente para os leitores e apreciadores da literatura mais desenfreada, negada e até implodida pelas obras mais poderosas e que permaneceram no decorrer da literatura fantástica, desde sua gênese, que pode ser rastreada nos mitos cosmogônicos das mais antigas civilizações, inclusive por ser difícil e até mesmo artificial assinalar exatamente em que ponto de uma narrativa fantástica o terror termina e dá lugar ao horror; a dita confusão entre os dois termos não é tão problemática ou errônea quanto aparenta, pelo contrário, se lida de determinada maneira, pode enriquecer a experiência estética de ler essas obras.

Nas mais antigas narrativas que chegaram até nós – cosmogonias de povos pré-históricos e das primeiras civilizações –, aquilo que o pensamento moderno conceitua como medo, terror e horror está imbricado. Como afirma Georg Lukács, no primeiro capítulo de sua *Teoria do romance*, neste tempo arcaico as esferas estavam conectadas, tudo era uno, completo, relacionado com tudo, unidade que a modernidade, a partir do século

XVIII, erodiu sem cessar (Lukács, 2000, pp. 23-36). O surgimento e consolidação dessa diferença conceitual entre terror e horror podem ser entendidos como sinal da consolidação do pensamento racional-iluminista, da vitória da ciência sobre as outras formas de pensamento humano, as outras formas que a humanidade dispõe para compreender e explicar o mundo – incluindo o pensamento mítico/religioso, cujas narrativas e imagens mais primárias, cumpre reiterar, constituem a base, são as primeiras narrativas de horror que se conhece. E como é bem sabido pelas ciências humanas e seus praticantes, a vitória do pensamento científico levou ao desencantamento do mundo e sua aplicação cada vez mais extensiva a todos os aspectos da vida social, econômica, política, a uma fragmentação da percepção e entendimento desse mundo. Assim, essa divisão teórica entre terror e horror poderia ser mais um produto dessa atomização do pensamento e ao mesmo tempo uma maneira torcida de tentar resgatá-la de algum modo, mas pela chave de uma unidade do medo, mostrando a experiência humana em um mundo enorme, horrível e incompreensível como algo pavoroso. Pois parece que as obras mais influentes e duradouras (ou, se preferirmos o clichê, “atemporais”) do horror são justamente as que superam e ignoram essas classificações limitadoras e desafiam o público e os estudiosos a serem consideradas em mais de uma classificação, que, repetimos, é instrumental e enviesada.

Sejamos um pouco tradicionalistas, um pouco materialistas e, dentro dessa corrente de pensamento, ousamos dizer, até mesmo um pouco biologistas: é mais

que lugar-comum afirmar que os medos ancestrais, atávicos, que habitam o ser humano são os mais poderosos e eternos, que sua origem remonta à própria origem da espécie e que as condições que moldaram seus corpos e mentes são a fonte desses medos atemporais – e, portanto, do terror e do horror que dela brotam. Ou, em termos mais diretos, que causam ojeriza em alguns intelectuais de humanas: são atemporais, quiçá eternos, parte da “natureza humana”, que não é eterna ou permanente, cumpre destacar!

Uma leitura minimamente atenta e absorta das mitologias mais arcaicas, dos mitos cosmogônicos das culturas fundantes da civilização, atesta essas afirmações e também outra afirmação, repetida tanto quanto as demais: que a literatura fantástica, o terror e o horror têm suas origens nas narrativas míticas. Mas essa relação/passagem entre terror e horror repele classificações estanques e rígidas; nas artes tudo influencia a escola posterior e é influenciado pela escola anterior, numa mistura de gêneros, formas, temas, uma geração contínua de novos seres que englobam os anteriores e prenunciam os posteriores, que desdenham das limitações corporais que as pretensões da crítica e da historiografia literária, para horror desta, gerando uma mistura digna dos monstros gigantescos e fascinantes do horror. Um exemplo? – Frankenstein, que é ficção científica (para muitos, incluindo este pesquisador, o texto fundador deste gênero), horror corporal e também possui terror e, claro, horror. Como, então, classificar a criação máxima de Mary Shelley? Como literatura fantástica, em que tudo é perceptível e poderoso ao leitor atento e nada se permite limitar com facilidade.

Como a distinção terror/horror, já estabelecida para a literatura moderna, poderia se aplicar à remota Antiguidade, até aos tempos pré-históricos? Façamos o sedutor exercício de imaginação a que tantos cientistas, historiadores, arqueólogos, antropólogos e os absortos e fascinados leitores de suas obras de divulgação se deixaram dominar: imaginemos a espécie humana na dita aurora dos tempos (sim, termo muito clichê), nada mais que um primata que há pouco desenvolvera linguagem simbólica e assim auferira alguma vantagem perante a madrasta e indiferente natureza. Como esse ser ainda bastante indefeso perante as forças naturais e agora dotado do dom e maldição da linguagem lida com seus medos, que, como já dito, estão inscritos em seu ser mais profundo, são atávicos, biológicos? Ou: como e em que se inserem terror e horror nesse momento inicial do homem? Porventura essa distinção, uma construção teórica, é um resgate/apreensão de algum evento ocorrido na formação da mente humana naquele momento recuado da história da espécie? Ou essa distinção aponta para algo mais profundo e antigo que discussões de academias literárias? Por que na melhor literatura fantástica essa diferença não se deixa perceber com facilidade?

O conceito de medo, segundo a psicanálise, oferece algumas iluminações para percorrer a escuridão dessas narrativas sombrias. Luiz Hanns, no *Dicionário comentado do alemão de Freud*, destaca insistentemente a proximidade de *Angst* com o medo: “*Angst* significa medo. [...] Refere-se tanto a ameaças específicas (*Angst vor*, medo de) como inespecíficas (*Angst*, medo). *Angst* pode referir-se a objetos específicos ou inespe-

cíficos. [...] A palavra *Angst* é empregada em composição com termos como ‘ataque de medo’, ‘irrupção de medo’ etc.” (Hanns, 1996, pp. 62-3); descreve reações que se exteriorizam fortemente (Freud, 2016, pp. 6-7).

Os afetos seriam os equivalentes filogenéticos (ou seja, vinculados à história da espécie) dos ataques histéricos dos indivíduos. No caso do medo, existe uma necessidade biológica vinculada ao imperativo de reação em uma situação de perigo (Freud, 2016, p. 8); o horror, portanto, teria uma base biológica imemorial profundamente arraigada na estrutura da mente humana. Ainda segundo Freud, o medo, como sentimento, sensação, é reprodução de uma memória ancestral já existente no indivíduo e, de um ponto de vista biológico (que o próprio Freud não rejeita), supraindividual, atávico, pois são registros de traumas antiquíssimos vividos pela espécie humana, uma afirmação que soa um tanto óbvia aos aficionados e estudiosos, mas prenhe de implicações e desdobramentos.

Quais seriam os medos que a literatura de horror evoca para atingir os efeitos pretendidos no leitor? Uma enumeração deles seria uma classificação dos tipos de narrativas de horror? Esta a razão de o horror ser tão impregnado de perversões da carne, do corpo humano, da natureza, da ordem cósmica, de ser tão habitado por criaturas monstruosas que negam a ordem da natureza? O horror relembra que este cosmo organizado que vemos e tanto prezamos é apenas uma construção de nossas limitações como seres mortais e minúsculos, construção limitada e, pior, transitória, diante de um universo muito

maior e incompreensível, do qual nossos sentidos e nossa ciência captam apenas uma pequena parte?

O que é exatamente, então, o horror? A consumação do terror (medo)? Um estágio posterior deste? A descoberta que o homem na verdade não passa de uma criatura mortal feita da mesma carne dos outros animais e que seu fim é inevitável e banal como o destes?

Freud, no seu clássico texto *Inibição, sintoma e medo* (2016), afirma que o medo tem suas raízes na experiência da separação física da criança da mãe, primeiro objeto de seu amor, e que esse medo, continuamente revivido a cada vez que a criança lactente tem o contato físico com a mãe interrompido, por uma série de processos, se incorpora ao aparelho psíquico, assumindo inclusive um substituto para a experiência traumática do nascimento, que seria inacessível, não registrada pela mente. O medo – precursor do horror – surge, segundo Freud (2016), como uma defesa do eu contra algo indesejado do mundo exterior e, por extensão, podemos afirmar que esse indesejado pode chegar a ameaçar a integridade do eu, como, por exemplo, aniquilá-lo ao confrontar sua pequenez diante do cosmo (horror cósmico); destruir sua relação com o corpo, que é parte fundamental de sua identidade, deformando-o (horror corporal); submetendo-o a sofrimentos atrozes que podem causar danos permanentes em sua estrutura (horror psicológico) e assim por diante.

Subjaz no texto do criador da psicanálise a ideia de que os medos primários do ser humano são temores da ideia de cisão, separação, de destruição de uma unidade idílica – perda para sempre, cumpre

lembrar. Bem, e como isso se relaciona à experiência estética buscada pela literatura de terror/horror? Ora, o medo da morte, medo supremo do ser humano e, portanto, o medo mais explorado pelas narrativas de horror, pode ser descrito como o medo causado pela consciência de que todos seremos inevitavelmente apartados deste mundo, desta existência física de maneira irreversível e inevitável e que esse evento – como o trauma do nascimento, do parto – é inexplicável, obstruído de ser compreendido pela razão: o ser humano que é transformado em monstro é separado da condição humana; a vítima desmembrada, despedaçada pela monstrosidade, morre por ter as partes do corpo físico separadas; a morte é a separação final do mundo e da vida sofrida por aquele que finalmente experimenta o *memento mori*. E a separação física causada pela morte violenta, em que a vítima, nas histórias de horror mais cruentas, tem seu corpo desfeito, separado em partes, está entre as mais assustadoras. A separação teórica entre terror e horror seria mais uma expressão dessa força, portanto, um conceito central para o ensaio: a separação, disjunção, é central para os efeitos do horror; este consiste em um apartar cuja possibilidade é tão assustadora que o medo gerado causa o terror, sendo ele a consumação dessa possibilidade – se o acontecimento for ainda mais terrível, surpreendente, inusitado que o imaginado/temido, tanto melhor para se atingir o propósito que levou à criação do texto literário. Mas essa fronteira entre terror e horror não é sólida, racional ou tranquila como simples tentativas teóricas de capturar a literatura em categorias pare-

cem afirmar. Muitos fantasmas e monstros fugidios e perturbadores atravessam essa divisão entre os dois conceitos com uma facilidade exasperante.

O horror é eminentemente físico, sensorial, carnal; o medo ou terror, seu precursor, eminentemente psicológico, mental, emocional. O horror é visceral – esse termo tende ao literal, neste caso – por lembrar as origens biológicas e os limites corporais (biológicos) de nossa espécie e de nossa percepção e compreensão do mundo; sendo seres cuja estrutura biológica e mental nos dá um entendimento limitado do Universo, quando algo além desse entendimento surge, a incompreensão descamba para o medo e deste para o horror. As narrativas e imagens de horror lembram-nos que somos carne e que em nossa origem éramos seres apavorados perante o Universo; o horror retoma esse pavor.

UMA POSSÍVEL CLASSIFICAÇÃO DAS NARRATIVAS DE HORROR

A miríade de classificações do horror é contraditória, incerta; muitas das tentativas perpetradas são bastante discutíveis, pois carentes de rigor e coerência. Apresentaremos uma enumeração de algumas das categorias mais comuns, dos subgêneros ou tipos que pululam em diversos textos e documentos veiculados de variadas formas – a quase totalidade dessas classificações, cumpre registrar, circula em meios não acadêmicos e em que muitas das vezes grassa absoluta e total ausência de rigor e método –, tentativa baseada no elemento temático e não no formal/estético, uma vez que cada uma das categorias

abaixo possui um sem-número de exemplos em literatura, cinema, artes visuais e gráficas, em todos os subgêneros dessas artes – conto, novela, romance, curta e longa-metragem de cinema, histórias em quadrinhos, pintura, gravura –, atravessando muitas décadas de produção e circulação. Portanto, o elemento formal não distingue um tipo de horror de outro; o fundamento do horror são suas raízes atávico-biológicas, suas causas, os temas abordados e, claro, que efeito se busca atingir. Assim, vejamos uma amostra de nomenclaturas para o horror.

- *Horror cósmico*: a descoberta de que o ser humano é minúsculo ante o cosmo, desprezível e ignorado pelas forças que o regem; essa sensação teria nascido quando o homem pela primeira vez contemplou e especulou sobre o Universo estrelado que pairava acima de sua cabeça e foi levada a píncaros por H. P. Lovecraft, não o criador, mas o mais influente e desvairado autor desse subgênero, que empregou o conhecimento científico sobre o Universo para demonstrar, numa cruel ironia, que essa sabedoria milenar estava correta. Muito importante: o horror cósmico não é um subgênero literário dentro do próprio horror, mas um efeito estético que se busca atingir por meio do emprego dessa descoberta – o horror cósmico seria uma temática, que pode ser vazada em diversas formas.
- *Horror de ficção científica*: em muitas obras da FC, a reação das personagens ao topar ou confrontar outras espécies de seres racionais, oriundas de outros planetas, civilizações antigas ou perdidas,

fabulosas, ou fazer descobertas científicas que abalam a visão que o homem tem de si mesmo e de seu lugar no Universo, é de inegável e puro horror. Outros eventos ou entidades existentes nos limites das leis da ciência também o causariam. O encontro com esses seres, lugares ou eventos, que podem ser definidos como os definitivos Outros, causa o efeito nos protagonistas. Pode-se dizer que dentro do gênero horror, portanto, existe o horror de ficção científica, em que monstros e situações aterradoras seguem as leis físicas. Várias narrativas de horror cósmico também são de ficção científica, o que demonstra como esta classificação aqui proposta é porosa.

- *Body horror* (horror corporal): a consciência terrível e dolorosa de que o corpo humano é frágil, nada além de mais uma estrutura biológica como tantas outras neste planeta, que pode ser destruída, consumida e – muito mais assustador – manipulada e transformada, por seres e forças macabras, em algo que não é mais reconhecido como humano pelo próprio indivíduo que sofre a transformação e experimenta sensações e sentimentos tão pavorosos que terminam por desintegrar sua sanidade e a daqueles próximos à desventurada vítima, que assistem ao processo ou são vitimados pelo resultado. Um interessante subgênero do horror corporal seria o que recebeu a inusitada alcunha de “horror venéreo”. O termo foi cunhado para descrever e analisar os primeiros longas-metragens do cineasta canadense David Cronenberg, datados de meados dos anos 70 do século passado, os quais narram como o resultado monstruoso de experiências

médicas e científicas bizarras é disseminado por meio de relações sexuais; filmes que, como um preciso clichê repete, anteciparam tudo que o surgimento e disseminação da aids causaram na década de 1980.

- *Folk horror*: o “horror folclórico” é aquele experimentado pela personagem que se defronta com a descoberta que uma comunidade rural ou idílica, que vive em uma aparente harmonia com o meio ambiente e entre seus membros, mantém essa harmonia por meio do horror de sacrifícios ritualísticos sangrentos ofertados às divindades que garantem essa harmonia e a subsistência física – colheitas abundantes e regulares, chuvas na época certa etc. A descoberta de que a paz, a beleza e a inocente vida bucólica da comunidade/região são alimentadas por sangue, sofrimento e morte é terrível demais e gera uma poderosa onda de medo e terror que se abate sobre o protagonista (que, não raro, termina como vítima sacrificada, ou seja, deságua no horror). Algumas narrativas de horror cósmico também são horror folclórico: os narradores-protagonistas descobrem a existência de uma comunidade, em um rincão afastado e sinistro, em que costumes pagãos ancestrais vicejam e as entidades cultuadas e que recebem sacrifícios mostram, por suas simples existências, que a humanidade é minúscula e desprezível.
- *Horror sobrenatural*: é uma verdadeira metacategoria, bastante discutível tamanha sua amplitude e vagueza, e que abrange diversos tipos de entidades, acontecimentos e até lugares que geram o medo e o posterior horror. Este sobrevém quando a causa dos acontecimen-

tos – mortes, desaparecimentos, crimes, violência, mutilações etc. – é revelada como “sobrenatural”, que literalmente significa “além do natural”, portanto, algo inexplicado ou negado pelas leis da natureza e da ciência. A descoberta de que há seres e coisas no mundo ou além deste que a arrogância do pensamento científico/racional não abarca ou dá conta, e a personagem/protagonista é assim arremessada da maneira mais terrível à condição primeva da humanidade, quando o mundo exterior era uma plethora de perigos e monstruosidades inexplicáveis e o homem quase nada tinha à mão para enfrentar esses terrores, é o fundamento dessa categoria tão vasta.

- *Horror psicológico*: termo contestado por muitos entusiastas, aficionados e pesquisadores do gênero, com considerável razão, pois carrega uma imprecisão tal que termina por ser mais uma metacategoria mal-arranjada, em que exemplares de outros subgêneros poderiam ser inseridos simplesmente porque tal obra investiga os efeitos na psicologia das personagens ao se deparar, por exemplo, com uma transformação grotesca do próprio corpo (horror corporal) ou com um segredo que revela a pequenez e futilidade da espécie humana perante o cosmo (horror cósmico). Já outros autores e observadores, em uma tentativa de atingir mais rigor, afirmam que o horror psicológico se caracterizaria por enfatizar os efeitos de um evento perturbador na psique da personagem, sendo o evento em si de menor importância em termos estéticos e de fabulação, de construção do texto. O horror psicológico, portanto,

seria muito mais temático que formal ou estético e atravessaria, por assim dizer, outros subgêneros do horror.

Ainda há uma variedade de outros subgêneros nomeados e descritos em tons ainda menos rigorosos, que se confundem entre si e com alguns dos demais apresentados acima. Assim, haveria o *horror tecnológico* (o avanço de uma ou mais vertentes da tecnologia geraria eventos e entidades aterradoras, como inteligências artificiais hostis e que tais) e o *horror ecológico* (os eventos cataclísmicos causados pela interferência humana nos ciclos da natureza gerando caos, morte e, claro, horror), que uma investigação mais atenta classificaria como subtipo do horror de ficção científica. Fala-se (escreve-se) sobre *horror extremo*, em que a violência física, mutilação e o verter de sangue seriam tão cruentos e desvairados que parte do público o rejeita; mas, convenhamos, é um termo tão vago que pode ser posto de lado. Há quem considere o *horror gótico* como uma categoria própria, que a nosso ver seria corretamente classificada como uma corrente estética e não temática.

Não deixa de ser interessante observar que essa divisão ganhou força e clareza a partir da segunda metade do século XVIII, exatamente o século em que foi forjada a obra literária considerada inaugural da literatura gótica, *O castelo de Otranto*. E também o século em que a fragmentação do conhecimento, das ciências, a especialização do saber cada vez maior e mais intensa e a implosão da compreensão do mundo como uma estrutura em que tudo está relacionado ganharam impulso e definiram a modernidade.

Quanto mais fragmentado e incompreensível tornou-se o mundo, mais assustador, mais aterrorizante ele se tornou ao indivíduo, pobre ser que, por mais que negue, carrega em si muito do seu antepassado pré-histórico que tremia de medo perante as forças cósmicas que não entendia. Pois justamente então a distinção terror/horror ganhou sentido e forma. Podemos entender essa distinção como um sintoma da incompreensão do mundo, do medo que este lhe causa, pois não mais uno e com sentido? Então as melhores obras de literatura fantástica modernas buscam derrubar essa separação, não para resgatar uma “conexão perdida com o todo” ou “restabelecer a música das esferas”, mas sim causar um efeito ainda mais intenso no leitor, causar mais medo, mais terror e horror (ver Lovecraft, 1987, pp. 7-8) e o uso intensivo de mitologias arcaicas que, segundo Lovecraft, são a fonte primordial do “horror cósmico”.

A angústia e o mal-estar da modernidade, motivados pela alienação e separação das esferas da vida e do mundo pré-moderno, em que tudo estava relacionado, como Lukács (2000, pp. 23-36) bem define no início de *A teoria do romance*, têm sua expressão máxima e mais visceral na literatura de horror, que se separou inclusive de sua antessala, o terror, mas com o qual insiste em tentar se reintegrar. O horror sempre foi onipresente nas artes, nas manifestações culturais, na expressão do ser humano reagindo à natureza e ao cosmo do qual ele é uma fração ínfima; como um gênero literário/artístico definido, data do século XVIII, no entanto, não é para menos que a frase que inicia o ensaio *O horror sobrenatural na lite-*

ratura, de Lovecraft (1987, p. 1), seja tão repetida e incensada ao se tratar do tema: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e antiga de medo é o medo do desconhecido” – o medo ancestral da noite, das feras que nela se escondem, das intempéries climáticas e geológicas colossais e indiferentes aos seres que habitam a superfície do planeta, das influências das luzes brilhantes e moventes no céu sobre o que estava abaixo delas e portanto era inferior. O horror nas artes resgata esses medos, que a modernidade cada vez mais racional trouxe mais e mais à tona no imaginário e na vida cotidiana de uma espécie que se julgava emancipada dos imperativos da natureza e se desfazia de seu passado mais recuado, um desprezo em que se imiscui um profundo mal-estar pela consciência de que não superou a condição de ser biológico, sobre o qual os horrores da existência podem se abater exatamente como ocorria com seus (nossos) antepassados limitados e nus de qualquer poder ou tecnologia.

Não soa coincidência ou mera relação de causa/efeito simples e mecânica que exatamente as pessoas embrutecidas e desumanizadas pela maquinização e racionalismo, os indivíduos mais degradados pela vida administrada sejam justamente os que mais rejeitam as obras de horror, qualquer que seja a forma de arte em que este se expresse, mais as tratam como algo “imoral”, “terrível”, “de mau gosto”: esses indivíduos foram de tal forma capturados pelo racionalismo e fragmentação do mundo que não mais aceitam ou veem que o homem ainda é o que era há milênios – pequeno, indefeso e limitado perante a

natureza, a um cosmo de todo indiferente a ele e à morte. Qualquer criação que lhes rememore que a vida social e material regida pela técnica, organização produtiva e racionalidade sem limites é frágil e transitória, seja uma obra de ficção, uma narrativa ou uma simples imagem a denunciar a construção social à qual entregou seu ser por completo, é inaceitável. Com perdão de um jogo de palavras primário, o horror é um horror para eles.

A curiosidade, verdadeira anedota, é que *O castelo de Otranto* teve seu caráter romântico/fantástico criticado, quando Horace Walpole revelou ser uma obra ficcional, na segunda edição. Os ataques desferidos por vários dos mesmos críticos que elogiaram a primeira edição, por esta supostamente ser tradução bem-feita de uma narrativa “real”, ilustram parte do que aqui defendemos e suscitam reflexões várias. Por que a imaginação desenfreada é criticada? Por que os pouco afeitos às artes e à cultura letrada quase invariavelmente tacham narrativas fantásticas, seja de horror, terror, fantasia ou ficção científica, de “impossíveis”, de que “isso não existe”, “não faz sentido”? Porque esses produtos da imaginação relembram o que há de irracional e inexplicável na existência, resgatam e despertam os medos atávicos que ainda habitam nos recessos da humanidade, e aqueles obliterados pela razão instrumental não aceitam, muito menos compreendem essas obras, pois a imaginação que revolve e anima esses medos ancestrais é negada por essas consciências pisoteadas pela razão.

Para a criatura, o evento, o local causarem horror, não basta serem deformados, feios, desconjuntados, fora dos padrões,

estranhos. Sua deformidade, feiura, estranheza devem ter um plano estético, ser um todo que, por mais anormal que pareça, causará uma repulsa, uma sensação de horror no protagonista e no leitor – claro. O horror mostra quão limitada é a razão diante do espantoso, do demoníaco e do inexplicado; ainda que estas categorias tenham explicações além da compreensão humana, o que, aliás, as torna ainda mais assustadoras. No horror, a impotência e o desamparo do protagonista perante a causa do horror são totais, pois a escuridão e a sensação de estar nela mergulhado, impotente, são talvez o mais atávico medo que assola o homem, e aqui deve-se usar “homem” (o ser biológico na nudez de sua condição carnal, a animalidade sem nenhum construto histórico-social a cobri-lo e olvidá-lo dessa condição) e não “ser humano” (a construção histórico-social).

A tradição da crítica e teoria sobre o horror de valorizar os efeitos emocionais que o autor busca causar no leitor – preponderância esta não absoluta, onipotente, cumpre reiterar – merece e deve ser discutida, pois tende a um claro reducionismo que considera a literatura de horror algo como uma simples busca de sensações fortes causadas por imagens e temas perturbadores, uma relação um tanto mecanicista que não dá conta da miríade de outros fatores envolvidos na produção, circulação e recepção da obra literária, sejam quais forem seus gêneros e épocas. Apenas a título de ilustração: e a expressão das emoções e ideias do autor, qual sua situação nessa equação simplista? Um exemplo é o próprio H. P. Lovecraft, que, a despeito das muitas

exaltações que fez aos efeitos causados no leitor pelos textos abordados em seu estudo histórico, não se fartava de afirmar, em sua mastodôntica correspondência com amigos (incluindo vários outros autores de literatura fantástica), que buscava, por meio da literatura, acima de tudo, a “expressão pessoal”.

Em termos mais simples e diretos: a correta fruição de uma obra de horror também deve considerar os medos, preconceitos, idiosincrasias, ou seja, a humanidade do autor e a inextinguível necessidade do ser humano de expressar e afirmar sua existência perante os outros seres humanos e, por que não, perante um cosmo que lhe é indiferente? Assim, para a questão: o que é mais importante no horror, as características estéticas e temáticas em si, como algo fechado e independente, ou o efeito que pretende causar no leitor/público? Ou as relações entre esses elementos, a considerar a obra de horror como um artefato que expressa os medos, angústias e, claro, terrores de um dado período histórico de uma certa experiência humana (o autor) e um meio de comunicar esses sentimentos a outros (os leitores/público) e compartilhar a consciência e o espanto do terror da existência?

Dentre as primeiras manifestações míticas e narrativas desse espanto, e dos consequentes medos e terrores da humanidade perante os mistérios da sua própria existência e da existência do cosmo incomensuravelmente maior que ela, está a cosmogonia da mitologia grega, em que a primeira divindade, o Caos, é uma “reunião confusa de todos os elementos, antes da formação do mundo” (Spalding, 1965, p. 49). Essa percepção de mundo, de modo

análogo à fusão indistinta dos elementos e forças primordiais, é um amálgama do espanto, do medo, do terror e, por fim, do horror que nasce justamente da primeira vez que o homem toma consciência de si, vê-se como apartado do reino animal e experimenta esses sentimentos. É essa a percepção também expressa por Hesíodo na sua *Teogonia* – não por acaso, considerada um dos primeiros exemplos do horror cósmico em uma obra literária – e sobre essa unidade primeva discorre Nietzsche em *A filosofia na era trágica dos gregos*, um livro que mostra evidentes ligações com esses textos primordiais da mitologia, mas que procura também superar o que há de trágico e assustador na vida humana.

Nessa cultura clássica, esse movimento ou transformação (a alcunha “evolução” não soa adequada) encontra paralelo, inclusive, nos textos teóricos sobre literatura dos filósofos, as primeiras reflexões literárias sistemáticas do pensamento grego, que passaram da *inspiração* guiada pelas

musas – Platão – à *construção* racional de um efeito – Aristóteles. Consta que em épocas tardias, já pouco antes da era cristã, as invocações às musas tinham se reduzido a uma mera formalidade literária que o autor deveria incluir no início de sua obra, não por acreditar e buscar os favores das filhas da Memória e de Zeus, mas simplesmente para mostrar que dominava as técnicas e procedimentos da escrita. Em outras palavras, o espanto para com o mundo ia sendo substituído por uma racionalidade que a tudo catalogava e alienava do restante do Universo, um movimento que teria paralelo com o movimento terror-horror: de algo mais indefinido, etéreo, misterioso e, claro, assustador, para uma corporificação – a fonte/causa precisa e determinada do medo, do sentimento, um passo para a racionalidade –, pois não é mais um terror vago, uma miríade de possibilidades, mas uma coisa/fenômeno determinada. Mas tão aterrador quanto o terror vago de antes?

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. "O conceito de esclarecimento", in *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. 2ª ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986, pp. 19-52.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2014.
- CARROL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, Papirus, 1999.
- FRANÇA, J. "O horror na ficção literária: reflexão sobre o 'horrível' como uma categoria estética". *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, Abralic, 2008.
- FREUD, S. *Inibição, sintoma e medo*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2016.
- HANNIS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Trad. e estudo Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- NESTAREZ, O. "Body horror: quando o corpo humano se torna matéria-prima do medo". Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2021/07/body-horror-quando-o-corpo-humano-vira-materia-prima-do-medo.html>. Acesso em: 21/dez./2022.
- NIETZSCHE, F. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. e organização Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo, Hedra, 2008.
- RADCLIFFE, A. "Do sobrenatural na poesia". Trad. Marcos Balieiro. *Prometheus – Journal of Philosophy*, 11 (31), 2019, pp. 253-67. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/prometeus/article/view/12716>. Acesso em: 21/fev./2022.
- SCOTUZZI, N. S. *Relances vertiginosos do desconhecido – A desolação da ciência em H.P. Lovecraft*. Rio Claro, Diário Macabro, 2019.
- SPALDING, T. O. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.
- WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo, Nova Alexandria, 1994.



Reprodução/Domínio público

No rastro da meia-noite: moldura e paródia do gótico em Pinheiro Chagas

Cleber Vinicius do Amaral Felipe



resumo

O artigo analisa a obra *A lenda da meia-noite* (1874) e a maneira como o letrado português Manuel Pinheiro Chagas recorreu à técnica da moldura com o propósito de parodiar tópicos e dispositivos do gênero gótico.

Palavras-chave: Pinheiro Chagas; moldura; gênero gótico.

abstract

*This article analyzes the work *A lenda da meia-noite* (1874) and the way in which the Portuguese scholar Manuel Pinheiro Chagas used the frame technique with the purpose of parodying topics and devices of the Gothic genre.*

Keywords: *Pinheiro Chagas; frame; Gothic genre.*

No que se refere ao campo literário, o termo “gótico” abarca, a princípio, romances escritos entre as décadas de 1760 e 1820 por autores como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Mary Shelley. Embora a história literária tenha agrupado esses e outros escritores em um corpo particular da ficção, suas obras não apresentam características idênticas. Dentre elas, destacam-se o uso do sobrenatural, a descrição de acontecimentos aterrorizantes, a adoção de cenários arruinados e medievais e a presença de personagens estereotipadas. Conforme David Punter, a literatura gótica “é a ficção do castelo assombrado, das heroínas atacadas por terrores indescritíveis, do vilão sombrio, dos fantasmas,

vampiros, monstros e lobisomens” (Punter, 1996, p. 1)¹. Além disso, o gênero passa a abranger outros aspectos, como a explicação racional de episódios estranhos, a presença de tramas amorosas, o comparecimento de elementos históricos.

Em seus primórdios, o gótico é encarado como uma resposta ao empirismo e racionalismo iluministas. De acordo com Botting, o termo condiz com uma “escrita de excesso” e, por esse motivo, recorre a formulações sublimes e contraria perspec-

1 Este trecho, assim como os dois fragmentos citados na sequência, foram traduzidos pelo autor deste artigo.

CLEBER VINICIUS DO AMARAL FELIPE

é professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia e autor de *Heroísmo na singradura dos mares* (Paco Editorial).

tivas idealistas, individualistas e realistas a partir da segunda metade do século XVIII. Seus temas, muito abrangentes, podem incluir delírios da imaginação, polêmicas com base religiosa, corrupção espiritual e forças sobrenaturais. Trata-se, assim, de um fascínio pela transgressão. Se, no início, a atenção recai sobre espectros, monstros, demônios, cadáveres e esqueletos, no século XIX a trama incorpora cientistas, loucos, criminosos. Dos castelos com seus subsolos e passagens secretas, passou-se a priorizar casas isoladas e arruinadas.

“Nas produções góticas, a imaginação e os efeitos emocionais excedem a razão. A paixão, a excitação e a sensação transgridem as propriedades sociais e as leis morais. A ambivalência e a incerteza obscurecem um significado único. Baseando-se nos mitos, lendas e folclore dos romances medievais, o gótico evocou mundos mágicos e contos de cavaleiros, monstros, fantasmas e aventuras e terrores extravagantes. Associado à selvageria, o gótico significa uma superabundância de frenesi imaginativo, indomado pela razão e desenfreado pelas exigências convencionais do século XVIII de simplicidade, realismo ou probabilidade. A ilimitação, bem como a ornamentação excessiva dos estilos góticos, faziam parte de um afastamento das regras estéticas estritamente neoclássicas que insistiam na clareza e na simetria, na variedade englobada pela unidade de propósito e designer. Gótico significa uma tendência para uma estética baseada no sentimento e na emoção e associado principalmente ao sublime” (Botting, 1996, p. 3).

Seu potencial transgressor, que repercute em excessos e ambivalências no nível

da trama e estilo, desafiou a crítica, que costuma encontrar na literatura elementos desagregadores da ordem social. Entretanto, ainda segundo Botting, essa ficção não celebra os descomedimentos do homem, mas se interroga sobre os limites do comportamento. Conforme o autor,

“em meados do século XIX há uma difusão significativa de traços góticos através da ficção literária e popular, em meio às formas realistas, romances de sensação e histórias de fantasmas especificamente. A maquinaria gótica do século XVIII e as paisagens selvagens do individualismo romântico dão lugar a terrores e horrores que estão muito mais próximos aos lares, interrupções insólitas das fronteiras entre o interior e o exterior, realidade e ilusão, propriedade e corrupção, materialismo e espiritualidade. Esses são significados pelo jogo de fantasmas, duplos e espelho” (Botting, 1996, p. 74).

Como veremos, Manuel Pinheiro Chagas dominava esse repertório e recorreu a ele com o propósito de parodiar tópicos provenientes do gênero gótico.

A VISÃO DO PRECÍPIO

Em 1863, Chagas publicou “A visão do precipício”. Os quatro capítulos desse breve texto ficcional foram editados nos números 28, 29, 30 e 32 do jornal *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*. O narrador, a princípio, adverte: “O meu romance anuncia-se de um modo terrível. Começa por uma tempestade. Estou obrigado moralmente a apresentar alçapões,

subterrâneos, e donzelas perseguidas. Se não invento por aí uns quatro assassinatos, estou perdido no conceito de certos leitores” (Chagas, 1863a, p. 221). Convém destacar a suposta preocupação com a recepção, o elenco de lugares-comuns góticos e o tom paródico do fragmento, o que sugere a proposição de um decoro “forçado” com o intuito de ajustar a matéria a um auditório particular. Na sequência, o relato cumpre o prometido, figurando um *locus horrendus* a subsidiar a história e antecipar seu teor: “Feita esta declaração, vou introduzir os meus leitores... num lagar de azeite, por uma noite tempestuosa de dezembro, quando o vendaval açoita rijamente os pinheirais frementes, e os relâmpagos iluminam com pálido fulgor as campinas inundadas pelas chuvas copiosas de uma noite de invernia” (Chagas, 1863a, p. 221).

Ao final da descrição, o narrador confessa: “A mim agrada-me o quadro medonho das fúrias da invernia! Contemplo com delícias a fisionomia terrivelmente fantástica das planícies e dos bosques, onde paira, batendo as asas flamejantes, o sinistro arcanjo da tempestade. São estes os episódios grandiosos do poema da natureza! São estas as páginas sublimes do livro da criação” (Chagas, 1863a, p. 221). Após esse prólogo, que mobiliza/parodia uma série de *topoi* comuns às histórias de horror, a trama se volta para um grupo de homens reunido em uma dependência de produção de azeite. Confere-se destaque a dois indivíduos: José Augusto de Albuquerque era alto, elegante e apresentava uma palidez sintomática de uma imaginação exaltada, com olhos cintilantes cujo fulgor revelava “o ardor daquela organização simpática,

que devia ser ou a de um grande poeta, ou a de um grande doido, se estas duas ideias não são sinônimas, segundo a opinião de muita gente” (Chagas, 1863a, p. 222). A associação entre poesia e loucura não é incomum em textos românticos, tampouco a ideia de que a palidez seria indício de uma mente propensa à imaginação. Na sequência, Chagas menciona Xavier de Maistre para assegurar que, diferentemente do ânimo de José Augusto, em que o espírito (*l'âme*) dominava a fera (*la bête*), o seu amigo, o inglês John Williams, apresentava o perfil oposto: seus olhos emitiam uma luz fria e sem expressão, e o corpo obeso fazia lembrar a emblemática figura de Sancho Pança, personagem de Cervantes.

Enfim, diante do clima tempestuoso, as personagens começam a conversar e um camponês, identificado como João Moeedor, narra a lenda do fantasma do Açude: “Há de haver um par de anos, muito antes do terremoto, e talvez antes que tivessem nascido os pais dos nossos bisavós, governavam os mouros a maior parte da nossa terra abençoada” (Chagas, 1863a, p. 223). Convencido do teor verídico do relato, João insiste que ele “não é conto da carochinha” e que “o mais pimpão do sítio tremia, como varas verdes” (Chagas, 1863a, p. 223), caso tivesse que passar ao pé do Açude à noite.

A tomar pelo que afirma o narrador, trata-se de um evento ocorrido na Idade Média, quando boa parte do território português se encontrava ameaçada pela presença moura. Àquela altura, depois de muito pelejar na companhia de cruzados, o cavaleiro Inigo Paes e um companheiro de armas, afastados da guerra devido à

idade avançada, resolvem dedicar seus últimos anos a recordar suas façanhas e educar seus filhos, Raymundo e Branca. Paes enxerga no filho o vigor de sua mocidade e o prepara para seguir seus passos; seu amigo, sem poder fazer o mesmo quanto à filha, nem por isso lhe dedica menor afeição. A prole de ambos, atingida a idade adulta, se apaixona, mas Raymundo acreditava que esse amor só poderia ser consumado depois que servisse ao rei, enfrentando os inimigos da fé e conquistando sua honra. Antes de partir, ambos prometem, ao pé de um crucifixo, que se reencontrariam para concretizar o casamento. Distante de casa e durante um ataque contra infiéis, o jovem português acaba seduzido por Zoraida, uma moura, e Branca, ao tomar conhecimento do ocorrido, acaba cometendo suicídio, se lançando do despenhadeiro do Açude. Tempos depois, o novo casal passa pelo local onde Raymundo prometeu regressar e zomba do crucifixo diante do qual a promessa foi firmada. Então, Zoraida se transforma em uma figura demoníaca e se atira, agarrada a seu consorte, no precipício. O fantasma de Branca então aparece e reza por seu amado, apesar da traição. Em noites de tempestade, segundo João Moedor, é possível testemunhar os fantasmas dos envolvidos repetindo as ações daquele dia fatídico.

José Augusto é quem demonstra maior interesse no assunto e chega mesmo a confessar que gosta do clima hostil e de histórias terríveis:

“[...] sabe você, sr. Manuel dos Reis, que eu gosto de noites assim? Que diabo! Quando atravesso a galope a clareira de

um bosque inundado pela chuva, e que vejo, à luz do relâmpago, as árvores nuas de folhas estenderem-se os braços descamados, e formarem em torno de mim, guiadas pelo furacão, danças fantásticas e extravagantes, imagino ver as danças da meia-noite, travadas pelos espectros nos cruzeiros dos cemitérios, e, lembrando-me dos contos lindíssimos que a minha ama me contava quando eu era pequeno, chego a acreditar na sua realidade, e acho prazer naquilo. Então que quer?” (Chagas, 1863a, p. 222).

O trecho permite constatar não apenas as preferências da personagem por ambientes tempestuosos e cenários noturnos, mas também sua propensão a tomar narrativas aterrorizantes como sendo verdadeiras e prazerosas. Ou seja, José Augusto alega não resistir aos seus efeitos, o que sugere uma imaginação ávida por fantasias.

Os dois primeiros capítulos consistem no encontro entre os homens no lagar e na história contada por João Moedor. O terceiro, intitulado “Loucura!”, começa introduzindo uma casa elegante, com sua dona, uma viúva de 27 anos, a entreter convivas durante um café, em particular o doutor Vidigal, que lhe fazia a corte. A viscondessa, Amélia de São Cristóvão, no mesmo dia em que João Moedor diverte seus companheiros, discorre sobre a aparição de fantasmas no Açude, estimulando o ceticismo do médico, que trata a lenda com desdém e sugere a leitura de Ann Radcliffe como alternativa, para desconsolo da anfitriã. Repentinamente, uma criada entra na sala e anuncia a presença de dois habitantes de Lisboa, que pediam refúgio contra a tempestade. Com

o assentimento da patroa, entram José Augusto e John Williams. O primeiro, tomado por uma “palidez cadavérica”, foi comparado a Orestes: seus olhos “fulgiam sinistramente, e pareciam dilatados por uma exaltação notável, de uma grandeza desmensurada” (Chagas, 1863b, p. 235). Ao fitar a viscondessa, ajoelha-se e a confunde com Branca, a jovem que se lançou desfiladeiro abaixo no Açude. José Augusto imagina ser o espectro de Raymundo e pede perdão a Amélia, propondo a concretização das bodas.

Williams explica o delírio do amigo e a viscondessa, compadecida, solicita auxílio ao dr. Vidigal. O médico pede para a anfitriã assumir o papel de Branca, para benefício do alienado. Ela resolve incorporar a personagem, pois apreciava romances e encara a performance como uma aventura. O último capítulo da trama descreve melhor Amélia de São Cristóvão, grande apreciadora de livros franceses e portugueses (o narrador menciona as obras *La Petite Comtesse*, de Otávio Feuillet, as *Nouvelles*, de Alfred de Musset, *Amor e melancolia*, de Antonio Feliciano de Castilho, os *Versos de Bulhão Pato*, de Raimundo Antonio de Bulhão Pato, e *D. Jayme*, de Thomaz Ribeiro). Em seguida, o narrador descreve o reencontro entre a viscondessa e o médico, na manhã do dia seguinte:

“– Que tal o acha?

– Mal.

– Então é séria a loucura?

– É.

– Aterra-me com o seu laconismo, doutor.

– O laconismo inventou-se para as ocasiões graves.

– E esta é uma delas?

– É: aquele rapaz tem uma das organizações mais originais que eu tenho encontrado na minha carreira médica; nunca imaginei que a exaltação romanesca de uma imaginação ardente pudesse exercer uma tal influência na parte material do homem; uma febre passageira, que se dissiparia com o repouso, e com a luz do dia principalmente, era natural; mas uma loucura assim com todos os caracteres da alienação mental mais grave, sossegada, meiga, incansável na mesma ideia, é um fato raro. Pois é esse realmente o estado de José Augusto de Albuquerque” (Chagas, 1863c, p. 252).

O único recurso, segundo Vidigal, seria manter a tática da simulação:

“[...] atualmente o sistema que se está empregando com mais frequência, e de que se tem colhido melhores resultados, é o emprego dos remédios brandos; aceder perfeitamente aos desvarios da loucura, condescender com todas as suas exigências, evitar o mais possível o dar a entender o doente que está num estado anormal, e conduzi-lo assim a pouco e pouco à razão, é com efeito o único tratamento possível em casos em que um choque forte é inútil, porque não foi também um choque o motivo da loucura” (Chagas, 1863c, p. 252).

O ardil logo se mostra eficaz e José Augusto, aos poucos, recobra o equilíbrio e abandona a ideia de que seria o espectro de Raymundo. No entanto, se o delírio o fez tomar a viscondessa por Branca, o retorno da sanidade o faz se apaixonar

pela anfitriã, que lhe corresponde o afeto. O jovem lisboeta encara o amor como novo “delírio”, ainda mais arrebatador e implacável. A aventura de fantasmas termina em casamento. O dr. Vidigal tece o último comentário da trama, não sem ironia: “Estou dizendo, minha senhora, que o casamento é um belo estado, e que o senhor José Augusto de Albuquerque deve dar graças a Deus, que lhe transformou em tão esplêndida realidade a Visão do Precipício” (Chagas, 1863c, p. 254). Jocosamente, o médico estabelece uma analogia entre a anedota medieval e a história do novo casal, que cumpre a promessa cujo descumprimento rendeu uma lenda fantasmagórica.

OUTRA VISÃO DO PRECIPÍCIO

Em *A lenda da meia-noite* (1874), Manuel Pinheiro Chagas reuniu cinco contos: “Julietta: conto fantástico”, “A visão do precipício”, “A igreja profanada”, “Memórias de uma bolsa verde” e “*Dominus tecum...* (conto para crianças)”. Segundo Jean Carlos Carniel, a maioria deles foi editada na imprensa antes de integrar o volume: afora o primeiro, que parece ter saído pela primeira vez, e o terceiro, que foi publicado na *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, em 1864, os outros constam do *Arquivo Pitoresco: Seminário Ilustrado*, nas edições de 1863, 1864 e 1865 (Carniel; Pavanelo, 2022, p. 4).

Uma moldura estabelece a conexão entre essas narrativas, tramada com recursos muito convencionais: a nobre família Fragoza possui uma casa ampla e antiga, cercada de dependências rústicas e situada

num sítio da Beira-Baixa, em Portugal. Por toda parte, nos arredores, existiam “verdura, árvores, águas, o ar puríssimo das serras, os rumores misteriosos das solidões” (Chagas, 1874, p. 4). Entre o outono e o inverno, a paisagem assume tons carregados e lúgubres, promovendo ventanias, trovoadas e relâmpagos; nos salões dos edifícios isolados “ouvem-se rumores sinistros”; o vento, “fazendo ranger os pilares da varanda, entoa a música triste das lendas populares” (Chagas, 1874, p. 4). Depois de descrever o ambiente, o clima e o aspecto do casarão, o narrador se volta para um episódio em que os anfitriões recebem alguns convidados, que pretendiam caçar na propriedade: o doutor Macedo, um escritor chamado Lucio Valença, o comendador Madureira e sua filha, Isaura, o jovem Henrique Osório e um jornalista aposentado, Roberto Soares. A prole dos proprietários (Leonor, Álvaro e Julia) também estava presente.

Nas paredes da ampla sala de estar, os convivas encontram uma série de quadros sombrios; a luz iluminava somente a ampla mesa de pau santo, deixando as adjacências perdidas nas sombras. Os criados irrompiam da penumbra “como se surgissem do chão” (Chagas, 1874, p. 5). Os ruídos noturnos acabam abalando os nervos de uma jovem e pálida senhora, Isaura. Quando Henrique lhe pergunta se gosta de “lendas”, ela afirma que sim, mas prefere lê-las à luz do dia. Dr. Macedo replica: “Sem *mise-en-scène* não prestam” (Chagas, 1874, p. 7). Lúcio explica o termo: “[...] as lendas devem ser lidas e apreciadas à noite, no meio do silêncio geral, quando se está sozinho, num velho castelo de Ann Radcliffe, cheio

de alçapões e de subterrâneos, quando o vento geme lugubrememente nos corredores, e faz oscilar a luz da vela que ilumina a nossa solitária vigília” (Chagas, 1874, p. 7). Isaura, aterrorizada, ressalta: “[...] hoje com toda a certeza não durmo. Que ideia! É necessário que não tenham a mínima dose de sensibilidade para assim estarem zombeteando a respeito de coisas, que me produziriam uma impressão tamanha, que os meus nervos decerto não resistiriam. Estou já toda trêmula” (Chagas, 1874, p. 8). Em seguida, arremata: “[...] levado a esse ponto, o fantástico produziria no meu espírito um funesto efeito. Matava-me ou enlouquecia-me” (Chagas, 1874, p. 8).

A ideia de que enredos aterrorizantes são capazes de abalar os nervos das leitoras foi convertida em um lugar-comum no Oitocentos, sendo notado não apenas na ficção, mas também na crítica jornalística de obras como *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Por sinal, convém reconhecer que o livro de Chagas se articula em torno dessa tópica, afinal, as histórias narradas tinham o propósito de atenuar os receios de Isaura.

Leonor, filha dos proprietários, cita Almeida Garret, Shakespeare e Victor Hugo para salientar, não sem alguma ironia, que seres angélicos são propensos a grandes comoções, como é o caso das personagens Ofélia, Maria de Noronha e a irmã do bispo Myriel, personagem de *Os miseráveis*. As badaladas do sino de uma vila próxima soaram 12 vezes, anunciando o momento sobre o qual pairam receios e superstições. Diante da aflição de Isaura, Macedo garante que não havia perigo: “[...] v. ex.^a está no meio dum batalhão de gente viva capaz de afrontar dois subterrâneos de Ann Radcliffe,

três conventos de Lewis, reforçados ainda pelos mil e um fantasmas de Alexandre Dumas” (Chagas, 1874, p. 12). Mesmo assim, Isaura manifesta seu receio, o que leva o médico a propor a abolição da meia-noite e dos temores da jovem aflita por meio de uma contação de histórias à maneira de *Decameron*, ou seja, zombar das anedotas fantasmagóricas como os narradores de Boccaccio caçoaram da peste em Florença. Cada um poderia compor uma história fantástica, uma lenda, um conto maravilhoso, a ser lido à meia-noite. No dia seguinte, a narrativa ficaria a cargo do jovem Henrique, que concedeu a ela o título “Julieta: conto fantástico”.

Antes de prosseguir, convém ressaltar alguns elementos prévios: no decorrer da trama, o narrador e as personagens, na medida em que dialogam, terminam por revelar as *auctoritates* que orientam o gênero literário mobilizado por Chagas; as referências modelares da literatura de horror; a disposição do enredo (que emula *Decameron*); o núcleo da invenção (seguindo de perto autores como Shakespeare, Ann Radcliffe, Victor Hugo, Alexandre Dumas, dentre outros); os *topoi* associados ao gótico e ao fantástico (clima tempestuoso, instalações sombrias, ambiente noturno, isolamento, ruídos fantasmagóricos). Sem falar que as *personae* são oportunas à trama, performando tipos românticos, céticos, irônicos, aristocratas, patéticos, antiquados, zombeteiros.

Figurar um narrador em ação, de certa maneira, pressupõe a dramatização do gesto de contar histórias, sobretudo quando a trama evidencia os efeitos dessa história num público. A moldura, enquanto expediente retórico, favorece esse quadro

ao propor, justamente, a performance de um grupo que resolve elaborar enredos com a finalidade de entreter amigos e convidados. O sentido moderno de “moldura”, como se sabe, remonta a Boccaccio. Segundo Harold Bloom (2013, p. 119), “o irônico contar de uma história cujo tema é o contar da história é em muito invenção de Boccaccio. Esta descoberta tinha por finalidade libertar as histórias do didatismo e do moralismo, de modo que o leitor ou o ouvinte, não o contador da história, se tornasse responsável pela sua utilização, para o bem ou para o mal”. Talvez o rompimento com o didatismo/moralismo seja, antes, um efeito, e não propriamente uma finalidade, mas o que interessa é a nova posição ocupada pelo leitor/ouvinte, responsabilizado pela maneira como se apropria do relato, e o dispositivo irônico que fundamenta o desempenho das personagens.

De acordo com Erich Auerbach, a técnica da moldura, surgida no Oriente, se tornou uma questão primordial na Idade Média. No século XIII, ela deixa de ser o “texto”, em face do qual as histórias pareciam paráfrases, para se tornar “pretexto” para a narração de novelas e meio artístico capaz de intensificar seus efeitos. Boccaccio teria sido o responsável pela mudança, sobretudo quando, em *Decameron*, reuniu jovens aflitos com a peste negra e dispostos a construir um estado de ordem provisório. A despeito das centenas de mortes e do colapso das instituições, a educação que receberam persevera como paradigma de reconstrução do mundo. Para Auerbach, é “a partir do conceito de forma social que melhor se compreende a moldura do *Decameron*. Percebe-se então

claramente por que Boccaccio deixa a caracterização dos narradores e suas relações mútuas numa zona de penumbra. Se eles fossem bem definidos, não haveria moldura e a narrativa se bastaria a si mesma” (Auerbach, 2020, p. 26). Logo, a moldura não se limita a suplementar as histórias, assumindo papel marginal ou acessório, pois a maneira como articula os narradores e suas respectivas narrações constitui a unidade da obra e seu sentido global. É por meio dela que se formula o contraste entre uma Florença pestilenta e decadente e as amenidades idílicas ocorridas em uma casa de campo. Em meio ao horror, irrompe um *locus amoenus* no qual dez jovens dedicam seu tempo à doçura e ao prazer.

Segundo Carlos Berriel (2013), as histórias do *Decameron* são organizadas por duas molduras: a primeira remete às “mulheres que amam”, a quem Boccaccio dedica a obra. Isso fica explícito no Prólogo, quando se adverte que essas leitoras “poderão colher deleite e conselho útil, das coisas reconfortantes mostradas através das narrativas. Elas ficarão sabendo aquilo de que convém fugir, e aquilo que, semelhantemente, se deve seguir” (Boccaccio, 2018, pp. 23-4). Trata-se de uma apropriação do *topos* horaciano *utile et dulci* (utilidade e deleite) e da história como registro exemplar/instrutivo (*historia magistra vitae*, segundo formulação ciceroniana). A segunda moldura diz respeito à peste, que funciona como enquadramento apocalíptico a contemplar tanto as personagens quanto as temáticas de suas novelas. Há um movimento que parte do caos para atingir a sabedoria: o conhecimento desse “quadro” acaba minando

qualquer suspeita de obscenidade por parte dos protagonistas, traço que se destacaria caso algumas das novelas fossem lidas de forma isolada. O narrador chega a se desculpar pela moldura aterradora que abarca as novelas, mas admite julgá-la indispensável: “A dizer a verdade, se eu pudesse, honestamente, conduzir vocês àquilo a que desejo, por outro caminho que não fosse árduo, como este o é, eu o teria feito. Entretanto, seja qual for a causa pela qual aconteceram as coisas que adiante se vão ler, essa causa nunca poderá ser demonstrada sem rememoração” (Boccaccio, 2018, p. 29).

O *Decameron*, como lembra Doris Cavallari, propõe um diálogo paródico com a tradição, uma vez que as cem novelas reunidas promovem um rebaixamento dos gêneros sérios. Além disso, a obra, ambientada no tempo da peste, figura a “recriação” do mundo através de uma narrativa em língua vulgar. Por meio da antítese Tanatos/Eros, Boccaccio apresenta a morte e as alegrias do amor erótico, necessárias para o nascimento de um novo mundo. Na primeira jornada, por exemplo, sete moças e três rapazes se encontram em local afastado dos distúrbios citadinos, recorrendo aos prazeres da narrativa, toda ela pautada em largas doses de ironia e comicidade, como paliativo contra o medo do contágio, da dor e da morte. Outra inovação, segundo Cavallari, diz respeito à presença de um “hipernarrador”, ou seja, de alguém que controla os aspectos do universo ficcional e cria nuances estilísticas para cada uma das personagens a quem cede a palavra. Sendo assim, o autor concede voz a dez narradores que, por sua vez, outorgam a

palavra às próprias personagens de suas novelas, “para depois as comentarem entre si e com os ouvintes/leitores”. É essa contextualização das novelas que se conhece como *cornice* (moldura) “e encerra as cem novelas em uma arquitetônica textual coerente” (Cavallari, 2010, p. 10). Aliás, outro detalhe interessante é a maneira como os textos reunidos citam lugares reais e pessoas conhecidas para conferir verossimilhança à narrativa, ainda que o autor sempre recorde que está escrevendo peças ficcionais.

“A *cornice* ou moldura é considerada a verdadeira novidade tipológica da obra, porque a coletânea de novelas com moral paródica já era popular na Idade Média e podemos observar muitas das novelas do *Decameron* com base no *novellino* (coletânea de cem novelas, publicadas na Itália um século antes da obra boccaccesca) e no *Fabliaux*, reunião de cerca de 150 novelas produzidas na França, entre os séculos XII e XIV. Esses textos, todavia, não apresentam a coerência temática com a qual Boccaccio apresenta e defende sua obra. A organicidade que as novelas ganham com a temática definida e a *cornice* faz do texto um conjunto de narrativas coligadas a um fim, o de organizar o caos pela narrativa” (Cavallari, 2006, s/p).

Quando resolveu parodiar o gênero do horror, Alexandre Dumas recorreu ao expediente da moldura e, com isso, representou a performance narrativa de algumas personagens. *Os mil e um fantasmas*, que Dumas escreveu com Paul Lacroix e Paul Bocage, é uma trama ambientada na França, no segundo semestre de 1831

(Dumas, 2019, p. 34). Por sinal, o livro é mencionado em *A lenda da meia-noite*, sugerindo que Chagas tenha emulado o romance, cuja moldura organiza as narrativas em torno de assuntos sobrenaturais que sugerem a existência de almas, prodígios, mortos-vivos. Para situar as ocorrências insólitas, a meia-noite comparece como momento privilegiado sobre o qual pairam várias superstições.

Regressando à contação de histórias de *A lenda da meia-noite*, o primeiro conto, “Julietta”, se ambienta em Benfca, durante uma reunião de amigos que discutiam temas sobrenaturais, como a existência de almas do outro mundo. Apesar dos protestos de um jornalista, que preferia assuntos mais amenos, um médico insistia no tema para expressar seu ceticismo, sugerindo que apenas um “doido” imaginaria que laços invisíveis pudessem atar o escravo ao senhor, o corpo material e frágil e a alma etérea e imortal. Uma “sublime tolice”, constata: “[...] quem tal supõe, não sentiu nunca debaixo do escalpelo anatômico o cadáver inerte e desprezível, nem pode avaliar com a vista infalível da ciência o nada imenso das vaidades humanas!” (Chagas, 1874, p. 19). Um jovem entusiasta, em represália, sugere que a primeira vaidade humana é a ciência, zombando do “presunçoso Hipócrates”. Em seguida, o rapaz pede a Roberto que conte a história “do teu espectro”, pois as discussões metafísicas estavam aborrecendo as senhoras presentes:

“Propor a senhoras uma história de fantasmas é despertar-lhes a atenção, é fazer-lhes passar nas veias o estremecimento do entusiasmo. Não sei por que, esses

entes frágeis, pálidos ou rosados, de olhos negros ou azuis, alegres ou melancólicos, esses entes femininos encantadores e tímidos adoram tudo o que os faz tremer, e recreiam-se sobretudo com essas histórias terríveis, em que o leitor estupefato encontra um punhal ao voltar de cada página, um ladrão à esquina de cada período, um fantasma pelo menos em cada capítulo” (Chagas, 1874, p. 20).

Note-se a sobreposição de situações: num primeiro plano, Henrique Osório conta uma história na casa dos viscondes Fragoza; a sua trama retrata, num segundo plano, uma reunião de amigos a discutir temas sobrenaturais, quando um jovem, chamado Roberto, é convidado a relatar sua experiência fantástica. A narrativa de Henrique é abertamente ficcional; a de sua personagem afeta ares de testemunho verídico ao enunciar uma ocasião em que se encontrava assistindo a uma peça de teatro. Roberto acompanha a peça com tamanha entrega que “desaparece o teatro, desaparecem os espectadores, desaparece a ficção” (Chagas, 1874, p. 22). Segundo o narrador:

“[...] arrastada no manto de fogo do ideal, a minha alma sente, enleva-se, palpita, geme, pranteia, soluça com Macbeth o grito do remorso, suspira com Desdêmona a canção da saudade, gorjeia com Helena o hino da desposada, escuta com Rosina a meiga serenata, solta com Lucrécia o rugido da envenenadora, e volta depois à terra, deixando-me ficar pálido, extasiado, porque entrevi em sonhos a deslumbrante claridade de um mundo desconhecido” (Chagas, 1874, p. 22).

O trecho simula a perspectiva patética de um olhar romântico e descreve os voos de uma alma original ávida por experiências transcendentais. Depois de um breve solilóquio sobre as prisões da esfera material e a impossibilidade de vislumbrar a etérea morada, Roberto se depara com uma dama pálida a encará-lo, sozinha em um camarote. Ela apresentava fisionomia impassível e olhos que “emanavam raios magnéticos e deslumbrantes, que enlouqueciam quem se atrevesse a encará-los” (Chagas, 1874, p. 24). À meia-noite, depois do espetáculo, o narrador resolveu segui-la, mas nunca conseguia alcançá-la, mesmo quando corria em seu encaço. Depois de alguns minutos, a mulher cessa o passo e pede a Roberto que a encontre naquele local à meia-noite do dia seguinte. Nos dias que se seguiram, eles se viram e trocaram juras de amor. O rapaz chegou mesmo a dispensar uma pretendente. A certa altura, reconhece que suas ideias pertenciam a um “espírito que procurou sempre em regiões inacessíveis a felicidade, que nunca pude encontrar, e que talvez caminhasse ao meu lado sem eu dar por isso” (Chagas, 1874, p. 36).

Depois de alguns encontros, caminharam por um lindo jardim, que figurava um verdadeiro *locus amoenus*. Entretanto, depois de um beijo e de uma troca de anéis (simulação de um matrimônio), o cenário se desbota e irrompe um *locus horrendus*:

“Desapareceram os floridos canteiros, emudeceu o rouxinol suave, sumiram-se as estátuas, fugiram as acácias. Estendem-se a perder de vista as ruas sombrias de um cemitério, de um lado e de outro avultam as pedras brancas das sepulturas. O vento

da noite faz ondear os ciprestes funerários, e o pálido clarão da lua vem beijar melancólico as cruzes tumulares. O grito sinistro do mocho só de vez em quando perturba a paz dos mortos; por entre a relva dos sepulcros fulgura a lúgubre fosforescência dos cemitérios. É tudo silêncio em roda, mas ao longe começa a sentir-se um vago rumor, que parece o longínquo ruído de um exército marchando. E uma aragem de terror parece esvoaçar por entre os túmulos, dando vida às lousas e voz ao ciprestal. Lúgubres clarões abraçam as cruzes das campas, e as figuras de pedra que guardam, sentinelas inanimadas, o sono dos finados, agitam-se convulsamente ao sopro de fogo daquela procela desconhecida [...]. E logo uma longa proscição de fantasmas brancos começou a desfilar por diante de mim num silêncio aterrador. Depois deram-se as mãos e formaram em torno de mim uma dança de espectros” (Chagas, 1874, pp. 40-1).

Diante disso, Roberto desmaia e acorda em casa: “Julguei que fora vítima de uma alucinação, mas ainda hoje se me representam tanto ao vivo as cenas, a que assisti, que não posso admitir a possibilidade dessa hipótese” (Chagas, 1874, p. 43). Frederico, um dos ouvintes, depois de ouvir o testemunho, afirma: “As aspirações da alma têm um limite, que não podem ultrapassar. No céu da felicidade há esferas inacessíveis onde a natureza humana desmaia, prostrada pela vertigem. Na família, meu amigo, resume-se a suprema ventura. É prosaica unicamente para os que a não compreendem” (Chagas, 1874, p. 43). O conto é finalizado com uma proposição moral, portanto: Roberto

gostaria de protagonizar grandes aventuras, movido por sua desenvolvida imaginação, mas essa faculdade acaba acentuando sua incapacidade de encontrar felicidade nas ocorrências ordinárias da vida.

Henrique Osório foi aplaudido, exceto por Isaura, que bocejava: “[...] a sua ideia acho-a cada vez pior. Vejam se é admissível falar-se aqui em cemitérios uma hora da noite. Eu, se estou assim mais tranquila é porque a Leonor prometeu que dormia no meu quarto” (Chagas, 1874, p. 44). Em seguida, afirma: “[...] o sr. Osório tratou bem as pálidas! No seu entender, mulher pálida só pode ser mulher desenterrada. Muito agradecida” (Chagas, 1874, p. 44). Leonor também critica a história, mas em particular e com visível despeito: “O teu romance é uma loucura. Estás engraçado com as tuas idealizações constantes. Queres mulheres sobrenaturais, entes fantásticos, damas brancas de Avenel! Se achas que é lisonjeiro para uma mulher perder a sua realidade para agradar ao homem que diz amá-la, morrer primeiro para ser depois desposada por ele em forma espectral, como no *Noivado do sepulcro*, de Soares de Passos...” (Chagas, 1874, p. 45). É prática comum, entre as personagens, a revelação das *auctoritates* imitadas pelos narradores.

Há situações particulares, relativas à moldura do livro, que os contos repercutem: Henrique admira a beleza de Isaura e a maneira como ressaltou a palidez de sua personagem, Julieta, não passava de uma homenagem que, para sua infelicidade, foi mal-recebida pela filha do comendador. Leonor, sua amiga desde a infância, o amava, mas Henrique ignorava seus sentimentos. De certo modo, as intrigas ficcionais figuram os sentimentos

de seus respectivos autores. A recepção por parte dos convivas funciona como crítica (pois ajuíza a respeito dos méritos da narrativa), mas também como uma forma de compreender as relações entre as personagens e seus descompassos.

Quanto à segunda história, Chagas retomou o texto “A visão do precipício”, mas conservou apenas os dois primeiros capítulos, eliminando os episódios que tratam da loucura de José Augusto e do seu casamento com a viscondessa. Em *A lenda da meia-noite*, a anedota foi narrada por Roberto Soares, um jornalista “antiquado” que mobiliza com ironia os lugares-comuns do gênero gótico, mantendo o tom da primeira versão do conto. A recepção do texto pelos convivas, no entanto, não foi desacompanhada de críticas: se o estilo merecia aplausos, a matéria teria sido insuficiente, segundo Lucio Valença: “Era inevitável”, diz ele, “eu estava já prevendo que íamos descambar em plena Idade Média. O nosso amigo Roberto Soares não pôde dispensar-se de consagrar um vivo afeto às couraças da sua adolescência, e às achas d’armas da sua criação. Fez-nos voltar para 1830, o nosso bom amigo” (Chagas, 1874, p. 80). A opinião de Henrique Osório é menos solícita:

“Eu mesmo me vi em ânsias para resistir ao sono. Quem atura hoje um destes solários cansados e gastos que deliciaram a velha geração, com os seus cavaleiros de armas negras, e os seus diabos disfarçados em mulheres formosas, e os seus fidalgos que venderam a alma a Satanás como na *Dama Pé de Cabra*, de Alexandre Herculano, ou na *Torre de Caim*, de Rebello da Silva? Isso foi bom no seu

tempo, hoje está longe do maravilhoso moderno” (Chagas, 1874, p. 81).

Como no primeiro conto, há uma sobreposição de situações: a princípio, Roberto Soares narra sua história diante dos amigos à meia-noite; seu enredo apresenta uma reunião de trabalhadores rurais, quando João Moedor assume o posto de narrador e discorre sobre o fantasma do Açude, lenda associada à Idade Média, com *topoi* românticos que entediam alguns ouvintes, que manifestam seu desapeço por anedotas obsoletas desajustadas ao maravilhoso moderno.

Na terceira noite, dr. Macedo narra “A igreja profanada”, em que um barqueiro e seu passageiro/amo presenciam um evento extraordinário, quando vozes melódicas irrompem do oceano, as águas se afastam e uma igreja surge e logo desaparece. O barqueiro conta a história de Guilherme e Inês, dois irmãos que viveram um amor incestuoso. A certa altura, ambos se abrigam, com sua comitiva luxuriosa, em uma igreja durante uma celebração religiosa. Guilherme assassina o sacerdote e, posteriormente, devido a uma força sobrenatural, a igreja é transportada para o fundo do oceano. O grupo profanador padece afogado. Desde então, toda meia-noite, “acendem-se os círios na igreja sepultada, e, no fundo do mar, os réprobos entoam os salmos da penitência” (Chagas, 1874, p. 109). Ao contrário das narrativas anteriores, o conto é bem recebido pelos convidados. Henrique alega que sentiu medo e Macedo, em seguida, admite que a narrativa não era sua, mas de Leonor, o que impressiona a todos.

Os outros dois contos não se encaixam nos parâmetros dos três primeiros: o

quarto, “Memórias de uma bolsa verde”, escrito por Lucio Valença, é fantástico apenas na medida em que confere vida a um ente inanimado. Dr. Macedo acusa o escritor de fugir ao combinado: “Então isto é um conto fantástico? Você nunca leu Hoffmann? Você nunca leu Carlos Dickens? [...] onde há aqui espectros? Onde há visão? Onde há os terrores legendários da meia-noite?” (Chagas, 1874, p. 202). O outro conto, voltado para um público infantil, foi reservado aos jovens filhos dos viscondes, Álvaro e Julia. Nele aparece um duende malvado que, no final, não conclui seus planos graças à intervenção de Patrício, um camponês que lhe prestava serviço. No final do livro, Henrique Osório se casa com Leonor.

A obra de Pinheiro Chagas apresenta, como fundamento, uma metaficção, afinal, “tem-se uma discussão sobre o conceito de fantástico e uma crítica metalingüística e paródica às narrativas insólitas, isto é, os contos reunidos na coletânea são alvos de comentários feitos pelos personagens da narrativa-moldura” (Carniel, 2021, p. 35). Repare-se que o final feliz do conto “Visão do precipício”, ausente em *A lenda da meia-noite*, mantém analogias com o final do romance, que também termina com um casamento. No entanto, seria um equívoco imaginar que Pinheiro Chagas se limitou a recuperar antigos expedientes do gênero romanesco, pois a matéria é tratada com ironia, muito embora o desfecho faça repercutir os finais felizes das narrativas convencionais. Como, em *A lenda da meia-noite*, o propósito era o de narrar ocorrências insólitas, o final do conto em análise seria um despropósito, mas o fundamento

paródico se encontra tanto no conto de 1863 como no romance de 1874.

Por sinal, em 1876, n'*A varanda de Julieta*, Pinheiro Chagas coleta alguns contos, inclusive “A visão do precipício”, conforme a primeira versão, completa, de 1863. Nesse caso, não há uma moldura, mas uma advertência inicial, a justificar a coleta de narrativas: “Tomou este volume o título do primeiro romance que nele figura, porque todos os outros narram aventuras enamoradas, idílios ou dramas de amor, e todos portanto se passam nos arredores da varanda decantada por Shakespeare, da varanda de cujo parapeito se debruçou Julieta a chamar pelo seu Romeu com a mais apaixonada ânsia, que jamais tem feito palpitar um coração de mulher” (Chagas, 1876, p. 5). A introdução desempenha o papel da moldura e forja um alicerce a reunir os contos coletados, voltados para dramas de amor. A paródia já não mira as ambientações góticas e acontecimentos sobrenaturais, mas os lugares-comuns do gênero romanesco.

No século XIX, tornaram-se recorrentes manifestações literárias que acomodavam, na sua trama, elaborações críticas a respeito dos dispositivos da ficção. Poder-se-ia adotar o termo “metaficção” para referir essa técnica que, por vezes, aparece diluída nos debates entre personagens, sobretudo quando o enredo comporta performances oratórias. Alguns contos de Pinheiro Chagas adotam o expediente ao figurar a atuação de narradores, revelar a recepção dos ouvintes e, com isso, interpelar o/a leitor(a), ditando-lhe os critérios a serem empregados no ato da leitura. Além disso, parodiam práticas letradas obsoletas, explicitam expec-

tativas de certos tipos sociais e definem decoros apropriados a cada circunstância performada no texto literário, ressaltando a importância de um instrumento que, desde Boccaccio, se consagrou entre os escritores: a moldura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em trabalho sobre *The mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, Lainister Esteves (2020) afirma que, desde o trabalho seminal de Edmund Burke sobre o belo e o sublime, publicado em 1757, a associação entre o medo e o prazer passou a integrar os debates estéticos. No caso da obra de Radcliffe, Esteves demonstra como o recurso ao “sobrenatural explicado” gerou polêmicas ao associar os prazeres da imaginação à racionalização do terror. Convém recordar que, à época, além do investimento nas tópicas do sublime, a literatura tendeu a flexibilizar a adesão às prescrições retóricas, contradizendo a centralidade da imitação como paradigma das artes. A explicação do sobrenatural dividiu as opiniões: alguns autores sugeriram que o procedimento atendia ao decoro; outros julgaram a medida desnecessária e capaz de prejudicar os efeitos pretendidos. Walter Scott, por exemplo, assumiu uma postura crítica ao supor a consciência literária dos leitores, ou seja, o público esclarecido poderia receptionar a máquina sobrenatural sem assumir uma postura crédula.

Ou seja, no tempo de Pinheiro Chagas, a paródia dos dispositivos góticos não pretendia alertar o leitor sobre a artificialidade da ficção, debate que, àquela

altura, encontrava-se em estágio avançado; também não se tratava de uma atualização do “sobrenatural explicado”, mas de uma dramatização da narração e recepção de objetos ficcionais. A adoção da moldura favorece a iniciativa e permite encarar lugares-comuns muito convencionais como evidências do artifício. A mobilização de procedimentos góticos continua a sugerir a ideia de transgressão, mas a explicitação das engrenagens do efeito amplifica o prazer ao ressaltar a ironia dos enunciados. O par medo/prazer continua operante, mas o deleite é obtido, sobretudo, pela denúncia da contingência e do arbitrário das

escolhas narrativas. Basta reparar nas três ocasiões em que “A visão do precipício” foi editada: a princípio, a narrativa foi publicada em quatro partes, nas páginas de um jornal; depois, metade do texto foi incorporada em uma moldura que pretendia parodiar os receios que pairam em torno da meia-noite; em *A varanda de Julieta*, o conto foi recobrado na íntegra, mas para compor uma coletânea voltada para idílios amorosos. A funcionalidade da ficção se mostra passível de ajustes conforme o gênero e o elenco de *au-toritates* mobilizado permite flagrar a inteligibilidade e o decoro da narrativa.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2020.
- BERRIEL, C. “Introdução”, in G. Boccaccio. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, L&PM, 2013.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa, Temas e Debates, 2013.
- BOCCACCIO, G. *O decamerão*. Trad. Raul de Polillo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2018.
- CARNIEL, J. C. “O insólito na narrativa-moldura de *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas”. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 1. São Paulo, jan.-abr./2021, pp. 20-37.
- CARNIEL, J. C.; PAVANELO, L. M. “Duas leituras de ‘Julieta: conto fantástico’, de Pinheiro Chagas”. *Muitas Vozes*, v. 11. Ponta Grossa, 2022.
- CAVALLARI, D. N. “O *Decameron* de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade”. *Recorte*, ano 3, n. 5, 2006, s/p.

- CAVALLARI, D. N. "A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do *Decameron* de G. Boccaccio". *Bakhtiniana*, v. 1, n. 4. São Paulo, 2010.
- CHAGAS, M. P. *A lenda da meia-noite*. Porto, Livraria Moré, 1874.
- CHAGAS, M. P. *A varanda de Julieta*. Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira, 1876.
- CHAGAS, M. P. "A visão do precipício". *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*, ano 6, n. 28. Lisboa, 1863a.
- CHAGAS, M. P. "A visão do precipício". *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*, ano 6, n. 30. Lisboa, 1863b.
- CHAGAS, M. P. "A visão do precipício". *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*, ano 6, n. 32. Lisboa, 1863c.
- DUMAS, A. *Os mil e um fantasmas*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa, E-Primatur, 2019.
- ESTEVES, L. de O. "The mysteries of *Udolpho*: o sobrenatural como problema literário". *Revista de Estudos de Cultura*, v. 5, n. 16, 2020, pp. 51-64.



Fantástico: breviário

Ricardo Iannace





resumo

Este breviário incursiona por narrativas de matriz insólita nas quais residem dominantes do fantástico. Para tanto, a visita a contos da tradição do surpreendente, a exemplo de “O homem da areia” e “Casa tomada”, vem possibilitar a identificação de elementos e aspectos estruturais dessa linhagem de intrigas, visando – por meio de recortes específicos – à aliança com ensaios que, há décadas, têm asseverado sobre essa ficção atada ao fenômeno do duplo, à recepção hesitante, ao homem imerso em caleidoscópio de incertezas.

Palavras-chave: fantástico; insólito; realismo maravilhoso; duplo; absurdo.

abstract

This breviary explores unusual narratives in which they have dominant characteristics of the fantastic. To this end, tales from the surprising tradition are revisited, such as “The sandman” and “House taken over”. The objective is to recognize elements and structural aspects of this lineage of intrigues, aiming at the articulation – through specific excerpts – with essays that, for decades, have investigated this fiction linked to the phenomenon of the double, to the hesitant reception, to the man immersed in a kaleidoscope of uncertainties.

Keywords: *fantastic; unusual events; wonderful realism; double; absurd.*

Para Nádia Battella Gotlib

– da teoria do conto

“O fantástico *força* uma crosta aparente,
e por isso lembra o ponto vélico;
há algo que encosta o ombro
para nos tirar dos eixos.”

(Julio Cortázar)

nsólito, sinistro, estranho e realismo maravilhoso são termos vizinhos, amistosos e, em alguma medida, congênitos ao fantástico. Uma pergunta, aliás, costuma chegar com regularidade aos pesquisadores da vertente: o fantástico se classifica como gênero, subgênero, categoria, meio ou modo de construção ficcional?

A designação *modo de construção* é recente e recebe a anuência dos estudiosos. O fenômeno literário, que encontra nos gêneros conto e romance um terreno fértil para seu desenvolvimento, engenha-se a partir de gramática própria; em outras palavras, a poética que edifica tal matéria põe em relevo uma concentração de ingredientes e um procedimento narrativo *sui generis*. Para ilustrar, cabe a incursão por tramas canônicas, graças às quais o fantástico, perto de alcançar três séculos, se faz conhecido e explorado.

De início, o aceno é ao conto “O homem da areia”, do alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor contemporâneo de J. W. von Goethe. Elaborada em 1815, a intriga tornou-se conhecida em decorrência de sua qualidade estética e devido a Sigmund Freud, em 1919, tomá-la como objeto de especulação para formular o ensaio “Das Unheimliche”, título que em português recebeu estas traduções: “O estranho”, “O inquietante” e “O infamiliar”.

No texto de Hoffmann inscrevem-se elementos que estão na raiz dessa linguagem caracterizada intencionalmente por atmosfera turva, sob a condução de nar-

RICARDO IANNACE é professor das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP e autor de, entre outros, *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico* (Edusp).

rador habilidoso na arte da impenetrabilidade, sem a qual o receptor talvez não *hesitasse* – verbo escolhido por Tzvetan Todorov para equalizar a reação desse leitor. Pois bem: reside em “O homem da areia” a figuração do *duplo*, do *autômato* e da *incerteza* no tocante a ocorrências anunciadas na esfera do *sobrenatural*; certa ideia fixa se potencializa na personagem e conquista status de *anomalia psíquica*.

A vida de Nathaniel é preenchida por acontecimentos ininteligíveis. Esse protagonista, na troca de missivas com a noiva e o amigo, irmão desta, intui que seu relato será interpretado como uma alucinação. Segundo ele, a absurda cadeia de incidentes que o envolve, pessoalmente, não pode ser apreendida como lances casuais – da mesma forma que essa teia ambígua desautomatiza e invalida explicações de grandeza cognitiva.

Baralham-se em sua mente episódios da infância, os quais, na fase adulta, reverberam de modo atordoante. Primeiro: a lenda contada pelos mais velhos aos infantes que desobedecem à determinação de se recolherem para dormir (conforme a crença popular, um homem malvado, a altas horas, aproxima-se das crianças resistentes ao sono e arremessa punhados de areia nos seus olhos, que, uma vez despregados das cavidades oculares e ensangüentados, são postos em um saco e levados à Lua pela criatura perversa, a fim de servirem de alimento aos seus filhos, cujos bicos se assemelham aos das corujas); segundo: a visita noturna e intermitente de Coppelius à família de Nathaniel – para o protagonista, o advogado de aparência medonha é nada menos que o *homem da areia* (tarde da noite,

o indivíduo sinistro pratica experiências alquímicas, trancafiado com o pai do menino no gabinete – espaço onde irrompe o acidente responsável pelo óbito do chefe da casa); terceiro: o aparecimento do italiano Giuseppe Coppola (sobrenome cuja grafia – veja-se a duplicidade – espelha as consoantes e a vogal do *outro*, chamado Coppelius), que é um óptico, vendedor de barômetros e lentes.

De fato, o conto de Hoffmann traz uma combinação de eventos surpreendentes. Nos parágrafos que precedem ao epílogo, com a cena do baque fatal de Nathaniel de uma torre, quando se acreditava que ele superara a crise psicológica (detalhe: do alto, avistou Coppola na praça), dá-se a paixão insana do rapaz pela jovem Olímpia, filha do professor Spalanzani; avante, o enamorado descobre que a moça era uma boneca de madeira (os olhos dela são arrancados pelo comerciante Coppola – também fabricante de artefatos artificiais – ao desentender-se com o catedrático que arquitetava o androide). Em resumo, o texto hoffmanniano, em sua economia, eclipsa os porquês da ventura excepcional da personagem.

2

Considere-se que a ambiência insólita, por si, não se sustenta como assinatura do fantástico (sobretudo do fantástico primevo, clássico). É preciso mais: sob determinada névoa espessa, o duplo, a androginia, a necrofilia e a insurgência de patologias, afora as estátuas moventes, os aparelhos mecânicos com gesticulação humana ou os humanos com movimento maquinal, estão em estreita

aliança. Com efeito, essas narrativas de origem europeia, que vêm a público ao final do século XVIII e ganham força no XIX, se disseminando entre nações, encetam o desabono ao racionalismo iluminista e ao cartesianismo, contrariando a doutrina das *verdades*.

Esses construtos se aclimatam à escola romântica. Lembre-se de que o fantástico encontra acolhimento no espírito gótico e opera na consolidação dessa perspectiva estética que se ramifica na corrente oitocentista; afinal, dispositivos como insanidade, estado onírico, mistério, grotesco e morte assomam às faturas. Edgar Allan Poe (1809-1849), autor estadunidense a quem se deve o legado do horror e do fantasmagórico, avulta como ícone dessa tendência literária. O conto “William Wilson” emblema esse ideário.

Publicado em 1839, o texto de Poe agencia o fenômeno do duplo de maneira inigualável. O narrador posicionado em primeira pessoa registra com gravidade a desonra que pesa sobre si, oriunda de vícios morais precocemente manifestados. Tão logo é admitido no colégio interno, descobre a existência de condiscípulo de nome igual ao seu e com idêntica aparência: “Digo-lhes que, se tivéssemos sido irmãos, teríamos sido gêmeos [...]; e se espantem como eu: depois de ter deixado o colégio, vim a saber, por acaso, que meu xará nascera ao dia 19 de janeiro de 1813, precisamente a data do meu nascimento” (Poe, 1996, pp. 112-3).

A uma espiral de dados convergentes – o “mesmo nome, os mesmos traços, o mesmo dia de chegada ao colégio” e de abandono da instituição –, somem-se o convívio tenso e a rivalidade entre os

William Wilson (note-se, a propósito, a ressonância desses morfemas). Testemunha a personagem, em retórica peremptória e interrogativa: “Meu andar, minha voz, meus costumes, meus gestos! Seria tudo isso o resultado de uma imitação apenas?” (Poe, 1996, p. 115). Nessa história, a similitude irrespondível repousa no seio do fantástico, no lusco-fusco do gótico e do horror. O sósia persegue-o, sussurra-lhe e, à presença de estranhos, denuncia as ações fraudulentas do anti-herói. Há, no conto, referências a reuniões secretas com jogatina, baile noturno com trajes à fantasia, máscaras e embriaguez; há duelo e homicídio. O ser constituído como réplica, fac-símile (dono, inclusive, de uma voz que se confunde com a consciência do narrador), é assassinado em um salão amplo e espelhado.

O ensaio de Freud é anterior à narrativa “William Wilson”; se o psicanalista austríaco a conhecesse e quisesse, decerto a incluiria em suas proposições sobre o duplo. “Das Unheimliche” configura-se como leitura intrincada do mundo perturbador de Nathaniel; a análise freudiana descortina uma cartografia de sombras na escritura de Hoffmann, iluminando a imagem paterna e a castração infantil. O pai bom (mantenedor e protetor da família) e o pai mau (Coppola, homem da areia) desdobram-se, respectivamente, nas *personae* do professor Spalanzani e do vendedor de olhos sintéticos. E o conflito edipiano, haja vista a relação malsucedida entre Nathaniel e o sujeito feminino, ecoa no dueto Clara (a noiva) e Olímpia (o autômato). O psicanalista ainda adverte que o brinquedo boneca – culturalmente oferecido às crianças – age na fantasia de maneira singular, porque,

àqueles que atravessam a tenra idade, a concepção identificadora de corpos animados e inanimados se expressa frequentemente borrada.

Em “Das Unheimliche” está registrado que um médico chamado E. Jentsch realizara estudo introdutório a respeito do inquietante (o que parece funcionar como *start* às reflexões freudianas acerca do tema). Jentsch acerta no sintagma “incerteza intelectual” para traduzir o estranho sentimento, mas o escritor Friedrich Schelling vai além: é “[...] *tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu*” (apud Freud, 2010, p. 337, grifos do autor). Freud, por sua vez, sintetiza com propriedade: “[...] esse *Unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (Freud, 2010, p. 360). O pensador de Viena não ignora o trabalho do amigo e compatriota, médico psicanalista, Otto Rank – *Der Doppelgänger* (1914) (*O duplo: um estudo psicanalítico*). Trata-se de pesquisa inicial que se adensa e ganha publicação em livro no ano de 1925; é, até hoje, referência a todos que perscrutam o fantástico e seus arredores.

As inferências de Rank contemplam literatos universais. Hans Christian Andersen, Fiódor Dostoiévski, incluindo Hoffmann, Poe e outros cujas narrativas vislumbraram o duplo e a sombra, são incisivamente recuperados. O investigador é prodigioso nas remissões a comunidades, tabus e mitos regionais – “é um costume muito difundido na Áustria, em toda a Alemanha e também entre os países eslavos meridionais, realizar, nas vésperas do Ano Novo e do Natal, o seguinte teste: aquele que,

com o acender da luz, não fizer sombra na parede do quarto ou cuja sombra não tiver cabeça, morrerá em um ano” (Rank, 2014, posição 762); “alguns povos levam ainda hoje seus enfermos ao sol para atrair de volta, com sua sombra, a alma prestes a partir” (Rank, 2014, posição 800) –, isto é, um mosaico cravejado de superstições e fulgurações obituárias vem à baila nesse estudo. Observação: o ementário que ao longo da história se estratifica sobre o fantástico mergulha em várias dessas nascentes.

3

Diante de volumoso material sobre a natureza e os aspectos da vertente ficcional aqui discutida, um recorte teórico-crítico mostra-se necessário; a bem da verdade, postulados tornam-se mais elucidativos quando expostos em simultaneidade com obras para as quais eles lançam farol. De saída, a menção é a Todorov.

Em *Introdução à literatura fantástica* (1970), o historiador búlgaro, guiado por uma visão sistematizadora, à feição do estruturalismo, elege e comenta uma série de narrativas de verve insólita, depreendendo-as como gênero. Isso suscita controvérsias: ao firmar, taxonomicamente, incontáveis tipologias, oferece a algumas delas uma conceituação frágil; entretanto, não parece justo ignorar que, no conjunto, os argumentos de Todorov encerram plausibilidade. Veja-se: “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico” (Todorov, 1992, p. 36). E mais: “*A hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico” (Todorov, 1992, p. 37, grifos do autor).

Declara-se: “[...] há narrativas fantásticas nas quais todo medo está ausente [...]”. O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (Todorov, 1992, p. 41).

Entre as aferições de Todorov, estas são bastante categóricas: “Há uma diferença qualitativa entre as possibilidades pessoais que tinha um autor do século XIX, e as de um autor contemporâneo” (Todorov, 1992, p. 168). Porque, além de a ficção atinente ao século de James Joyce revelar-se majoritariamente ousada no experimentalismo verbal – a palavra flertando a si, em sintaxe turbulenta, encrespada –, existe o fato de a psicanálise ter substituído “(e por isso mesmo torna inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a psicanálise e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados” (Todorov, 1992, p. 169).

Embora as intrigas de “Casa tomada”, de Julio Cortázar (1914-1984), e “Funes, o memorioso”, de Jorge Luis Borges (1899-1986), não sejam alvo de sondagem na ensaística de Todorov, parecem exemplares no que tange à “neutralidade” do medo. Os dois prosadores, ao lado de Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e outros hispano-americanos do século XX, despontam, em seus países correspondentes, como paradigmáticos do *boom* da literatura de ramagem extraordinária. Às vezes, os textos manifestam dicção filiada a um fantástico genuíno, mas – sem rarefação – eles tilintam como composições típicas do realismo maravilhoso.

Quanto a essas especificidades e fronteiras, vale atentar-se às colocações de Irleamar Chiampi (1980, p. 56): “O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas [...], sem oferecer ao leitor nada além da incerteza [...]”. Entende-se que, nos “contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sapos e vice-versa. [...] Assim, enquanto na narrativa realista a causalidade é explícita (isto é, há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa ela é simplesmente *ausente*” (Chiampi, 1980, p. 60, grifo da autora). De permeio, “[...] a causalidade interna (‘mágica’) do realismo maravilhoso é o fator de uma *relação metonímica entre os dados da diegese* [...]”; ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido do fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas” (Chiampi, 1980, p. 61, grifo da autora); motivo por que as “personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem moralizam a natureza do acontecimento insólito” (Chiampi, 1980, p. 61).

Em “Casa tomada” (1946), o narrador apresenta-se como homem de meia-idade que vive na companhia de Irene, sua irmã; metódicos, são os únicos ocupantes do imóvel herdado da família. O destino não facultou a algum deles a alegria ou o dissabor do matrimônio; em vez disso, nessa união consanguínea, cada qual passa a cuidar do outro e a zelar, com exagero, pela residên-

cia de metragem avantajada. O conto não sintoniza com narrativas abalizadas pelo medo: a inquietude é branda, se comparada às histórias de têmpera oblíqua do XIX (nem da arena do verossímil, tampouco da órbita do realismo maravilhoso, sequer da latitude do fantástico castiço – essa urdidura de Cortázar se situa no *intermezzo*).

A rotina pacata dos irmãos afeiçãoados à moradia é destruída quando ambos começam a escutar rumores ali dentro (ele, absorto nos livros e na coleção de selos deixada pelo pai; ela, empenhada nos afazeres da cozinha e na tarefa da costura). Para se protegerem, optam pelo bloqueio dos cômodos, impedindo o acesso aos aposentos e, por contiguidade, a comunicação entre as dependências; com essa decisão, os proprietários comprimem-se dia após dia no domicílio. Até que, certa noite, se evadem da habitação: “Cingi com meu braço a cintura de Irene (eu acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de nos afastar tive pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no bueiro” (Cortázar, 1971, p. 18). Parafraseando Todorov, seria razoável considerar que o leitor contemporâneo dificilmente assimilaria os ruídos apontados na trama como manifestação de almas do outro mundo, ou algo semelhante a isso.

O estranhamento suscitado resvala interpelações nada quiméricas. Há indícios na intriga de que Irene e o protagonista teriam vivido experiência incestuosa: “Entramos nos quarenta anos com a inexprimível ideia de que o nosso simples e silencioso matrimônio de irmãos era o fim necessário da genealogia fundada pelos bisavós em nossa casa” (Cortázar, 1971, p. 11). Ao alastrar-se, a acústica inclemente rebenta como autocensura, obsidiando-os.

Nos cursos de literatura que Cortázar ministrava, ele preferia silenciar a trazer a lume as intenções metafóricas de seus escritos. Reservava os minutos derradeiros das aulas para interagir com estudantes esperançosos em lograr do mestre as senhas decodificadoras da sua obra. Todavia, as respostas do autor argentino eram, nessas circunstâncias, evasivas: “[...] no meu caso, os contos fantásticos nasceram muitas vezes de sonhos, principalmente de pesadelos. Um dos contos mais trabalhados pela crítica, para o qual buscaram um sem-fim de interpretações, é um pequeno conto que se chama ‘Casa tomada’” (Cortázar, 2018, p. 67). Reitera: “[...] no pesadelo eu estava sozinho e no conto me desdobrei num casal de irmãos que vive numa casa onde ocorre um evento de tipo fantástico”. E esse “conto segue exatamente o pesadelo” (Cortázar, 2018, p. 67).

“Funes, o memorioso” (1942) é uma narrativa que igualmente resiste a um conceito ortodoxo de fantástico e realismo maravilhoso. O insólito marca presença na descrição conferida à personagem-título e ao cenário que a circunscreve. Após ter sido derrubado por um cavalo, Irene Funes torna-se paralítico e permanece recluso. Certa feita, em ala de penumbra da sua casa, o jovem de 19 anos recebe o narrador para uma conversa.

Se a figura desse fumante com fisionomia indígena carrega algo de sinistro (como são incomuns o seu timbre de voz e o jeito de olhar – aí ressonam laivos da literatura fantástica), o que dizer da natureza biológica de Funes? Ela insurge em paridade com a instância do realismo maravilhoso, dado que o rapaz dispõe de memória e faculdade perceptiva sem-iguais, super-humanas. No

ato da queda, “perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais” (Borges, 2007, p. 104). Na verdade, seus predicados inatos e, não menos, excepcionais teriam dilatado incrivelmente. As “lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc. Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entressonhos” (Borges, 2007, p. 105).

No diálogo entre personagem e narrador por ocasião da retirada, na residência de Funes, de livros em latim que lhe haviam sido emprestados, descobre-se o quão decorara a língua de Cícero em prazo exíguo. Nessa noite, confidencia: “*Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo. [...] Minha memória, senhor, é como um monte de lixo*” (Borges, 2007, p. 105, grifos do autor). Na intriga, tal prodígio jamais se abre para questionamentos de foro científico: há, naturalmente, um embarque no universo desmesurado do moço que armazena (“No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” – Borges, 2007, p. 108). Sabe-se, pouco depois, que ele morre de uma congestão pulmonar.

Emerge da tessitura borgiana o retrato dessa anormalidade de matriz ontológica. Um parêntese: salvaguardadas as diferenças, o conto do autor de Buenos Aires traz uma situação análoga àquela que Franz Kafka (1883-1924), no ano de 1915, deflagra em *A metamorfose* (a zoomorfogia – à maneira como se deixa alegorizar nas páginas do escritor austro-húngaro – não é alvo de questionamento do elenco da novela; noutros termos: o evento em si da transfi-

guração do caixeiro-viajante prescinde de indagações). Do contrário, as anomalias dos jovens Ireneo Funes e Gregor Samsa gozariam, nas obras, de protagonismo. Todorov e Irène Bessière pronunciaram-se a respeito da trama kafkiana.

Assinala o crítico: “Em que se transformou a narrativa do sobrenatural no século XX? Tomemos o texto mais célebre, sem dúvida, que se deixa incluir nesta categoria: *A metamorfose*, de Kafka”. Nele, “a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante deste acontecimento inaudito [...]” (Todorov, 1992, p. 177). Quanto ao comportamento da família, “há de início surpresa mas não hesitação [...]” (Todorov, 1992, p. 178). Sumariamente, eis “a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra” (Todorov, 1992, p. 182). Diz Bessière: em *A metamorfose*, “a questão posta não é ‘O que me tornei?’, ‘O que me aconteceu?’. É interessante observar que a consciência do homem-inseto não ficou alterada e que somente importa o enigma do acontecimento” (Bessière, 2009, p. 6). Isto é, importa o “enigma”, não o “acontecimento” *stricto sensu*.

A ensaísta francesa, em “Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette” (“O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”), capítulo introdutório de seu livro *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974), encontra na interseção de dois gêneros discursivos a inspiração para alicerçar seu conceito de literatura fantástica – arvora-se, pois, do caso (relato) e da adivinha (charada). Pautada pela obra *Formas simples* (1930), de André Jolles, a autora elege duas – entre as várias – estruturas de textos sobre as quais

Jolles discorreu. Vejam-se asserções inteligentes do linguista neerlandês acerca desta peça cifrada: “[...] a verdadeira e única finalidade da adivinha não é a solução, mas a *resolução*” (Jolles, 1976, p. 116, grifo do autor). Ela “é plurívoca. A primeira solução esconde e comporta uma segunda; tampouco entrega seu segredo mais profundo [...]; as adivinhas ‘autênticas’ não têm solução unívocas [...]” (Jolles, 1976, p. 125). Bessière, nessa diretriz, vincula a astúcia do reconto com o sintagma esfíngico. E assevera: “[...] no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (Bessière, 2009, p. 12).

4

Sobre o fantástico que deságua no século XX, é também aguda a intelecção de Jean-Paul Sartre. Em texto a respeito da narrativa *Aminadab* (1942), de Maurice Blanchot, ele aproxima-a da obra de Kafka (o cotejo não se faz com *A metamorfose*, e sim com *O processo* e *O castelo*). Para o filósofo do existencialismo, quer na ficção do francês, quer na do tcheco, “[...] não há senão um único objeto fantástico: o homem” (Sartre, 2005, p. 138). Isto é: “Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram [...]” (Sartre, 2005, p. 139) – mas a presença, em constelação eminentemente burocratizada, de um “labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada” (Sartre, 2005, p. 141). Eis que os “utensílios, os atos, os fins, tudo nos é familiar, e estamos com eles numa tal relação de intimidade que mal os percebemos; mas no exato momento

em que nos sentimos envolvidos com eles numa cálida atmosfera de simpatia orgânica eles nos são apresentados sob uma luz fria e estranha” (Sartre, 2005, p. 145).

Em se tratando da literatura brasileira, componentes do fantástico, no Oitocentos, alastram-se por enredos de autores consagrados (Machado de Assis e Aluísio Azevedo foram alguns deles); no Novecentos, Monteiro Lobato e Cornélio Penna experimentaram a fórmula, e, adiante, vários outros: Erico Verissimo, Bernardo Élis, Ignácio de Loyola Brandão, Lygia Fagundes Telles. Contudo, dois escritores produziram, nessa genealogia, entretos que se consolidam como projeto de escopo fantástico: José J. Veiga e Murilo Rubião. Neles, o insólito leva em conta a idiosincrasia e aquele referencial humano para os quais Sartre aponta nos romances de Maurice Blanchot e Franz Kafka.

Na prosa de Murilo Rubião (1916-1991), a rotina que sufoca as personagens é a mesma que desencadeia uma rede de absurdos: obreiros, radicados em um arranha-céu, veem a torre crescer à revelia das injunções do engenheiro responsável pela edificação; uma fila inócua, formada por indivíduos anônimos, expande-se a esmo no curso das horas; uma esposa ganha peso desmesuradamente, engordando na proporção dos pedidos extravagantes confiados ao marido; e uma mulher engravida sem que haja a consumação do ato sexual, parindo em escala desordenada e ritmo desvairado. Esses e demais relatos se organizam na então linguagem sintética do contista obsessivo pelo exercício da reescrita, a mimetizar, nessa enunciação, tais feitos de altitude exorbitante e mágica. Não é gratuito o paralelismo que críticos agenciam entre Rubião e

Kafka quando examinam os infortúnios de heróis sitiados em vale de mal-entendidos, ou melhor, anti-heróis cujos tropeços não afluem a solução alguma.

Humor ácido, ironia penetrante e lirismo, conjugados à tarefa laboriosa que cintila o processo redacional da obscuridade, afloram, pois, na fatura do autor de *O convidado*. Certa vez Rubião testemunhou: “Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Usando a ambiguidade como meio ficcional, procuro fragmentar as minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica” (Ponce, 1974, p. 4).

Aí repousa um dos traços capitais do *fantástico contemporâneo*, conforme a nomeação do crítico espanhol David Roas, ao deslindá-lo na esteira do que o argentino Jaime Alazraki chama de *neofantástico* – ou seja, uma construção estético-verbal destituída da intenção de provocar o medo (como antecipava Todo-rov), laureada de metáforas que reclamam maior proximidade entre os cidadãos do tempo presente e o mundo concreto, cambaleantes na macrosfera de irresoluções que os enovela.

A palavra em fluxo, com seus pontos de fuga, suas lacunas e fraturas, disputa esse jogo – senão, esse espelho de simulacros.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974.
- BESSIÈRE, I. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. Trad. Biagio D’Ángelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. *Fronteiras: Revista Digital*, vol. 3, n. 3, set./2009. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_antteriores/n3/sumario.html. Acesso em: 11/jan./2024.
- BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura, 1971.

- CORTÁZAR, J. "Do sentimento do fantástico", in *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- CORTÁZAR, J. *Aulas de literatura*. Berkeley, 1980. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.
- FANTÁSTICO E IMAGINÁRIO: Reflexões contemporâneas. *LiterArtes: Revista Digital*, n. 7, dez./2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/9367/1218>. Acesso em: 10/jan./2024.
- FREUD, S. "O inquietante", in *Obras completas*, v. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa, Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, M. M. "Fantástico – modo", in C. Reis et al. (eds.). *Dicionário digital do insólito ficcional* (e-DDIF). 2ª ed. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2022. Acesso em: 12/jan./2024.
- GARCÍA, F. "Insólito ficcional", in C. Reis et al. (eds.). *Dicionário digital do insólito ficcional* (e-DDIF). 2ª ed. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2022. Acesso em: 12/jan./2024.
- HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- JOLLES, A. *Formas simples. Lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- MARTINS, A. P. dos S. *O fantástico e suas vertentes de autoria feminina no Brasil e em Portugal*. São Paulo, Edusp, 2021.
- MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. *Fantástico brasileiro. O insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba, Arte & Letra, 2018.
- POE, E. A. *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Trad. Clarice Lispector. 9ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.
- PONCE, J. A. de G. "O fantástico Murilo Rubião", in M. Rubião. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo, Ática, 1974.
- RANK, O. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Trad. Erica S. L. F. Schultz et al. Porto Alegre, Dublinense, edição digital, 2014.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo, Unesp, 2014.
- RUBIÃO, M. *Contos reunidos*. São Paulo, Ática, 1998.
- SARTRE, J.-P. "Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem", in *Situações I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- VOLOBUEF, K.; WIMMER, N.; ALVAREZ, R. G. H. (orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo, Annablume, 2012.



Conto de fadas: origens, conceitos e reflexões sobre o gênero

Sandra Trabucco Valenzuela



resumo

O presente artigo estuda o conto de fadas, partindo da análise sobre o conto maravilhoso com base em Todorov, para, em seguida, abordar a dimensão feérica na visão de Benjamin, Lüthi, Chiampi, Jolles, Coelho, Volobuef e Valenzuela. A investigação prossegue com a origem dos contos de fadas, identificando nas narrativas primordiais e nos mitos celtas fontes para a gestação de histórias que relatam a intervenção de seres femininos, intermediando relações entre dois mundos: o natural e o sobrenatural. Por fim, o artigo encerra-se com a reflexão a respeito do papel dos contos de fadas na contemporaneidade, com Tatar, Machado, Estés e Carter.

Palavras-chave: conto de fadas; conto maravilhoso; literatura infantil; tradição oral; fadas.

abstract

This article examines the fairy tale genre, beginning with an analysis of the marvelous tale based on Todorov's framework, and subsequently addressing the enchanting dimension through the perspectives of Benjamin, Lüthi, Chiampi, Jolles, Coelho, Volobuef, and Valenzuela. The investigation continues by exploring the origins of fairy tales, identifying in primordial narratives and Celtic myths sources for the development of stories that depict the intervention of female beings, mediating relationships between two worlds: the natural and the supernatural. Finally, the article concludes with a reflection on the role of fairy tales in contemporary times, drawing insights from Tatar, Machado, Estés, and Carter.

Keywords: *fairy tale; marvelous tale; children's literature; oral tradition; fairies.*

“E se não morreram, vivem até hoje’, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas.”

(Walter Benjamin)

O MARAVILHOSO E OS CONTOS DE FADAS

Refletir sobre os contos de fadas como gênero requer uma leitura de mundo de uma perspectiva do maravilhoso, a qual se distancia dos pressupostos iluministas e positivistas – definidos pela determinação de compreender a realidade com base no materialismo, determinismo e outras linhas teórico-filosóficas ancoradas na tentativa racionalista de interpretar o mundo vivido.

O conto de fadas (ou conto da carochinha) é singular e impactante, mantendo, porém, vínculos profundos com outros gêneros, gestados e disseminados pela tradição

oral de cunho popular e, posteriormente, recolhidos, assimilados, relidos e, por fim, publicados como obras literárias.

A origem dos contos maravilhosos é incerta, no entanto, não há dúvida que eles remontam às origens da linguagem e sua evolução, o momento em que, através da fala, narrativas começaram a circular entre os grupos humanos em âmbitos espaço-temporais bastante diversos. A interpretação da existência, a geração da vida, as etapas de crescimento, a chegada da morte, o destino implacável, os fenômenos da natureza, o medo e os perigos que estão à espreita, a luz e as sombras, o sono, a crueldade, a vingança, a mentira, vilanias de toda sorte,

SANDRA TRABUCCO VALENZUELA

é professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP e autora de, entre outros, *A bela e a fera: um reconto* (Editora nVersos).

injustiças, mas também a boa fortuna e os acontecimentos que movem a experiência do cotidiano dentro de um contexto social, de alguma forma, lançam as sementes para a criação de narrativas primordiais, compostas de mitos e lendas, que se multiplicam através dos contos populares e contos maravilhosos.

Historicamente, os contos maravilhosos têm sua origem nas narrativas orais de cunho popular. Contos maravilhosos – ou contos de encantamento (Tavares, 1969, p. 422) – constituem narrativas compostas de fatos extraordinários, inclusive inverossímeis, com a intervenção de fórmulas mágicas, talismãs e objetos com propriedades inusitadas, cujo enredo apresenta uma natureza material, social e sensorial que se manifesta pela busca da riqueza, da satisfação do corpo ou pela conquista de poder, nos termos de Nelly Novaes Coelho (2000, p. 173). Os contos maravilhosos variam de acordo com o seu conteúdo, podendo ser: miraculosos, contos de costumes e contos sobre animais.

Segundo Todorov, o maravilhoso é marcado pela quebra das leis da natureza, “sendo necessário admitir novas fórmulas para a explicação dos fenômenos descritos” (Todorov, 1975, pp. 47-8). O maravilhoso como gênero literário congrega elementos do sobrenatural e que são aceitos sem qualquer hesitação, por parte dos personagens ou do leitor implícito: o que caracteriza o maravilhoso, portanto, é a “própria natureza dos acontecimentos” narrados (Todorov, 2012, p. 60).

Todorov sustenta que o conto de fadas insere-se no gênero maravilhoso como uma de suas variedades carregada de acontecimentos sobrenaturais, tipificados pela forma narrativa e não pelos acontecimentos sobrenaturais em si. Fazem parte desse universo ficcional que estrutura o sobre-

natural personagens como duendes, fadas, bruxas, gnomos e vampiros, os quais, muitas vezes, se valem de objetos capazes de alterar ou interferir sobre a realidade física, como varinhas, vassouras, portas mágicas, poções secretas ou, até mesmo, ferramentas intrincadas, que terminam por determinar acontecimentos que escapam por completo à compreensão racional.

O denominado “maravilhoso puro” se afasta de narrativas em que o sobrenatural se destaca por receber certas explicações e justificativas. Assim, o maravilhoso puro diferencia-se do maravilhoso hiperbólico, do maravilhoso exótico e do maravilhoso instrumental, visto que essas variedades valem-se de justificativas para a ocorrência do sobrenatural (Todorov, 2012, p. 63).

Nos contos de fadas, estabelece-se um acordo tácito entre leitor e instância narrativa, em que há uma aceitação dos elementos mágicos sem questionamento, respeitando-se a lógica interna da narrativa, manifestada através do espaço-tempo imemorial e do faz-de-conta. Desse modo, embora tanto a ficção científica como a literatura de horror estejam imbuídas de elementos constitutivos do maravilhoso¹, é possível afirmar que, entre suas marcas de distinção, estão os recursos, os meios

1 De acordo com Todorov (2012, p. 51), o fantástico articula-se no limiar entre o maravilhoso e o estranho, por ele considerado domínios vizinhos. Por sua vez, Roas (2011, pp. 30-1) elabora o conceito afirmando que “[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector”.

para provocar os efeitos desejados: se a ciência e a técnica compõem o maquinário idealizado e os preceitos epistemológicos que se interpõem na ficção científica, o horror se manifesta pela repulsa, pela atmosfera estranha e amedrontadora que prevalece e é compartilhada entre os personagens e o leitor. Como exemplo, se a poção da bruxa no conto de fadas é um elemento mágico, na ficção científica a poção elaborada por um alienígena recebe uma abordagem tecnicista e, no horror, é provável que sejam as consequências da poção elaborada por um ser de caráter monstruoso (seja por suas feições ou psicologia), aplicadas dentro de uma certa ambientação, que despertam estranhamento, medo e aversão.

O feérico – como uma das dimensões do maravilhoso – desenha-se como um distanciamento do natural, projetado pela desreferencialização espaço-temporal, expressa por enunciados como “era uma vez”, “há muitos anos atrás”, “num reino distante”. Tal recurso garante ao conto a manutenção de seu “fascínio”, preservando as narrativas do rigor ético e histórico-filosófico relacionado a um período ou fato determinado e conectado com a realidade.

Nos contos maravilhosos, como afirma Chiampi (1980, p. 60), “a unidimensionalidade não provoca emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca-viagem do herói, que, inchada de fantasias, afasta-se do natural. Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão”.

De acordo com Jolles (1976), assim como o espaço-tempo, as personagens não devem apresentar qualquer identifi-

cação imediata com figuras históricas ou concretamente referenciadas na vida real, evitando assim o ajuizamento conceitual que poderia ser atribuído às ações: “Todos esses seres [fadas, mas também monstros, ogros e bruxas] são o produto bem claro da disposição mental cujas duas direções encarnam. Monstros, espíritos malignos, ogros e bruxas encarnam a direção trágica; graças aos seus poderes mágicos, as boas fadas e tudo o que a elas se associa são o meio mais seguro de escapar à realidade [...]” (Jolles, 1976, p. 202).

Nos contos maravilhosos, as personagens podem guardar poderes sobrenaturais, sendo capazes, no momento certo, de empreender metamorfoses e deslocar-se pelo espaço-tempo, beneficiando-se de poderes mágicos e contrapondo forças do bem e do mal (Coelho, 2000, p. 172). A coletânea *As mil e uma noites*, fixada pela primeira vez no Ocidente pela versão em francês do orientalista Antoine Galland (1646-1715), elaborada a partir de 1704, sendo o último volume lançado em 1717, serviu como base para versões em outras línguas, estabelecendo as diretrizes da narrativa dos contos maravilhosos produzidos posteriormente na Europa (Valenzuela, 2016, p. 36).

ORIGEM DOS CONTOS DE FADA

Formular uma distinção precisa e única sobre o conceito de contos de fada, com vistas a traçar limites claros entre mito, conto popular e fantasia, por exemplo, constitui uma tarefa que pode ser considerada impossível (Nicolajeva, 2003, p. 138), entretanto, é fundamental elencar

atributos distintivos que caracterizam o gênero do ponto de vista estrutural e epistemológico. De acordo com Nicolaeva (2003, p. 138), “os contos de fadas têm suas raízes na sociedade arcaica e no pensamento arcaico, sucedendo-se imediatamente aos mitos”.

Os contos primordiais que originaram os contos de fadas permitiram ao ser humano criar e recriar sua existência, produzindo uma diversificada constelação de deuses, poderes divinos, fadas, demônios, destinos, monstros, animais falantes, bruxas, ogros e outras personagens sobrenaturais que se inserem no universo do imaginário: “[...] um outro mundo está muito vivo nos contos de fadas, graças à nossa capacidade como contadores de histórias” (Zipes, 2012, p. 4).

A citação mais antiga relativa a seres imaginários semelhantes a fadas aparece em Pomponius Mela (século I), em *De situ orbis*² (43 d.C.). A fada consiste num elemento mediador para que os humanos possam alcançar a realização (real ou fictícia) de seus sonhos e fantasias. De acordo com Fryda Schultz de Mantovani, Pomponius Mela situa

“[...] *en la Isla del Sena a nueve vírgenes dotadas de poder sobrenatural, medio ondinias y medio pitonisas, que con sus imprecaciones y sus cantos imperaban sobre el viento y el Atlántico, asumían diferentes encarnaciones, curaban a los enfermos y protegían a los navegantes. [...] Desde el*

siglo IX hasta el XII continúan las historias de caballerías, y en ellas aparece Melusina, druidesa de la Isla del Sena, con todos los atributos que hacen de un hada un personaje tangible de la historia humana” (Mantovani, 1959, pp. 10-1).

O substantivo “fada” provém do latim, *fatum*, *i*, cujo significado é destino, fado, fatalidade, desgraça, referindo-se também à personificação das Parcas (*Fatae* ou *Tria Fata* – os Três Destinos) ou ao oráculo (*Fata*). Na França, o termo evoluiu para *fée*, resultando em *faerie* e *féerie* (feérico); foi nessa forma que a palavra ingressou na língua inglesa: *fairy* (século XIII).

Na mitologia grega, identifica-se com as Moiras da mitologia grega, que eram em sua origem demônios ligados ao nascimento (Kury, 2008, p. 304), apresentadas como três irmãs fiandeiras, que tecem os fios da vida de cada ser humano, sendo Cloto responsável pelo nascimento, Láqueses, cuja atribuição de girar o fuso encarregava-a também de tecer a vida, e Átropos, quem cortava o fio da vida. Portanto, o destino, a predestinação e as fatalidades são componentes decisivos nos contos de fada.

Cabe, aqui, destacar que na literatura há fadas boas e fadas más, que atuam como elementos sobrenaturais que interferem na vida dos seres humanos, resguardando dos perigos, favorecendo os protegidos com a boa fortuna ou, pelo contrário, provocando desgraças, impingindo castigos terríveis ou mesmo fazendo apenas travessuras. Exemplo disso é o conto *A bela adormecida*, dos irmãos Grimm: furiosa por não ter sido convidada para o banquete em comemoração

2 Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=z3E9AAAAcAAJ&rdid=book-z3E9AAAAcAAJ&rdot=1>.

ao nascimento da princesa, a décima terceira fada amaldiçoa a bebê: “[...] pelo fato de não terem me convidado eu lhes digo que sua filha, ao completar quinze anos, irá espetar o dedo numa roca de fiar e cairá morta” (Grimm; Grimm, 2012, p. 237, vol. 1).

É consenso associar a origem dos contos de fadas à cultura celta. Tendo dominado boa parte do continente europeu, a civilização celta era constituída por povos que compartilhavam a língua, costumes e a religião. “A referência mais antiga a Κελτική [*celtiké*], a terra dos ‘celtas’, localizada no interior de Marselha, é geralmente atribuída a Hecateu de Mileto (c. 500 a.C.)” (Tomaschitz apud Karl, 2020, p. 1, tradução nossa). No século V a.C., o historiador grego Heródoto descreveu que os “celtas” (*keltoi*) viviam no extremo oeste da Europa, além do que hoje é o Estreito de Gibraltar; mais tarde, no século IV a.C., a grande presença celta – que se expandiu a partir da Europa Central – já ocupava desde a costa do Oceano Atlântico, a região central, a costa noroeste do Mar Mediterrâneo, chegando até os Bálcãs. Reconhecidos pelos romanos como *galli* (habitantes bárbaros da Gália, originando o termo “gaulês”), foram conquistados pelo Império Romano (Karl, 2020), desaparecendo lentamente a partir do século II a.C. O legado celta permaneceu vivo em muitas regiões da Europa, com marcas evidentes nas línguas e nas culturas irlandesa, gaélica, galesa e bretã. Já no século V, com a conversão dos povos, antes ligados ao panteísmo, para o cristianismo, imagens e crenças celtas, como a figura do druida, por exemplo, passaram a integrar os textos religiosos e

a literatura, através da pena dos monges católicos medievais.

Os mitos celtas adentraram a cultura ocidental notadamente a partir do século XIII, através da expressão sincrética dos contos populares, visto que não há textos escritos originais que tenham chegado a nós (Brunel, 1998, p. 684). Em suas inúmeras variantes, as principais fontes que relatam o mito celta são as lendas arturianas – compostas pelos romances de cavalaria do poeta Chrétien de Troyes (séculos XII e XIII), como *Le conte du Graal* ou *Perceval*, de c. 1190; *Romance da história do Graal*, de Robert Boron, de 1200-1210, esta última a versão mais conhecida da lenda –, *A lenda dourada* (o ciclo de Eterno Retorno), *Os penitenciais* e os *Contos populares*. Da perspectiva religiosa, os celtas concebiam a existência de dois reinos complementares entre si, porém, muitas vezes, concorrentes. Aos seres humanos, contudo, caberia o conhecimento de apenas um, o do mundo onde vivem, no entanto, deveriam submeter-se igualmente às diversas interações de ambos os reinos, pois sabem que os atos cometidos aqui repercutem no outro. Este outro reino é representado como um espaço ideal, belo e de tempo perene. A morte pertence ao mundo comum e nele era preciso reverenciar o fluxo da vida, celebrando os antepassados mortos, seja através de festividades ou da prática cotidiana da crença nas divindades e respeito à natureza.

Os deuses celtas não tinham uma representação única e tampouco necessariamente humana: as divindades podiam alterar seu aspecto, assumir a forma de pessoas ou animais, conforme a conveniência. A deusa Mãe era a ancestral dos

povos celtas, sendo ligada à água e, mais tarde, à fertilidade da terra, identificando-se pelo nome de “Dana, Danu, Dôn ou Anu” (Silva, 2020, p. 17), associando-se ao Rio Danúbio e ao Rio Don, na Rússia. O destaque para a presença feminina como divindade associada não só à natureza e à gestação da vida, mas também à ambiguidade da passagem entre dois mundos e à dualidade entre o bem e o mal produziu uma infinidade de entidades femininas sobrenaturais.

As fadas são, portanto, herdeiras dessas tradições pagãs, portadoras de poderes semelhantes a seres mágicos, como ninfas, ondinas, oríades, dríades e valquírias, mas também, conforme a tradição, podem aludir a elfos, duendes e gnomos – para mencionar apenas alguns. Frutos da cultura ocidental, as fadas ganharam diferentes representações conforme as regiões e seus costumes.

De acordo com Coelho, foi por meio da sinergia entre as fontes orientais e greco-latinas, da espiritualidade celta associada à “cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se ‘espiritualizaram’” (Coelho, 2012, p. 53), urdindo a trama do ciclo arturiano, encadeando romances cortesês, baladas, lais (cantigas que contam sobre amores trágicos e eternos) e narrativas de encantamento – cernes do que seriam, mais tarde, os contos de fadas da literatura infantil clássica.

Assim, a Fada Viviana, a Dama do Lago, sacerdotisa de Avalon, filha de Diana – cuja missão era proteger e entregar a Excalibur, a espada mágica, ao rei Artur –, reflete a confluência de paradigmas cristãos e aqueles das antigas tradi-

ções. Por sua vez, nas novelas de cavalaria germânicas, as personagens femininas semelhantes às fadas são conhecidas como damas brancas, damas verdes ou, ainda, damas negras, de acordo com as cores dos cavaleiros a quem elas protegiam; já na Mesopotâmia, as fadas são representadas como dama da planície, dama da fonte ou dama das águas, rememorando imagens arcanas do feminino, numa veneração das manifestações da natureza substancializadas como água (rios, lagos, fontes), bosques, árvores, frutos e terra.

O conto de fadas apresenta uma natureza espiritual, ética e existencial, ligada à magia feérica (Coelho, 2000, p. 173). Nesta categoria, heróis e heroínas desenvolvem percursos narrativos com a intermediação do sobrenatural para conquistar objetivos intangíveis, como o amor, a felicidade e a alegria “para sempre”, numa atmosfera cuja paisagem de sombra “não é isenta de um toque irônico e satânico” (Benjamin, 1987, p. 240).

Devido à diversidade cultural e ambiguidade quanto a definir um caráter e constituição única para as fadas, estas foram ganhando novos contornos com a passagem do tempo. No Renascimento, Shakespeare trouxe à cena o universo feérico de *Sonho de uma noite de verão* (1594-1596), onde um filtro de amor, utilizado de modo incorreto, age sobre os relacionamentos, provocando confusões entre o mago Oberon, rei dos elfos; Titânia, a rainha das fadas; o cavaleiro transformado em burro; o duende Puck; as fadas Teia-de-Aranha, Grão-de-Mostarda, Flor-de-Ervilha e Mariposinha, todas pertencentes ao reino de Titânia, entre outras personagens. Data do mesmo

período um dos mais longos poemas em língua inglesa, composto por Edmund Spenser, *The Faerie Queene* (1596), de abordagem épico-alegórica sobre moral e política, sendo a Rainha das Fadas representada por Elizabeth I; a obra popularizou a imagem das fadas como seres diminutos. Além de Shakespeare e Spenser, Ariosto, Tasso e Camões estão entre aqueles que resgatam o maravilhoso feérico, disseminando-o ao lado de outros autores clássicos, os quais ampliaram a constância das fadas, adicionando ainda a presença de seres equivalentes às fadas celtas, como “as *banshees* irlandesas, ‘as mouras encantadas’, as xanas asturianas, as ‘damas verdes’ germânicas [...]” (Coelho, 2012, p. 80.)

Neste panorama, destaca-se a importância dos contos de fadas coletados por Giovanni Francesco Straparola (século XVI) e Giambattista Basile (século XVII), que serviram de modelo para que, posteriormente, Perrault e os irmãos Grimm, entre outros, publicassem contos adaptando-os às variações regionais ou conforme a necessidade.

Em *As noites agradáveis* (*Le piacevoli notti*), Straparola recolhe um total de 75 histórias, incluindo contos de fadas, novelas e contos folclóricos, na segunda edição, datada de 1555, sendo traduzida poucos anos depois para o espanhol, alemão e francês, com enorme repercussão. Um dos contos de fadas mais conhecidos é “O Gato de Botas”, mais tarde publicado por Perrault.

O napolitano Giambattista Basile tem os dois volumes de *Pentameron ou O conto dos contos ou entretenimento dos pequenos* (1634 e 1636) publicados postumamente, incluindo aqui as primeiras

versões de “Cinderela” (“La gatta Cenerentola”), “Rapunzel”, entre outras. Ao todo, 50 contos de fadas, emoldurados por uma única história, são narrados por dez contadores ao longo de cinco jornadas, seguindo o modelo proposto por Boccaccio em *Decameron*. Apesar do título, a obra apresenta uma linguagem e estrutura direcionada aos adultos, sem qualquer preocupação com o público infantil.

CONTOS DE FADAS PARA A INFÂNCIA

Do ponto de vista literário, os contos de fadas atendem esteticamente ao gênero ficcional, herdeiro da “*vivência épica* (o *eu* em relação com o *outro*, com o mundo social), cuja expressão natural é a *prosa*, a *ficção*” (Coelho, 2000, p. 163). As fadas eram personagens consubstanciadas em narrativas e poemas direcionados ao público leitor adulto, já que não havia qualquer preocupação em oferecer aos infantes material direcionado a eles: as crianças eram tratadas como adultos em miniatura.

No século XVII, nos salões franceses, nasceu um movimento social e cultural que se tornou conhecido como Preciosismo. Neste contexto, coube às mulheres “um papel fundamental [...], visto que tiveram a oportunidade de revelar abertamente sua capacidade criativa e seu talento para as artes. Essas mulheres passaram a ser chamadas de As Preciosas” (Valenzuela, 2021, p. 34). O título “conto de fadas” aparece pela primeira vez na França do século XVII, cunhado pela escritora francesa Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1652-1705), mais conhecida como Madame d’Aulnoy. Jack Zipes (2012, p.

22) alerta para o fato de que D'Aulnoy nunca esclareceu o motivo pelo qual ela se valeu da designação, embora a tenha atribuído como título à sua coletânea de 24 narrativas, em oito volumes, publicada entre 1697-1698: *Les contes de fées* ou, literalmente, *Os contos sobre fadas* (destaque nosso), que foi a primeira obra do gênero publicada em Paris.

Como questiona Joan DeJean, é inexplicável o motivo pelo qual Madame d'Aulnoy foi preterida pela história literária francesa moderna, consagrando Charles Perrault (1628-1703) – contemporâneo de Madame d'Aulnoy – “como inventor do conto de fadas francês e suas narrativas como arquétipos dos *contes de fée*” (DeJean apud Barneville, 2023, p. 11), visto que o público leitor da época reconhecia Marie-Catherine como a grande escritora e criadora do gênero. Entretanto, seu apagamento – assim como o de muitas outras escritoras contemporâneas dela – fez com que Charles Perrault fosse o único nome de destaque no país, especialmente a partir da mudança de paradigma trazida pela Revolução Francesa de 1789: a invenção da infância, isto é, a família e seus novos contornos burgueses, deixa de ver na criança um adulto em miniatura e passa a pensar em sua educação, na importância de sua formação como cidadão, na experiência como um ser em desenvolvimento, que tem necessidades e expectativas próprias, e que, para isso, precisa de experiências adequadas à sua idade: “A família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre os cônjuges e entre pais e filhos, algo que ela não era antes. Essa afeição se exprimiu sobretudo através da importância que se passou a

atribuir à educação. [...] os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida” (Ariès, 2015, p. 11).

Dentro dessa nova perspectiva arquitetada pela sincronicidade entre Iluminismo, sociedade industrial, ascensão da burguesia e as teorias defendidas por Rousseau em *Emílio ou Da educação* (1762), que se espalha inicialmente pela Europa, é que desponta uma literatura destinada à infância. Nesse bojo, o conto de fadas passa a integrar o arcabouço literário infantil, compondo uma conexão com o maravilhoso, porém, muitas vezes, sem perder de vista esse novo prisma pedagógico e/ou moralizante, carregado de valores burgueses e cristãos.

Charles Perrault recolheu e adaptou contos maravilhosos tanto da tradição oral, como também da obra de Straparola e Basile, publicando, em 1697, a coletânea *História do tempo passado com moralidades*, também conhecida como *Contos da Mamãe Gansa* (*Les contes de ma Mère l'Oye*), considerada um marco da literatura infantil, ao fixar literariamente essas narrativas, tornando-se “o criador do primeiro núcleo da literatura infantil ocidental” (Valenzuela, 2020, p. 229). Vale dizer que, na edição original, a Mamãe Gansa era representada com a figura de uma fiandeira, seguindo a tradição que associa as Parcas às fadas, reforçando seu caráter de tecer o destino. Em Perrault, como infere Sonia S. Khéde, as fadas “eram o retrato das grandes damas que usavam roupa de boa qualidade e faziam reverências como as Preciosas da corte de Luís XIV” (Khéde, 1990, p. 17),

transformando a visão mítica original em percepções da realidade.

Além de Perrault, notabilizaram-se na produção de contos de fadas Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont (1711-1780), com *A bela e a fera* (1756), que, por sua vez, se inspirou no conto de mesmo nome publicado por Madame de Villeneuve em 1740, além de muitas outras escritoras que, por serem mulheres, permaneceram no anonimato.

No entanto, é no século XIX, especialmente durante o período romântico, que muitos escritores dedicam-se aos contos de fadas. Pioneiros no estudo do folclore, os irmãos Grimm – Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) – recolheram narrativas e lendas populares da Alemanha, absorvendo também as histórias de obras versando sobre o tema – Straparola, Basile, Perrault, além da tradução de *As mil e uma noites* – e publicaram, em 1812, *Kinder- und Haus-märchen (Contos para crianças e famílias)*, incluindo alguns dos contos de fadas mais conhecidos da literatura, entre eles “Branca de Neve”, “Cinderela”, “Rapunzel”, “Chapeuzinho Vermelho”, “A bela adormecida” e “Hansel e Gretel” (“João e Maria”). Os trabalhos filológicos, os estudos sobre a antiguidade e o medievalismo empreendidos pelos Grimm visavam à construção de uma unidade cultural do povo alemão por meio das tradições e da língua comum. De acordo com Jolles, a coletânea reuniu toda uma “diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX” (Jolles, 1976, p. 181).

Outro expoente da literatura infantil e que se destacou pela criação de contos de fadas é o dinamarquês Hans Christian

Andersen (1805-1875), que publicou 156 contos valendo-se de fontes diversas, mas também de sua própria vertente poética. Dentre os mais conhecidos contos de fadas estão “A pequena sereia”, “A roupa nova do imperador” e “Sapatinhos vermelhos”.

ESTRUTURAS E ELEMENTOS DOS CONTOS DE FADAS

Nem todos os contos de fadas contam com a presença de fadas. Exemplo disso são “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Rumpelstiltskin”, entre muitos outros. Nesses contos, a presença da bruxa, do lobo e de um duende (respectivamente) atuando como antagonistas, desempenha a mesma função das antigas fadas más provenientes dos mitos e da tradição oral, e que agiam com a finalidade de prejudicar os seres humanos. De forma maniqueísta, a fada assume a representação do bem, da beleza e da esperança, enquanto os opositores maléficos cobram aspectos assustadores, “assimilando o paradigma do mal: sobre ela [a bruxa] recai a rejeição social, ser colocada à margem, tal como Lilith, Melusina, a feiticeira perseguida pela Inquisição” (Michelli apud Gregorin Filho, p. 42).

Para Bruno Bethelheim (1980, p. 50), em seu *A psicanálise dos contos de fadas*, “o conto de fadas oferece materiais de fantasia que sugerem à criança sob forma simbólica o significado de toda batalha para conseguir uma autorrealização, e garante um final feliz. [...] Embora o conto de fadas ofereça imagens simbólicas fantásticas para a solução de problemas, a problemática apresentada é comum”.

Em seu texto “O narrador”, Walter Benjamin (1987, p. 215) considera que o narrador de contos de fadas continua sendo o “primeiro narrador verdadeiro”, que libertou a narrativa da vinculação mítica, permitindo à humanidade aprender através de outros caminhos que não a sujeição ao mito e à implacável força do destino.

Vladimir Propp, em sua obra *Morfologia do conto*, elaborou um estudo da coletânea *Contos de fadas russos*, em oito volumes, trabalhando com 600 textos populares, classificados no índice de Aarne (1910) e ampliados por Thompson (1928), com os números 300 a 749. Segundo Propp, os contos maravilhosos variam de acordo com o seu conteúdo, podendo ser: miraculosos, contos de costumes e contos sobre animais (Propp, 2010, p. 7). Para a análise, Propp dividiu a ação em unidades de acordo com as funções das personagens, sendo que cada uma se refere a uma atitude, reação ou intervenção de alguma figura do conto. Segundo ele, os contos populares compartilham essas funções que se reiteram, obedecendo a uma mesma sequência. Propp define quatro teses que fundamentam a estrutura do conto maravilhoso: as funções das personagens como elementos constantes e permanentes; número limitado de funções das personagens dentro do conto maravilhoso; a sequência das funções das personagens é sempre a mesma; todos os contos maravilhosos pertencem a um único tipo de estrutura (Propp, 1983, pp. 61-3). Ao todo, Propp descreve as 31 funções desenvolvidas pelas personagens, agrupando-as em ações específicas: antagonista, doador, auxiliar, princesa e seu

pai, mandante, herói e falso herói. Da perspectiva da morfologia, o conto maravilhoso define-se como qualquer ação que se desenrola partindo de

“[...] uma malfeitoria ou de uma falta (a), e que passa por funções intermédias para ir acabar em casamento (w) ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função-limite pode ser a recompensa (f), alcançar o objeto da demanda ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria (k), o socorro e a salvação durante a perseguição (rs) etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma *sequência*. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova *sequência*. Um conto pode ter várias sequências e, quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe” (Propp, 1983, p. 144).

Nelly Novaes Coelho, com base no modelo de Propp, considera que, embora os contos de fadas apresentem uma problemática existencial, como a busca de realização interior pelo amor, enquanto os contos maravilhosos apresentam, em geral, problemáticas sociais, ambos apresentam estruturas narrativas idênticas. Coelho (2000, p. 109) propõe cinco elementos invariantes: 1) a efabulação expõe uma aspiração ou desígnio que instiga a ação do herói ou da heroína; 2) a condição inicial para a consumação desse desígnio é o ato de sair de casa, numa viagem por um espaço desconhecido; 3) obstáculos e dificuldades se interpõem, tentando impedir o sucesso do herói ou heroína; 4) é através de um auxiliar mágico ou sobrenatural que se estabelece como mediador

entre o objetivo e o herói ou heroína que a conquista será alcançada; 5) por fim, o herói ou heroína supera todas as adversidades e conquista seu objetivo³.

A partir do século XIX, os contos de fadas passam a receber um tratamento artístico, que os diferencia tanto da tradição oral como do mito, observando-se uma adequação aos valores culturais e à moral vigente no contexto em que se aplicam. Assim, muitos aspectos do conto tradicional são adaptados, expurgados ou reorganizados para atender aos interesses e às regras sociais vigentes. Lüthi (1982, p. 110) atribui a Wilhelm Grimm a “reformulação estilística” que transformou o conto popular literário (*Buchmärchen*) num conto popular elevado (*Kunstmärchen*), que não pode ser confundido com os contos de fadas da tradição oral (*Volksmärchen*) devido ao tratamento dispensado no refinamento da linguagem e do estilo, fruto da expressão da individualidade autoral e da liberdade criativa.

Nos contos de fadas artísticos (*Kunstmärchen*), o narrador não se limita à terceira pessoa, podendo assumir uma perspectiva subjetiva e, muitas vezes, emoldurada, ou seja, uma história inserida dentro de outra história, como bem observa Volobuef (1993, p. 106). Por sua vez, tanto o espaço-tempo como conflitos secundários podem surgir ou ampliar-se,

possibilitando um aprofundamento psicológico das personagens. Embora os contos de fadas artísticos tenham a tendência de manter a indeterminação espaço-temporal, o narrador pode incorporar ações e lugares que estejam mais próximos ao leitor, buscando assim uma identificação ou afinidade que permita uma associação, mesmo que breve e fantasiosa, com a realidade conhecida. Cenário, vestes, alimentos e costumes compõem essas variações possíveis.

Os contos de fadas artísticos subordinam-se ao maravilhoso na medida em que o tempo não obedece a uma passagem real: o tempo corre de acordo com a necessidade da narrativa, sendo muitas vezes marcado pelo nascer do dia, pelo pôr do sol, pelas estações do ano ou, simplesmente, pela menção de que “os anos se passaram” ou “e foram felizes para sempre”.

Os personagens não recebem nomes próprios, pois são reconhecidos mais por suas funções e características. Quando os nomes próprios surgem, estes são comuns e variam conforme o contexto do leitor: Hänsel e Gretel tornam-se João e Maria, Juanito e Margarita, Jeannot e Margot, Giovanni e Margherita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CONTO DE FADAS CONTEMPORÂNEO

A disseminação dos contos de fadas e outras narrativas dedicadas ao público infantil ganhou novo fôlego, especialmente no século XXI, com a edição de novas obras, traduções, adaptações e releituras publicadas em todo o mundo, incentivando a consagração de novos autores que deram voz a

3 A divisão proposta por Coelho aproxima-se, em certa medida, às etapas da jornada do herói anotadas pelo mitólogo Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, na qual define o monomito, com base em estruturas arquetípicas que se reiteram nas mais diversas culturas, em diferentes épocas. Divididas em três grandes estágios – partida, iniciação, retorno –, Campbell fixa 17 etapas para a jornada.

histórias locais; mas também com o resgate de escritoras (e suas obras) que sofreram apagamento histórico; publicação de histórias semelhantes à estrutura dos contos de fadas, mas que pertencem a culturas não europeias; versões de contos com releituras que respeitam temáticas contemporâneas referentes à mulher, inclusão e diversidade, além de discussão de temas sociais e de preservação do meio ambiente. Muitas são as polêmicas que cercam os contos de fadas, contudo, é consenso a relevância da leitura desses contos como forma de apresentar aos pequenos leitores experiências e ensinamentos que abordam questões como a morte, a pobreza, a discriminação, a doença, a inveja e desentendimentos de todo tipo.

A fada, numa abordagem contemporânea, traz consigo a possibilidade de realização de sonhos e conquistas que parecem impossíveis para qualquer ser humano. Assim, ela se consagra como elemento mediador para que os humanos consigam alcançar seus sonhos e fantasias. Em oposição às fadas, estão bruxos, feiticeiros, animais monstruosos e ogros, além de toda sorte de metáforas do mal:

“Os contos de fadas são íntimos e pessoais, contando-nos sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança da casa. Dando um caráter terreno aos mitos e pensando-os em termos humanos em vez de heroicos, os contos de fadas imprimem um efeito familiar às histórias no arquivo de nossa imaginação coletiva” (Tatar, 2003, p. 9).

A linguagem simbólica dos contos de fadas ressignifica, muitas vezes, valores

humanos e de uma dada sociedade, revelando sua ética, temores, ansiedades, comportamentos compartilhados e tendências. Desse modo, se o lobo configura a metáfora do mal que está à espreita, mas que poderá ser vencido através da inteligência e bondade do herói ou heroína, as fadas são o auxílio mágico para uma pessoa em apuros, desde que ambas obedeçam a critérios éticos e socialmente aceitos. Como defende Ana Maria Machado (2010, p. 13), os contos de fadas “fazem parte de um patrimônio comum de todos nós, um tesouro que a humanidade vem preservando pelos tempos afora. Cada um de nós tem direito a um quinhão dele [...] quanto mais ele se divide, mais cresce”.

Angela Carter, na introdução de seu livro *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (2011), considera que a expressão “contos de fadas” engloba um “grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora – histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem fim por quem as conta” (Carter, 2011, p. 7).

Embora sejam considerados uma forma de literatura infantil, os contos de fadas trazem a experiência da ancestralidade e, como afirma Estés (2005, p. 11), “sobreviveram à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e a vastas migrações por terra e mar”.

Essas histórias, alimentadas pela oralidade, sustentadas, multiplicadas e diversificadas pela escrita, continuam a povoar a imaginação com a resistência da força da linguagem, disseminadas pela literatura e na virtualidade das telas.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro, GEN/LTC, 2015.
- BASILE, G. *O conto dos contos. Pentameron ou o entretenimento dos pequeninos*. Trad., comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo, Nova Alexandria, 2018.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo, Summus, 1984.
- BRUNEL, P. (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2ª ed. Trad. Carlos Sussekind, J. Laclette, Maria Thereza R. Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro, José Olympio/UnB, 1998.
- CARTER, A. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- CHIAMPPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- COELHO, N. N. *Literatura infantil. Teoria, análise, didática*. São Paulo, Moderna, 2000.
- COELHO, N. N. *O conto de fadas. Símbolos – mitos – arquétipos*. 4ª ed. São Paulo, Paulinas, 2012.
- ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815*, vols. 1-2. Trad. Christine Röhrig. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- JOLLES, A. *Formas simples. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KARL, R. "The Celts in Antiquity: crossing the divide between Ancient History and archaeology". *Revista Brasileira de História*, vol. 40, n. 84. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/vXVDXJd8wS8PY7xS77MfRh/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 27/dez./2023.
- KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infantojuvenil*. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1990.
- LÜTHI, M. *The European Folktale: form and nature*. Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- MACHADO, A. M. *Contos de fadas de Perrault, Grimm e Andersen*. Trad. Maria Luiza S. Borges. Apresentação Ana Maria Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.
- MANTOVANI, F. S. de. *Sobre las hadas*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1974.
- MELA, P. *De situ orbis*. Apud L. Strickium. Bibliopolam, 1700, pp. 340-1. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=z3E9AAAAcAAJ&rdid=book-z3E9AAAAcAAJ&rdot=1>. Acesso em: 26/dez./2023.
- MICHELLI, R. "Contos fantásticos e maravilhosos", in J. N. Gregorin Filho (org.). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo, Mundo Mirim, 2012.
- NIKOLAJEVA, M. "Conto de fadas e fantasia: do arcaico ao pós-moderno". *Marvels & Tales*, vol. 17, n. 1. Wayne State University Press, 2003, pp. 138-56.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. 2ª ed. Lisboa, Vega/Universidade, 1983.
- BARNEVILLE, M.-C. Le J. de. *Contos de fadas de Madame d'Aulnoy*. Trad. e notas sobre a pesquisa de Paulo César Ribeiro Filho. São Paulo, Teoria das Fadas, 2023.
- ROAS, D. *Tras los límites de lo real – Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- SILVA, A. M. da. "Prefácio", in M. Avila. *Os melhores contos de fadas celtas*. São Caetano, Wish, 2020.

- SPENSER, E. "The faerie queene. Disposed into twelve bookes, fashioning XII. Morall vertues". Vols. 1-6. [Londres, William Ponsonbie, 1596], in *Renascence editions. The faerie queene*. Oregon, University of Oregon, 1995.
- TATAR, M. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- VALENZUELA, S. T. V. *A bela e a fera: um reconto*. São Paulo, nVersos, 2021.
- VALENZUELA, S. T. "Caperucita Roja: a Chapeuzinho Vermelho na poesia de Gabriela Mistral". *LiterArtes*, n. 12. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/168912/165474>. Acesso em: 26/dez./2023.
- VALENZUELA, S. T. V. *Once upon a time. Da literatura para a série de TV*. Lisboa, Chiado, 2016.
- VOLOBUEF, K. "O conto de fadas". *Revista de Letras*, vol. 33. Unesp, 1993, pp. 99-114. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40542110>. Acesso em: 20/dez./2023.
- ZIPES, J. *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*. Princeton, Princeton University Press, 2012.

textos

Direitos humanos na América Latina: entre insurgência e libertação

César Augusto Costa

PREMISSAS: DIREITOS HUMANOS NA AMÉRICA LATINA

Qual o sentido de abordar uma concepção de direitos humanos (DH) a partir de uma práxis insurgente de libertação na América Latina? Em meio a tantas outras abordagens, deve ser mais uma? Lógico que não! Historicamente, indicamos que a trajetória dos DH tem seu fio condutor desde a constituição do sistema-mundo moderno-colonial, pois “os espanhóis invadiram a América para extirpar o canibalismo, que ademais quase nem existia, e os sacrifícios humanos. Livrar os pobres indígenas desses sacrifícios humanos. Esse foi o argumento que usaram

CÉSAR AUGUSTO COSTA é professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Política Social e Direitos Humanos da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL).

para roubar tudo o que podiam e destruir tudo o que lhes convinha” (Hinkelammert, 2014, pp. 126-7).

Isto assinala que o capitalismo latino-americano ressignificou as práticas de exclusão e violência, provocadas pela hierarquização racial/étnica implantada pelo sistema-mundo moderno-colonial, em estruturas de longa duração formadas a partir do século XVI (Dussel, 1993; Porto-Gonçalves, 2015). Assim, a visão totalizante e crítica da história e da situação atual do moderno capitalismo influenciou teóricos latino-americanos a realizarem reflexões sobre os processos históricos de constituição de um marco global de relações de poder, que significou para os povos indígenas das Américas uma condição de subalternização e subordinação (Resende; Nascimento, 2019).

Para a América Latina, a emergência do sistema-mundo moderno-colonial significou o começo da primeira forma de domínio colonial europeu, gerando as condições necessárias para aquilo que Quijano (2000) chamou de colonialidade do poder. No século XVI, se configuraram alguns aspectos do padrão de poder que influenciariam não apenas o comportamento social, político e econômico, como também o cultural.

Hodiernamente, os DH são uma constante preocupação de diferentes sujeitos sociais, de diversas opções teórico-políticas e opostas perspectivas. Sendo assim, são utilizados para a defesa de modelos societários bem distintos: sociedades sem prisões, sem presídios clandestinos, sem tortura, ou ausência de defesa em relação a acusações recebidas, bem como justificativa para invasões de países e assas-

sinato de seus povos (Ruiz, 2014). Desta forma, a temática dos DH se relaciona com várias dimensões da materialidade da vida: democracia, economia, saúde, educação, habitação, natureza; o que também nos leva a outros temas, como a luta antimanicomial, a pena de morte etc. Seguindo na esteira de Ruiz (2014, p. 14), comumente os DH

“Tratam de acordos mínimos para situações de guerra ou conflitos civis [...] reconhecimento de cidadania em outros países; livre orientação e expressão sexual; desenvolvimento de plenas potencialidades de segmentos como crianças, adolescentes, mulheres, negros, indígenas e tantos outros; falam de populações ribeirinhas, habitantes de quilombos ou das ruas das cidades, bem como do combate a expressões reacionárias como racismo, homofobia, xenofobia, tortura, e têm determinadas características com a divisão da sociedade em classes”.

Outra questão que cabe ressaltar é a implicação da luta dos direitos humanos contra o sistema neoliberal que viola os direitos das pessoas, vista no mercado capitalista sacralizado, que nega aos pobres e aos excluídos o direito básico de viver de forma digna. Nessa condição, a lógica do mercado é reduzida ao cálculo, onde perdemos de vista a vida em comunidade e nas relações solidárias, porque é indispensável para um “bem viver”, e é inútil ao interesse capitalista (Mo Sung, 2014).

Do ponto de vista epistêmico-político, inevitavelmente teremos que fazer um breve sobrevoo sobre o entendimento da práxis a partir da teoria marxista e posterior de-

lineamentos à luz da dimensão insurgente para a América Latina, pois assim compreendemos as articulações entre práxis e direitos humanos, sua possibilidade e crítica radical contextualizada numa realidade injusta e opressora.

Seguindo a trilha de nossa reflexão, vejamos em seguida como se relaciona a dimensão da práxis na materialidade da vida.

A DIMENSÃO DA PRÁXIS NA MATERIALIDADE DA VIDA

No processo dialético do conhecimento, o que interessa não é a crítica pela crítica, mas a crítica e o conhecimento para uma prática que altere e transforme a realidade anterior no plano do conhecimento e no plano histórico-social (Frigotto, 2004). Em termos dialéticos, a teoria materialista histórica sustenta que o conhecimento se dá *na e pela* práxis, que expressa a unidade indissolúvel de duas dimensões distintas e diversas no processo de conhecimento: *teoria e ação*, em função da ação para transformar (Frigotto, 1989). Marx opõe-se ao idealismo, que a isola da teoria, ou como atividade alinhada pela consciência:

“A práxis age como fundamento porque somente se conhece o mundo por meio de sua atividade transformadora, pois a dinâmica do pensamento funda-se na esfera humana. Pois a práxis exclui o materialismo ingênuo, segundo o qual sujeito e objeto encontram-se em relação de exterioridade, e o idealismo, que ignora os condicionamentos sociais da ação e reação para centrar-se no sujeito como ser

isolado, autônomo e não social” (Palazón Mayoral, 2007, pp. 7-8).

Sánchez Vázquez (2008) assinala sua perspectiva de práxis como uma categoria central, uma vez que é, antes de tudo, uma filosofia da práxis. Não somente porque oferece à reflexão filosófica um novo objeto, mas porque, especialmente “quando se trata de transformar o mundo”, forma parte como teoria do processo de transformação do real, em que tal processo é interminável. Assim, a práxis é um ato teleológico (com uma finalidade), no qual o sujeito modifica suas ações para alcançar um fim entre o subjetivo e o teórico. Ou seja,

“[...] as primeiras *Teses sobre Feuerbach* são as que perfilam sua noção emancipadora da práxis (Marx a aplica globalmente à produção, às artes, que satisfazem a expressão e o desejo de comunicar-se, e às revoluções). Sob a perspectiva marxiana, o mundo não muda somente pela prática: requer uma crítica teórica (que inclui fins e táticas) e tampouco a teoria pura consegue fazê-lo. É indispensável a íntima conjugação de ambos os fatores. Dessa forma, são os fatos que provam os alcances da teoria mesma” (Palazón Mayoral, 2007, p. 7).

Nas *Teses II e XI sobre Feuerbach*, Marx (1988) situa a ação refletida (a práxis) como critério de verdade:

“A questão se cabe ao pensamento humano uma verdade objetiva não é teórica, mas prática. É na práxis que o homem deve demonstrar a verdade, a saber, a

efetividade e o poder, a criteriosidade de seu pensamento. A disputa sobre a efetividade ou não efetividade do pensamento isolado da práxis é uma questão puramente escolástica. [...] Os filósofos se limitaram a *interpretar* o mundo diferentemente, cabe transformá-lo”.

Segundo Lukács (2003), a práxis é o fazer com que não só o pensamento se aproxime da realidade, mas a realidade se aproxime do pensamento, tornando-se uma nova realidade. Lukács nos traz contribuições à reflexão, dando efetividade às esferas cultural, política e ideológica nos projetos societários de transformação, que constituem movimentos de aprendizado e ação pelos quais saímos do senso comum estabelecido (consciência superficial do real) para a consciência crítica (conhecimento que serve à transformação) da totalidade social (Loureiro, 2007).

Na visão de Paulo Freire (1993, p. 67), práxis “implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo”. Para Freire, práxis pressupõe a ação intersubjetiva entre sujeitos, sendo uma atividade relativa à liberdade e às escolhas conscientes, feitas pela interação dialógica e pelas mediações que estabelecemos com o outro, com a sociedade e o mundo.

Segundo a concepção de Chauí (1980, p. 81):

“A relação entre a teoria e a prática é uma relação simultânea e recíproca por meio da qual a teoria nega a prática enquanto prática imediata, isto é, nega a prática como um fato dado para revelá-lo em suas mediações e como práxis social, ou seja, como atividade socialmente produzida e produtora da existência social. A teoria

nega a prática como comportamento e ação dados, mostrando que se trata de processos históricos determinados pela ação dos homens que, depois, passam a determinar suas ações. Revela o modo pelo qual os homens criam suas condições de vida e são, depois, submetidos por essas próprias condições. A prática, por sua vez, nega a teoria como um saber separado e autônomo, como puro movimento de ideias se produzindo umas às outras na cabeça dos teóricos. Nega a teoria como um saber acabado que guiaria e comandaria de fora a ação dos homens. E negando a teoria enquanto saber separado do real que pretende governar esse real, a prática faz com que a teoria se descubra como conhecimento das condições reais da prática existente, de sua alienação e de sua transformação”.

Em sua dimensão revolucionária, a práxis é uma prática que aspira transformar radicalmente uma sociedade, detendo um caráter vindouro porque “trabalha” em favor de um melhor porvir humano. Uma práxis revolucionária é aquela que aspira a uma ética social de viver bem com e para os outros em instituições mais justas. Supõe transformar as circunstâncias sociais e o próprio ser humano, na qual estes são condicionados por uma situação social injusta. Este ser-estar em uma situação provoca reações mais ou menos revolucionárias ou, ao contrário, adaptadas a um status quo (Palazón Mayoral, 2007). Assim, pode-se dizer que:

“A humanidade em seus atos e produtos vai deixando pegadas, que revelam a historicidade de seus pensamentos e

desejos, de suas necessidades, de suas ambições e ideais que têm humanizado o entorno e vão humanizando as pessoas: a consciência não só se projeta em sua obra, mas também se sabe projetada além de suas próprias expectativas. A práxis é, pois, subjetiva e coletiva; revela conhecimentos teóricos e práticos (supera unilateralidades). Além do mais, e isto é básico, o trabalho de cada ser humano entra nas relações de produção relativas a um âmbito socio-histórico” (Palazón Mayoral, 2007, p. 4).

DIREITOS HUMANOS: ENTRE INSURGÊNCIA E LIBERTAÇÃO

E o que podemos apontar sobre uma práxis insurgente de direitos humanos na América Latina? Vislumbremos o horizonte da insurgência à luz do que Enrique Dussel propõe em suas *20 teses de política* (2007). Alicerçados no pensador mendocino, temos como desafio principal debater as recentes experiências latino-americanas, marcadas por pautas autoritárias, fascistas, exclusivistas e anti-humanas, podendo pontuar aos movimentos sociais momento oportuno para os trabalhadores, os povos originários e os excluídos travarem suas lutas de libertação. Nesse sentido, o postulado, ou a utopia, é fundamental para orientar as ações e é usado para direcionar as práticas a partir de diferentes visões de mundo. O político deve ter clareza estratégica na ação transformadora, trabalhar sobre táticas eficazes e escolher os seus meios apropriados. A luta libertadora não é por incluir, mas pela transformação.

Para Dussel (2007), o sistema vigente tem vítimas, as quais “não-podem-viver” plenamente. Sua “vontade-de-viver” foi negada pela “vontade-de-poder” dos capitalistas. O povo, antes de sua luta, é ignorado, não existe, é uma coisa à disposição. Quando os oprimidos e excluídos tomam consciência de sua situação, tornam-se dissidentes. Os princípios políticos libertadores, incluindo os direitos humanos, são princípios materiais em dimensões *ecológicas, econômicas e culturais*. Destes dependem a afirmação e o aumento da vida comunitária. A práxis da libertação, para Dussel, é sempre um ato intersubjetivo, coletivo, de consenso recíproco. Sem organização, o poder do povo é pura potência, possibilidade, inexistência objetiva, voluntarismo ideal. Segundo ele, o poder fetichizado é a concepção de poder da modernidade/colonialidade, sendo consequência da “vontade-de-poder” como domínio sobre o povo, sobre os mais fracos, sobre os pobres. A política submete-se à vontade das instituições fetichizadas, em favor de alguns membros particulares da comunidade, ou, no caso dos países pós-coloniais como os latino-americanos, em favor dos Estados metropolitanos. Fetichizado é o poder autorreferente, repressor e antidemocrático. Fetichizado é o poder para benefício do governante, do seu grupo, da classe dominante.

Em termos contextuais, Dussel (2007) aponta que o poder que reside sobre o povo é um poder compartilhado simetricamente. Da participação de todos é que emerge a legitimidade das decisões. E a legitimidade permite a convicção interna das decisões tomadas. Tenho que obedecer às leis, mas se participo das decisões (se sou origem

da lei), obedeço a mim mesmo. Se não participo, vejo a lei como estrangeira ou desleal (Dussel, 2016). Assim, o sistema de leis é parte de um sistema de legitimação, o que nos leva a refletir sobre o papel das instituições políticas, pois Dussel não acredita que se deva superar ou abolir as instituições, mas compreender qual poder elas buscam legitimar.

Assim, o pensamento insurgente, para os direitos humanos, é questionador e contestador porque exige o reexame da teoria e a crítica da sua prática. Se é verdade que a teoria nasce da prática e com ela se desenvolve dialeticamente, o modo de refletir se encontrará a serviço daqueles que são espoliados pelo modo de produção vigente em suas estruturas de dominação colonial, estabelecendo com elas sua auto-crítica. Para tal caminhada, cumpre apontar uma perspectiva teórica e política dos DH que adensa conceitos como historicidade, humanismo, a totalidade e a dialética que estão presentes em toda a vida social.

Dussel, em sua *Filosofia da libertação* (1986), orienta sua prática afirmando que a libertação é antes de tudo uma tarefa ética, nos colocando a serviço do outro e auxiliando-o em sua libertação social e política. Sua teoria é prática, na medida em que é preciso libertar o ser humano da exclusão, pois refletir é um ato segundo. Tal aspecto serve para nos inserirmos numa visão ampla e emancipatória do ser humano a partir de sua condição real de existência. Pois a práxis transformadora é, portanto, aquela que fornece e dá condições ao processo social para superar os antagonismos sociais entre seus sujeitos, visando à redefinição de lógicas excludentes que definem a sociedade capitalista.

Refletir dialeticamente sobre teoria e práxis significa conciliarmos pensamento e conhecimento em prol da compreensão da realidade em seu movimento de transformação. A realidade crítica e transformadora da práxis está no desmascaramento das lógicas da exclusão e numa ação política coletiva que instaure uma sociedade mais justa socialmente. É pensar o “não homem” alienado economicamente, mas num processo de vir-a-ser dignamente. Situar a realidade vivida como semente da revolução social como meta e horizonte de realização do verdadeiro ser social. Situar uma episteme política capaz de entender que a totalidade do mundo e suas estruturas não foram dadas e postas como acontecimentos objetivos, como afirmavam os esquemas metafísicos. A totalidade da América Latina denota reflexividade e ação, uma vez que se opõe a premissas baseadas na teoria do agir comunicativo (habermasiano), a qual permite consensos dirigidos a uma “falsa aparência” do real, bem como dos seus “encobrimentos” orientados pela matriz colonial de poder. A América Latina passa fome, não quer entendimento, quer ação, uma práxis de justiça e transformação!

Desenvolver uma práxis insurgente de libertação para os direitos humanos é constatar no horizonte das relações sociais uma atividade orientada pela crítica séria e competente (no sentido freiriano), capaz de carregar o germe da justiça e da luta política. Em suma, é compreender que não é suficiente agir sem capacidade crítica, teórica e revolucionária. Interessa a todos nós a transformação pela atividade consciente, pela relação teoria-prática, modificando a material-

dade e, principalmente, a subjetividade das pessoas (Loureiro, 2006).

Segundo Mo Sung (2014), lutar pelos DH implica lutar pelo direito à vida digna, contra o sistema de mercado sacralizado, uma vez que a única forma de nos reafirmarmos como sujeitos humanos é não nos deixarmos ser desumanizados pelas formas impostas de reprodução do merca-

do. Conseqüentemente, para determinadas apreensões críticas, é provocador refletir sobre qual contribuição os DH podem oferecer à construção de uma sociedade justa e necessariamente anticapitalista e anticolonial. Eis nosso ponto de chegada para refletir sobre direitos humanos, insurgência e a necessidade de libertação na América Latina.

REFERÊNCIAS

- CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. 38ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- DUSSEL, E. *1492 – o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1993.
- DUSSEL, E. *20 teses de política*. São Paulo, Expressão Popular, 2007.
- DUSSEL, E. *Método para uma filosofia da libertação*. São Paulo, Loyola, 1986.
- DUSSEL, E. *Paulo de Tarso na filosofia política atual e outros ensaios*. São Paulo, Paulus, 2016.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- FRIGOTTO, G. "O enfoque da dialética materialista histórica na pesquisa educacional", in I. Fazenda (org.). *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo, Cortez, 1989, pp. 69-90.
- HINKELAMMERT, F. *Mercado versus direitos humanos*. São Paulo, Paulus, 2014.
- KONDER, L. *O futuro da filosofia da práxis*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- LOUREIRO, C. "A pesquisa-ação participante e educação ambiental: uma abordagem dialética e emancipatória", in M. Tozoni-Reis (org.). *A pesquisa-ação participativa em educação ambiental: reflexões teóricas*. São Paulo/Botucatu, Annablume/Fapesp/Fundibio, 2007, pp. 12-55.

- LOUREIRO, C. *Trajetória e fundamentos da educação ambiental*. São Paulo, Cortez, 2006.
- LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores).
- MO SUNG, J. 2014. "Prefácio", in F. Hinkelammert. *Mercado versus direitos humanos*. São Paulo, Paulus, 2014, pp. 5-11.
- PALAZÓN MAYORAL, M. R. "A filosofia da práxis segundo Adolfo Sánchez Vázquez", in A. Boron; J. Amadeo; S. Gonzales (orgs.). *A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas*. Buenos Aires, Clacso, 2007, pp. 1-13.
- PORTO-GONÇALVES, C. W. *A globalização da natureza e a natureza da globalização*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.
- QUIJANO, A. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World-Systems Research*, v. 6, n. 2. Pittsburg, summer/fall 2000.
- RESENDE, A. C.; NASCIMENTO, S. "Lógicas do sistema-mundo moderno-colonial e violências contra os povos indígenas no Brasil". *Revista de Estudos em Relações Interétnicas*, v. 21, n. 2, mai.-ago./2018, pp. 90-111.
- RUIZ, J. L. *Direitos humanos e concepções contemporâneas*. São Paulo, Cortez, 2014.
- VÁSQUEZ, A. *Filosofia da práxis*. São Paulo, Expressão Popular, 2008.

O que é cultura? Reflexões para uma sociedade (pós-)pandêmica

José Ricardo Vitória
Magnus Luiz Emmendoerfer

D

desde 1988, a cultura passa a ser considerada um direito, inclusive relacionado aos direitos humanos fundamentais no Brasil.

Este trabalho contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Processo 309363/2019-5), da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig – Processo PPM-00049-18) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes – Financiamento 001).

JOSÉ RICARDO VITÓRIA é produtor cultural, arte-educador e pesquisador do Grupo de Pesquisa em Gestão e Desenvolvimento de Territórios Criativos (GDTeC) do Núcleo de Administração e Políticas Públicas (NAP2) da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

MAGNUS LUIZ EMMENDOERFER é professor do Programa de Pós-Graduação em Administração Pública da UFV e coordenador do Grupo de Pesquisa em Gestão e Desenvolvimento de Territórios Criativos (GDTeC) do Núcleo de Administração e Políticas Públicas (NAP2) da UFV.

Porém, na prática, esta teoria parece ser diferente, uma vez que nem todas as pessoas têm condições equitativas de acesso ou provimento de bens e serviços culturais, apesar de o Estado indicar garantir isso em sua Constituição.

Antes da pandemia de covid-19, foi observado um progressivo desmonte dos arranjos públicos institucionais no setor cultural e retrações no fomento das atividades culturais. Os motivos dessa retração por parte dos governos que representam o Estado em ação são diversos, incluindo crises fiscais, ambientais, políticas e econômicas, além dos efeitos da pandemia que têm afetado os setores culturais e criativos nas cidades (Emmendoerfer; Fioravante, 2021). Frente a isso, resgatar e refletir sobre os sentidos da cultura em uma sociedade pós-pandêmica, ou seja, após a instauração mundial da covid-19 como pandemia reconhecida pela Organização Mundial da Saúde (OMS, 2020), revela-se algo relevante no contexto brasileiro.

Definir cultura não é tarefa simples. O termo evoca interesses multidisciplinares, sendo estudado em áreas como sociologia, antropologia, história, comunicação, administração, economia, entre outras. Em cada uma dessas áreas, é trabalhado a partir de distintos enfoques e usos, sendo que parte dessa complexa distinção semântica se deve ao próprio desenvolvimento histórico do termo, resultando em vários conceitos que, às vezes, são contraditórios. Isso torna “cultura” um dos termos principais nas ciências humanas, a ponto de a antropologia se constituir como ciência quase somente em torno desse conceito (Canedo, 2009).

O presente trabalho surge da inquietação gerada ao ouvir a seguinte questão

norteadora: “o que é cultura?”. Não é o problema de se definir cultura em um trabalho ou artigo acadêmico, nos quais se estabelece a área que se deseja trabalhar e se aplicam os conceitos pertinentes àquele campo. Aqui é colocada a inquietude sobre o que responder de imediato a alguém – a um leigo, por exemplo – que perguntasse o que é cultura. Não obstante, esta resposta, mesmo ainda incompleta, não deve causar contradição entre os inúmeros conceitos e definições de cultura existentes. Dessa forma, após vários anos atuando no meio cultural e estudando sobre cultura, em um momento de reflexão surgiu a seguinte proposição: enquanto grupo e/ou sociedade, *cultura é tudo aquilo que cultivamos e/ou tudo aquilo pelo qual somos cultivados.*

A partir dessa afirmativa, este ensaio (Burgoon, 2001) foi desenvolvido. Para isso, são apresentados os significados e origens do termo em que a palavra “cultivar” é usada (por vezes, em seu sentido lato e, por outras, de forma metafórica) para ilustrar o que está sendo proposto. Posteriormente argumenta-se a afirmativa a partir de alguns teóricos que estudaram e desenvolveram suas próprias definições de cultura. Assim, buscou-se mostrar que, independente da definição dada à cultura, essa pode ser incluída na afirmativa supracitada.

ANTECEDENTES, APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS NAS DEFINIÇÕES DE CULTURA

Ao procurarmos nos dicionários o significado e origem do termo “cultivar”, encontramos uma variedade de significa-

dos e sinônimos, cada qual com algumas variações. O dicionário *Michaelis* (2021) define “cultivar” como: 1) Na agricultura: preparar a terra, removendo-a, fertilizando-a e regando-a; amanhar, lavrar. Fazer o cultivo de determinadas plantas ou espécies vegetais; desenvolver a agricultura. 2) Criar algo artificialmente com o emprego de técnicas especiais. 3) Criar animais. 4) Desenvolver aptidões físicas, intelectuais ou morais. 5) Dar a alguém ou a si mesmo um bom nível de educação e erudição; educar(-se), formar(-se). 6) Criar ou passar a ter algo. O *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2021) define cultivar como: verbo transitivo. 1) Preparar e cuidar da terra para que produza. 2) [Por extensão] Aplicar-se ao desenvolvimento de. 3) Dedicar-se a ou como verbo pronominal. 4) Desenvolver-se; aperfeiçoar-se. Ainda foram encontradas outras definições, todavia, todas giram em torno dos mesmos sentidos aqui expostos. Na maioria dos casos, sua etimologia está relacionada ao latim medieval *cultivàre*, ou variações em outras línguas.

Segundo Bosi (2008), “cultura” exprime a ideia de compartilhamento de conhecimentos e valores entre gerações, instituições e territórios, subsistindo sempre a ideia de algo estabelecido em um passado – que pode ser próximo ou remoto. Dessa forma, “cada vez mais a dimensão cumulativa, de passado, se impõe, e nossa memória tem que ficar cada vez mais enriquecida, porque o tempo passa e a memória cresce proporcionalmente” (Bosi, 2008). Todavia o autor enfatiza que etimologicamente a palavra “cultura” tem um sentido de futuro, que é a dimensão do projeto. As palavras terminadas em

-uro e -ura são formas verbais de indicar projeto, algo que pode acontecer. Por sua vez, o termo “cultura” tem origem no verbo *colo*, em latim, que significava “eu cultivo”, especificamente, “eu cultivo o solo”. A primeira acepção de *colo* estava ligada ao mundo agrário, pois os antigos romanos começaram efetivamente pela agricultura. Assim, o termo “cultura” envolvia “aquilo que deve ser cultivado”. Era um modo verbal que tinha sempre alguma relação com o futuro; tanto que a própria palavra tem essa terminação -ura, que é uma desinência de futuro, daquilo que vai acontecer, da aventura. Então a cultura seria, basicamente, o campo a ser arado, na perspectiva de quem vai trabalhar a terra (Bosi, 2008).

Os romanos colonizaram a Grécia e tiveram muita influência da cultura grega, mas não queriam usar os termos gregos. Assim, na busca de uma palavra que substituísse a *paideia*, que significava o “conjunto de conhecimentos que devia ser transmitido às crianças” (*paidós*), os romanos passaram a usar a palavra “cultura”, que anteriormente tinha um sentido puramente material, em relação à vida agrária, para um sentido intelectual e moral, indicando um conjunto de ideias e valores (Bosi, 2008).

De acordo com Crespi e Cardoso (1997), os gregos, ao utilizarem o conceito de *paideia*, consideravam “culto” o indivíduo que, assimilando os conhecimentos e valores socialmente transmitidos, conseguisse traduzi-los em qualidades pessoais. Este mesmo conceito é igualmente usado na Roma antiga sob o termo “cultura”, que indicava inicialmente a ação de cultivar a terra e criar o

gado – para Crespi e Cardoso (1997), a palavra “cultura” deriva do latim *colere*. O termo foi sucessivamente alargado, em sentido metafórico, até a “cultura do espírito”. Esse termo humanista foi amplamente usado pelos filósofos Cícero e Horácio e posteriormente retomado por Santo Agostinho, sendo possivelmente o que melhor corresponde ao conceito grego de *paideia*, um modo de cultivar o espírito. A utilização, em sentido figurado, do termo “cultura” veio a alargar-se ulteriormente até incluir, além do cultivar das próprias faculdades espirituais, também o da língua, da arte, das letras e das ciências (Crespi; Cardoso, 1997).

A partir da consolidação do Iluminismo, no século XVIII, o significado do termo “cultura” é alargado, integrando o patrimônio universal dos conhecimentos e valores formativos ao longo da história da humanidade, e, como tal, é aberto a todos, constituindo, enquanto depósito da memória coletiva, uma fonte constante de enriquecimento da experiência. Contudo, é nesse período que igualmente se afirma o conceito de “civilidade ou civilização, exprimindo o refinamento cultural dos costumes, em oposição à pretensa barbárie das origens ou a dos povos considerados não civilizados” (Crespi; Cardoso, 1997, p. 15). No Iluminismo, a cultura é uma forma de avaliar o quanto uma sociedade é civilizada. Dessa forma a cultura passa a ser percebida como um conjunto de práticas artísticas, científicas e filosóficas que permite a existência de uma hierarquização dos valores de cada indivíduo ou classe na sociedade. Assim, a cultura passa a ser associada ao progresso: “[...] avalia-se o progresso de uma civilização

pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que traz a uma civilização” (Chauí, 2008, p. 55). O modelo que servia como referência aos iluministas era o da cultura capitalista da Europa ocidental, em que os processos de exploração e dominação eram justificados e legitimados ao se usar parâmetros de avaliação e hierarquização da cultura (Chauí, 2008). A partir da França, o termo “civilização” estende-se rapidamente à Inglaterra (*civilization*), enquanto na Alemanha é, sobretudo, a palavra *Kultur* que assume um significado análogo (Crespi; Cardoso, 1997).

Por sua vez, a palavra “culto” vem do particípio passado de *colo*: *cultus*, que é aquilo que já foi trabalhado. Depois, passou a ter um sentido espiritual/religioso, ou o contrário – não se sabe ao certo se o significado religioso foi anterior ou posterior ao significado material. Contudo, “cultura” passou de um significado material para um significado ideal e intelectual (Bosi, 2008).

Assim, a gênese do conceito de cultura em termos científicos tem, por um lado, a transformação do significado de cultura, ocorrida no século XVIII, de formação do espírito para um conjunto objetivo de representações, modelos de comportamento, regras e valores enquanto patrimônio comum realizado ao longo da evolução histórica e, por outro lado, a nova consciência que se distingue do caráter histórico – relativo às diversas configurações culturais, conforme o tipo de sociedade e as diferentes épocas (Crespi; Cardoso, 1997, p. 16). Tais observações etimológicas são necessárias ao observarmos que ambos os significados sobreviveram nas línguas modernas. Pode-se falar em cul-

turas do arroz, da soja, do trigo, entendendo-se que é uma terra cultivada; mas, com frequência, tem-se usado a palavra “cultura” na acepção ideal, que é muito rica, porque traz dentro de si, na forma verbal terminada em -ura, as ideias de projeto e de futuro (Bosi, 2008).

PLURALIDADES NAS DEFINIÇÕES DE CULTURA

Rapport (2014) argumenta que a cultura pode ser vista de maneira contrastante quando discutida sob os pontos de vista singular e plural. O ponto de vista singular é parecido com o dos iluministas, no sentido progressista e desenvolvimentista, em que, quanto mais a criatividade e a racionalidade são cultivadas, mais cultas são as sociedades. Assim, “os seres humanos se tornaram mais ‘cultivados’ à medida que progrediam ao longo do tempo intelectualmente, espiritualmente e esteticamente” (Rapport, 2014, p.19). Por outro lado, culturas vistas como algo plural – ponto de vista da antropologia moderna – expressam-se apenas como diferentes e não como superiores, em que cada povo cultiva aquilo que acredita ser o melhor modo de viver. Assim, “cada cultura pertence a um modo de vida específico, historicamente contingente, que foi expressa através de seu conjunto específico de artefatos, instituições e padrões de comportamento” (Rapport, 2014, p. 20).

Uma das concepções de cultura mais difundidas é sintetizada por Edward Burnett Tylor (1832-1917), o primeiro a formular o conceito de cultura do ponto de vista antropológico, em 1871, marcando

o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de transmissão biológica: “[cultura] tomada em seu amplo sentido etnográfico, é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (Laraia, 2001, p. 25). Nesse sentido, os conhecimentos são cultivados pelos ensinamentos dos pais e familiares, pelo que se ensina nas escolas, ou pelas várias outras formas através das quais adquirimos conhecimento ao longo de nossas vidas.

As crenças existem porque foram cultivadas ao longo do tempo por outras pessoas, passando de geração em geração. Uma pessoa só é cristã, muçulmana ou judia se alguém lhe ensinou e ela foi por um longo tempo cultivada por esses ensinamentos. Mesmo que sua “conversão” seja tardia, só ocorreu porque, em algum momento, a pessoa foi cultivada por aquela ideologia, seja por outras pessoas ou pelo conhecimento adquirido dos “livros sagrados”.

A moral é reflexo daquilo que a sociedade cultiva ao longo da história, assim como as leis são reflexos dos parâmetros morais e éticos construídos (cultivados) ao longo do tempo. Dessa forma, tanto as leis quanto o que é considerado moral e/ou ético são mutáveis e passíveis de serem revistos e recultivados, assim como as definições de cultura.

Quanto à arte, podemos destacar dois pontos: de preservação e de ruptura. O primeiro vem no sentido de cultivar aquilo que é tradicional, e por meio da arte pode-se despertar o interesse dos mais jovens (bem como dos mais velhos) e transmitir tradições e conhecimentos

apreendidos por determinado povo. Já o sentido de ruptura está vinculado ao papel da arte de cultivar novos pensamentos, gerar novas reflexões, despertar novos sentimentos nos demais, como se cultivasse um novo “cultivar” – como expresso na agricultura. Nesse sentido, Bourdieu (2007, p. 11) afirma que:

“A intenção pura do artista é a de um produtor que pretende ser autônomo, ou seja, inteiramente dono do seu produto, que tende a recusar não só os ‘programas’ impostos *a priori* pelos intelectuais e letrados, mas também com a velha hierarquia do fazer e do dizer, as interpretações acrescentadas *a posteriori* sobre sua obra: a produção de uma ‘obra aberta’, intrínseca e deliberadamente polissêmica, pode ser assim compreendida como o último estágio da conquista da autonomia artística pelos poetas e – sem dúvida, a sua imagem – pelos pintores, que, durante muito tempo, permaneceram tributários dos escritores e de seu trabalho de ‘fazer-ver’ e de ‘fazer-valer’. Afirmar a autonomia da produção e conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo, em relação ao ‘indivíduo’, referente exterior, por onde se introduz a subordinação a funções – ainda que se tratasse da mais elementar, ou seja, a de representar, significar e dizer algo. E, ao mesmo tempo, recusar o reconhecimento de qualquer outra necessidade além daquela que se encontra inscrita na tradição própria da disciplina artística considerada; trata-se de passar de uma arte que imita a natureza para uma arte que imita a arte, encontrando, em sua história própria, o princípio exclusivo de

suas experimentações e de suas rupturas, inclusive, com a tradição”.

Outro sentido muito comumente atribuído à palavra “cultura” é aquele que a define como produção artística e intelectual. Assim, podemos falar de cultura erudita, cultura popular, cultura de massa, ou seja, todas as expressões que designam conceitos específicos para a produção intelectual de determinados grupos sociais (Silva; Silva, 2009). Segundo Cunha (2003), esse sentido costuma ser encontrado no âmbito do poder público em suas organizações (ministérios e secretarias de Cultura), nos meios de comunicação, em instituições educativas e em mercados de arte e de entretenimento.

Com esse enfoque, Bourdieu (2007) indica a existência de uma ideologia carismática onde os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza. Contudo, a observação científica mostra que as necessidades culturais são produto da educação e por isso devem ser cultivadas. Com isso, as famílias mais abastadas têm melhores condições de consumirem e usufruírem dos bens culturais, bem como cultivar em seus sucessores novas necessidades culturais. Condições essas que as famílias menos afortunadas não possuem, podendo cultivar nos seus descendentes apenas aquilo que lhes foi oferecido (cultivado) anteriormente.

“A pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência a museus, concertos, exposições, leituras etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou

pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. O peso relativo da educação familiar e da educação propriamente escolar (cuja eficácia e duração dependem estreitamente da origem social) varia segundo o grau de reconhecimento e ensino dispensado às diferentes práticas culturais pelo sistema escolar; além disso, a influência da origem social, no caso em que todas as outras variáveis sejam semelhantes, atinge seu auge em matéria de cultura livre ou de cultura de vanguarda” (Bourdieu, 2007, p. 9).

O conceito de cultura contemplado nas obras de Marilena Chauí é entendido como algo próprio do ser humano: o conjunto de atividades e costumes humanos que tem ligação com o meio em que ele vive.

“[...] Em sentido amplo, cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas, estudada pela etnografia, etnologia e antropologia, além da filosofia. Em sentido restrito, isto é, articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se como a posse de conhecimentos e habilidades e gostos específicos, com privilégios de classe, e leva à distinção entre cultos e incultos, de onde partirá a diferença entre cultura letrada erudita e cultura popular” (Chauí, 1986, p. 14).

“[...] A partir de então, o termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da

dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano” (Chauí, 2008, p. 57).

As diferenças culturais são ressaltadas por Chauí (2008) indicando a importância de observar a pluralidade cultural de cada sociedade, e o quanto os “dominados” vivem em constante e dinâmica interação com a estrutura social e a cultura dominante, e não podem ser compreendidos como algo à margem ou isolado que deve ser superado por um suposto progresso. O reconhecimento de que cada cultura tem sua própria validade e coerência e não pode ser julgada a partir dos critérios que nos forem familiares, também conhecido como relativismo cultural, vai colocando as bases da difusa percepção de cultura. Assim, segundo Crespi e Cardoso (1997), gradualmente aumenta a consciência de que os conceitos utilizados na representação e interpretação da realidade dependem da diversidade dos lugares, bem como das

práticas de vida, que são resultado dos costumes historicamente estabelecidos e dos hábitos que, à primeira vista, eram extravagantes, podendo surgir como aceitáveis se for considerado o ambiente social no qual encontraram as suas origens.

CULTURA COMO PRÁTICAS, SOCIABILIDADES E ORIENTAÇÕES SIMBÓLICAS E MATERIAIS

Crespi e Cardoso (1997) notam que surgem diversos elementos no termo “cultura”, ressaltando, por um lado, a dimensão descritiva e cognitiva da cultura e, por outro, a prescritiva. A primeira dimensão evoca “as crenças e as representações sociais da realidade natural e social, ou as imagens do mundo e da vida, que contribuem para explicar e definir as identidades individuais, as unidades sociais, os fenômenos naturais”; já a segunda, um conjunto de valores que “indicam os objetivos ideais a perseguir, e de normas (modelos de ação, definição dos papéis, regras, princípios morais, leis jurídicas etc.) que indicam o modo segundo o qual os indivíduos e as coletividades devem comportar-se” (Crespi; Cardoso, 1997, p. 14).

Metaforicamente, podemos verificar que, apesar de o quilo do café ser mais caro que o do feijão ou do arroz no mercado, não podemos dizer que o café tem mais valor que os demais produtos. Ele apenas adquiriu um valor de troca ou, nesse caso, um valor financeiro maior que os dos outros, pela lei socioeconômica da oferta e da procura. Também não podemos dizer que uma cultura é

mais importante que outra, isso depende do que cada grupo ou sociedade cultiva para si e considera importante do seu ponto de vista.

Tudo aquilo pelo qual um dia fomos “cultivados” ganha novos significados ao longo de nosso crescimento, de nossa vida e, sem perceber ou saber ao certo quando isso acontece, passamos a ser não mais apenas cultivados, mas também cultivadores do que acreditamos ser importante. Quanto a isso, Crespi e Cardoso (1997, pp. 25-6) assinalam:

“Na prática, surge como confirmado o fato de que cada indivíduo nasce no seio de um contexto social já formado e de uma cultura específica que lhe é transmitida pelos adultos através da linguagem, dos hábitos alimentares, das expressões de afeto, das regras para a educação, das narrações interpretativas da vida e do mundo, da definição dos papéis e de tantos outros aspectos. Só num segundo momento o indivíduo consciente, através de uma elaboração pessoal dos significados que lhe foram transmitidos, e levando à prática a capacidade de negação, que inicialmente referimos, pode transformar tais significados até à produção de novos significados”.

Não obstante, tudo que é cultivado necessita de ferramentas para o cultivo. A cultura surge então como um conjunto polivalente, diversificado e frequentemente heterogêneo de representações, códigos, leis, rituais, modelos de comportamento, valores que constituem, em cada situação social específica, um conjunto de recursos, ou ferramentas, cuja função própria surge de acordo com as contingências (Crespi; Cardoso, 1997).

Um olhar parecido com o que aqui se coloca foi contemplado por Eagleton (2011). Para este autor, a cultura pode ser vista como um meio de autorrenovação constante da natureza e, assim, a própria natureza produz os meios de sua transcendência, sendo sempre, de uma maneira ou outra, cultural. As culturas, portanto, são construídas com base em uma incessante relação com a natureza ou o trabalho. Etimologicamente, “cultura” remete ao crescimento espontâneo, como em “cultivo agrícola”, e, portanto, cultural é aquilo que é mutável, formado por um material autônomo, dotado de certa obstinação advinda da natureza (Eagleton, 2011).

Por outro lado, “cultura” também é um conceito que envolve regras e promove uma interação entre a regulação e a não regulação. Não se deve, porém, interpretar toda ação como um seguimento de regra, pois tanto as regras como as culturas não são regidas estritamente por determinações, nem mesmo puramente aleatórias: envolvem a ideia de liberdade. Portanto, a ideia de cultura envolve uma dupla recusa: do determinismo orgânico e da autonomia do espírito, rejeitando o naturalismo (pois há algo na natureza que a excede e a anula) e o idealismo (pois mesmo o mais nobre agir humano tem raízes humildes na biologia e no ambiente natural). Dessa forma, é um termo descritivo e analítico, que compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade. Cultura alude ao contraste político entre evolução (orgânica e espontânea) e revolução (artificial e forçada), sugerindo como se poderia ir além desta antítese batida, ao combinar crescimento e cálculo,

liberdade e necessidade, à ideia de um projeto consciente e um excedente não planeável (Eagleton, 2011).

A cultura se volta, então, para duas direções opostas, indicando uma divisão dentro do próprio indivíduo, entre o que se cultiva e se refina, e aquilo de que se constitui a matéria-prima para esse refinamento. Como “cultura”, a palavra “natureza” significa tanto o que está ao nosso redor como o que se encontra em nosso interior, constituindo uma questão de autossuperação e de autorrealização. Nesse sentido, se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. A cultura já deve representar um potencial dentro da natureza humana, se for para que vingue, mas a própria necessidade de cultura sugere que há algo faltando na natureza (Eagleton, 2011).

A cultura, mais do que a herança genética, determina o comportamento das pessoas e justifica suas realizações em seu contexto social. Por meio da cultura o ser humano é capaz de superar obstáculos e situações complicadas e modificar o seu hábitat, embora tal modificação nem sempre seja a mais favorável para a humanidade. Desse modo, a cultura pode ser definida como algo adquirido, aprendido e também acumulativo, resultante da experiência de várias gerações. Enquanto aprendiz, o ser humano pode sempre criar, inventar, mudar, podendo ser também um criador de cultura. Por isso, a cultura está sempre em processo de mudança, podendo, em muitos casos, ser modificada com muita rapidez e violência, dependendo dos processos a que for submetida. Dessa forma, o ser humano não é somente o produto da cul-

tura, mas igualmente produtor de cultura (Laraia, 2001).

Assim, poderíamos ter uma variedade de possibilidades para conceber ao menos uma noção de cultura que faça sentido. Pensada como um conjunto de ideias, valores e conhecimentos, o termo “cultura” envolve, em primeiro lugar, a dimensão do passado, aproximando-se da noção de patrimônio. Isso porque, a cada ano que passa, acumula mais conhecimentos que foram herdados de outras gerações. Contudo, ao voltarmos à etimologia, cada vez mais nos preocupamos com a dimensão de futuro, que é a dimensão do projeto. Logo, não basta que herdemos do passado todas essas riquezas, é preciso continuar aprofundando discussões como esta empreendida neste texto; se a cultura está sempre *in progress*, ela está sempre em fase de desvios, não é algo estabelecido para sempre. Na contemporaneidade, é importante direcionarmos nossas preocupações para criar projetos e políticas de cultura; além desta criação, os nossos ideais democráticos exigem socialização de conhecimentos. Dessa forma, “não só cavar na matéria em si da cultura, mas também estendê-la na linha da comunicação, na linha da socialização; e fazer com que este bem seja repartido, distribuído, da maneira mais justa e mais ampla possível, o que é próprio da sociedade democrática” (Bosi, 2008).

Através do exposto, vemos a cultura como aquilo que cultivamos, no sentido do que buscamos para o futuro, como projeto, e cultura como aquilo pelo qual somos cultivados, aquilo que nos foi transmitido ao longo dos tempos, no sentido de passado.

Uma cultura de café existe quando um agricultor a cultiva. E isso se aplica a qualquer cultivo agrícola. Quando um compositor cria uma música, ele pretende cultivar aquela mensagem ou sentimento transmitido pela música em outras pessoas. Assim como quando um ator ao encenar, ou um pintor, usa de seus recursos para transmitir algo. Eles estão fazendo cultura, ou seja, estão cultivando algo em alguém. Em contrapartida, uma plantação de arroz é uma cultura, porque ela foi cultivada. Quando consumimos algum bem cultural, aquilo é cultivado em nós. Todo ensinamento, crenças, modos de pensar e agir são considerados uma cultura, porque nos foram cultivados e os tornamos nossa cultura, assim como nós cultivamos aquilo para as gerações futuras, mesmo em situações de crises e de mudanças de hábitos, quando comparadas às situações, antes e depois, da instauração da pandemia de covid-19.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da questão norteadora deste artigo, observou-se que para se definir cultura há necessidade de se contemplar diversos elementos, inclusive em interseções, para ser completa, a depender de qual área esteja sendo discutida; de forma sintética, ela abrange todos os conceitos de cultura, incluindo os dos setores agrários e organizacionais.

Se pensarmos no campo das organizações, a partir dessa afirmação, poderemos refletir sobre o que é cultura organizacional (Schein, 2016); ou sobre quando ela é o que os proprietários ou acionistas

acreditam; ou, ainda, quando ela é um acumulado da cultura de seus colaboradores. Também no campo das organizações governamentais, pode-se questionar o papel da cultura nas políticas públicas; o que deve ser cultivado para que determinada política pública alcance seus objetivos; ou até o que as políticas públicas de cultura têm cultivado.

Não obstante, diante do exposto, acredita-se que, quando alguém for questionado sobre o que é cultura, pode-se responder sem aflição: enquanto grupo e/

ou sociedade, *cultura é tudo aquilo que cultivamos e/ou tudo aquilo pelo qual somos cultivados*. E, nesse sentido e na atual conjuntura brasileira, as interseções culturais se revelam essenciais, podendo ser cultivadas com base em valores virtuosos como a solidariedade democrática, de forma saudável, equitativa, inclusiva e resiliente. E se, com base nesse cultivo, tratarmos a cultura como prática, segundo Lewin (1952), seu conteúdo pode compor uma boa teoria para orientar nossas ações, instituições e políticas públicas.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. "A origem da palavra cultura". *Liter&Art Brasil*. 2008. Disponível em: <https://panduguiha.wordpress.com/2008/11/24/alfredo-bosi-a-origem-da-palavra-cultura/>.
- BOURDIEU, P. *A distinção*. São Paulo, Edusp, 2007.
- BURGOON, J. K. "The challenge of writing the theoretical essay", in A. Alexander; W. J. Potter (eds.). *How to publish your communication research*. London, Sage, 2001, pp. 47-56.
- CANEDO, D. "Cultura é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos". *Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Faculdade de Comunicação da UFBA, 2009.
- CHAUÍ, M. "Cultura e democracia". *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, 1 (1). 2008, pp. 53-76.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil de 1988. Art. 215. 1988. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_26.06.2019/art_215_.asp.

- CRESPI, F.; CARDOSO, M. T. *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa, Estampa, 1997.
- CUNHA, N. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo, Perspectiva/Sesc-SP, 2003.
- EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. 2ª ed. São Paulo, Unesp, 2011.
- EMMENDOERFER, M. L.; FIORAVANTE, A. S. A. "Desafios para uma cidade ser criativa em uma sociedade (pós)pandêmica: um estudo sobre Ouro Preto (MG), Brasil". *Brazilian Creative Industries Journal*, 1 (1). 2021, pp. 1-19.
- LARAIA, R. de B. *Cultura: um conceito antropológico*. 14ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- LEWIN, K. *Field theory in social science: Selected theoretical papers by Kurt Lewin*. Londres, Tavistock, 1952.
- MICHAELIS – *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Cultivar, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cultivar/>.
- OMS – Organização Mundial da Saúde. *Who announces covid-19 outbreak a pandemic*. 2020. Disponível em: <https://www.euro.who.int/en/health-topics/health-emergencies/coronavirus-covid-19/news/news/2020/3/who-announces-covid-19-outbreak-a-pandemic>.
- PRIBERAM – *Dicionário da língua portuguesa*. Cultivar, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cultivar>.
- RAPPORT, N. *Social and cultural anthropology: the key concepts*. Londres, Routledge, 2014.
- SCHEIN, E. H. *Organizational culture and leadership*. Hoboken, Wiley, 2016.
- SILVA, K. V.; SILVA, M. H. *Dicionário de conceitos históricos*. 2ª ed. São Paulo, Contexto, 2009.
- VITÓRIA, J. R.; EMMENDOERFER, M. L. *Políticas públicas de cultura*. Salvador, Motres, 2021.

arte

Foto: Estúdio em Obras



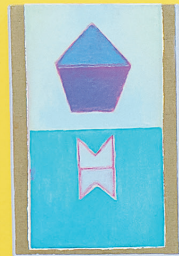
SÉRGIO LUCENA
Pulsância série
#22
2023
Óleo sobre tela
Cortado do artista e Simões de Azevê



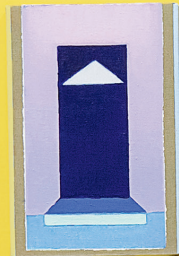
SÉRGIO LUCENA
Pulsância série
#23
2023
Óleo sobre tela
Cortado do artista e Simões de Azevê



SÉRGIO LUCENA
Pulsância série
#24
2023
Óleo sobre tela
Cortado do artista e Simões de Azevê



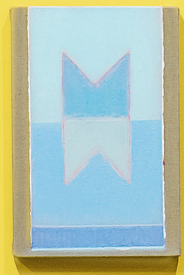
SÉRGIO LUCENA
Pulsância série
#25
2023
Óleo sobre tela
Cortado do artista e Simões de Azevê



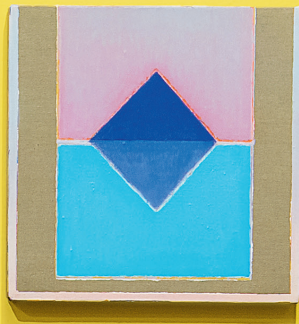
SÉRGIO LUCENA
Pulsância série
#26
2023
Óleo sobre tela
Cortado do artista e Simões de Azevê

Na raiz do tempo, a matriz da cor

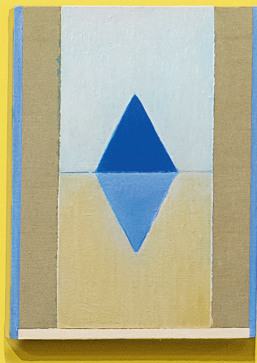
Claudinei Roberto da Silva



SERGIO LUCENA
Pintura a óleo
#22
2021
Ode à arte tra
Cedida ao artista e Síndico de Arte



SERGIO LUCENA
Pintura a óleo
#23
2021
Ode à arte tra
Cedida ao artista e Síndico de Arte



SERGIO LUCENA
Pintura a óleo
#24
2021
Ode à arte tra
Cedida ao artista e Síndico de Arte



SERGIO LUCENA
Pintura a óleo
#25
2021
Ode à arte tra
Cedida ao artista e Síndico de Arte

Sérgio Lucena, artista paraibano radicado em São Paulo, aqui foi primeiramente acolhido pelo mestre pintor Aldemir Martins, cearense, que, como Lucena, soube traduzir na sua obra questões relevantes que, em Sérgio Lucena, são tornadas claras através do projeto pictórico desenvolvido pelo artista ao longo de, pelo menos, quatro décadas de trabalho intensamente dedicado à pintura. A um e a outro artista interessam suas raízes, seu lugar de origem, certo território natal onde a força pungente e sempre presente da luz solar é transmutada em experiência sensível através da cor que a pintura traduz e celebra.

Em Sérgio Lucena, a vitalidade da linguagem pictórica também pode ser verificada ou confirmada a partir de processos que, articulados pelo artista, resultam em obras de alta voltagem poética e grande densidade simbólica. Desse projeto, participam vários elementos que se articulam

na superfície sensual das telas. Assim, nas narrações plásticas que o pintor nos apresenta está implicada uma espécie de cosmogonia derivada das festas brasileiras profanas e sacras, frequentemente associadas às manifestações da religiosidade de matriz africana, e também do sincretismo cultural caboclo e originário, das sínteses da arquitetura de viés popular e nordestino. Enfim, os cruzamentos, as encruzilhadas e os encontros (nem sempre pacíficos) que são marcas indeléveis da nossa cultura também contribuem para a realização dessa pintura, que, por complexa, não desmente ou contesta certas conquistas das escolas de pintura do Ocidente, notadamente daquelas acontecidas na Europa e nos Estados Unidos.

O resultado, verificado nas pinturas de Lucena, propõe, delicada e sutil-

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA é educador, licenciado pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, curador e artista visual.

mente, uma narrativa em que convivem aquilo que convencionalmente denominamos de “arte erudita” e “arte popular”. A falsa dicotomia que opõe o “popular” ao “erudito” é corroída através da tese expressa na pintura de Sérgio Lucena, já que o artista, coerentemente, não reconhece a preponderância de uma “escola” sobre outra. Desse modo, na parcela que corresponde à fase inicial do artista existe uma vinculação clara e consentida com o Movimento Armorial. Criado e liderado por Ariano Suassuna (1927-2014), o movimento consagrou a arte erudita e popular concebida numa matriz autóctone, nacional e marcadamente nordestina, mas que confessa influências outras como, por exemplo, a da cultura árabe. Já temos renunciada, nesta fase, questões que serão caras a Sérgio Lucena e que permeiam todo seu trabalho, questões que se referem ao emprego da cor para a criação de “campos de luz”. Nas pinturas da série *Deuses*, por exemplo, a luz que ilumina as criaturas fantásticas tem uma evidente importância na elaboração da atmosfera que envolve essas composições. Essa luminosidade vai paulatinamente ganhando espaço nas narrativas plásticas do artista e, aos poucos, vai diluindo a figura que assim dá lugar às abstrações da fase que a sucede.

TEATRO DO MEU FASCÍNIO

A relativamente recente fase do trabalho de Sérgio Lucena que corresponde à série *Teatro do meu fascínio* é caracterizada por pinturas, em geral de grandes

dimensões, que sincretizam tradições da pintura ocidental, além de outros simbolismos que remetem, como já foi dito, a matrizes culturais originárias e afrodiáspóricas. Nessas obras os ritmos tonais são interceptados por signos que, além de potencializar as cores, sugerem ou explicitam a aliança do artista com a religiosidade afro e indígena.

FESTA NO INTERIOR

Por meio da erosão de hierarquias entre documentos, objetos de uso cotidiano, artefatos de trabalho e obras de arte de várias linguagens e épocas, a expografia da exposição de longa duração organizada por Emanuel Araujo para o Museu Afro Brasil, que hoje incorpora o seu nome, é enfática em afirmar que é falsa a dicotomia entre o que convencionalmente chamamos de “arte popular” e a assim denominada “arte erudita”.

No trabalho artístico realizado por artistas “populares” percebemos, frequentemente, uma sofisticação que é alcançada através de conhecimentos não acadêmicos e que não são, por isso, menos engenhosos e brilhantes. Lucena conheceu a realidade e a paisagem que estimulavam, abasteciam e faziam desenvolver essas sensibilidades “populares”; alguns signos dessa cultura estão presentes nos seus últimos trabalhos, aliados a um rigor construtivo que foi filtrado em outras matrizes.

A propósito, as ilações simbólicas implícitas ou explícitas, que na obra de Lucena remetem ao universo imagético das culturas originárias e afrodiáspóricas,

surgem, inclusive, da adesão do artista à religiosidade afrodiaspórica. No caso dessa exposição acontecida no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo oferece uma camada extra de complexidade ao evento e justifica os dois “Ferros de Santo”, do mestre ferreiro José Adário, presentes na mesma galeria em que Lucena exhibe suas obras. Mas, atenção: também, e talvez principalmente, o rigor formal das obras do mestre Adário seja o responsável pelo estabelecimento de um profícuo diálogo com a pintura de Lucena. Assim, paulatinamente, Sérgio Lucena constrói o vocabulário que estabelece sua singular semântica pictórica, seu universo alegórico e lírico que o tempo vai transformando e adensando.

Visto que exigentes, os percursos que sedimentam essa obra também solicitam tempo, tempo que, na sua grande extensão, denuncia o grau de comprometimento do trabalhador artista com seu projeto ético-estético. Assim, o tempo dedicado à construção da obra pode, eventualmente, delatar, nesse projeto, a sua espessura poética e, por que não, sua densidade política. Afinal, a profissão de fé ao fazer artístico contradiz e enfrenta a hostilidade que, historicamente, em nosso país, ainda se dedica à arte, à educação e à cultura.

Foto: Estúdio em Obras



Sérgio Lucena celebrou 40 anos de trajetória em exposição no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo



Foto: Léo Faria



Sérgio Lucena no ateliê



O quadro nº 0, 1991. Acrílico sobre tela

Foto: Marcio Fischer



Cervo, 2004. Óleo sobre linho

Foto: Marcio Fischer



Rei alado, da série *Deuses da Terra*, 2004. Óleo sobre linho

Foto: Marcio Fischer



Lagarto que ri, da série *Deuses da Terra*, 2005. Acrílica sobre cartão schoeller

Foto: Marcio Fischer



Carneiro caramujo, da série *Deuses da Terra*, 2006. Acrílica sobre cartão fabrianno

Foto: Marcelo Fischer



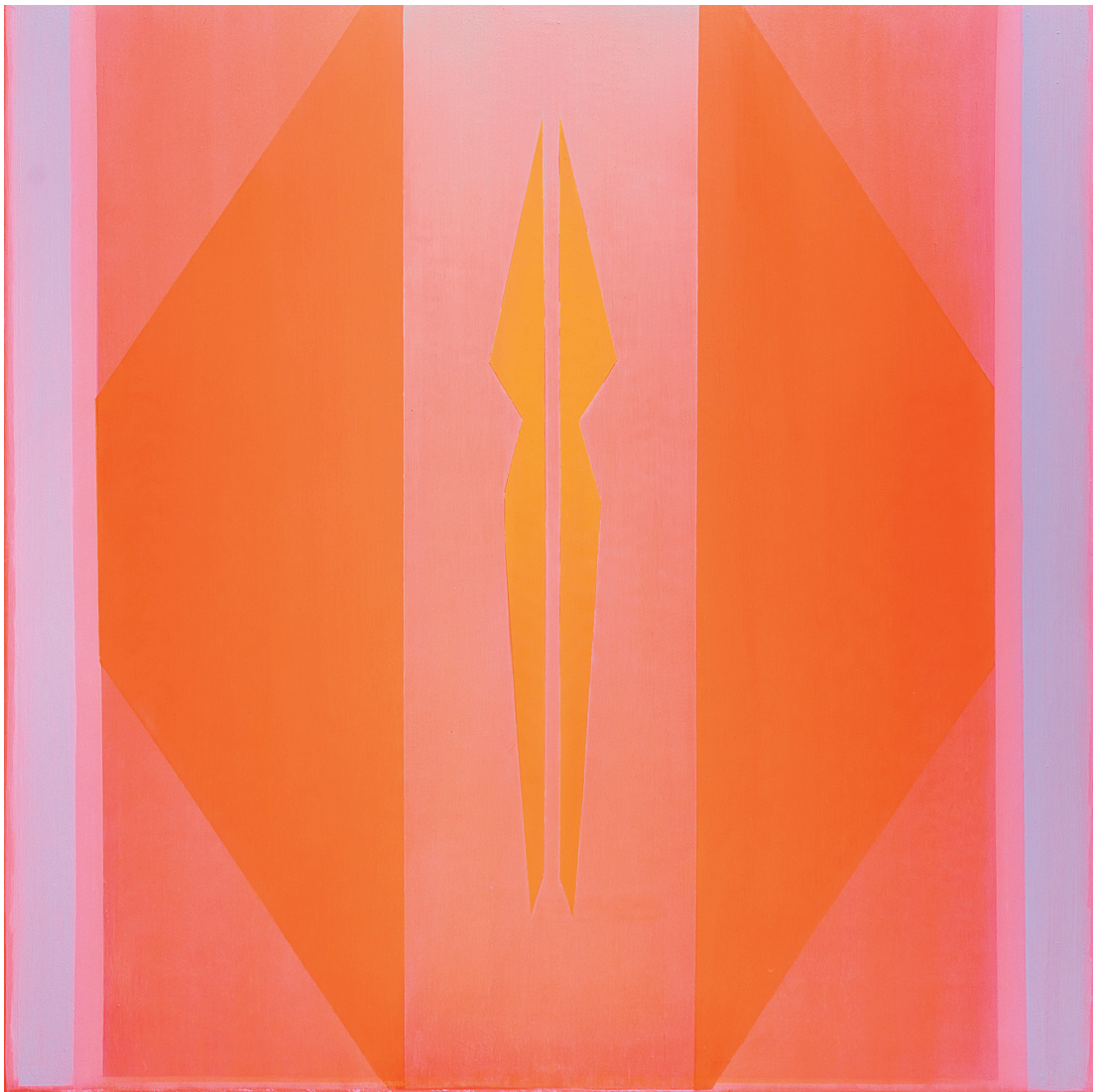
Retrato de Aldemir Martins, 2006. Óleo sobre linho colado sobre madeira

Foto: Marcio Fischer



Série *Teatro do meu fascínio*, nº 01, 2020. Óleo sobre tela

Foto: Marco Fischer



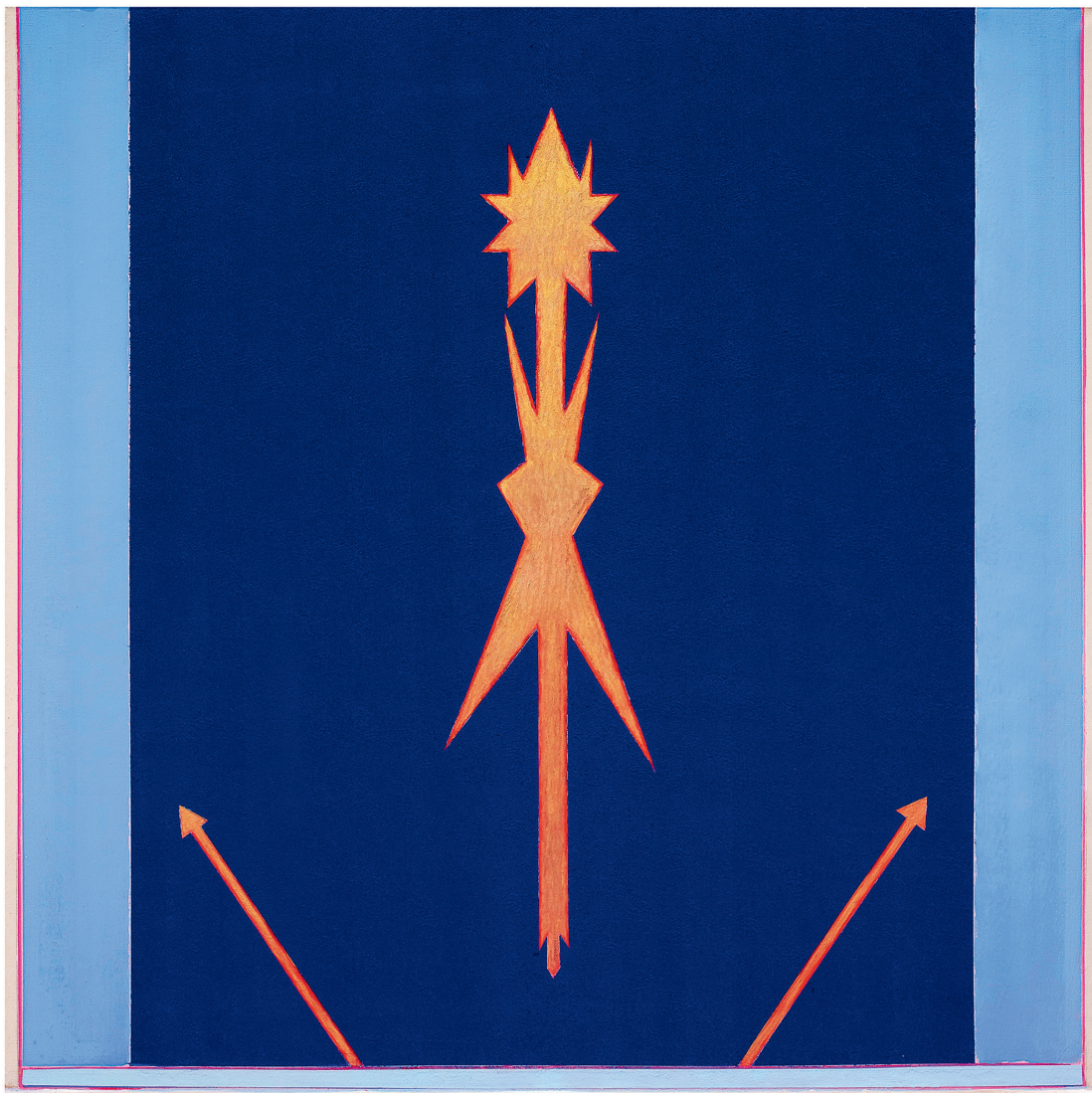
Série *Teatro do meu fascínio*, nº 13, 2020. Óleo sobre tela

Foto: Marcio Fischer



The big blue, 2020-21. Óleo sobre tela

Foto: Marcelo Fischer



Série *Teatro do meu fascínio*, nº 18, 2020-23. Óleo sobre tela

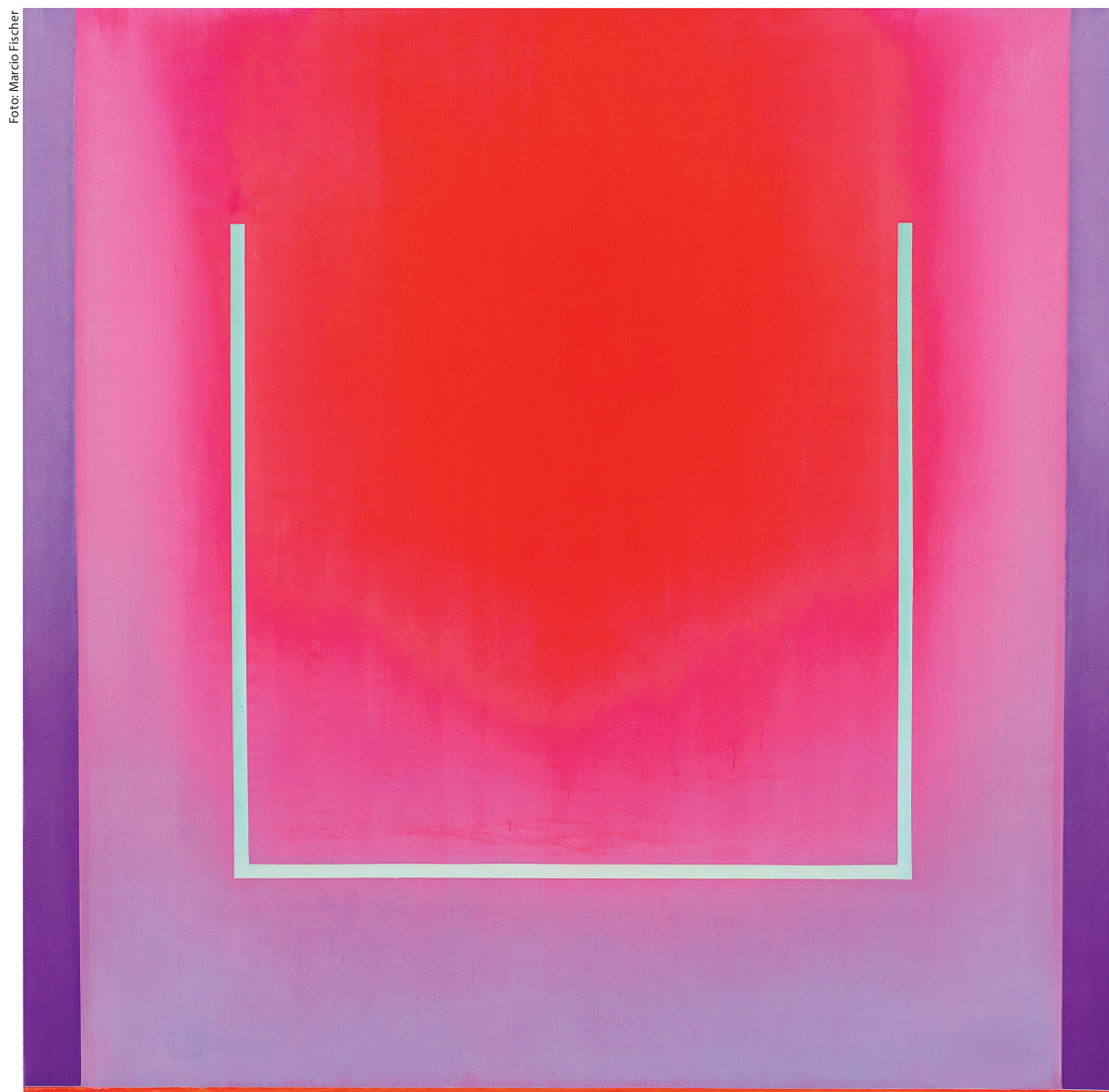
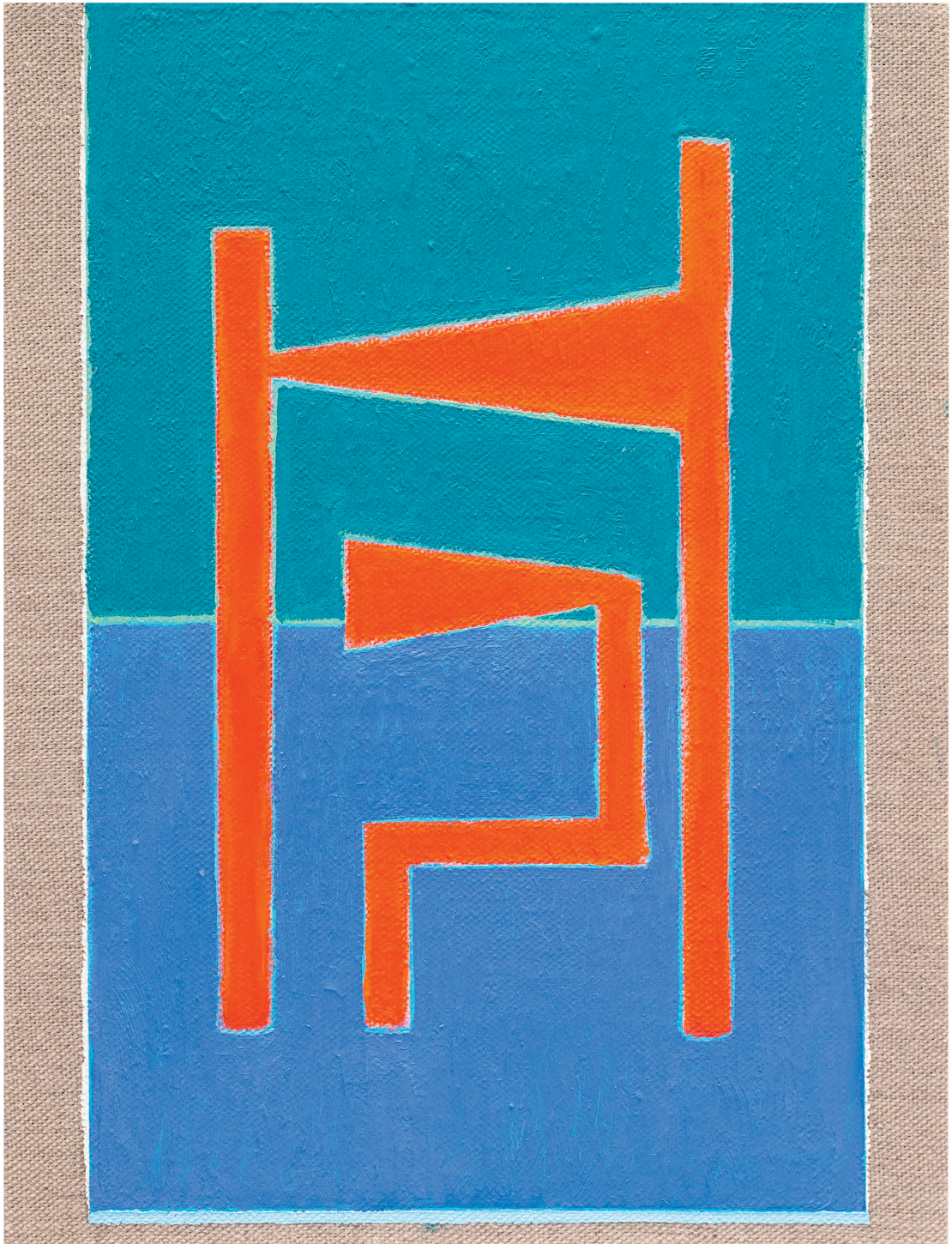


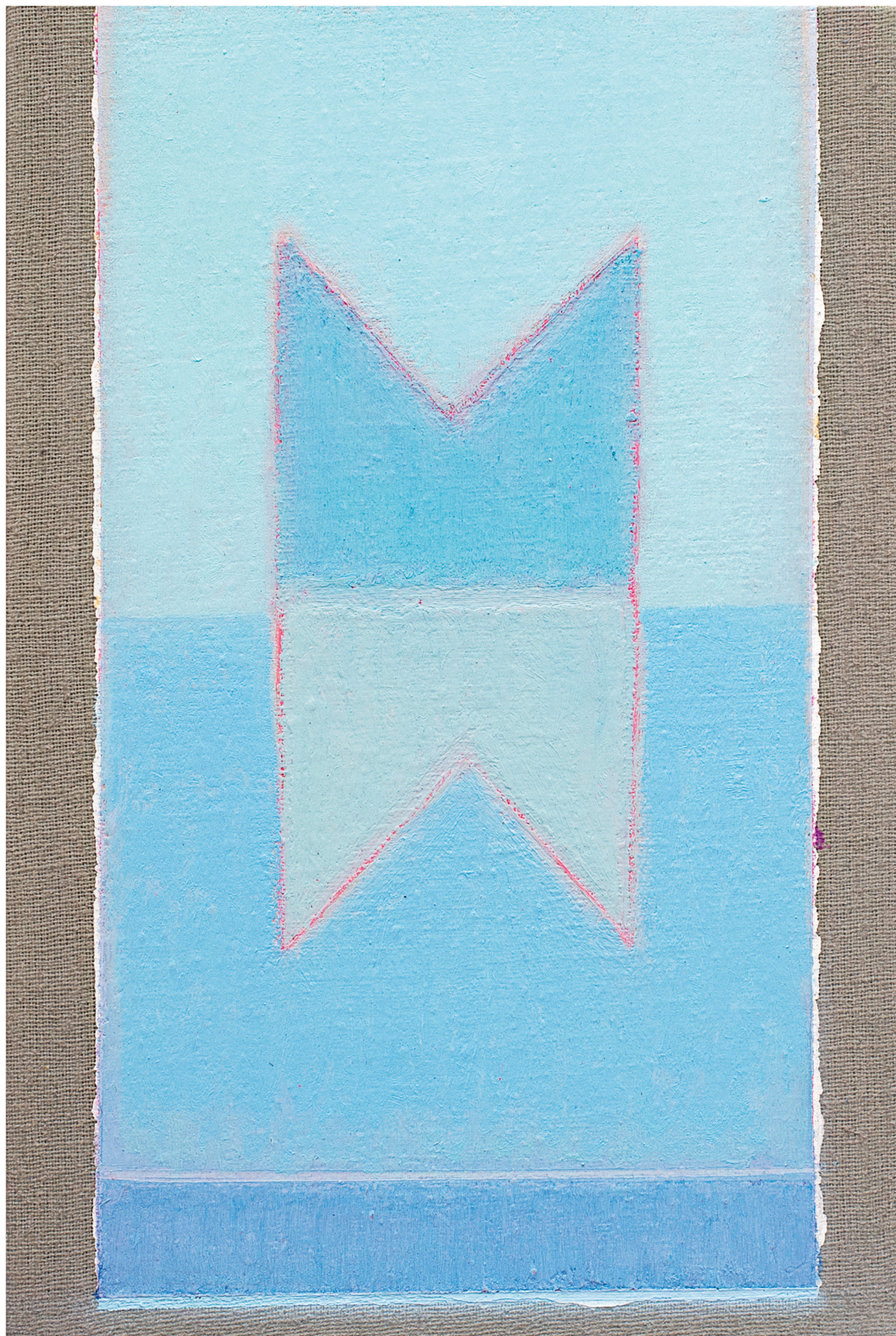
Foto: Marcio Fischer

Série *Platibanda*, nº 04, 2023. Óleo sobre tela



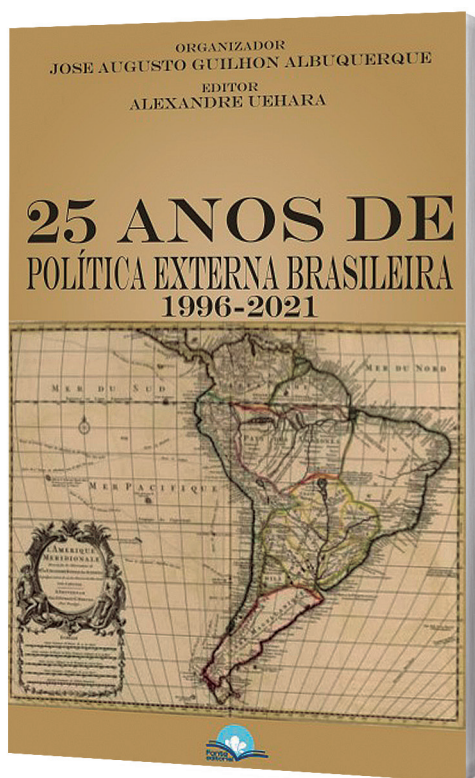
Série *Platibanda*, nº 15, 2023. Óleo sobre tela

Foto: Marcelo Fischer



Série *Platibanda*, nº 23, 2023. Óleo sobre tela

livros



Diplomacia e progresso

Wagner Kotsura

25 anos de política externa brasileira (1996-2021), de José Augusto Guilhon Albuquerque (org.) e Alexandre Uehara (ed.), São Paulo, Fonte Editorial, 2023, 547 p.

Coincidindo com a atual emergência do Brasil no cenário internacional, marcada pelo papel de destaque exercido nos principais foros de discussão dos grandes temas mundiais (segurança, comércio, meio ambiente, trabalho), o mercado editorial registra um importante lançamento: *25 anos de política externa brasileira (1996-2021)*. Como informa o título, trata-se de um estudo sobre a diplomacia nos governos Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva, Dilma Rousseff, Michel Temer e Jair Bolsonaro, com um olhar aprofundado e crítico em relação às nuances de cada período, determinadas pelo estilo e pelas opções de cada governante.

Em 526 páginas, divididas em Introdução, 19 Capítulos e Conclusões Finais, 28 especialistas nacionais e do exterior examinam à exaustão os diferentes e inúmeros caminhos percorridos pelo Itamaraty,

a partir de três grandes blocos temáticos: paradigmas da política externa brasileira, a política externa brasileira vista do exterior, relações regionais e bilaterais.

Nessa viagem histórico-geográfica, cada escala é um mergulho no conhecimento. Os temas se complementam: relações comerciais, a formação de recursos para diplomacia, a política de segurança internacional e as operações de paz, política comercial e climática. E as regiões se espalham: EUA, América Latina (Argentina e países andinos), África, China, Japão, Europa e Oriente Médio.

Como explicam os professores da USP Alexandre Uehara, editor, e José Augusto Guilhon Albuquerque, organizador, este livro “se inspira e dá sequência ao livro em quatro tomos *60 anos de política externa brasileira (1930-1990)*, editado pelo Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais da

WAGNER KOTSURA é jornalista, com experiência em mídia impressa (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*) e telejornais (SBT e TV Record).

USP, que completou 25 anos de publicação em 2022”. Segundo Guilhon, há uma diferença entre as duas obras. Desta vez, houve uma preocupação maior com a metodologia de pesquisa, e não apenas a reunião de textos opinativos elaborados por conhecedores do tema. Disso resultou um livro acadêmico para quem já fez ou pretende fazer da carreira diplomática sua opção profissional. Não obstante, qualquer interessado no assunto encontrará uma leitura acessível, que lhe permitirá compreender melhor o intrincado mundo das disputas entre países.

TRÊS PILARES, NENHUMA BASE

Com sua reconhecida experiência, o professor José Augusto Guilhon Albuquerque chama a atenção para alguns aspectos que considera relevantes. O leitor desse importante livro terá a oportunidade de entrar em contato com todo esse universo. Vamos adiantar três pontos que se destacam pela abrangência e pela atualidade:

1. O Brasil sem inimigos.

Parece óbvio para nós, brasileiros, acostumados a ver invasões, ataques e guerras pelos meios de comunicação. Alguns desses episódios recebem tratamento privilegiado na sua divulgação, como o conflito na Ucrânia. Outros entram para uma rotina de horror contido, como a insolúvel crise entre Israel e os palestinos. Afora, dezenas de golpes militares sangrentos em países escondidos no mapa escolar, em sociedades pré-capitalistas dominadas por líderes tribais.

Diz Guilhon: “A política externa deve ser definida em relação àquilo que é vital. Qual é nosso inimigo vital, nosso obstáculo

vital? Qual é nossa ameaça? O Brasil, por uma série de razões, não tem ameaças, não tem inimigos. Não existe em nosso entorno nenhum país que tenha interesse, nem poder, para nos ameaçar. E, no mundo, quem tem poder não tem interesse (nem os EUA)”. Claríssimo, não? Isso nos leva ao segundo pilar sem base.

2. O Brasil sem Livro Branco.

Não existe um documento oficial sobre a política externa brasileira, com prioridades concretas, como há nos principais países, com a definição de potenciais ameaças e ambições específicas.

Diz Guilhon: “Mais grave é a ausência de um Livro Branco como paradigma de uma das mais respeitadas diplomacias internacionalmente. A tentativa, estranhamente tardia do Itamaraty, de redigir e publicar um primeiro Livro Branco ao longo do ano de 2014, simplesmente gorou”. Resultado: uma “falha insuperável” às principais ameaças à nossa existência como nação livre e independente, na medida em que se pode escrever qualquer coisa a qualquer momento para atender a qualquer objetivo particular em nome de um suposto interesse nacional.

Sem Livro Branco, vale a pena lembrar quais são as normas da Constituição Federal de 1988:

“Art. 4º – A República Federativa do Brasil rege-se nas suas relações internacionais pelos seguintes princípios:

- I – independência nacional;
- II – prevalência dos direitos humanos;
- III – autodeterminação dos povos;
- IV – não intervenção;
- V – igualdade entre os Estados;
- VI – defesa da paz;

VII – solução pacífica dos conflitos;
VIII – repúdio ao terrorismo e ao racismo;
IX – cooperação entre os povos para o progresso da humanidade;
X – concessão de asilo político.

Parágrafo único. A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações”.

3. O Brasil sem acordos reais.

Aponta-se aqui um fenômeno comum aos tempos modernos da comunicação de massa, em que as aparências são cada vez mais planejadas, preparadas e manipuladas para criar uma sensação de realidade que não corresponde ao que efetivamente ocorre na prática. Há décadas que os principais países deixaram de expor publicamente seus documentos estratégicos (se é que alguma vez o fizeram plenamente), e ingressaram numa “diplomacia midiática”, na qual se trocam mensagens cifradas, recados, pela imprensa, buscando sensibilizar a opinião pública.

Diz Guilhon: “Existe uma ausência de programas concretos decorrentes dos grandes compromissos das visitas presidenciais aos eventos plurilaterais. O presidente faz uma viagem, assina vários documentos, mas não

há nenhum acordo efetivo, depois de anos de negociação. É muito mais coisa simbólica que de fato. Não há sequência às dezenas de milhares de papéis empilhados, muitos deles com pomposos nomes de protocolo ou carta de intenções”.

Algumas frases se tornam definitivas. Na área diplomática, John Foster Dulles, chanceler do presidente americano Dwight Eisenhower nos anos 1950, deu uma aula de pragmatismo: “Países não têm amigos, países têm interesses comuns”.

Os futuros diplomatas brasileiros, que muito se beneficiarão desse livro, têm a oportunidade de conciliar conhecimento teórico com lições práticas, como acima mencionadas, e a constatação de que, no Brasil, a política externa representa o equilíbrio entre o poder superior (governo), a sociedade (sobretudo a parte da elite que valoriza essas questões) e a corporação que executa as políticas determinadas.

Leiam e fiquem com as palavras com que o professor Guilhon fecha o livro: “Que este árduo trabalho investigativo da história contemporânea de vinte e cinco anos de nossa política externa contribua para a literatura acadêmica nacional e estrangeira sobre os percalços e avanços de nossa relação com o mundo”.



Cartografias da camaradagem criativa:
a correspondência de
Oswald a Mário de Andrade

Julio Augusto Xavier Galharte
Marco Antônio Teixeira Junior

Correspondência: Mário de Andrade & Oswald de Andrade, com organização, introdução e notas de Gênese Andrade, São Paulo, Edusp/IEB, 2023, 264 p.

“Na calçada das cidades inacessíveis
Te mostrarei meus cartões postais.”
(Oswald de Andrade, “Dote”)

“Amor ódio tristeza...
E os sorrisos da ironia
Pra todas as cartas da gente...”
(Mário de Andrade, “Máquina de escrever”)

Se os estudos a respeito do Modernismo brasileiro e da figura de Mário de Andrade já contavam com um poderoso fôlego animando pesquisa, ensino e difusão de conhecimento nos mais variados formatos e plataformas, o recente centenário da Semana de Arte Moderna veio intensificar ainda mais vivamente todas essas atividades. Isso porque as movimentações em torno da efeméride tornaram propícia a divulgação ao grande público de materiais inéditos, bem como de textos dispersos em periódicos hoje extintos ou editados em obras já esgotadas. Esse é o caso de *Correspondência: Mário de Andrade & Oswald de Andrade*, publicada pela Edusp, sob organização de Gênese Andrade, a qual também elaborou suas notas e seu Posfácio.

O livro integra a Coleção Correspondência de Mário de Andrade, levada a cabo pela equipe dedicada aos estudos da obra do escritor paulista, da sua memória e do seu

arquivo, cuja sede é o Instituto de Estudos Brasileiros da USP. É sabido que esse núcleo de pesquisa e difusão dos escritos mariodeandradianos, com numerosos trabalhos que se ativeram a seu arquivo e ainda se debruçam sobre ele, dedica especial atenção à correspondência desse autor (que afirmou, certa vez, sofrer de “gigantismo epistolar”¹),

1 “Sofro de gigantismo epistolar”: esse enunciado de Mário está justamente em uma missiva, escrita no dia 10 de novembro de 1924 e direcionada a Carlos Drummond de Andrade. Em 1945, o ano do falecimento de Mário, Drummond publicou, em *A rosa do povo*, o poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, em que se lê: “O meu amigo era tão/ de tal modo extraordinário,/ cabia numa só carta” (Andrade, 1979, p. 238). Verbo afetuoso, críticas, conselhos criativos, mostra de textos ainda não publicados, tudo isso palpitava nas missivas de Mário a Drummond e a outros escritores.

JULIO AUGUSTO XAVIER GALHARTE
é pesquisador com pós-doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp.

MARCO ANTÔNIO TEIXEIRA JUNIOR
é mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

formada por cerca de 7.700 itens documentais, divididos entre correspondência ativa, passiva e de terceiros². Esse conjunto de epístolas, uma das linhas de força da complexa trama que entrelaça outras tipologias documentais e bibliotecas, foi objeto de trabalho da referida equipe, entre 1995 e 2003. O ano inicial remete-nos aos 50 anos da morte de Mário, que deixou expressa sua vontade de que sua correspondência permanecesse lacrada até o fim desse período. O ano final testemunha a conclusão da imensa quantidade de tarefas ligadas ao tratamento arquivístico, desde a descrição de cada um dos numerosos itens até o adequado acondicionamento de todo o material, para sua melhor preservação.

A obra também oferta novo impulso aos estudos sobre Oswald de Andrade, que, em alguns períodos, inclusive quando ainda vivia, obteve frios hiatos na recepção de sua obra, diferentemente das calorosas respostas dadas com relativa constância pelos críticos aos textos de Mário. Esses silêncios foram lamentados pelo próprio Oswald, na crônica “Fraternidade de Jorge Amado”, escrita em 1943: “Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o *Pau-Brasil* [...]. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das *Memórias sentimentais de João Miramar*” (Andrade, 1971, p. 31).

No caso de *Correspondência: Mário de Andrade & Oswald de Andrade*, o silêncio envolve aquele e não este, pois o volume é um bloco formado apenas pela correspondência de Oswald e não temos, portanto, as respostas postais do autor da *Pauliceia desvairada*. Apesar disso, é possível apreender um fio narrativo que os escritos vão tecendo página a página e inferir as reações do destinatário a partir das entrelinhas (e algumas vezes das linhas) de cada novo texto postado pelo remetente.

O material compreende um arco temporal que vai de 1919 a 1928 e é formado por 27 documentos: 20 cartas, um bilhete e seis cartões-postais. Há ainda, no volume, uma nota introdutória, na qual Gênese explicita aos leitores a organização geral do livro e exhibe os critérios adotados na empreitada editorial: as fontes utilizadas para recolha dos documentos; uma explicação do porquê de se criar um roteiro das viagens de Oswald (1922-1928), muito útil e esclarecedor, diga-se de passagem; a escolha pela atualização ortográfica de acordo com a norma vigente, respeitando as idiossincrasias do criador de *Serafim Ponte Grande*; o objetivo das notas textuais e o método para sua elaboração; a presença de um dossiê, que reúne apreciações mútuas de Mário e Oswald (expressas em artigos publicados em periódicos), ajudando a compor os diálogos formados pela correspondência; e, por fim, o ensaio da organizadora, que buscou desvendar possibilidades de leitura partindo da materialidade dos documentos compulsados – analisando cores, linhas, tintas e timbres – até os temas deles apreensíveis. O volume ainda traz um caderno de imagens (fotografias, quadros,

2 Disponível em: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaUnidadesLogicasInferiores.asp?Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=10&Unidades_Logicas_Codigos=9249,16885&Numero_Documentos=.

caricaturas, desenhos, capas de livros e revistas, dedicatórias etc.), dando a ver a iconografia ligada a espaços, tempos e personalidades envolvidas nos escritos.

Falamos sobre silêncio e precisamos retomar a referência a ele, pois sua sombra se projeta sobre o ponto inicial do diálogo entre Oswald e Mário, registrado nesse livro: o primeiro texto, postado em São Paulo, é um bilhete cuja data, 1919, é atribuída pela organizadora. Nele, Oswald enuncia que, apesar da “excelente carta” (p. 65) do amigo, não sente forças para responder com a abundância verbal que uma missiva exigiria. O motivo do lacunismo (e provavelmente o assunto da epístola de Mário) era o recente falecimento de sua companheira, Maria de Lourdes Castro Dolzani, mais conhecida por Daisy. Esta frase resume seu estado de espírito: “Estou arrasado” (p. 65). O tom é diverso no texto seguinte, redigido no Rio de Janeiro no ano da Semana de Arte Moderna, mais precisamente em 25 de dezembro de 1922. O leitor é convidado a acompanhar intensa movimentação humana e editorial em favor da difusão do Modernismo: o remetente lembra o destinatário que ele passa a ser o diretor artístico da *Klaxon*, revista criada para veicular os ideais e as produções do grupo que promoveu a Semana.

No entanto, os ventos (ou vendavais) do Modernismo do Brasil também precisavam ser soprados para fora do país, sendo este um dos motivos da futura viagem de Oswald para o exterior. Uma outra razão era o encontro com a pintora Tarsila do Amaral, que passou a namorar no mesmo e importante ano de 1922. Assim, as missivas seguintes dão notícia

dos deslocamentos do escritor, geralmente acompanhado por sua companheira, por alguns países da Europa, estabelecendo axiais contatos com intelectuais e artistas. Como mencionamos, os silêncios falam, e, mesmo sem a presença das cartas de Mário, a edição permite ver movimento também da parte deste: na última carta do conjunto, escrita no dia 19 de maio de 1928, Oswald enuncia: “Quando eu chegar (tempestadinha d’homem) faço questão que me raconte as maravilhas de Marajó. Eu te levarei as gravatas de Paris. Topa!” (p. 179). Ficamos sabendo, com a ajuda da anotação da organizadora, desse encontro pessoal dos dois missivistas, posterior à viagem que Mário fez pelo Norte do Brasil, em companhia de dona Olívia Guedes Penteado, Margarida Guedes Nogueira (sua sobrinha) e Dulce (filha de Tarsila do Amaral), entre maio e agosto de 1927 (dessa experiência surgiria uma das partes que comporiam o vintouro *O turista aprendiz*, diário das viagens etnográficas de Mário). Oswald, portanto, viajava por terras estrangeiras e Mário, por lugares do Brasil, mas esses périplos tinham um destino comum: as terras visitadas, sua gente, suas manifestações artísticas serviriam de inspiração para a criação desses escritores e matéria-prima para aquecer o caldeirão multicultural do Modernismo brasileiro.

Na carta 5, escrita no dia 29 de janeiro de 1923, Oswald informa sua localização usando um tipo de humor só permitido aos amigos que têm intimidade: refere-se a Mário como “o mais bonito da geração” e, na sequência, faz a seguinte observação quanto ao “elogio”: “(Estamos em Portugal, terrinha da piada)” (p. 78). Em um trecho

anterior, dá uma séria e excelente notícia: “A geração surpreendente – *Contemporânea* – à nossa disposição” (p. 77). A *Revista Contemporânea* (mensário literário português, plataforma modernista na qual atuaram escritores como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e mesmo Antero de Quental) estava, portanto, com as portas abertas aos brasileiros, graças ao contato que Oswald estabeleceu com seus diretores³.

“Depois de Portugal Contemporânea, Paris-Nouvelle Revue” (p. 87), enuncia Oswald em missiva escrita em Paris no dia 25 de fevereiro 1923, sinalizando que no dia 1º de março almoçaria com dois colaboradores do periódico francês mencionado: “Romaines et Valery” (Jules Romaines e Valery Larbaud). A este último, oferece um livro de Mário (carta 9; Paris, 4 de março de 1923): “Tenho feito o possível por vós. Deixei na mesa de trabalho de Jules Romaines o meu volume de *Pauliceia*” (p. 92). Na missiva 12 (Paris, 18 de abril de 1923), Oswald diz: “Brecheret, você, Menotti e a corja serão lançados por mim em próxima con-

ferência. Grande agitação nos arraiais da América Latina em Paris” (pp. 113-4). Trata-se da conferência “L’Effort intellectuel du Brésil contemporain”, que seria realizada no mês seguinte, no dia 11 de maio, na Sorbonne, quando Oswald foi apresentado pelo professor titular do curso de Estudos Brasileiros daquela universidade. Na epístola 15 (Paris, 15 de maio de 1923), comenta como foi o evento: “A minha conferência causou boa impressão. [...] vítimas da maçonariazinha da Rua Lopes Chaves satisfazem perfeitamente as exigências da ‘modernidade de Paris’” (p. 135). Nessa cidade, Oswald teve contato com outros importantes artistas: Jean Cocteau, Paul Claudel, André Gide, Pablo Picasso (“Dostoiewski nascido em Málaga”, p. 121), Aragon (“a Besta do Apoca-Lipchitz”, p. 121) e Blaise Cendrars (que, posteriormente, iria ao Brasil e, em companhia de Oswald, Mário e outros modernistas, conheceria o carnaval carioca, bem como as esculturas de Aleijadinho, em Minas Gerais).

Os itinerários culturais de Oswald percorrem mais plagas europeias (Suíça, Espanha, Grécia e Inglaterra) e outros continentes, como África. Do Senegal, Oswald envia a Mário um cartão-postal com a seguinte mensagem: “Da África – berço obscuro da humanidade – um abraço obscuro do Oswald”, p. 138; conhece também o Egito e Ásia (visita Esmirna e Istambul, na Turquia, Beirute, Tiro e Sídon, no Líbano, Nazaré e Tiberíades, em Israel, e Chipre).

Durante essas viagens, Oswald revivia seu romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, inspirado nos passeios de seu autor pelo continente europeu

3 Gênese apõe, a esse texto de Oswald, as notas 11 (p. 77) e 12 (pp. 77-8). Esta última indica aos leitores curiosos o site da Hemeroteca Digital de Lisboa, no qual se pode acessar a coleção completa da *Revista Contemporânea* ou, pelo menos, a edição de março de 1923, na qual foi publicado “O barracão dos romeiros”, fragmento do romance *A estrela de absinto*, de Oswald. A nota anterior explica o alerta oswaldiano inscrito no início da missiva: “Para ser lida e gozada numa 3a feira”. O esclarecimento é este: às terças-feiras, Oswald e Mário, entre outros, reuniam-se na casa deste para mostrarem suas produções artísticas. Um trecho do ensaio “O Movimento Modernista” (presente no livro *Aspectos da literatura brasileira*, do próprio Mário) é usado para complementar a informação: “Havia a reunião das terças, à noite, na Rua Lopes Chaves. Primeira em data, essa reunião semanal continha exclusivamente artistas e precedeu mesmo a Semana de Arte Moderna”.

em 1912. O personagem central, não por acaso, é um viajante, característica que, segundo Antonio Candido, já é sinalizada em seu nome, no qual “está a vocação e a contemplação do oceano” (Candido, 1977, p. 53). Miramar é mencionado no poema inédito “Versos (sobretelhadas)” (Paris, 4 de março de 1923), que Gênes tentou desvendar em nota, remetendo o leitor ao artigo de Oswald publicado no *Correio Paulistano*, no qual o Cubismo é relacionado ao mencionado “sobretelhadismo” (nota 55, p. 101). O poema é este:

“Versos (sobretelhadas)/ Ah! A alegria de certos domingos insípidos./ Ah!/ Vou ao Louvre... A Gioconda em carne e osso da laca secular/ Miramar!! (leia-se com entonação)/ Os teus cotovelos/ São instintivos/ Joelhos/ De joelhos/ Oh!/ Oh!/ É a fotografia do Calvário!/ Este Cristo na cruz madeirenta!/ Do Greco!!!/ Uma vez roubei. Foi um pedaço de tela sofrida/ Do museu do... Greco!!!/ Fui preso. Éramos todos amigos na gêole, um nommá Dostoiévsky, um/ nommá Oscar Wilde, um nommá Verlaine/ Todos ao Pretório/ Refeitório/ da Foule/ Folle.../ Brrrrr.../ Maison de l’avenir/ Je suis/ Le mystère/ Je suis/ La Chiromancie/ Je suis/ Le chat/ Escola/ Chatismo” (p. 101).

Nos versos, Miramar, por ter roubado “um pedaço de tela sofrida” do Museu de El Greco (artista que pintou Jesus crucificado), foi parar “na gêole” (na jaula), junto com Dostoiévski, Wilde e Verlaine (escritores que foram, em um período de suas vidas, reclusos na prisão). “Miramar!! (leia-se com entonação)”: esse pedido do sujeito poético para sublinhar

sonoramente o nome do personagem é digno de nota. A narrativa que ele protagoniza era uma das prediletas, não só do seu autor, mas também de Mário de Andrade, que conheceu o texto antes de ser publicado, em 1924, sendo inclusive muito influenciado por ele. Exatamente por carta (de 1927), Mário expressa a Manuel Bandeira como uma das passagens desse livro oswaldiano impregnou o capítulo “Carta pras Icamiabas”, do seu *Macunaíma*: “Agora ela [Carta pras Icamiabas] me desgosta em dois pontos: parece imitação do Oswald e decerto os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida demais. O primeiro ponto não acho remédio. O segundo vou encurtar a carta. Mas não tiro ela não, porque gosto muito dela” (Andrade, 1958, p. 171, apud Campos, 1997, p. 8).

Esse trecho da missiva de Mário a Bandeira é citado por Haroldo de Campos no ensaio “Miramar na mira”, em que localiza no romance de Oswald os elementos inspiradores de Mário:

“O propósito de Mário de Andrade, na ‘Carta pras Icamiabas’, foi, como salienta Cavalcanti Proença, ‘mostrar o artificialismo de uma linguagem anacrônica’. O próprio Mário, na carta a Bandeira já referida, esclarece bastante seus desígnios: ‘Macunaíma como todo brasileiro que sabe um pouquinho vira pedantíssimo. O maior pedantismo do brasileiro atual é escrever português de lei [...]. Agora a ocasião era boa pra eu satirizar os cronistas nossos [...] e o estado atual de São Paulo, urbano, intelectual, político, sociológico. Fiz tudo isso em estilo pretensioso, satirizando o

português nosso e, pleiteando sub-repticiamente pela linguagem lépida, natural (literatura) simples, *dépourvue* dos outros capítulos” (Campos, 1997, pp. 8-9).

Para Haroldo, essa estratégia de Mário foi inspirada no texto de abertura de *Memórias sentimentais de João Miramar*, “À guisa de prefácio”, em que “um típico beletrista de sodalício – Machado Penumbra faz a apresentação do livro em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald” (Campos, 1997, p. 9).

Se as *Memórias sentimentais* (1924) muito influenciaram *Macunaíma* (1928), este deixou marcas indelévels em *Serafim Ponte Grande* (1933), o qual foi chamado de “*Macunaíma* urbano” por Antonio Candido (1977, p. 45), no ensaio “Estouro e libertação”, tendo muitos pontos de contato com o romance mariodeandradiano.

É certo que a influência se apresentava como uma via de mão dupla para Oswald e Mário e vale a pena levar em consideração que este dedicou àquele seu ensaio “A escrava que não é Isaura”, motivo de gratidão expressa na carta 20 (Paris, janeiro de 1925): “Sabe. Me deu pra mim uma comoção de você oferecer pra mim o seu livro da tal escrava que se chama Inzaura. [...] fico muito agradecido e não miricia tamanha honra” (p. 149). O mis-

sivista finaliza com um “Té logo” e assina: “Oswaldo” (p. 149). A proximidade com a linguagem popular era uma das afinidades entre os escritores, camaradas na criatividade, no amor pelo Brasil, na abertura para o diálogo com as artes internacionais. Tudo era muito intenso nessa amizade e havia a expectativa de que ela não acabasse; Mário, no ensaio “Oswaldo de Andrade”, publicado na edição de setembro de 1924 da *Revista do Brasil* (e incluído na seção Dossiê da obra em foco), enunciava: “[...] somos velhos companheiros. E espero que a camaradagem com o meu sempre caro Oswald continue pela nossa ainda longa vida” (p. 188). Não continuou. 1929 é o ano dos rompimentos: a “amizade selada” torna-se “amizade despedaçada”⁴, extinguindo o Marioswald (combinação dos nomes usada pelos dois, em 1927, na indicação da autoria do poema elaborado a quatro mãos “Homenagem aos homens que agem”⁵), o que coincide com a dissolução do “casal Tarsiwald” (expressão inventada por Mário para se referir à união entre o escritor e a pintora e utilizada num poema em que homenageava os dois).

No entanto, se nas biografias de Oswald e Mário a ruptura se impôs, na discussão sobre literatura moderna que faz confluir invenção e qualidade ou sobre a força e a riqueza da cultura brasileira, eles estão sempre juntos, marioswaldiando.

4 As duas expressões são de Gênesse Andrade, usadas como títulos de seções de seu Posfácio, “Andrade versus Andrade”.

5 Esse texto integra o dossiê do livro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. "Mário de Andrade desce aos infernos", in *Poesia e prosa*. 5ª ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979, pp. 237-40.
- ANDRADE, O. de. "Fraternidade de Jorge Amado", in *Ponta de lança*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, pp. 30-2.
- CAMPOS, H. de. "Miramar na mira", in O. de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 9ª ed. São Paulo, Globo, 1997, pp. 5-33.
- CANDIDO, A. "Estouro e libertação", in *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 33-50.
- CANDIDO, A. "Oswald viajante", in *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 51-6.

A **revistausp** RECOMENDA A SEUS COLABORADORES QUE ENVIEM SEUS TEXTOS DE ACORDO COM AS NORMAS ABAIXO:

1. Texto com, no máximo, 30.000 caracteres.
Textos maiores devem ter a aprovação prévia da redação e do Conselho Editorial. O artigo deve ser enviado por *e-mail* (revisusp@usp.br).
2. O autor deve mandar uma breve nota biobibliográfica que indique onde ensina e/ou pesquisa, sua área de trabalho e principais publicações.
3. Referências bibliográficas devem ser colocadas no texto (sobrenome do autor, ano, página). Os outros dados da publicação devem ser colocados na bibliografia. As notas de rodapé destinam-se a informações ou esclarecimentos adicionais que não podem ser incluídos no texto.
4. Todos os textos devem conter *resumo/abstract* (com, no máximo, mil caracteres) e *palavras-chave/keywords* (com, no máximo, cinco palavras).
5. Textos enviados espontaneamente devem ser inéditos no país. Dados a público previamente, sob forma de palestra, comunicação etc., deve-se informar em nota à parte. Os artigos serão examinados pelo Conselho Editorial, sendo que a **revistausp** não se responsabiliza pela devolução dos não aprovados ou mesmo pela comunicação aos autores.
6. O autor pode enviar/indicar sugestões de ilustração para seu texto. As fotos devem ter alta resolução (300 dpi) e conter legendas e créditos. Imagens retiradas da Internet não serão aceitas.
7. Para receber os exemplares da **revistausp** a que tem direito, o colaborador deve enviar número de telefone, *e-mail* e endereço.

Assine

Assine e receba em casa a publicação de cultura mais completa do país. Você terá a satisfação de ler a cada volume vários textos assinados pelos mais renomados autores em suas áreas. Multidisciplinar e sem preconceitos, a **revistausp** não privilegia esse ou aquele enfoque, esse ou aquele grupo; é aberta a todas as tendências.

Para adquirir uma assinatura anual da **revistausp** (4 edições), basta fazer um depósito em conta (Banco do Brasil - agência 7009-2; c/c 130010-5) em nome da Edusp - Editora da USP, CNPJ 63.025.530/0072-06, no valor de R\$ 70,00 (+ frete). Se você for renovar sua assinatura, ela sai por R\$ 60,00 (+ frete). O preço da revista avulsa é R\$ 20,00 (+ frete). Enviar comprovante de depósito, incluindo o valor do frete, para mariacat@usp.br, juntamente com os dados do assinante (nome/razão social, nome fantasia, CNPJ ou CPF, endereço, Inscrição Estadual/Municipal, telefone, *e-mail* para envio da nota fiscal).

www.usp.br/revistausp
revisusp@usp.br
(11) 3091-4403

Nosso *site* pode ser acessado por celular utilizando-se o QR Code que consta na contracapa da revista.

A **revistausp**, publicação trimestral da Superintendência de Comunicação Social da USP, é editada desde 1989, mantendo sempre a mesma estrutura. A cada número, além da relação dos Dossiês aqui apresentada, temos as seções Textos, Livros e Arte. Abaixo, os números ainda disponíveis.

6 Europa Central	65 20 Anos de Redemocratização	87 Música Brasileira	98 Memória	109 Democracia na América Latina	121 Artes & Letras	132 Bicentenário da Independência: Economia
7 Tecnologias	66 Ano Internacional da Física	88 Humor na Mídia	99 Futebol	110 Ética e Sociedade	122 Feminismos	133 Bicentenário da Independência: Cultura e Sociedade
33 Aids	72 Ar/Fogo	89 Ciência, Tecnologia e Inovação	100 Educação	111 Música Popular Brasileira na USP	123 Histórias Culturais Transatlânticas	134 Bicentenário da Independência: Política
39 Rumos da Universidade	73 Financiamento da Pesquisa no Brasil	90 Marketing Político	101 Justiça Brasileira	112 Americanistas	124 Inteligência Artificial	135 Bicentenário da Independência: Ciência e Tecnologia
47 Alternativas para o Século XXI	76 Pensando o Futuro: Ciências Exatas	91 Catástrofes	102 Metrópoles	113 Amazônia Azul	125 Saramago	136 Integração Latino-Americana
50 Revista Cinquenta	78 Gestão e Política na Universidade Pública	92 Redes Sociais	103 Clima	114 Interculturalidades	126 Semiótica e Cultura	137 Vida Escolar
51 Saúde	80 Bibliotecas Digitais/ Bibliotecas Virtuais	93 Caminhos do Desenvolvimento	104 Energia Elétrica	115 Politicamente Correto	127 Ensino Público	138 Linguística da Vida Contemporânea
54 Os Sertões: Cem Anos	83 Nabuco e a República	94 Semana de Arte Moderna	105 Universidade em Movimento	116 Pós-Verdade e Jornalismo	128 Saúde Pública	139 Edição e Política
55 Revolução Virtual	84 Vinte Anos da Queda do Muro	95 Desafios do Pré-sal	106 Crise Hídrica	117 Copas do Mundo	129 Segurança Pública	
62 Cosmologia	85 Balanço da Crise Mundial	96 Alcoolismo	107 Saúde Urbana	119 Direitos Humanos	130 Independências Latino-Americanas	
64 Brasil Rural	86 Cibercultura	97 Computação em Nuvem	108 Jogos Olímpicos	120 Religião e Modernidade	131 Pandemia: Valores em Crise	

Você pode acessar todas as edições da **revistausp** no Portal de Revistas da USP:

www.revistas.usp.br/revusp/