

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SOB O SIGNO DO FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS
NO ROMANCE, A *CENTOPÉIA DE NEON*, DE EDIVAL LOURENÇO, EM
DIÁLOGO COM CONTOS DOS AUTORES GOIANOS: ANTÔNIO TAVARES,
JOSÉ J. VEIGA E BERNARDO ÉLIS**

Valéria Alves Correia Tavares

GOIÂNIA, 2015

VALÉRIA ALVES CORREIA TAVARES

**SOB O SIGNO DO FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS
NO ROMANCE, A *CENTOPÉIA DE NEON*, DE EDIVAL LOURENÇO, EM
DIÁLOGO COM CONTOS DOS AUTORES GOIANOS: ANTÔNIO TAVARES,
JOSÉ J. VEIGA E BERNARDO ÉLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Tavares, Valéria Alves Correia..

T231s Sob o signo do fantástico e seus desdobramentos no romance
“*A centopéia de neon*”, de Edival Lourenço, em diálogo com
contos dos autores goianos [manuscrito] : Antônio Tavares, José J.
Veiga e Bernardo Élis / Valéria Alves Correia Tavares – Goiânia,
2015.

149 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras –
Literatura e Crítica Literária, 2015.

“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

Bibliografia.

1. Narrativa. 2. Imaginário. I. Título.

CDU 821.134.3(817.3).091(043)

TAVARES, Valéria Alves Correia, *SOB O SIGNO DO FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS NO ROMANCE, A CENTOPÉIA DE NEON, DE EDIVAL LOURENÇO, EM DIÁLOGO COM CONTOS DOS AUTORES GOIANOS: ANTÔNIO TAVARES, JOSÉ J. VEIGA E BERNARDO ÉLIS*

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária e aprovada em sua forma final pelo curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Goiânia, 12 de março de 2015.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Divino José Pinto – Presidente

Prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Cândido – UFG / MIELT-UEG

Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues – PUC Goiás

Dedico este passo importante em minha vida ao Marcus Antonius, meu esposo e companheiro sempre; ao Augusto, nosso filho, presente de Deus enviado para completar minha vida, sua existência é a razão de minha perseverança. Obrigada pela compreensão intensa e sincera, pela solidariedade diante dos obstáculos encontrados, pelo carinho diário, pelo socorro nos momentos mais difíceis deste percurso e pela paciência com meus horários. Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Ao nosso Deus, Pai maior, obrigada por nunca me abandonar e por nunca me deixar abandonar a minha fé e ainda, por nunca me deixar fraquejar.

Agradeço imensamente à minha amada família, pelo constante suporte e pelo apoio que sempre demonstraram aos meus estudos. Ao Augusto e ao Marcus Antonius, os homens de minha vida, companheiros e cúmplices de meus sonhos. Ao meu pai, Ciro Correia de Souza, e a minha mãe, Maria do Carmo Alves Correia, que me deram, acima de tudo, o justo exemplo de vida, por me incentivarem sempre, independente da vontade deles, por me ensinarem a seguir em frente com honestidade e determinação, por me motivarem a olhar para meus sonhos e por proporcionar meu aprendizado durante toda minha vida. As minhas irmãs, Fernanda e Valdinanda, obrigada pela amizade, pelas conversas, pela paciência da escuta quando desabafava e dividia minhas dificuldades e angústias de aprendiz. Vocês são parte dos meus sonhos e das minhas conquistas.

Ao Professor Dr. Divino José Pinto, grande mestre, agradeço-lhe não somente pelo trabalho de orientação, mas pela presença segura, competente, estimulante, pela amabilidade e competência com que o conduziu e, também, pelo auxílio nos momentos em que mais precisei de seus profundos e perspicazes conhecimentos.

Aos meus sogros, Sr. Antônio Tavares e D. Ilda Tavares, por todo incentivo e apoio nos momentos de que precisei. Ao Sr. Antônio, por ter sugerido a leitura do romance de Edival Lourenço, o qual é objeto central desta pesquisa, por me abrir as portas de sua biblioteca e por ter escrito o conto, *O sobrado assombrado*, narrativa que se enquadrou na minha pesquisa por tamanha riqueza literária.

A todos aqueles – sobrinha, tios, primos, afilhados, cunhados, amigos, colegas do Mestrado (em especial Wannessa Cardoso e Thaís Luna, amigas a vida toda) – que mesmo indiretamente, fizeram parte desse momento especial e de crescimento na minha vida intelectual, particular e profissional, agradeço pela confiança, compreensão e apoio nas situações em que apenas um olhar amigo foi o bastante para me reconfortar.

Aos meus Professores do Mestrado, pela contribuição em minha aprendizagem. Cada um de vocês é peça fundamental para a conclusão deste Curso.

RESUMO

Tendo em vista que a literatura em sua natureza fantástica estabelece relação com a fantasia, o maravilhoso e o estranho, pode se ressaltar que esses procedimentos narrativos não se prendem a definições categóricas, mas sim, que vêm atravessando os séculos e tomando as mais variadas formas, acelerando cada vez mais a sua mobilidade. Por ser uma subversão do racional e, pelo fato de a razão passar por reajustes conceituais, a narrativa maravilhosa passa sempre por diferentes situações, proporcionando o aparecimento de questões que tocam diretamente nos dramas do indivíduo, por meio de acontecimentos que a pretensa razão desconhece. No presente trabalho, a escolha da obra *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço, como objeto central de estudo, se deu, principalmente, pela utilização de procedimentos narrativos que, apresentam variações de um eu narrador que opera entre os modos *homo*, *hetero* e autodiegético, propiciando um passeio dentro da narrativa lourenciana. Para tanto, propõe-se uma análise desses procedimentos narrativos criadores de situações que misturam razão, realidade, hesitação, fé e sobrenaturalidade, com foco na literatura de natureza fantástica, com possibilidade de evolução para o maravilhoso e o estranho, a partir do texto em questão, em diálogos com outros textos narrativos que também apresentam essas propriedades em sua construção. Sendo assim, busca-se aqui, a percepção no romance em tela da forma com que se organiza o seu universo ficcional, em seus investimentos nos gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, abordando a criação de atmosferas que suscitam uma impressão de mistério, por intermédio da focalização nos procedimentos narrativos elencados para a pesquisa. Estas são as características principais de nosso objeto de estudo, cuja proposta construtiva, aponta para essas expectativas e efeitos possíveis em sua revelação do mundo, materializada na natureza do fantástico e seus gêneros vizinhos, tendo como espaço artístico a imaginação e o entrelugar.

Palavras-chaves: Narrativa. Fantástico. Maravilhoso. Estranho.

ABSTRACT

Considering that literature in its fantastic nature establishes relationship with fantasy, the wonderful and the stranger, may be highlighted that these narrative techniques are not attached to categorical definitions, but, coming across the centuries and taking various forms accelerating increasing their mobility. Because it is a subversion of the rational and, because the reason goes through conceptual adjustments, the wonderful narrative always goes through different situations, raising issues that touch directly on the individual dramas, through events that the alleged reason does not know. In this study, the main reason for the choice of *A Centopéia de Neon* by Edival Lourenço, as the central object of study, can be explained because of the use of narrative techniques that offer variations of a self narrator operating modes among the *homo*, *hetero* and autodiegetic, providing a tour inside the Mr. Lourenço's narrative. Therefore we propose an analysis of these narrative procedures that create situations mixing reason, reality, hesitation, faith and supernatural, focusing on the nature of fantastic literature, with the possibility of evolution for the wonderful and strange, from the text, in dialogues with other narrative texts that also have these features in its construction. Thus, we seek the perception on screen romance and how it is organized in its fictional universe on their investment in the fantastic, wonderful and strange genres, addressing the creation of atmospheres that raise an impression of mystery, through the focus on narrative techniques listed for research. These are the main features of our object of study, which constructive proposal points to these possible effects and expectations in its revelation of the world, embodied in the fantastic nature and its neighboring genres, having the artistic context as the imagination and placeless.

Keywords: Narrative. Fantastic. Wonderful. Strange.

O imaginário emigra pouco a pouco das profundezas do sagrado para a irradiação do divino, depois metamorfoseia-se cada vez mais até a transposição profana da arte pela arte e, por fim, instala o grande museu imaginário da arte em honra do homem.

André Malraux

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
I INVESTIGAÇÃO DO SIGNO FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS.	18
1.1 Fantástico – entre o maravilhoso e o estranho: carnavalizando fronteiras.....	34
1.2 Por uma perspectiva de análise do romance <i>A Centopéia de Neon</i> , de Edival Lourenço, em diálogo com o conto <i>O sobrado assombrado</i> , de Antônio Tavares.....	45
II ENTRE O REAL E O DESEJADO: IMAGENS, IMAGINÁRIO E IMAGINAÇÃO.....	64
2.1 Ideologia e imaginário infantil na visão lourenciana.....	68
2.2 Concepções do insólito e a instauração do imaginário infantil na figura do personagem Jeromão em diálogo com o personagem do conto <i>Os cavalinhos de Platiplanto</i> , de José J. Veiga.....	80
2.3 A relação literária do romance <i>A Centopéia de Neon</i> , de Edival Lourenço, num contraste sintomático do seu diálogo com outras artes.....	85
III ASPECTOS DO FANTÁSTICO E DA FANTASIA NA REVELAÇÃO DO ENTRELUGARES, NO ROMANCE <i>A CENTOPÉIA DE NEON</i> , DE EDIVAL LOURENÇO.....	100
3.1 Vozes entrecortadas: simetria/assimetria do discurso.....	106
3.2 Metáfora por apropriação: a desconstrução do fantástico como possibilidades de hiperbolização.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	124
ANEXOS.....	130

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escolha da obra *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço (1994), como objeto central de estudo neste trabalho, se deu, principalmente, pela utilização de procedimentos narrativos que nos apresentam variações de um eu narrador que opera entre os modos *homo*, *hetero* e autodiegético, propiciando um passeio na narrativa lourenciana. Para tanto, propõe-se uma análise desses procedimentos narrativos criadores de situações que misturam razão, realidade, hesitação, fé e sobrenaturalidade, com foco na literatura de natureza fantástica, e sua relação com os gêneros maravilhoso e estranho¹ a partir do texto em questão, em diálogos com outros textos narrativos, que também apresentam essas propriedades em sua construção.

Nossa análise será pautada nestas questões, abordando princípios como o da transmutação, da transfiguração e outros procedimentos narrativos e ontológicos, observando as aproximações, as semelhanças e as diferenças dentro dos gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, que, potencializam a sensação de estranhamento, natural da linguagem criativa, elevando-a as suas possibilidades máximas. Sendo assim, busca-se aqui, a percepção no romance em tela da forma com que se organiza o seu universo ficcional, em seus investimentos no gênero fantástico, apoiados em referências concernentes ao maravilhoso e ao estranho, característica principal de nosso objeto de estudo, cuja proposta construtiva aponta para essas expectativas e efeitos possíveis em sua revelação do mundo materializada na natureza dos mencionados gêneros.

Tendo em vista que a literatura, em sua natureza fantástica, estabelece relação com maravilhoso, o estranho e a fantasia, pode-se ressaltar que esses procedimentos narrativos não se prendem a definições categóricas, mas sim, que vêm atravessando os séculos e tomando as mais variadas formas, acelerando cada vez mais a sua mobilidade. Por ser uma subversão do racional e, pelo fato de a razão passar por reajustes conceituais, a narrativa fantástica, passa sempre por diferentes situações, proporcionando o aparecimento de questões que tocam diretamente nos dramas do indivíduo, por meio de acontecimentos que a pretensa

¹ A proximidade entre esses gêneros é observada por Tzvetan Todorov (2012, pp. 48-50), quando o teórico sugere ser o fantástico, um gênero que se localiza entre seus gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho; e que “não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gêneros com os quais se imbrica.” (p. 50).

razão desconhece. Personagens extraordinárias, ambiguidade, mistério, estranhamento e magia são características geralmente associadas à literatura de natureza fantástica e surgem como elementos fundantes nas diferentes formas de se contar histórias. Os conceitos capitais do fantástico, a partir do texto, *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, (2012), centralizam-se na hesitação que o leitor sente frente a um acontecimento ficcional. Desse modo, não se pode decidir, durante a narrativa, se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata de uma ilusão ou alucinação do personagem:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TOROROV, 2012, pp. 30/1).

Percebe-se pela leitura da citação que o fantástico dura de acordo com o tempo de hesitação entre o real e o sobrenatural. Ao final de uma narrativa, caso a personagem decida por uma saída que explique os fenômenos de modo a preservar as leis da realidade, a obra se liga, segundo Todorov, ao estranho e não mais ao fantástico. Porém, se os fenômenos ocorridos na narrativa puderem ser explicados pela admissão de novas leis da natureza, a obra encontra-se no gênero maravilhoso. Depreende-se destas reflexões que a hesitação é a mola propulsora para o fantástico se completar. Sobre esta relação, Todorov descreve que é necessário preencher três condições.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (Todorov, 2012. pp. 38/9).

Pode-se dizer que os fatos devem e não devem ser interpretados como são, pois, o teórico supramencionado reproduz na imaginação que o gênero fantástico mantém-se apenas o tempo de uma hesitação. Esta característica, segundo os críticos, é comum ao leitor e ao personagem, porém tem sua duração restrita ao momento da narração do fato, isso reflete na primeira condição do fantástico.

O texto de Todorov sugere, ainda, que é no interior das narrativas que surge a indeterminação, e essa particularidade inerente ao fantástico corresponde ao diálogo inconcluso entre o racional e o não racional, a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural, levando o leitor de fato a se envolver no mundo da fantasia, ou seja, ele interage com o mundo dos personagens, numa relação entre leitor e personagem que é definida pela percepção ambígua que este tem dos acontecimentos narrados e, assim, ser conduzido a outro mundo, fator que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar, nem pelas leis da natureza. Ao sair do mundo das personagens, o leitor volta ao seu lugar natural enfatizando o que Todorov (2012, p. 37) chama de "ameaça ao fantástico", pois o leitor se situa no nível da interpretação do texto e pode não mais se sentir como parte desse mundo de fantasia.

No artigo *O Estranho*, Sigmund Freud (2006) descreve que o estranhamento aparece quando a realidade e a fantasia se mesclam e o limite entre elas fica nebuloso. Elementos desconhecidos, objetos inanimados que ganham vida, retorno da morte, realização imediata dos desejos, onipotência de pensamento, entre outros são tão estranhos quanto grotescos, e parece que a pesquisa de um deles, traz necessariamente a presença do outro. Em suas teorias, Freud mostra que se pode distinguir o que é estranho de duas maneiras: entendendo os significados que teve a palavra ao longo do tempo ou reunindo as propriedades do que desperta sentimentos de estranheza e descobrir o que essas propriedades têm em comum.

A concepção freudiana apresenta o estudo das palavras alemãs *heimlich* (familiar) e *unheimlich* (estranho), as quais para ele são o "oposto do que é familiar" (2006, p. 142), e sugere um conceito para o gênero estranho. Freud, (disponível em: <http://soebooks.blogspot.com.br/2007/03/sigmund-freud-obras-completas-23.html>), articula a semelhança desses termos, no que concerne a significação da ambivalência. Assim, os dois vocábulos compartilham o mesmo significado: *heimlich* é algo familiar e

estranho e *unheimlich* é algo estranho e familiar. Neste caso, é possível compreender o estranho como a repetição de algo, ou seja, a sensação estranha pode ser recebida sob a ótica da repetição. O autor sugere que a repetição não deve ser entendida como reprodução, mas sim como um retorno do diferente/ novo, um paradoxo em termos, assim como o estranho familiar. E, todavia, as citações explícitas à repetição no texto de Freud sobre o estranho levam a outros caminhos do entendimento, num sentido mais estrito do conceito.

O sobrenatural, a estranheza e o assustador, vêm anunciar os trabalhos de Freud. Para tanto, ele joga uma questão ao leitor: “Como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador?” (p. 3). Assim, o estudioso justifica sua pesquisa elucidando a busca por uma resposta que alivie a sua existência, diante das incertezas materiais e espirituais, ou seja, buscar o real pelo sobrenatural. Essa busca pode acontecer quando a distinção entre imaginação e realidade desaparece e surge então a dúvida se o que vemos, mas que achávamos ser fantasia, se apresenta como real.

Na narrativa *A Centopéia de Neon*, a voz narradora utiliza-se de estratégias para fazer com que o leitor faça questionamentos quanto à distinção entre real e imaginário. Freud analisa, caso sentimentos reprimidos se transformem em ansiedade, o que causa medo deve ser algo que foi antes reprimido e agora retorna trazendo a sensação de estranheza. Ou seja, o estranho não é algo novo, mas sim aquilo que já foi conhecido e que só desaparece por conta do processo de repressão. De acordo com a visão todoroviana e também em comunicação com a análise freudiana, conclui-se que no momento em que o leitor escolhe uma ou outra resposta, ele deixa o fantástico, para entrar no gênero estranho ou no maravilhoso, ou seja, o fantástico é o momento da hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento sobrenatural.

Nesse contexto, esse estudo propõe mostrar como a visão literária de muitos estudiosos inclui a possibilidade de o leitor dialogar com a personagem à procura da diferença básica entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, num passeio dentro das narrativas analisadas, com foco na relação existente entre os mundos considerado real e não real, por meio do conhecimento adquirido além das experiências e dos sentidos. Na hipótese de que a literatura fantástica é algo que inquieta a mente e o espírito humano e, na busca por uma resposta que alivie sua existência, as teorias que regem o referido gênero estendem diversas

possibilidades de formulações para as noções conceituais de realidade, por meio da mentalidade e da linguagem do leitor, e da obra propriamente dita, com uma linguagem poética que procura permitir uma visão participada de mundo.

Assim sendo, esta pesquisa pretende investigar a interação existente entre o leitor e o universo narrado, na busca pela assimilação do considerado real com o sobrenatural. Por meio de uma verificação abordar-se-á uma viagem formativa, no esforço de interpretar, problematizar e compor nosso objeto de estudo, acerca dos sentidos atribuídos pela literatura de natureza fantástica. Mediante ao engajamento de escrita de alguns estudiosos da área, direcionamos nosso olhar para três momentos, os quais correspondem aos capítulos de nosso trabalho.

É válido ressaltar que se procurará colocar o leitor a par das tramas e dos personagens das obras analisadas, proporcionando uma experiência próxima à leitura integral dos textos. Acreditamos, com isso, tomar os fragmentos das obras citadas, não como representação dos referenciais teóricos que nos orientam, mas, ao contrário, ver como essas teorias ajudam na compreensão desse fenômeno literário, e os sentidos históricos que ele expressa.

No primeiro capítulo, Investigação do signo fantástico e seus desdobramentos, far-se-á uma abordagem panorâmica do signo fantástico, sua popularização por meio de renomados autores, como Mikhail Bakhtin, Hans Robert Jauss, Roland Barthes, entre outros, com contribuições específicas, as quais enriquecem sobremaneira o gênero. Apresentar-se-á, ainda, uma discussão sobre a noção que essa literatura apresenta, de forma a contemplar as narrativas selecionadas para esta pesquisa e envolver as análises linguísticas, na busca de apreensão do processo construtivo desta espécie literária e, ainda, utilizar prioritariamente, a teoria de Todorov (2012).

É válido lembrar que a teoria de Todorov foi escolhida por estabelecer dois principais níveis de representação fantástica, o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso e, também, por apresentar os procedimentos formais e sistemas temáticos que embasam a arte fantástica. Perceber-se-á, ainda, que a teoria todoroviana expõe um dos principais procedimentos narrativos e retóricos utilizados na literatura fantástica, o movimento com a passagem de limite e de fronteira. Esse estabelecimento teórico pode ser relacionado ao conceito deleuziano de devir.

Para se estabelecer uma relação sob a égide do fantástico e seus desdobramentos, o romance *A Centopéia de Neon* será posto em diálogo com o conto *O sobrado assombrado*, de Antônio Tavares (2012), considerando os pressupostos supramencionados, em uma busca pela apreensão da proximidade dessas narrativas, não apenas no sentido temático, mas, também, observar-se-ão situações em que se distanciam e criam identidades próprias que revelam a característica e a substância maior de cada uma delas.

No segundo capítulo, *Entre o real e o desejado: imagens, imaginário e imaginação*, objetiva-se realçar a discussão dos conceitos de imaginário, ideologia e representação social, procurando uma maneira de articulação entre os mesmos e o campo de atuação de cada um. Considerando o imaginário na perspectiva de Gilbert Durand como universal, simbólico, imaginativo e dinâmico, explorar-se-á a ideologia das manifestações do discurso oriundo do imaginário, observadas como a característica de sua univocidade. Observando o imaginário, nesta concepção, como fundamento não cognitivo da representação social, articula-se sua causalidade figurativa e a sua face simbólica, analisa-se o imaginário como possibilidade para a desconstrução da fruição pelo enquadramento imagético.

Consoante a essas proposições, será analisado o conto *Os Cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga (1983), numa relação que visa articular as concepções do insólito e a instauração do imaginário infantil na figura de Jerônimo, narrador-personagem protagonista do terceiro capítulo do romance analisado, num diálogo com o personagem do referido conto e, ainda, busca-se destacar o discurso de ambas as narrativas, tanto pela capacidade de envolver o leitor, quanto pela aproximação que oferecem do aspecto lúdico da representação, inerente ao discurso literário.

Ainda com vistas à compreensão do imaginário e servindo dos pressupostos do teórico Jean-Paul Sartre, em associação com o suporte teórico que norteará este capítulo, o imaginário ser-se-á pautado como movimento que trafega entre o considerado real concreto e o real criado e ao contrário, de forma a metaforizar a fantasia e a imaginação.

O último capítulo desta pesquisa, *Aspectos do fantástico e da fantasia na revelação do entrelugares*, no romance *“A Centopéia de Neon”*, de Edival Lourenço, versa sobre a criação de atmosferas que suscitam uma impressão do fantástico, do maravilhoso e do estranho, por intermédio da focalização nos procedimentos

narrativos elencados nesta pesquisa, e pela aproximação em torno da concepção vinculada à exploração da dimensão artística literária das configurações imagéticas que permeiam tanto o romance goiano analisado, quanto o conto *O caso inexplicável da orelha de Lolô*, de Bernardo Élis (1987), numa busca pela apreensão das dimensões que instauram a linguagem empregada nas narrativas em questão e, ainda, elucide a aproximação teórica das obras com os gêneros literários abordados nesta pesquisa.

No terceiro capítulo, abordar-se-á ainda, o universo ficcional, no sentido de trabalhar o entrelugares, por meio de uma linguagem estriada, entrecortada, não linear, que está, ao mesmo tempo, em todos os lugares, possibilitando a fruição do leitor para que este imagine e atribua memória às narrativas, em um movimento imagético que permita ao observador conhecer as variedades do ser e da linguagem literária.

A hiperbolização presente na linguagem de Lourenço e Élis será, também, objeto de discussão neste capítulo. Fomentam-se a leitura e a análise do romance e do conto, esmiúçam-se os limites e os estriamentos de cada um e envolvem-se modalidades variadas utilizadas para fortalecer a proximidade e o afastamento das narrativas, de forma a instigar a constatação da presença dos três gêneros literários aqui abordados e, ainda, é feita uma análise de desnaturalização hiperbólica, numa relação que interpreta o híbrido utilizado por cada um dos escritores e possibilita o acompanhamento da assimetria destes com o ambiente fantástico.

O trabalho com a literatura de natureza fantástica mostra um plano que ultrapassa os limites tão bem organizados que o homem espera que a realidade possua. O espaço artístico proposto pela literatura fantástica é o da imaginação, um entrelugar, um espaço que ao conceito de Gilles Deleuze (1997), seria o de devir. Nessa perspectiva, o devir concretiza-se como uma zona intermediária, um espaço entre, ou seja, um procedimento que resulta em transformação mútua, por meio de uma relação com o outro, estabelecendo um encadeamento mais completo para o próprio espaço, a associação de um processo de especificação. Por esse motivo, no presente estudo, associamos os pressupostos estéticos da literatura fantástica em um diálogo sintomático com seus gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho, analisando o romance goiano em cena, em diálogo com textos escolhidos.

A escolha do romance lourenciano deveu-se por apresentar uma temática com foco no fantástico, por intermédio da supremacia apresentada pelo tema e, ainda, pela possibilidade de evolução para o maravilhoso e o estranho, a partir do texto em questão, considerando as suas características um fator facilitador da relação com outros textos narrativos, em um diálogo que desvende, a partir das dimensões do fantástico e da fantasia, o lugar e o entrelugar, instaurados pela linguagem empregada nos textos em questão.

I. INVESTIGAÇÃO DO SIGNO FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS

De acordo com as concepções de teóricos e estudiosos da literatura em suas várias instâncias, como Mikhail Bakhtin, Hans Robert Jauss, Roland Barthes, entre outros, o gênero se constitui tanto do ponto de vista da composição, quanto da recepção, pela ação mediadora que exerce entre a obra e o leitor, se instaurando em diferentes tempos, culturas e lugares. Tais circunstâncias levaram Barthes (2008), a pesquisar uma definição para o vasto campo narracional existente.

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias, [...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; [...] a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 2008, p.19).

A citação demonstra que os estudos do teórico russo apresentam a narrativa como um aspecto tipologicamente importante para a cultura literária ficcional, que está presente em todas as sociedades e em todos os tempos; é diversificada e tem múltiplas formas e substâncias. Pode-se concluir, portanto, que a narrativa acontece de forma variada dentro da linguagem, podendo ser, escrita, oral, por meio de som ou imagem, em movimento ou estática.

Sob essa perspectiva, Bakhtin (2003) aponta que os gêneros têm seu próprio âmbito de existência e não podem ser substituídos casualmente. O que determina o uso de um ou de outro gênero são as necessidades comunicativas dos integrantes de uma determinada esfera social, possibilitando enfatizar/selecionar as questões relativas ao gênero do texto que se utilizará, em decorrência da sua adequação com o discurso como um todo e com as condições de produção e recepção da atividade verbal.

Nessa ótica, Jauss (1994) evoca que o leitor e suas experiências de leitura, seu conhecimento de mundo, enfim, toda sua relação com o texto escrito servirá como base para se repensar o fenômeno literário e a história da literatura, pois “a historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte

de seus leitores” (JAUSS, 1994, p. 24). Por conseguinte, o autor sugere que a obra configura-se como um objeto variável que possibilita haver articulação histórica dentro de cortes sincrônicos, os quais têm no leitor o observador capaz de dar-lhe uma feição não apenas dinâmica, viva, mas também responsável por seu caráter de transformação que pode mudar de acordo com o tempo, com o espaço e com as diferentes leituras que podem livrar a obra, dando-lhe uma feição sempre renovada, ou seja, uma mudança estrutural na história literária.

Nesta pesquisa, abordar-se-á, o gênero narrativo, especialmente o conto e o romance, como as duas formas mais difundidas em nossos dias, com vistas para as teorias dos críticos citados anteriormente, nas quais, pontuam-se tais gêneros como um conceito de códigos que não se concentram no modelo estruturalista, mas sim, constituem-se como linguagem narracional, como expressão diferenciável dos plurais que permeiam o texto, ou, mais precisamente, conforme traz a lembrança Todorov (2008, p. 218), “em lugar de projetar a obra sobre um tipo de discurso, ela é projetada aqui sobre o discurso literário”.

A partir dessa base, propõe-se analisar e/ou examinar o texto literário, como obra de arte e a influência deste exercida sobre o meio social, no que tange a aspectos da universalidade dos conflitos e sentimentos relativos ao crescimento pessoal e à compreensão do mundo, por intermédio de uma visão, por meio da qual a obra desempenhará um papel libertador e transformador. À custa da leitura e/ou ao ouvir história, o leitor, de qualquer idade, apresenta reações que manifestam interesses revelados ou inconscientes, nesta ótica consegue vislumbrar nas narrativas, o acesso a possível compreensão do considerado real e, ainda, ajudar no alcance de elementos fundamentais que fazem parte da realidade concreta.

A teoria bakhtiniana, à luz das reflexões feitas sobre a estética e a filosofia da linguagem, sugere o romance como um gênero visto de modo unitário, com características plurilinguísticas, as quais disseminam a inter-relação entre este e demais gêneros literários. Bakhtin aponta o romance como sendo,

uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. (BAKHTIN, 1998, p. 74).

Esta reflexão nos leva a concluir que, ao ampliar o diálogo na origem do discurso entre duas pessoas, outros domínios podem ser ampliados perante as possibilidades de estudo sobre o romance. Na visão bakhtiniana, este gênero literário possibilita uma combinação de distintas linguagens e estilos, pois, ao analisar a proximidade plurilinguística dentro da obra, Bakhtin (1998) enfatiza a valorização dimensional dos diferentes olhares direcionados aos estudos da literatura. Todavia, é válido lembrar que, o romance passa a ter como propriedade fundamental, o diálogo estabelecido, por meio de variadas linguagens, descentralizadoras, que possibilitam a intertextualização e a configuração do texto artístico em pleno entrelaçamento com outros textos e com seu leitor. Assim, verifica-se que, aspectos da experiência humana exercem sobre a produção e sobre a compreensão de uma obra literária, um papel fundamental ao incorporar às convenções estético-ideológicas que possibilitam a criação e a leitura de uma narrativa.

O húngaro Georg Lukács (2009) descreve na obra *A teoria do romance*, uma completa ausência do estranhamento entre o homem e o mundo, mostrando, sem a utilização de um mapa físico, que a dualidade perfeita e integrada impera e integra-se dentro de uma unidade existente entre o interior e o exterior. Dessa forma, Lukács mostra que,

o mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade. (LUKÁCS, 2009, p. 25).

No âmbito desta visão lukacsiana, a voz narradora concebe o mundo grego como uma totalidade que põe diante do homem um longo caminho, mas dentro dele nenhum abismo, supondo a forma épica como expressão desse mundo e dessa relação. Contudo, se expressa à unidade existente entre homem e mundo que marca a civilização grega, por meio de uma relação vista como uma cultura fechada, em que o ser e o mundo estão inseparavelmente interligados: “pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo.” (idem, p. 25). E é poeticamente que esta mesma voz faz um saudoso e belo elogio à estrutura do mundo grego; um

mundo onde o homem não era um ser dividido, essência e exterioridade não eram elementos independentes, alma e mundo constituem uma totalidade, o mundo ainda não era uma prisão. Entende-se, porém, que o homem grego possuía uma essência transcendental, algo que o homem moderno nunca alcançou, pois faltou a este a “substância verdadeira” dos gregos, faltou a totalidade.

Sob este ponto de vista, é possível traduzir a unidade da relação homem e mundo, pela qual esse postulado unitário decorre dos desdobramentos e mediações que a arte menciona como sendo uma relação mais direta entre o homem grego e a natureza, em um momento em que a tecnologia não houvera se desenvolvido o suficiente para que as mediações entre esse homem e o mundo se tornassem mais complexas.

Nessa mesma linha de raciocínio, Lukács (2009) define o romance como a epopeia de uma sociedade, para a qual a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente e o sentido da vida tornou-se problemático. A harmonia do mundo passado transforma-se em conflito presente, desviando a composição artística, isto é, o escritor só pode representar agora pedaços de mundo e não mais uma totalidade. Com esta visão, o romance é de natureza problemática, porque o homem moderno, por meio da industrialização, promoveu o seu distanciamento das forças da natureza e, por esse modo de ser, ele não mais se reconhece nos produtos do seu trabalho. Ao inventar a produtividade material, o homem criou, junto com ela, a produtividade do espírito, rompendo a circularidade fechada do mundo grego: “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade”. (LUKÁCS: 2009, p. 31).

Assim, percebe-se uma representação do romance, uma inovação para a literatura quando este se diferencia da epopeia e representa o individualismo moderno. Não diferente é o conto, porém, este se diferencia do romance ao constituir um alicerce para as diversas representações da identidade do sujeito pós-moderno, tornando-se a perfeita caracterização para o sujeito fragmentado.

A constante evolução que o homem vivencia ocasiona velocidade e pressa e tais elementos constituem tanto o caráter do leitor como do ficcionista. O conto, como uma forma de retratar a vida por meio da arte, torna-se a representação de uma visão fragmentada do homem, mestre em criar e desenrolar histórias que expressem a descentralização do mundo e do próprio homem, característica própria

deste século, momento em que a palavra funciona como meio de expressão capaz de sintetizar a complexidade da vida.

Embora este gênero discursivo tenha se popularizado e venha adquirindo cada vez mais importância, há historicamente uma grande dificuldade de conceituação apregoada ao mesmo, em razão deste ser, segundo Julio Cortázar (2006, p. 149) “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado pra si mesmo, caracol da linguagem”.

Em um de seus ensaios, utilizando-se de uma linguagem essencialmente poética, o teórico expõe uma tentativa de definição do que para ele vem a ser o conto:

É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a idéia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”. (CORTÁZAR, 2006, p.150).

Depreende-se destas reflexões que o conto não se diferencia do romance apenas pela sua menor extensão, mas, sobretudo, por possuir uma estrutura muito diversa. Percebe-se ainda, pela leitura da citação, que Cortázar aponta um ponto de partida para explicar este contraponto que é a (in)definição deste gênero. Em consulta a vários teóricos da narrativa, concluiu-se aqui que o conto é uma história breve que se configura por ter enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração da diegese, do tempo e do espaço; ora é visto como o mais definível, ora como o mais indefinível dos gêneros, devido à dificuldade ou facilidade de apresentar traços que lhes são constantes e precisos; é alheio à intenção de isolar determinado momento e representar os estados emocionais dos personagens, ou seja, o conto representa o fluir do destino, pois retrata de forma minuciosa a formação e o amadurecimento de um personagem; por meio de sua condensação

estrutural não comporta a análise pormenorizada das vivências do indivíduo e das suas relações com os outros.

No caso da literatura de natureza fantástica, o leitor é levado à indeterminação, pela maneira com que se define a fantasia. Isso assegura condições de leitura, convenientes pela cultura, gerando um encadeamento que familiarizará a narrativa às propriedades da própria leitura e, ainda, elaborar-se-ão critérios que, se traduzem no reconhecimento específico do gênero, englobando o ato da leitura por fruição.

É válido supor que o campo da cultura humana contempla, necessariamente, ciência e tecnologia, ética e estética. Enriquecida pelo sentimento de sobrevivência, a cultura é, no conteúdo e na origem, concepção do espírito e das mãos. Datada histórica e socialmente, é mecanismo de autoconhecimento e de composição da cidadania. Justificando a importância de processos educativos e da resolução de problemas sociais na amplificação do acesso à fruição artística, Arnold Hauser considera que,

o problema não consiste em confinar a arte ao horizonte atual das grandes massas, mas em ampliar o horizonte das massas tanto quanto possível. [...] Não a simplificação violenta da arte, mas o treinamento da capacidade de julgamento estético e o meio pelo qual se pode impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria. [...] A arte genuína, progressiva, criativa só pode significar hoje em dia uma arte complexa. Nunca será possível que todas as pessoas derivem dela igual deleite e apreciação, mas a participação das massas nessa fruição pode ser ampliada e aprofundada. (HAUSER, 1998, p. 992).

A citação reforça a afirmativa de que é por meio da leitura que temos acesso a todo contexto cultural de uma sociedade, com informações que permitem o engrandecimento da visão de mundo e de nós mesmos. Além disso, a apreciação de uma obra possibilita ao leitor, trabalhar a formação de competências, dentre essas, cita-se o prazer estético, mais propriamente o ato da leitura por fruição, ler por prazer, para encantar-se sem que haja obrigação. O teórico sugere que o valor estético é estabelecido por meio da compreensão, da recepção e da interpretação de uma obra, sentimentos advindos de uma nova percepção da realidade proporcionada pela fruição do leitor e pelo conhecimento adquirido por meio da criação literária; isso o impulsiona para novas maneiras de agir e pensar o mundo.

O assunto mencionado anteriormente está presente na filosofia do norte-americano John Dewey, o qual lembra que a interação entre ser vivo e o meio é o parâmetro por excelência, tanto para conhecer, como para agir, tanto para criar arte e objetos de uso, como para transmitir e comunicar significados. Para Dewey, arte espontânea só existe de fato quando é precedida por longos períodos de atividade, caso contrário, é vazia na condição de expressão. A obra de arte “mantém viva, simplesmente por ser uma experiência plena e intensa, a capacidade de vivenciar o mundo comum em sua plenitude. E o faz reduzindo a matéria-prima dessa experiência à matéria ordenada pela forma” (DEWEY, 2010, p. 257).

Portanto, é válido supor que a obra de arte pode revelar ou representar tanto a vida interior do homem como a cultura de uma sociedade. Pode também vir a ser uma forma de conhecimento ou revelação. Freud remete a arte à esfera do desejo e não da realidade. No entanto, a arte oscila entre desejo e realidade, é sempre a realidade alargada ao imaginário ou a realidade não mitigada. Sendo assim, percebe-se que a indeterminação presente em uma obra de arte, mais especificamente na literatura, que é a área desta pesquisa, colabora para a diversidade de interpretações de um texto literário, pois esta atua no sentido de evitar uma resposta totalizante dos fatos, isto é, indica diversos significados sugeridos pela obra, os quais não podem ser facilmente racionalizados pelo leitor. Esta hesitação contamina a interpretação da obra, possibilita a incerteza e, ainda, instiga a dúvida quanto à autoridade do texto e sua suposta capacidade de revelar o que é considerado real ou verdadeiro.

Esse impulso de (des)reconhecer a suposta autoridade do texto, existente na literatura de natureza fantástica, no âmbito da crítica literária, aparece embasado em reflexões sobre literatura que envolve temas sobrenaturais e que se popularizou mediante aos estudos de autores reconhecidos como Ernst Hoffman, Prosper Mérimée e Nikolái Gógol, entre outros. No entanto, Edgar Allan Poe contribuiu com um conjunto de novidades formais que enriqueceram a sobremaneira.

Na Alemanha, a explosão de fantasia traz um novo conceito ao romantismo naquele país e possibilita a evolução do gênero até alcançar a riqueza de recursos ficcionais trabalhados por Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, mais conhecido como ETA Hoffmann (Rússia, 1776 – Alemanha, 1822), em seus contos fantásticos. É então a partir das traduções da obra do contista alemão, ou seja, a partir de 1829, que o caminho da literatura de natureza fantástica é restabelecido o

país, inspirando, também, alguns autores românticos franceses. No breve intervalo entre os anos 1830 e 1840, a literatura fantástica se apresenta, mais uma vez, como uma resposta à crise política e ao marasmo no qual a ficção francesa estava mergulhada, ganhando projeção e foro de literatura hegemônica.

Com a retomada da fantasia e da liberdade de criação, essa literatura encontrou um campo apropriado para se desenvolver, sobretudo com Hoffmann, nome exponencial dessa modalidade literária; autor que motivou a reintrodução do fantástico na França e trouxe novo fôlego ao movimento romântico naquele país. No entanto, como uma reação à nova invasão do domínio da literatura pelo prosaísmo e pela realidade social e política, a obra de Hoffmann encontra as condições ideais de sucesso, pois, assim como havia ocorrido no final do Século das Luzes, o fantástico se apresentava como um meio eficaz de escapar à realidade.

Contemporâneo de Hugo, Balzac e Stendhal (cuja amizade foi responsável por sua inserção no mundo literário), o francês Prosper Mérimée (França, 1803 – 1870) faz parte da geração romântica que foi forjada a partir dos desdobramentos da Revolução. Foi introdutor da literatura russa na França, traduzindo Gogol, Pushkin e Turgueniev. Sua obra é marcada pelo tratamento histórico, trágico, fantástico, e se compõe de dramas, poesias, contos, um romance, novelas e textos históricos.

Mérimée foi um escritor que, assim como os seus contemporâneos românticos, sentia-se atraído pelo fascínio exercido pelas culturas exóticas, pelas viagens realizadas, pelo fantástico e pela historiografia. Por meio de suas obras fantásticas, o escritor francês explora o intrigante e fascinante mundo místico. Mérimée não acreditava na Providência Divina, mas na existência de uma força maléfica.

Nikolai Vassilievitch Gogol (Ucrânia, 1809 – Moscou, 1852) foi um vanguardista da literatura russa. Suas obras são consideradas heranças da literatura russa e admiradas pela perfeita combinação entre fantasia e realidade, com toques de humor, aliadas ao uso de detalhes do cotidiano para extrair o “extraordinário do ordinário”. Renovador e vanguardista, Gogol trouxe para a literatura russa o realismo fantástico e escreveu algumas obras-primas do conto universal.

Reconhecido como um dos maiores nomes da literatura dos Estados Unidos, Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) teve uma vida repleta de percalços, gozando de poucos momentos de sucesso em sua breve carreira de

escritor. A dureza com que tratava os escritores contemporâneos foi um dos motivos pelos quais não alcançou em vida a consagração.

Dentro de suas produções, Poe não cultivava o gênero de forma crua, mas propõe discussões morais, filosóficas e religiosas, expondo suas personagens a conflitos pessoais. A complexidade da personalidade poética, faz com que os contos conduzam a uma reflexão dos valores sociais vigentes da sua época e que estão presentes até os dias de hoje, quase dois séculos à frente do seu tempo. Na temática de seus contos, há um anseio em tentar responder os mistérios da condição humana. Em suas obras costuma expor as personagens aos extremos das sensações, decorrentes de seus modos de percepção e inserção no mundo.

Poe esteve longe do heroísmo de alguns e do realismo de outros fazendo uma literatura que não era nem nacional nem popular. As narrativas do escritor se destacaram mundialmente não só devido ao apreço dos leitores pelo gótico, pelo macabro e pelo grotesco que ronda sua obra poética, mas também pelo modo como o escritor concilia o imaginário às questões filosóficas, entre outros fatores. Enquanto os poetas da época construíam narrativas dos grandes heróis, as obras de Poe ocuparam-se por entender o homem que essa sociedade formava. Nesse caso, embora considerado quase sempre como autor de obras com temas de natureza fantástica, Poe foi um dos escritores que melhor explorou elementos de sua realidade, revelando a alma do homem sob um nascente capitalismo. Essa aproximação de Edgar Poe com a vida concreta e não com o fantástico é apontada por Baudelaire, quando o poeta francês traz a lembrança que,

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza [...] em que os olhos se enchem de lágrimas, que não vem do coração; a alucinação deixando, a princípio, lugar a dúvida; [...] o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa; a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. Analisa o que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína. (BAUDELAIRE, 2000, pp. 35/36).

Nota-se que a especificidade de Poe está na percepção que o autor tem ao declarar que conceber o horror é retratar o absurdo da condição humana que luta

pela vida ciente que o destino final é a morte. Esse conceito formula a existência de uma morte acalentadora que o extraia dos conflitos da vida. Poe é considerado o mestre dos contos de terror, o título lhe é concebido por usar o suspense até o desfecho da história. Isso faz com que o leitor sintam-se motivado, instigado e aumente sua curiosidade na medida em que avança a narrativa, sendo que esta faz com que a mente de quem lê imagine fatos e formule uma impressão fantástica.

Diante do exposto, é possível afirmar que o mundo fantástico de Edgar Allan Poe é arquitetado como uma visão alterada da realidade, de forma a encantar e algumas vezes assustar o leitor. Sua narrativa provoca o sentimento de estranheza e de medo, a partir dos temas evocados, quase sempre relacionados a antigos tabus, frequentemente escrevendo sobre personagens doentes, obsessivos, com vocação para o crime e para a morte, dominados por maldições, características que vão muito além de tramitações de crimes, são misteriosas, possuem enigmas em toda sua construção, por isso causa hesitação, curiosidade e aguça a perspicácia do leitor. A obra de Poe causa reflexão, não apenas descreve cenas.

A referência a esses autores é aqui utilizada como motivação na investigação de teorias que discutem a literatura de natureza fantástica, tanto para afirmá-la, pelo maravilhoso, quanto para negá-la, por meio do estranho ou reforçá-la como tal. Ao lado do fantástico, conforme já mencionado será analisado e exemplificado a partir do romance goiano, *A Centopéia de Neon*. Abordar-se-á o que é maravilhoso e estranho, por meio de uma análise que possibilite a leitura do sobrenatural, discutindo a noção dessa literatura e contemplando as narrativas selecionadas para esta pesquisa, envolvendo, ainda, análise linguística na busca de apreensão do processo construtivo desta espécie literária.

Para desenvolver essa análise linguística, recorreremos a alguns pensamentos linguísticos como determinantes para a análise da linguagem literária, uma vez que são nestes princípios que se encontra suporte para explicar determinadas construções da língua que apresentaremos. Neste percurso, demonstrar-se-á que as formulações que Ferdinand de Saussure (2006) concebe ao signo, como significante e significado, proporcionam o seu avanço, e esse estágio possibilita que se chegue a grandes teóricos num processo evolutivo, até se adentrar na linguagem literária.

A reflexão supramencionada sugere uma análise difundida sobre as repercussões das ideias motrizes de Saussure (2006), lembrando que, de acordo

com fundamentos da visão crítica, o fantástico supera a noção do significado um, pressupõe a morte do significante e possibilita a criação/surgimento do significado dois. É importante que o referencial seja descartado, que se desconsidere o original, para que o leitor vivencie a morte do referencial e perceba a noção da metáfora atual, que seria o significado em sua terceira instância, eminentemente conotativo. É possível verificar esta análise na *Semiótica*, de Peirce (1999), a qual não é considerada um ramo do conhecimento aplicado, mas sim, um saber abstrato, formal e generalizado.

A definição de signo postulada por Peirce é como uma forma ordenada de funções processadas. De acordo com as reflexões deste teórico, o contexto expresso no cotidiano humano pode ser percebido por meio de uma trilogia que alicerça sua teoria relacionada à Primeiridade, à Segundidade e à Terceiridade. Seguindo tais argumentações Peirce chega à conclusão de que toda experiência é perceptível diante da própria consciência, alcançando três etapas sequenciais: a qualidade, a relação e a representação, critérios utilizados pelo teórico como meio de distinguir o pensamento do ato de pensar racionalmente.

Segundo as teorias deste escritor, a primeira qualidade (Primeiridade) é indivisível, não tem unidade nem parte; é percebida pela consciência de um determinado instante; é uma sensação não visível, tênue, uma possibilidade que consiste no presente imediato, vivenciado neste determinado momento; é potencialidade abstrata; é tudo que imprime graça e um colorido delicado ao consciente humano; é aquilo que é em si mesmo, sem relação com nenhum outro, o entendimento superficial de algo; é espontâneo, original e livre; é o puro sentir; é a sensação pura, sem percepção objetiva, vontade ou pensamento.

O segundo atributo (Segundidade) é a realidade concreta, na qual estamos constantemente em interação; é factual, atual; é a percepção e a interação imprescindíveis e necessárias dos eventos exteriores, da matéria, baseada no conflito; é a compreensão mais profunda dos significados; é a ação e a reação dos fatos concretos, relacionados com os conhecimentos já adquiridos, a reflexão envolvida nesse processo, que norteia o pensamento, quando surgem referências que permitirão interferências que levarão à terceira característica.

A Terceiridade refere-se ao estrato inteligível da experiência; é o que se segue ao sentimento, ao conflito, à resistência; é o que aproxima um primeiro ao segundo numa síntese cognitiva, correspondente aos significados dos signos, à

esfera da representação e da simbolização; é a camada de percepção que nos leva à interpretação dos pensamentos sígnicos, por meio da qual se representa e se interpreta o mundo. Neste âmbito se realiza a elaboração intelectual, a junção dos dois primeiros aspectos à sua vivência, ou seja, ela confere à estruturação dos dois primeiros elementos em uma oração o contexto pessoal necessário. Todavia é válido entender que os três elementos fundamentam as experiências e são, de acordo com as reflexões de Peirce (1999), as categorias universais do pensamento e da natureza.

A partir dessas considerações, torna-se possível a modulação das reflexões sobre o signo na sua aplicação poético-literária para apurar suas inflexões no âmbito da metáfora, quando de acordo com a definição de Paul Ricoeur (2005) em seu estudo *A Metáfora Viva*, “a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções têm de redescrever a realidade.” (p. 14). É perceptível nessas concepções a existência de uma língua cotidiana, utilizada para a comunicação diária; e uma língua literária, que surge da primeira, sai de dentro dela e faz com que a linguagem seja (re)formulada. Ricoeur explicita essa segunda língua ao recordar que,

a metáfora mantém dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação. Não se trata de um simples deslocamento de palavras, mas de um comércio entre pensamentos, isto é, de uma transação entre contextos. Se a metáfora é uma habilidade, um talento, é um talento de pensamento. A retórica é tão-somente a reflexão e a tradução desse talento em um saber distinto. (RICOEUR, 2005, p. 129).

Por essa constatação, pode-se dizer que a metáfora ultrapassa a trivial transferência de palavras, pois nos dá duas ideias em uma, demonstrando ser um competente movimento de pensamento do qual a retórica seria a pura expressão. Sendo assim, é possível relacionar ambas as linguagens, literária e linguística, pois de acordo com as definições de Saussure, “o signo lingüístico é, pois, uma entidade psíquica de duas faces” (SAUSSURE, 2006, p. 80) que, por um vínculo de associação, une em nosso cérebro “um conceito e uma imagem acústica” (p. 80),

estando esses dois elementos intimamente unidos e reclamando um ao outro. Os termos “conceito e imagem acústica” foram substituídos “respectivamente, por significado e significante” (p. 81), referindo-se o primeiro ao conjunto de traços básicos e genéricos que caracterizam aquilo a que se refere o signo; e o segundo a impressão psíquica de um som material e à representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos. O efeito produzido pela associação entre significado e significante origina a “significação”, que pode sofrer alterações de acordo como o contexto no qual o signo está inserido, ou como Saussure reproduz,

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o *signo linguístico é arbitrário*. (SAUSSURRE, 2006, p. 81).

A noção saussureana de arbitrariedade sugere que um significante não está vinculado a um significado correspondente. Isso porque não há razões para a ocorrência desta união, pois ela será imotivada, mesmo quando Saussure fala de uma arbitrariedade, será relativa a outro signo que é absolutamente arbitrário. Essa associação é percebida e propicia uma análise na comparação que Sartre faz da vida imaginária com uma vida próxima da consciência mágica, que se encontra em todas as épocas, por intermédio do ato da imaginação que é semelhante à magia. Neste caso, se o ato imaginário é comparável a um ato mágico, ambos se assemelham em virtude de produzir encanto e possibilita o aparecimento de cenas, objetos ou pessoas desejáveis, por isso, poder-se-á estabelecer, quase que de súbito a questão da imaginação e do desejo. Essa é a tese de Sartre, isto é, o que lhe interessa é a dinâmica da vida imaginária e seu poder de atuação. E para a visão sartreana esta é a condição essencial para que o homem seja um homem com imaginação criadora, vivendo humanamente sua essência e todas as possibilidades de ser. As ideias de Sartre ilustram a afirmação, quando este recorda que,

[...] Naturalmente, há vários tipos de imaginação. Uma voltada para fora, consiste em juízos falsos sobre os objetos exteriores. A outra, voltada para dentro, “desvia-se das coisas e fecha os olhos, atenta principalmente aos movimentos da vida e às fracas impressões que deles resulta.” [...] Nunca há, portanto, representações independentes com um conteúdo próprio e uma vida autônoma: uma imagem não é senão uma percepção falseada.

[...] O que faz acreditar que se pensa como se quer é que as idéias que vêm ao espírito de um homem são quase sempre as que convêm às circunstâncias. (SARTRE, 2008, p. 114).

Pode-se, contudo, dizer que existe uma parte da imaginação que tem um impacto decisivo sobre a totalidade da existência humana, logo a vida imaginária não está desprendida dessa existência total, pelo contrário, é possível afirmar que é ela quem propicia a oportunidade mesma desse existir.

No romance, em análise, há momentos em que a personagem Romã² apresenta certa confusão entre a realidade e a imaginação, formulando dentro da narrativa a visão sartreana citada anteriormente. Por exemplo, na noite posterior ao momento em que a moça vê um disco voador e conversa com ETs, ela se sente meio transtornada e diz:

À noite, ao chegar em casa, eu me sentia exausta. [...] Minha memória, além de profundamente vaga, apresentava lapsos preocupantes. Não conseguia me lembrar sequer de como vim do aeroporto até minha casa. Não consegui nem ao menos me interessar pela repercussão da reportagem e pelo presente de When³. (LOURENÇO, 1994, p. 185).

A citação demonstra, portanto, que a imaginação é importante, relevante, mas para Sartre não é mais fundamental que a vida concreta, da percepção, por exemplo. Isto é, não se pode colocar o objeto imaginado no lugar do que é real. A teoria sartreana retoma o caráter da fascinação para mostrar que o significado tem um aprofundamento maior e afirma ser esta envolvente e estimuladora. Denota, também, que o fascínio imaginário mobiliza a vida humana, mostrando a importância do objeto fantástico.

A visão de Saussure (2006) articula que um signo desfaz sua união e, um significante pode unir-se a outro significado qualquer, mutuamente. Nesse sentido, a união que resulta num signo não é eterna e isso permite que uma língua se transfigure, permite a oscilação de sons e sentidos. Contudo, exprime-se que o

² Heroína da quarta narrativa; jovem de pele acobreada e olhos claros. Aparecerá nas quatro narrativas. Faz uma ponta nas outras três e como protagonista na sua história, contracena com Sidrake, seu amante, que apresenta um discurso radicalmente oposto à visão de mundo do primeiro relato em que é o protagonista.

³ Ser humanoíde que sai da nave e se apresenta à Romã dizendo ter vindo do planeta Drom.

estudo saussuriano, explicita uma relação ambígua no sistema sógnico, ou melhor, Saussure nos apresenta os signos dentro do sistema linguístico como único e sem possibilidade de existência fora deste. Assim, num estado de língua, tudo se baseia em relações que se apropriam em dois eixos: o sintagmático e o paradigmático (ou associativo).

Vale ressaltar que estas relações, sintagmáticas e paradigmáticas, acontecem juntas. Não há como manter a linearidade do sintagma, sem o surgimento das possibilidades associativas que existem no paradigma, assim como não há outra forma em que o paradigma se faça presente, embora sua existência esteja garantida na ausência, senão por meio do sintagma.

Na visão saussureana, o significante é a apresentação física do signo, de forma sonora e/ou imagética. O significado é o conceito que permite a formação da imagem na mente de um indivíduo quando ele entra em contato com o significante. Portanto, percebe-se que o signo é o resultado de um conjunto de relações mentais. Há em cada signo uma ideia ou várias ideias, de acordo com o contexto, com a leitura ou com o leitor e seu estado emocional. O signo, para Saussure, é um elemento binomial, a sua natureza é dicotômica. O significado e o significante traduzem as pontas da divisão do signo, agem dialeticamente, embora sua relação de reciprocidade seja considerada pelo próprio Saussure como arbitrária. Não é possível admitir a existência do significante sem o significado e vice-versa, assim como não é possível estabelecer ou definir um elemento de relação objetiva entre o conceito e sua imagem acústica.

Tais reflexões levam à lembrança de alguns elementos constitutivos da metáfora, segundo as definições de Ricoeur (2005). O teórico enfatiza a importância da metáfora para a interpretação no processo de significação. Sua definição de metáfora liga-se à de símbolo, que inclui duas partes separadas, “a metáfora mantém dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação” (RICOEUR, 2005, p. 129).

Sendo assim, de acordo com os apontamentos de Ricoeur a metáfora possui dupla função, ou seja, é significativa, mas também referencial, não se limita ao discurso, mas aponta para realidades extralinguísticas e ainda, não se limita a suspender a realidade natural, mas abre caminho para o imaginário (p. 267).

O assunto mencionado é, também, instrumento de discussão na obra de Delas e Filliolet, quando os escritores relembram que,

Saussure insiste sobre a binariedade inerente ao signo e lembra, com insistência, que o significante não deve ser interpretado por si só, como um equivalente do signo, [...] se na mensagem poética esse significado é chamado signo, não o é senão na medida em que é portador de um significante que se manifesta em sua forma sonora e gráfica. O poético, pelo fato de ser fala, disposição de signos sobre a página e discurso total em face de seu funcionamento globalizante, tende necessariamente a *reequilibrar*, uma em relação à outra, as duas faces do signo saussureano. (DELAS, 1975, p. 132).

Sendo assim, percebe-se pela leitura da citação que uma palavra é o resultado significativo de sua relação com as demais, dentro de um enunciado. E nessa situação, encontrar-se-á o seu valor, seu significado, dentro do contexto em que foi empregada. Por consequência, investigaremos nesta pesquisa, a mudança de perspectiva da literatura de natureza fantástica e seus desdobramentos, com vistas à literariedade que está associada à combinação intencional de signos literários com o objetivo de produzir no leitor um encontro com a satisfação, concebido ao realizar a leitura da obra, ou nas palavras de Delas, 1975, p. 53, “a literariedade está ligada a mecanismos que o leitor percebe porque são codificados numa forma. Mas essa forma depende da segmentação praticada.”.

Servindo, ainda, dos pressupostos de que a textualidade literária ocorre no momento em que a comunicação já não opera e nem atua ao nível do consciente, mas a outro nível, que podemos chamar de simbólico, proveniente de e dirigindo-se ao inconsciente. Nota-se que essa comunicação começa, pois, por se perceber, quando se entende o que é literatura, conforme destaca Todorov,

[...] a literatura, sabemos, existe precisamente enquanto esforço de dizer o que a linguagem comum não diz e não pode dizer [...] só se pode falar do que faz a literatura fazendo literatura. [...] A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela. (TODOROV, 2012, p. 27).

A citação supramencionada alcança o entendimento de que a leitura de um texto literário enfatizará o modo simbólico de representação quando o seu significado for evocado, principalmente, pelos sentidos convencionais dos signos utilizados, ou seja, quando as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário. Nesses casos, predominará, no ato de leitura, a conformação dos signos a regras ou hábitos de linguagem, tais como os que caracterizam o emprego das palavras numa determinada língua, os gêneros, as marcas dos estilos de época e as formas pré-fixadas de composição. Esse tipo de representação ocorre obviamente em todos os textos verbais, mas nem sempre exerce o papel mais importante na construção do efeito estético que apreendemos numa obra literária.

A utilização de signos linguísticos, pelo escritor Edival Lourenço é um ponto importante para a compreensão da narrativa *A Centopéia de Neon*, sendo que esta diz respeito ao mundo criado por ele, através dos recursos literários nos quais o romance se desenvolve. Apresentando-se de maneira diferente, mas ao mesmo tempo ambígua a realidade conhecida, este mundo tem o objetivo de ambientar o universo das personagens, bem como tornar possível a aventura da protagonista Romã. É a existência de um mundo como este, recheado de acontecimentos fantásticos, maravilhosos e estranhos, que configura a história e sua relação com a contemplação, que participa destas regras e enfrenta os acontecimentos como naturais, sendo estes possíveis naquele ambiente ficcional. Esta característica em especial é o que marca a literatura de natureza fantástica e guarda proximidade com os gêneros estranho e maravilhoso. Suas especificidades serão postas a seguir.

1.1. Fantástico – entre o maravilhoso e o estranho, carnavalizando fronteiras

Nesta seção, os termos fantástico, maravilhoso e estranho serão considerados, nas obras em estudo, em suas relações que extrapolam limites e fronteiras, uma vez que parte-se do pressuposto de que a proximidade entre esses gêneros de textos literários. Tais análises serão abordadas, principalmente quando da sua efervescência performática incentivam à teoria da carnavalização, que delinea esses gêneros e fundamenta a composição das obras. Na visão de Iser

(2002) isso ocorre quando o texto entra em cena efetiva e seus limites se diluem ao máximo.

Ao longo desta pesquisa percebe-se que o fluxo de informações se estabelece numa relação entre autores, narrativas e leitor, com diferentes abordagens do fantástico, assim como do maravilhoso e do estranho. Isso alude à teoria de Iser (1999), a qual reconhece que as eventualidades do fenômeno literário devem ser interpretadas por um jogo performático que compreenda esta relação.

A ideia de “jogo do texto” é destacada nas reflexões de Iser (2002), quando o teórico alemão reconhece que as contingências da relação autor, obra e leitor, concretizam um processo de interação, preenchem os vazios/lacunas da narrativa, desencadeiam o processo de comunicação literária e, ainda, relacionam o fictício e o imaginário. Neste caso, é válido supor que o jogo é não só um “conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual” (ISER, 2002, p. 106), mas também, um recurso por meio do qual se pode integrar o próprio leitor, quando aproxima as formas textuais e carnavaliza os gêneros, posto que tem ele, segundo este teórico, a tarefa de preencher os “vazios” do texto.

Ao analisar as aproximações, as semelhanças e as diferenças dentro dos três gêneros aqui elencados nota-se a percepção do romance em tela, a forma como a narrativa se organiza no universo ficcional, seus investimentos no gênero maravilhoso, apoiados pelo fantástico e concernentes ao estranho, num diálogo sintomático com os contos escolhidos. Percebe-se, novamente, a presença da teoria iseriana, que com seu “jogo do texto” constitui uma teoria de ficcionalidade literária, por meio de uma apresentação que se encena para o leitor, a quem é dado um papel de permitir diferentes leituras, compatíveis ao enquadramento da narrativa e que requer uma associação de significados, sendo estes selecionados e focados na/pela interpretação.

Ainda de acordo com as considerações iserianas, é possível perceber a qualidade dos textos literários por meio da fundamentação teórica, inter-relacionada com a capacidade de produção de algo que eles mesmos não são, ou seja, produzir algo que seja fantástico no discurso, mas que essa fantasia se diferencie do considerado real e centralize-se na hesitação do leitor, pois conforme relembra Todorov (2012), o fantástico dura de acordo com o tempo da hesitação entre o real e o sobrenatural. Isso, na visão de Iser, reforça a afirmação de que entidades fictícias se diferenciam das consideradas realidades discursivas por elas produzidas.

Verifica-se, no enunciado das narrativas analisadas, que, de acordo com a visão literária de muitos estudiosos, a possibilidade de diálogo entre leitor e personagens, a procura por distinguir o fantástico, o maravilhoso e o estranho, acontece de maneira a relacionar o considerado real do imaginário, pois descrever manifestações fantásticas é, de fato, entender o tipo fundamental de inter-relação de onde pode surgir a literatura. Esta reflexão é reafirmada por meio de um ato que supõe a transgressão de limites, a procura por uma resposta, com o uso de teorias que regem tais gêneros e estendem possibilidades com implicações produzidas no processo de leitura, mas que não estão, necessariamente, presentes nas obras literárias apresentadas.

Sendo assim, esta pesquisa investiga elementos que impulsionam a transgressão de limites; atitude que não poderia existir sem a dinâmica do “jogo do texto”. Sobre a necessidade humana de compor e absorver ficção, Iser argumenta que a atitude de criar reproduções é intrínseca à condição humana e que o considerado real não deve ser concebido como limitação do possível, pois

a encenação pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer. Talvez por essa razão exista a literatura. (Iser *apud* Rocha, 1999, p. 77).

O teórico argumenta que a quebra das estruturas narrativas leva o leitor a identificar as lacunas textuais para que apreenda e controle a fluência comunicativa referenciada pelas obras. Para tanto, há uma investigação da relação existente entre o leitor e os universos narrados e, ainda, uma assimilação do considerado real com o sobrenatural, de modo que o leitor se oriente e recorra ao seu imaginário para dar continuidade ao processo de interpretação e perceba “algo intangível” nas obras literárias. Os estudos literários costumam adotar posturas que visam aos limites e aos domínios puros de cada um dos modos composicionais elencados. Contudo, nesta pesquisa, após conceituarmos cada um, observaremos como, no texto literário, essas fronteiras são diluídas.

Primeiramente, o que vem a ser fantástico na literatura? Termo que vem do latim *fantasticu* e refere-se à imaginação; ao que só existe na fantasia; ao que não faz parte do mundo real.

Com base no livro *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov (2012), o fantástico no imaginário é dividido em três segmentos, o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Essa definição não é totalmente precisa, pois a opção da narrativa por uma estrutura explicativa racional ou irracional indicaria a diferença entre os três campos, com o fantástico evidenciando a posição intermediária da ambiguidade. Para tanto, “o conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e imaginário” (TODOROV, 2012, p. 31). Neste caso, o teórico descreve que na narrativa fantástica as personagens, sob o ponto de vista do narrador, estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais. Para esclarecer essa afirmação, Todorov aponta a obra do russo Vladimir Soloviov, quando este afirma que

no verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna. (SOLOVIOV *apud* TODOROV, 2012, p. 31).

Percebe-se, portanto, que, de acordo com a teoria todoroviana, algum acontecimento ou algum fenômeno terá duas possibilidades de explicação: uma por meio do conhecimento das leis da natureza “causas do tipo natural” e outra, que só é possível acontecer de forma extraordinária “sobrenatural”. Sendo assim, conforme sugere Todorov (2012, p. 31) “a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” Neste caso, o texto de Todorov considera que a literatura para ser considerada fantástica deve satisfazer três exigências: a hesitação, a existência de aspectos formais da ambiguidade na trama da história e a escolha dos níveis de leitura, natural ou sobrenatural.

Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que a narrativa de natureza fantástica conta com uma participação ativa do leitor que, por sua vez, tem de perceber que algo no texto foge daquilo que é de seu entendimento de mundo real, interpretando isso como um fenômeno, como algo imprevisível no texto.

Ao final de seu livro, Todorov menciona o novo norte assumido pela literatura do século XX. Ele considera a obra de Kafka como inaugural do fantástico contemporâneo, em especial, *A Metamorfose*, como “o texto mais célebre que transformou a narrativa do sobrenatural no século XX” (TODOROV, 2012, p. 177). O

referido acontecimento anunciou a naturalização do sobrenatural, mais especificamente a narrativa kafkiana que requer uma atenção especial durante a leitura e, também, à sua linguagem e à forma de construção textual, pois, sem isso, o autor não teria atingido o estranhamento intrínseco e característico que a constrói. No caso específico da obra *A Metamorfose*, é possível afirmar que o irracional faz parte do jogo e a hesitação não é uma característica da personagem, talvez seja do leitor. A este respeito, Todorov cita três pensadores: “Sartre, Blanchot ou Kafka já não procuram pintar seres extraordinários; para eles, “não existe senão um objeto fantástico: o homem” (idem, p. 181).

Assim sendo, pode-se afirmar que o termo fantástico foi utilizado para designar a literatura que se contrapõe ao realismo literário ou, mais especificamente, a que transgrede as leis de causalidade por meio de um universo onde o leitor é convidado a fazer parte do desenvolvimento da narrativa e sentir a necessidade de se integrar neste espaço para viver as sensações propostas pelo escritor. Sob essa denominação, todo um universo é encontrado, e o maravilhoso, o estranho, o sobrenatural, o inexplicável, as rupturas com o real estão englobados nele.

A definição de estranho, termo que se origina do latim *extraneu*, significa espantoso, desconhecido, singular, esquisito, extraordinário. Para Todorov, “no estranho, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia.” (TODOROV, 2012, p. 49).

A obra *O Estranho*, de Sigmund Freud, define conceitos de estranho, bem como exemplifica e discute questões relacionadas ao tema. O estudioso inicia a narrativa lembrando que “só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 2006, p. 141).

Segundo o escritor, podemos entender o que é estranho de duas maneiras: entendendo os significados que teve a palavra ao longo do tempo ou reunindo as propriedades do que desperta sentimentos de estranheza e descobrir o que essas propriedades têm em comum. Imediatamente Freud expõe que ambos os caminhos conduzem à mesma direção: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (idem, p. 142). Apesar da imediata explicação, o escritor conduz outro questionamento ao

leitor: “como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador?” (idem, p. 142).

A resposta para a indagação anterior se faz ao longo da narrativa, na qual Freud faz uma extensa pesquisa etimológica da palavra alemã *heimlich* e de seu oposto *unheimlich*. Para explicar a etimologia, o escritor busca sinônimos da palavra “estranho” em diversos idiomas objetivando a compreensão de seu significado.

Outro exemplo, de um acontecimento que pode se tornar estranho é quando a distinção entre imaginação e realidade desaparece e surge, então, a dúvida se o que vemos e achávamos ser fantasia se apresenta como real. Essa dúvida está frequentemente presente em rituais mágicos. Freud expõe duas considerações que acredita serem essenciais ao estudo. Em uma análise multicontextual, o psicanalista afirma que se é verdade que sentimentos reprimidos se transformam em ansiedade, então o que causa medo deve ser algo que foi antes reprimido e agora retorna trazendo a sensação de estranheza. Ou seja, o estranho não é algo novo. É aquilo que já foi conhecido e que só desaparece por conta do processo de repressão. Segundo Freud “o estranho é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.” (FREUD, 2006, p. 145).

O termo maravilhoso se origina do latim *mirabilis* e significa aquilo que causa maravilha, que é digno de admiração, surpreendente, espantoso, excelente no seu gênero, sobrenatural, fantástico, que é extraordinário, relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade sem, ao menos, referir-se ao absurdo que todo este relato possa parecer ao leitor. A narrativa maravilhosa instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor porque, ao não estabelecer nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal reforça os critérios que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja a realidade, de modo que um traço distintivo desta categoria é o de introduzir uma fenomenologia metaempírica negando sua probabilidade de realizar-se no mundo concreto e material.

Para Todorov (2012), o maravilhoso é um gênero que apresenta o sobrenatural sem surpresa, choque ou hesitação. Esta categoria difere do estranho, que abriga uma trama em que figuram personagens e ações, a princípio incomuns, mas que de acordo com o desenvolvimento dos fatos acabam sendo aceitos por serem explicados de acordo com o mundo natural. E

o fantástico situa-se no campo que delimita o maravilhoso e o estranho, mas ele é efêmero, dura apenas o instante da permanência de dúvida quanto à natureza dos acontecimentos narrados, se são naturais ou sobrenaturais, ou seja, “quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente” (TODOROV, 2012, p. 44).

Sobre a definição do estranho e do maravilhoso, Todorov reconhece que não existem fronteiras estabelecidas, podendo muitas obras, contemplarem características de ambos os gêneros, conforme esclarece:

existe enfim um “maravilhoso puro” que, assim como o estranho, não tem limites claros [...]. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2012, pp. 60/61).

Além desta classificação, o teórico ainda apresenta mais duas categorias, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, os quais estão num patamar entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, os quais mantêm características dessas duas categorias em sua narrativa.

Todorov (2012) esclarece que em muitos casos a narrativa fantástica, que surge da coexistência de dois universos, acaba se dissolvendo em um extremo dessa tensão; característica esta usada por esse crítico para sua classificação. O texto é dito fantástico-estranho quando os acontecimentos insólitos são explicados de forma racional e essa explicação é aceita pelos personagens no mundo ficcional. Se os acontecimentos sobrenaturais afirmam-se como inexplicáveis, caracteriza-se o texto como fantástico-maravilhoso.

Em outras palavras, por fantástico-estranho entende-se o que está relacionado a fatos que parecem sobrenaturais no decorrer da narrativa, na qual, aparentemente, a história não pode ser explicada, mas, ao longo dos acontecimentos, personagem e leitor acreditam no que é narrado, devido a esclarecimentos descritos pelas leis da natureza, ou seja, têm explicações racionais. Todorov complementa,

“[...] Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. A crítica tem descrito [...] esta variedade pela designação de sobrenatural explicado” (TODOROV, 2012, p. 51).

O fantástico-maravilhoso compreende as narrativas que narram ao longo da obra acontecimentos fantásticos, fatos que excedem a força da natureza e ao final, sugere-nos, realmente, a aceitação do sobrenatural. Sobre essa categoria, Todorov adiciona que “[...] o maravilhoso se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens” (TODOROV, 2012, pp. 58/59).

Nesta pesquisa, mais do que uma simples comparação, a Literatura Comparada servirá para abordar a relação e o diálogo entre os textos e autores escolhidos, num caminho de troca constante, em que a interdisciplinaridade desempenhará um importante papel, pois como Coutinho e Carvalhal (1994) relembram: “[...] através da comparação chegamos com maior clareza e segurança ao conhecimento das peculiaridades de uma dada literatura. No entanto, podemos assim ver o indivíduo também em sua universalidade” (pp. 58/59). Ressaltando que a Literatura Comparada proporciona ver as diferenças que um texto literário traz em relação a outro. Se a crítica cristaliza certa ideia de um texto, a leitura de várias críticas nos proporciona ver as mudanças de rumo da recepção do texto. Neste caso, será utilizada uma abordagem que parte do imaginário criativo e, por meio de comparações das narrativas, aprofundar-se-á o enfoque no que tange aos gêneros elencados para esta pesquisa.

A literatura de natureza fantástica apresenta uma linguagem, se considerarmos a teoria de Todorov, pela qual a ambiguidade, a hesitação, o narrador autodiegético, os modalizadores, o espaço híbrido, a confrontação entre forças positivas e negativas, com o predomínio desta última, dentre outros elementos, são apenas alguns aspectos que tornam uma narrativa verossímil aos acontecimentos, desconstruindo qualquer possibilidade de questionamento acerca dos fatos que nos são apresentados. Na verdade, passamos a ter a mesma atitude dos personagens e simplesmente imergimos na escuridão e, da mesma forma, passamos a ser guiados por Sidrake⁴, ou até mesmo nos encontramos com ETs.

⁴ Sidrake de Thorteval Gahy, protagonista do romance é proprietário da empresa — STG Lobby S/C — que comanda entre o poder público e privado, extorsões, assassinatos, fraudes, esquemas de corrupção e projetos suspeitíssimos.

O fantástico e a imaginação estão um a favor do outro. Criar histórias com o uso da imaginação e torná-las possíveis, por meio do universo fantástico, é a manifestação própria da liberdade de criar. A escrita lourenciana apresenta, no romance em questão, certa liberdade, de forma que os limites para a criação da ambientação fantástica, impossível, irreal, porém verossímil, é o limite da própria imaginação e da capacidade criadora do escritor, pois como Sartre traz à lembrança:

A imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem. Esta, aliás, não é posta diante da consciência como um novo objeto a conhecer, apesar de seu caráter de realidade corporal: de fato, isso remeteria ao infinito a possibilidade de uma relação entre a consciência e seus objetos. Ela possui a estranha propriedade de poder motivar as ações da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objetos exteriores, embora não contenham semelhança com elas, despertam na alma idéias; as idéias não vêm dos movimentos, são inatas no homem, mas é por ocasião dos movimentos que elas aparecem na consciência. Os movimentos são como signos que provocam na alma alguns sentimentos; [...] (SARTRE, 2008, pp. 13/14).

Tais sentimentos geram a linguagem que o leitor irá expor após entender a leitura realizada e esta constituirá uma realidade distinta da cognição, uma vez que a imaginação existe como coisa real e proporciona experiência.

Sem o elemento invisível da imaginação e da linguagem, não há possibilidade de criação, visto que a capacidade mental está ligada a um rico universo de estímulos e de coisas a se desenvolver criativamente, como um material interior do qual o leitor lança mão para assumir um papel importante dentro da narrativa. É a idealização criada ao realizar a leitura que dará suporte para que o signo verbal estabeleça uma relação orgânica entre real e sobrenatural, permitindo o estabelecimento da razão, que é função relativa à necessidade e, ainda, representa a linguagem que nascerá da imaginação definida para o leitor com a ajuda de um recurso de associação de imagens.

Bachelard (1990) menciona que a imaginação não se mostra totalmente. Ela é uma experiência interior, assim como a linguagem. Seu texto dá conta de que “[...] as imagens são, do nosso ponto de vista, realidades psíquicas. Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano” (BACHELARD, 1990, p. 14). Em outras palavras, pode-se dizer que a imaginação é

considerada um elemento criativo e autônomo em relação ao sujeito, ou seja, as imagens aparecem ao indivíduo e não estão sujeitas a seu controle, o que seria na visão bachelardiana, a necessidade humana de penetrar a matéria, ir além da imaginação das formas, fazer pensar, sonhar e viver na matéria, concretizando o imaginário ou, como Todorov (2012) relembra:

se certos acontecimentos do universo de um livro dão-se explicitamente por imaginários, contestam com isso a natureza imaginária do resto do livro. Se tal aparição não é senão o fruto de uma imaginação superexcitada, é porque tudo o que a rodeia é real. Longe pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa preexistente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções: a da realidade e a da literatura. (TODOROV, 2012, p. 176).

A esse respeito, supõe-se que, ao expor aquilo que segundo as noções consensuais de realidade é irreal, impossível ou sobrenatural, a literatura de natureza fantástica tende a compensar, por meio de determinados comportamentos tais atitudes sugeridas pelos escritores. Isso pode ser percebido por intermédio de um reflexo embutido nesta literatura, programando questões que advêm da ordem do imaginário e se materializam na ordem do simbólico, pressupondo relações entre elementos resultantes do real e que produzem efeitos no discurso.

A ação de analisar uma obra que tem bases no fantástico, maravilhoso e estranho, propõe a desconstrução da unidade imaginária e dos efeitos de sentido evidentes que se produzem na narrativa, uma vez que a obra literária gera um efeito ilusório que fraudará a análise realizada pelo leitor. Neste caso, diz-se que o discurso literário apresenta-se como uma unidade imaginária, como texto, forma e conteúdo, cabendo ao leitor, desconstruir esse efeito e perceber esse discurso como um lugar de constituição de sentidos, no qual se instalam a multiplicidade e as possíveis formas de se analisar a narrativa dentro do interdiscurso.

Pode-se dizer que uma obra de arte é um grande signo, formado por um conjunto de signos que, desfragmentados, se articulam para completar a multiplicidade de sentidos que o discurso produz e, conseqüentemente, efetivar-se para recobrir a totalidade de sentidos possíveis, dentro da relação prevista entre significante e significado, lembrando que a pluralidade de significações existentes no

texto literário decorre de inúmeras contextualizações, inclusive da interatividade estabelecida pela ação/reação que produzem significados e interpretações possíveis.

Com efeito, no romance em questão, são perceptíveis inúmeros momentos na narrativa que expõem a unidade imaginativa, ou melhor, Lourenço acusa a unidade, a harmonia aparente, a exploração dos conflitos, na busca pela fragmentação, multiplicidade de espaço, tempo e ação, expondo o desequilíbrio, através do aprofundamento dos dramas individuais. Tomemos, por exemplo, o romance acometido entre Romilda da Silva Nardini, a Romã e Sidrake. Inicialmente, a garota de programa foi chamada para realizar uma “missão especial: seduzir o Legendário, competente e temido lobby-man, o doutor Sidrake de Thorteval Gahy” (LOURENÇO, 1994, p. 149), o que não foi possível, pois o plano não deu certo. Quase um mês mais tarde, Romã recebe um bilhete de Sidrake marcando um encontro e a partir daí, se tornam amantes: “de um lado Romã da Silva Nardini, solteira, estudante etc. e de outro Sidrake de Thorteval Gahy, casado, Lobby-man etc.” (p. 16).

O romance entre o casal é um dos momentos em que a narrativa transcende a unidade imaginativa, pois, no segundo capítulo, Sidrake destrói a família Nardini. São mortes assustadoras, conforme a própria Romã narra:

Meus pais haviam sido mortos a mando de poderosos interessados em limpar a área de adversários políticos, bem como incorporar ao patrimônio deles a pequena propriedade rural onde nasci e passei minha infância, sobretudo. [...] Meu irmão, que tinha mania de fabricar armas de fogo artesanais, foi flagrado pela polícia do serviço tentacular de repressão a subversivos [...]. Ele foi preso como subversivo e sabotador [...]. Resistiu a tudo estoicamente, sem contar nada, mesmo porque não tinha nada para contar. [...] Depois de setenta e duas horas [...] foi-lhe aplicada uma injeção de ar intravenosa e o corpo me foi entregue anexo a um lacônico laudo “causa mortis: parada cardíaca”. (LOURENÇO, 1994, pp. 147/148).

Nesta fase da narrativa, Lourenço consegue mobilizar a consciência imaginativa do leitor, num trabalho narracional que explora a fantasia e visa o aprofundamento do tema. Sendo ora assustadora, ora dramática, a escrita lourenciana mostra-se decisiva ao explorar em seus desdobramentos textuais, o conteúdo da literatura de natureza fantástica que consegue determinar diferenças e similaridades entre consciência imaginativa e fantasia.

Em certo momento do texto, Sidrake parece se arrepender e redimir-se diante de tantos crimes cometidos. No domingo, após a formatura de Romã, Sidrake desabafa:

Como estou debilitado. [...] Só descobri a vida quando não há mais possibilidade de viver. Gastei todo o meu tempo unindo o inútil ao desagradável; porque dinheiro não tem importância quando se tem mais do que o necessário. [...] Nunca, antes de conhecer você, me aproximei de alguém com despreendimento. Sempre visei nos relacionamentos à possibilidade de tirar proveito econômico imediato. Casei com minha mulher, por exemplo, orientado pelo seu cadastro de bens e seu aspecto guapo de parideira. (LOURENÇO, 1994, p. 171).

Infere-se da narração, um provável esclarecimento do protagonista, quando, utilizando-se da imagem fantástica, exclui qualquer vínculo instaurador adequado à sua realidade, no intuito de explicar as distinções entre o homem desse momento, com o de outrora. A voz narradora consegue criar um elo entre a representação imaginativa e a representação fantástica, de modo inteiramente separado: uma baseia-se em sensações e devaneios, a outra, em percepções constitutivas do presente real, no qual as personagens parecem estar fora da realidade e imersos num sentimento único, verdadeiro e fiel a ambos. Uma narrativa espantosa, que mexe com as personagens e, mais ainda, com o leitor.

1.2. Por uma perspectiva de análise do romance *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço, em diálogo com o conto *O sobrado assombrado*, de Antônio Tavares⁵

Neste subcapítulo, o romance *A Centopéia de Neon* será posto em diálogo com o conto *O sobrado assombrado*, de Antônio Tavares (2012), na tentativa de apreender o que aproxima essas duas narrativas não só, no sentido temático, mas também, observar os momentos em que elas se distanciam, criando noções identitárias próprias que, em última análise, revelam a substância maior de cada uma delas.

⁵ Advogado; Professor fundador da Faculdade de Educação Ciências e Letras de Itapuranga (Feclita); Ex-professor de Filosofia e Literatura da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Itapuranga/GO; Escritor.

No que se refere a aproximações, verifica-se que em ambas as narrativas não existem referências a histórias relatadas na Bíblia, mas o discurso destas linguagens remete a fatos narrados no Livro Sagrado dos cristãos. Dado o fato de ser a Bíblia o livro mais vendido no mundo e, ainda, que grande maioria das pessoas tem algum conhecimento bíblico, não é difícil fazer esta conexão.

No conto *O sobrado assombrado*, a personagem principal é Luciferino ou Lúcifer, também conhecido, na tradição cristã como anjo caído. De acordo com a narrativa bíblica, depois de ser banido por Deus da sua habitação no céu, Lúcifer cai na terra e traz consigo todas as maldições que sua traição a Deus proporciona. Com o personagem do conto não é diferente. Quando vivo, era um “criminoso impune de muitas mortes, por causa de sua crueldade, os adversários chamavam-no de Lúcifer, mas isto longe dele, claro. Aventureiro, intrépido, audacioso [...]”, o temido coronel consegue reinar até mesmo após sua morte, assombrando a fazenda, incorporado pela “maldição do demônio familiar do antigo proprietário.” (TAVARES, 2012, p. 4).

Etimologicamente, fantasma vem do grego *phantasma*, e alega aparição de ser sobrenatural ou morto. Nesse caso específico, a origem do fantástico no conto em questão encontra-se na figura de Luciferino, ou melhor, no fantasma de Luciferino, o que pode ser visualizado como uma paródia baseada nas estórias de fantasma muito comuns em épocas passadas ou, então, poder-se-á classificá-lo como algo extremamente sensorial, vulnerável, suscetível a alterações cabíveis ao leitor, uma vez que a possível “maldição” determinava que apenas “descendentes diretos do falecido coronel poderia morar ali, caso contrário, seria expulso, ou morto, pelo demônio familiar do antigo proprietário” (TAVARES, 2012, p. 4). A determinação presente no conto e criada, não se sabe por quem, nos leva a crer que a aparição deste ser extraordinário nada mais é que uma fragmentação entre o real e o sobrenatural, projetando-se sobre uma contradição inflexível entre o mundo imaginário e o considerado real.

No romance de Lourenço, também é possível constatar a projeção de uma imperturbável contradição entre esses dois mundos mencionados anteriormente. Verifica-se uma alusão a uma passagem bíblica, quando o extraterrestre diz ser “Gabriel, o arcanjo” (LOURENÇO, 1994, p. 191). A narrativa faz uma referência ao texto da Bíblia, na passagem em que o Arcanjo Gabriel avisa a Virgem Maria que esta dará luz ao Filho de Deus, e que Ele era enviado para salvar

a humanidade. No romance, ao transfigurar a personagem Romã em Virgem Maria, Lourenço utiliza-se de uma passagem bíblica para justificar a invasão de ET's e, inexplicavelmente, justificar o real motivo da presença destes seres na terra.

A aproximação entre a Bíblia, o conto e o romance é um exemplo de como a intertextualidade e a estética comparada estão presentes nas diversas linguagens, e que em várias situações passam despercebidas diante as multifacetadas formas de comparações e intertextualidade utilizadas pelos autores.

Sendo a intertextualidade criadora dos discursos que conduzem para a elaboração de outros discursos, esta também abrirá caminho de diálogo entre várias linguagens. Neste caso, ambos os autores utilizam a intertextualidade para construir pontes, com o objetivo de elaborar situações que propiciem o entendimento do sentido de algo que poderíamos não entender ou imaginar se a técnica não existisse. Visto que, tanto a intertextualidade, quanto a estética comparada produzem discursos que unem ou aproximam duas linguagens, será feita uma análise avaliando o encontro da linguagem literária com a linguagem imaginária.

A leitura do conto de Tavares (2012), inicialmente destaca nosso objetivo principal, que é compreender como este texto narra, através da análise, uma temática que envolve os mistérios ocorridos na Fazenda Serra Negra, ronda o imaginário do leitor e coloca em discussão elementos que estruturam e fazem funcionar a ambiguidade e a incerteza do sobrenatural, presentes em toda narrativa. Essa afirmação pode ser percebida quando Todorov (2012. p. 37) traz à lembrança que “O fantástico implica, pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”.

Tendo como base a narrativa fantástica, Tavares adota a perspectiva de um narrador distanciado do tempo da diegese, apresenta uma visão descritiva da Fazenda Serra Negra e, com certa naturalidade, transpõe a narração do conto, uma vez que não se trata de uma reconstituição de um acontecimento real ou histórico, mas sim, uma narrativa que dialoga com a ideia apresentada por Todorov, quando este recorda que a ambiguidade deve manter o discurso de toda narrativa fantástica.

A narrativa desenvolve-se, num ambiente aparentemente normal, até que elementos sobrenaturais vão constituindo estranhamento e acontecimentos inexplicáveis, paralelamente. Nessa perspectiva, a relação entre a natureza estranha e maravilhosa do feliz casal que vivia como se fosse um conto de fadas e o

fantasma do “facínora coronel”, estabelece uma função social e literária do sobrenatural. Nas palavras de Todorov:

Cada ruptura da situação estável é seguida [...] de uma intervenção sobrenatural. O elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido. (TODOROV, 2012, p.174).

Observando a intencionalidade a que remete a insistência do narrador com o signo *sobrado*, pode-se dizer que a repetição existente no final das palavras *sobrado* e *assombrado*, presentes no título tem um efeito retórico, utilizado para chamar a atenção do leitor, evidenciar o deslocamento da palavra *sobrado*, com o intuito de colocá-la em diálogo com o elemento *assombrado* e potencializar a ambiguidade presente nas entrelinhas do título e, conseqüentemente da narrativa. A intensificação de sentido acontece quando buscamos o significado do substantivo **brado**: s. m. 1. Ato de bradar; grito. 2. Fama, renome. 3. Fig. Celebridade. 4. Escrito que exalta uma coisa. Percebe-se aqui, um jogo ao destacar e ratificar o que se diz, precisando melhor às informações, tornando-as mais presentes na memória de quem lê, persuadindo por meio da leitura. Nota-se uma utilização como procedimento básico que participa na construção do sentido, resgatando ou ampliando a dimensão literária da linguagem textual. Ao mesmo tempo, procura-se compreender como este jogo de reiteraões promove uma (re)significação do sufixo *brado*, ampliando seu sentido, desestabilizando o modo racional da linguagem comum, elevando-a para a dimensão literária e, ainda, permitindo uma visão de mundo, sem despir-se da magia presente.

É perceptível que a repetição é reveladora da anulação do ser humano; da altura; da tradição; as coisas vão se repetindo, se tornando natural. É como se cada vez mais a palavra repetida se tornasse uma ideia, revelando-se um fato natural, como forma de anular as identidades que vão se desfazendo, se tornando menções identitárias. Na verdade, seria a descrição do homem pós-moderno que está totalmente mais fragmentado e seu pensamento, o universo em que vive, neste caso representado pelo *sobrado*, está ainda mais fragmentado. É perceptível,

portanto, que o sobrado se refere à sobra de um poder que já existiu, uma política de coronelismo que é sustentada até mesmo após a morte do coronel.

Tomemos como exemplo, novamente o signo *sobrado*, porém, analisando o radical sobra, que como nome significa: s. f. 1. Sobejo, resto. 2. O que sobrou. 3. O que fica depois de tirado o necessário. Neste caso, percebe-se uma ambiguidade, visto que durante a narrativa é descrito que o coronel “Construiu um sobrado senhorial de muitos cômodos, com todos os confortos da época”. A descrição reforça o jogo do contista ao escolher o signo a ser repetido, pois analisando base nominal de acordo com seu significado, é possível afirmar que a descrição não condiz com o significado do morfema base-nominal e, como foi dito anteriormente, aquele lugar sustenta a “sobra” de uma história, mantida ao longo dos anos por uma “maldição antiga”.

É possível perceber uma façanha do contista ao utilizar-se da palavra *sobrado* para articular a realidade da narrativa, uma vez que este menciona a ideia de uma perfeita arquitetura, apesar dos anos de desocupação; um sobrado com suas divisões internas e também com os sentimentos, os de outrora e os de agora, dramas e características pessoais daqueles que o habitavam e habitam. O *sobrado* que Tavares descreve não é uma construção vazia, pelo contrário, está cheio de vida e, também de morte. Há tanta vida nessa casa que é possível sentir a alegria daquele casal, mas se sente também dor, o fluir do cotidiano sobrenatural, a emergência do trágico, as vivências comuns que transcorrerão faticamente e, ainda, os bem guardados mistérios que constituem uma espécie de clima moral e psicológico que circula entre as paredes de palavras, lançadas na narrativa, as quais não deixam que esse clima escape entre os espaços que as separam. Espaços estes, ocupados pelo temido reinado do “audacioso Luciferino” e pelas vivências que as palavras contidas no conto expressam/ocultam.

A partir de um olhar verticalizante para o objeto em pauta, verifica-se que há muito para se examinar em termos de material sógnico na superfície do texto em si. Portanto, a inserção das estratégias emergentes da teoria semiótica é uma relevante contribuição para o entendimento do percurso de produção do significante e significado no enunciado. A semióse, ou produção do significado, é o objeto principal da investigação semiótica, logo, há uma hermenêutica indispensável implícita a todo o processo de interpretação de signos linguísticos. A esse propósito, Benveniste (2005) reproduz que

o significante e o significado, a representação mental e a imagem acústica são, pois, na realidade as duas faces de uma mesma noção e se compõem juntos como o incorporante e o incorporado. O significante é a tradução fônica de um conceito; o significado é a contrapartida mental do significante. Essa consubstancialidade do significante e do significado garante a unidade estrutural do signo lingüístico. (BENVENISTE, 2005, p. 56).

É válido supor que a citação expõe uma comunicação que se assenta em um ato de fala e, por sua vez, conduz a significados prévios interiorizados pelos interlocutores, o que torna possível realizar uma exploração detalhada do texto, para expor o que submete à sua superfície; ou seja, aproximar-se o mais possível da camada subjetiva projetada pelo emissor (codificador) na construção dos sentidos a serem captados pelo receptor (decodificador). Neste caso, conclui-se que a rede de signos com que se constrói um texto pode ser examinada como uma trama de unidades sígnicas que podem tornar presente, conduzir ou representar ideias, sentimentos, emoções, ideologias, etc.

Verifica-se, também, que a repetição utilizada tem um efeito muito forte na estrutura analítica das palavras grifadas anteriormente, *sobrado* vira sinônimo de fazenda, representado por uma metáfora símbolo. Assim, real e imaginário, maravilhoso e ordinário, natural e sobrenatural, constituem-se em partes contingentes de uma mesma realidade e não realidade, distintas e antagônicas para as fontes que aqui tratamos, ou seja, para aquelas fontes que irrompem e diluem as categorias antagonicamente acreditadas como vida e morte, sagrado e profano, o além e o mundo, etc; *assombrado* passa a ser estado de medo, assombramento para a vida toda. É válido supor que esse jogo com as palavras reconstrói a realidade, por meio de um trabalho especial com as próprias palavras. Este trabalho com a linguagem se dá pelo uso de uma criteriosa seleção e combinação de sons e ritmos, que geram uma melodia carregada de significância.

Classificar-se-á o trabalho da linguagem como uma unidade construtiva, na qual os signos criam interdependência gerando sentidos invisíveis, isto é, ambos os escritores apresentam interpretações sobre a autonomia da imagem em relação à palavra. Entretanto, é nesse espaço de equivalência funcional dos discursos em interdependência verbal e não verbal, que se abre um espaço favorável para a imagem promover entusiasmo no leitor e compreender os modos de organização das relações em favor dos processos sobrenaturais utilizados.

As inter-relações entre palavra e imagem, implicam interdependência para que se efetive a necessária presença da produção e da recepção, pois essa dupla formação está na proximidade desta inter-relação, consubstanciando o sistema linguístico e a realização empírica, não vistas como dimensões separadas, nem dicotômicas, mas sim, compartilhando um repertório comum dos signos, para que, por meio da sistematização estabeleçam de modo interdependente, as atividades da linguagem. No caso específico do romance e do conto analisados, as narrativas são sugeridas pela imagem. É possível verificar a afirmação com os seguintes trechos:

Os cachorros acuavam uma figura sinistra, um bicho estranho. A fera atacava mais do que defendia. Agonizantes alguns cães estrebuchavam pelo chão na ânsia da morte. O animal misterioso possuía uma agilidade fora do comum. Ao mesmo tempo em que estava no chão subia pela cerca de tábuas, saltava para cima do telhado do barracão de ordenha, entrava no cercado dos bezerros e sumia no pomar. Daí a pouco retornava para, de novo, atacar a matilha. Um verdadeiro pandemônio. (TAVARES, 2012, p. 04).

De súbito me veio o inquietante conforto de que não estávamos sós. [...] vislumbro no céu um objeto fosforescente, na forma de um estilizado chapéu chinês. [...] Busquei aproximação com a nave (ou seja lá que nome lhe desse). [...] Uma porta de junta e de correr se abre na copa, rente à aba da nave. Exala um cheiro adocicado. Surgem dois seres humanoides. (LOURENÇO, 1994, pp. 177/178).

Expõe-se, após leitura dos trechos acima, que, no interior da análise textual, a escolha das propriedades interpretativas dá suporte às terminações, porém, pela classificação do predomínio da ambiguidade da imagem visual e literária. Desse modo analisadas, as narrativas se tornam unidimensional e unidirecional, subordinadas à persuasão das qualidades sígnicas e pertinentes à contextualização da interdependência das relações palavra e imagem, idealizando novos signos conectivos e delineando esquemas linguísticos na rede de significações, alteradas pela percepção do leitor ao estabelecer correlação entre as narrativas e as imagens apresentadas pelos escritores.

Poder-se-á, contudo, estabelecer a possibilidade de demonstração imagética nas narrativas apresentadas, quando, a esse respeito, Tavares e Lourenço são capazes de proporcionar evidências do ritmo linguístico, favorecendo ao leitor a oportunidade de verificar indícios destas, sem perder de vista a

característica narracional de cada uma. Neste caso, ao mencionar a análise das narrativas em questão, do ponto de vista de evidências rítmicas e sonoras, não se exclui o fato de ser um processo inerente à análise literária imagética.

No estudo das duas obras, é possível observar a aplicabilidade de termos, muitas vezes metafóricos, que emprestam vocábulos de outras áreas do conhecimento. Este emprego sógnico explora, ao máximo, a subjetividade existente nas narrativas, proporcionando, conforme mencionado anteriormente, uma melodia carregada de significância, o que favorece ao leitor, uma proximidade entre as características intrínsecas e, ainda, apontar os acontecimentos emocionais e rítmicos nas produções literárias, retomando conceitos da sobrenaturalidade, vistos por meio das imagens expostas por ambos os escritores.

Esta melodia, pode ser estabelecida no romance contemporâneo de Lourenço (1994), o qual descreve os pilares sociais, econômicos e políticos e, ainda, legitima o poder monopolizante dentro do enredo, permitindo que Sidrake, protagonista do romance, utilize este poder em suas áreas de influência, isto porque, como Oliveira (2012, p. 16) traz à lembrança, “o protagonista alegoriza a ascensão do que há de pior na sociedade, especialmente quando, dominado pela avareza, faz negócios espúrios e se apropria indevidamente de bens alheios, que são perversamente retirados de pessoas de boa índole”, da mesma maneira que ocorria durante o coronelismo⁶, isto nos faz considerar sua identificação com o mundo rural, reforçada pelo afastamento da atuação dos governantes em regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos.

Observando as obras citadas em análise, é possível verificar que ambos os autores trazem à tona fatos, reflexões ou inferências históricas, aproximando a obra de ficção ao contexto da realidade, uma vez que utilizam estratégias similares de construção para sustentar suas narrativas e atribuir-lhes coerência ou pelo menos verossimilhança. A linguagem, como elemento essencial a ambas, contribui para aproximá-las ainda mais em seu formato e estrutura.

⁶ A expressão "coronel", não se refere a uma patente das atuais Forças Armadas, mas remete a um fenômeno político típico do Brasil - o coronelismo - que se caracterizou pouco depois da Independência do país [...]. Portanto, para entender a história política nacional, é muito importante conhecer o coronelismo.

Por "coronel" deve-se entender o homem que exerce o poder político num determinado local ou região, ainda que ele não seja oficialmente uma autoridade. Na área onde ele manda - que pode ser um município, uma parte de um Estado ou todo ele - seu poder chega a ser maior que a do governo central do país. Daí o coronelismo ser conhecido também como "mandonismo local". *Coronelismo: Mandonismo local tem origem no Brasil Colônia* (2007), por Antonio Carlos Olivieri. Disponível em: <http://vestibular.uol.com.br/atualidades/ult1685u302.jhtm>.

Verifica-se que cada autor constrói um personagem que sutilmente margeia ficção e realidade, aproximando as narrativas do coronelismo como fenômeno social e histórico, vislumbrado nas personagens. No conto nos é apresentado “Luciferino Caldeiras, um coronel da Velha República, muito rico e temido por aquelas bandas. Criminoso impune de muitas mortes, por causa de sua crueldade. [...] Aventureiro, intrépido, audacioso...”, (TAVARES, 2012, p. 4), apesar de sua morte ser narrada no início do enredo, o mesmo continua exprimindo o poder de coronel ao ponto de interferir nos rumos da narrativa. No romance, o coronelismo e seus mecanismos de atuação também são visíveis, porém num caso de coronelismo urbano, em que o personagem principal, Sidrake, “[...] trambiqueiro, trapaceiro, atravessador contravencional, vigarista [...] lobby-man [...], o Sinistro...”, (LOURENÇO, 1994, p. 21), determina o destino de todos que estão sob seu controle e, conseqüentemente, sobre as personagens de toda história, com o poder de vida ou morte sobre as mesmas.

Conforme visto anteriormente, é válido supor que ambos os autores utilizam a metáfora como meio instaurador de sentido, descrevendo fatos numa sequência antológica, os quais irão motivar o leitor explicá-los de maneira a adquirirem o sentido sugerido, como uma metáfora literária. Neste caso, agrupam na estruturação do enredo narrativas históricas, porém com características recentes, por meio de um discurso literário que nos leva a uma viagem entre os limites da imaginação e da vida real.

Na leitura do corpus em questão, é possível se deparar com um fenômeno inexplicável, segundo as leis naturais, por meio de um acontecimento que causa incerteza diante do sobrenatural. Mito ou fato, esta narração intriga o leitor e mexe com o imaginário de quem a lê. O sentimento de dúvida causado durante a leitura permite a aparição da literatura fantástica, despertando o encanto pelo desconhecido, o que é comum ao homem.

Há trechos na narrativa que indicam caminhos para uma transição no gênero sobrenatural quando, com o uso das cores preta e azul, o escritor cria ambientações de modo a impor medo e contemplação, pois particularmente o que era marcado pela ideia de dor e morte embutidas, por exemplo, no trecho “os cães ladravam enfurecidos, alguns ganiam de dor como que atacados por uma fera bravia. A noite estava escura como breu”, (TAVARES, 2012, p. 4), por conseguinte é realizada uma associação à vida quando descreve que um “límpido céu azul

turquesa iluminava o mundo” (idem). Neste caso, tais momentos suscitam uma atmosfera sobrenatural provocando questionamentos tanto nas personagens como no leitor.

Numa atitude de provocação semiológica esses dois momentos do texto são capazes de simbolizar, metaforicamente coisas, situações, sentimentos ou seres que habitam o sobrenatural, aparentemente inconcebível e, ainda, aspirar à transcendência divina, num conceito em que Deus pode estar próximo ou muito distante, uma vez que vida e morte são relatadas inexplicavelmente.

No decorrer da narrativa, são feitas alusões apontando, indiretamente uma possível relação entre os nomes de duas personagens que integram o plano histórico e sugere, metaforicamente, que o significado desses dois nomes foi selecionado para construir uma identidade cultural e levar a uma conclusão, bem como comprovar a importância que eles carregam, fazendo com que tais alusões propiciem a compreensão de como se dá a construção dessa identidade. Supõe-se que a presença do bem e do mal, da morte e da vida, da alegria e da tristeza venha ser representada pelos nomes das personagens; *Luciferino*, que é friamente chamado pelos adversários de *Lúcifer*, tem origem latina e significa, popularmente, diabo, demônio; “Evangalina, a jovem e simpática esposa”, (idem) é um diminutivo grego, uma boa nova encarnada. Tendo por base as pesquisas realizadas no campo da alusão, é possível perceber que a contraposição de sentido entre os nomes fazem referências distintas, porém, essa duplicidade antagônica que ambos carregam em sua simbologia torna possível à associação dos mesmos, aludindo não só a presença do bem e do mal, mas também resultando numa busca pela confirmação da identidade proposta pelas personagens.

Percebe-se um jogo de desconstrução do contista, isto porque ele consegue ser versátil ao explorar as fronteiras entre natural/sobrenatural, racional/irracional e real/imaginário, com a utilização de palavras que, na verdade, não são apenas palavras, mas símbolos semanticamente esvaziados que os tornam ricos, assim a voz narradora consegue trafegar no gênero fantástico e, com isso, utiliza das personagens para concretizar o tráfego.

A narrativa continua trafegando em um espaço limiar, em que as dimensões da realidade e do racional são propositalmente misturadas com a imaginação e o irracional. Identifica-se pela leitura que alguns elementos fazem parte da normalidade para as personagens tornando reais situações que diante das

leis naturais às quais conhecemos seriam consideradas sobrenaturais. Verificar-se-á a referida afirmação em dois momentos do texto, em que é feita a descrição do sobrado,

Só o vetusto sobrado, de estilo colonial, ali permaneceu altaneiro destacando-se na paisagem exuberante, como símbolo da opulência de um período faustoso que ficou apenas na memória dos mais velhos. (...) Apesar do longo tempo de total abandono o sobrado continuava em perfeito estado de conservação. (TAVARES, 2012, p. 4).

É válido supor, contudo, que o contista utiliza-se de tais artifícios para tornar a história mais sobrenatural diante do qual o homem não tem explicação e sobre a qual a razão nos governa, uma vez que a descrição do sobrado é de suma importância para provocar os sentimentos nas personagens e, conseqüentemente, nos leitores, conforme descreve Todorov (2012, p. 152): “O sentido de uma imagem é sempre mais rico e mais complexo do que uma determinada tradução deixaria supor, e isto por mil razões”.

Nota-se, ainda, em outros trechos do conto a preocupação em se realizar uma descrição minuciosa dos detalhes da paisagem. Antônio Tavares dá muita importância a elementos que podem ser pequenos para a narrativa, mas que se juntando a outros vão montando verdadeiras paisagens que irão interferir diretamente nas ações das personagens e nos sentimentos do leitor. Tais interferências reforçam, mais uma vez a afirmação de Todorov citada no primeiro parágrafo.

Conforme se depreende do texto, metaforicamente a voz narradora apoia-se no aparente estado de felicidade dos novos proprietários da gleba que “ficava ali na margem direita do Rio Turvo” (TAVARES, 2012, p. 4), para referir-se à ideia de jardim do Éden, o qual, para os cientistas, é uma metáfora da origem da humanidade. Ao primeiro olhar são construídas ilusões quando o leitor se depara com a descrição da propriedade, porém, camuflado ao retrato descrito pela paisagem rural, encontra-se a forte significação da palavra *turvo*, que de acordo com o dicionário Aurélio quer dizer “que não é límpido ou transparente”. Esse jogo de difundir os sentidos, aparentemente ingênuos e descomprometidos ideologicamente é uma estratégia utilizada por Tavares que favoreceu a construção da duplicidade de sentido, o jogo entre os sentidos evidentes e os ocultos nas estrelinhas. Por

intermédio de uma interpretação do objeto de análise em questão, não é possível realizar a técnica de maneira ingênua e, muito menos, de maneira desconectada do contexto linguístico. A duplicidade de sentido em funcionamento é observada quando as escolhas linguísticas utilizadas para compor o corpus do conto funcionam como elementos estruturadores, considerando a mesma estratégia usada pelo autor do romance.

Contudo, a visão de paraíso evidenciada quando se narra que “ali, naquele recanto bucólico, o casal vivia feliz” é desfeita no espaço ficcional no momento em que nos é descrito a cena final, “O quarto do casal guardava um segredo: uma carabina, dois cartuchos detonados e três corpos sem vida. Um mistério que jamais foi desvendado...”, (TAVARES, 2012, p. 4), reafirmando a utilização de jogo entre o sentido aparente e os sentidos possíveis, camuflados nas entrelinhas.

A presença do fantástico ou do estranho em uma narrativa instaura no texto uma dimensão altamente simbólica, causando um impacto no leitor e fazendo-o refletir sobre o sentido da transfiguração da realidade e, ainda, sendo possível fazer com que a narrativa passe pelo processo de duplicidade de sentido.

No caso do romance em questão, é possível afirmar que no momento em que o ET diz a Romã que esta será a mulher que gerará em seu ventre o ser responsável por salvar a espécie humana, percebe-se a transfiguração do real. Lourenço consegue metamorfosear uma passagem bíblica, isto é, a transformação da personagem Romã em Virgem Maria, tudo isso utilizando uma linguagem literária que possibilitou o uso de determinados instrumentos linguísticos, os quais foram capazes de evidenciar um real concreto maculado de verossimilhança, quando o ET diz:

Mas você, Romã [...] faz parte de um plano a ser implantado após a correção dos rumos atuais. Tudo que lhe disse até agora foi só para lhe situar do que tenho de transmitir a você. Para efeitos didáticos, eu sou Gabriel, o arcanjo. Você se lembra dessa história, não? Pois é. Nosso Servo oniparente-polipotente, num ato de extrema dedicação, irá fecundá-la. (LOURENÇO, 1994, p. 191).

A utilização de elementos linguísticos narrando situação semelhante à passagem bíblica favoreceu a construção da duplicidade de sentido: de um lado,

havia um sentido aparentemente neutro, ingênuo, vinculado às questões religiosas e, de outro, a opressão era denunciada, revelada. Trata-se de uma repressão física e ideológica que desencadeava insatisfação e revolta, além de mascarar/desmascarar problemas humanos, principalmente no sentido socioeconômico.

Não é fácil desvelar sentidos mantidos nas entrelinhas de um texto, mas no caso deste romance, escrito na década de 90, é possível, uma vez que, como sujeitos históricos, possuímos conhecimentos prévios sobre as vivências dessa década. À medida que os efeitos de sentido são desvelados, uma perspectiva sócio-histórica também é revelada, por meio de palavras que não são apenas matéria-prima literária, mas também, tema dela, em especial o que se refere a questões de natureza semântica.

Numa atitude própria do fantástico, ambas as narrativas exploram o estado de ânimo das personagens, pondo em movimento a dimensão psicológica do leitor. No conto, por exemplo, como uma espécie de alucinação o último parágrafo narra que “Nada de anormal lembrava a noite fatídica”. Descreve, ainda, uma linda manhã e desperta no leitor a impressão de estar mergulhado em outra história, diferente daquela narrada anteriormente, sem dar nenhuma explicação racional para os fatos insólitos ocorridos ou sem admitir a existência de outras leis da natureza e de outra relação causal entre os fenômenos que permitam explicá-los, deixando aberto um enigma no momento em que afirma restar no quarto do casal, “[...] dois cartuchos detonados e três corpos sem vida. Um mistério que jamais foi desvendado...” Nota-se o uso pelo autor da narrativa moderna, como forma de induzir o leitor a iniciar uma atividade imaginária para lê-la em sua singularidade. Para isso, Tavares reporta-se de um desenlace trágico que propicia ao leitor a possibilidade de se fazer um breve retrospecto do início da narrativa, procurando investigar por qual motivo o autor faz referência de três corpos.

Esse tipo de enigma é de raiz folclórica, mas estritamente literário e não se distingue muito do funcionamento da metáfora. Aristóteles (1979, p. 276) fez a comparação dizendo que o enigma serve para “expressar o que é, reunindo termos absurdos”, nesse caso, o que constitui o gênero, adequado à compreensão do referido fato é o desfecho enfatizado por um código que, uma vez compreendido nos permitirá a revelação. Nesse caso, a narrativa cumpre um papel argumentativo ao se encerrar com um enigma que deixa expressa a permanência da ambiguidade e põe

em evidência o que se deseja destacar, corroborando o que foi dito e tornando a informação mais presente na memória do leitor, desse modo, persuadindo e reforçando a afirmação de Todorov (2012, p. 183): “a literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível”.

A propósito do objeto central da pesquisa, *A Centopéia de Neon*, com o qual o conto *O sobrado assombrado* estabelece uma correlação, em que é possível afirmar que existe uma façanha literária a respeito daquilo que se vê quando da visita a ambas as narrativas. Histórias estranhas, esboçadas pela fantasia apresentam ao leitor um paradoxo absurdo tanto no sentido corrente, de se ir contra o que é comum, de se rejeitar o habitual (absurdo, de *ab*, afastamento; e *surdus*, relativo ao ouvido, é etimologicamente o extraordinário, o diferente do que comumente se ouve), como no sentido filosófico, que viola as regras da lógica. Pode-se dizer que esse sentimento do absurdo necessita de conteúdo e forma para expressá-lo, mas em função da limitação da razão para dar significado ao inexplicável, conteúdo à forma, essa amplitude de sentimentos acaba por se ancorar mais na forma do que no conteúdo. Nesse caso, as aproximações ao absurdo apresentadas nas narrativas em questão, expõem uma forma de relação com ambos os temas, as quais conduzem o leitor a diferentes posturas e direções, por meio de uma apresentação da relação existente entre os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho.

Devido à precisão linguística utilizada pelos autores, tanto o leitor do conto, quanto o do romance irão projetar saídas para os conflitos ou não. Um explicará o estranho, às vezes sem sabê-lo; outro tentará caracterizá-lo explicando suas razões. Um revelará; outro encobrirá. Um simplesmente descreverá; outro conceitualizará. Um irá optar pelo sobrenatural, o que será irracionalidade para o outro, que irá tentar usar da racionalidade para explicá-lo e tentar conviver com ele. Portanto, é válido supor que ambas as narrativas abordam processos que recolocam signos da cultura dentro de novos parâmetros da linguagem, com o esvaziamento dos significados para a reutilização dos signos linguísticos concernentes às mesmas, numa busca por um significado com um padrão aparentemente visível.

Em qualquer espécie de discurso, insere-se uma analogia com o que ele discorre. A imitação verbal dos acontecimentos não é uma ilusão. E sendo assim, a linguagem mantém relações com a ideologia e com muitos outros domínios. Se ideologia pode ser considerada como o conjunto de ideias que servem para justificar

e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens, podem ser consideradas necessárias para a realização desse jogo ideológico, não sendo possível desvincular tais visões de mundo da linguagem. Sendo a ideologia vista como algo imanente à realidade, é, por conseguinte indissociável da linguagem.

No romance *A Centopeia de Neon*, é constatável essa linguagem ideológica imitando o real. O signo linguístico fica desorientado com o real tão fantástico, tão fora da lógica e inacreditável, e busca saídas que o aproximam do caótico, principalmente, pelas vias da crueldade. No conto *O sobrado assombrado*, tais escapes são utilizados por constatações que exprimem a veracidade do signo através de momentos que prendem a atenção do leitor, como no momento em que “ouveu-se o baque surdo de um corpo caindo no soalho do quarto”, (TAVARES, 2012, p. 4). Nota-se que ambos os autores jogam com a percepção do leitor, brincando com o texto. Nos dois casos, ora apresentam uma explicação racional aos acontecimentos, criando alusões para provocar a imaginação; ora deixam as narrativas a cargo do sobrenatural.

É neste momento que o leitor decide optar por qual explicação aceitar, se tudo aquilo não passa de simples imaginação e que tais fatos têm explicação natural ou se é algo realmente sobrenatural, neste exato momento de indecisão têm-se Todorov (2012), a partir do texto, *Introdução à literatura fantástica*, com os conceitos capitais do fantástico, os quais se centralizam na hesitação que o leitor sente frente a um acontecimento ficcional.

Desse modo, não se pode decidir, durante a narrativa, se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata de uma ilusão ou alucinação do personagem:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2012, pp. 30/31).

Percebe-se pela leitura da citação que o fantástico dura de acordo com o tempo de hesitação entre o real e o sobrenatural. Ao final de uma narrativa, caso a personagem decida por uma saída que explique os fenômenos de modo a preservar as leis da realidade, a obra se liga segundo Todorov, ao estranho e não mais ao fantástico. Se os fenômenos ocorridos na narrativa puderem ser explicados pela admissão de novas leis da natureza, a obra encontra-se no gênero maravilhoso.

Conforme visto no item anterior, a hesitação é a mola propulsora para o fantástico se completar. Sobre esta relação, Todorov descreve que é necessário preencher três condições.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (*Ibidem*, pp. 38/39).

Pode-se dizer que os fatos devem ou não ser interpretados como são, pois Todorov reproduz na imaginação que o gênero fantástico mantém-se apenas o tempo de uma hesitação. Essa hesitação, segundo os críticos, é comum ao leitor e a personagem, porém tem sua duração restrita ao momento da narração do fato. A hesitação não só da personagem, como também do leitor é a condição primeira do fantástico. Todorov mostra, ainda, que o fantástico não é uma ciência exata, que a resposta correta está no fim da sentença, mas sim, que a literatura de natureza fantástica é adaptável, se transforma e joga com o leitor, faz com que o mesmo participe da narrativa mexendo com sua credulidade e colocando-o em dúvida quanto aos fatos.

Nas narrativas em questão, é possível visualizar que as sensações do estranho e do sobrenatural confundem-se e correspondem à travessia do real ao desmoronamento das defesas conscientes geradas pela simples imaginação humana.

Lourenço, ao criar a atmosfera romanesca, utiliza-se da ironia e convida o leitor a refletir sobre outras dimensões através de uma visão participada de mundo,

procurando lançar um novo olhar para a possibilidade de experiência e nova interação com o universo narrado, uma verdadeira luta diária pela conquista de uma percepção maior diante do universo que o rodeia. Tavares também apresenta uma linguagem irônica, porém, ao contrário da narrativa lourenciana, a obra tavariana apresenta estruturas que formulam personagens e acontecimentos com uma ironia imanente, de conduta subjetiva, com desfechos que se leva ao riso, ao prazer desfrutado à medida que o leitor se liberta da realidade e se exime de qualquer intenção imediata, de qualquer fim. Isso significa que a ironia tavariana pode ser entendida como elemento racional, como algo logicamente pensado, em oposição ao humor, ligado à falta de lógica da fantasia, uma ironia feita na realidade, que parte da imanência para depois ser transcendente.

Contrastando esse viés utilizado por Tavares, a técnica apresentada por Lourenço utiliza-se de uma ironia mais macabra, amedrontadora, transcendente o tempo todo, a qual gera um medo inconsciente do desconhecido no leitor e, desperta sentimentos que projetam imagens e uma atmosfera ligadas a estados paralisados da consciência, impossibilita o riso, porém estabelece-se a ruptura entre o mundo real e imaginário, exibindo a degradação da vida cotidiana e do universo social, político e econômico do homem moderno.

Ambos os autores conseguem dividir os leitores entre aqueles que se perdem dentro de sua própria identidade e sentem-se seguros dentro da narrativa, mesmo estando essa marcada pela estranheza, e aqueles que a ultrapassam por meio das palavras lançadas, construindo conexões que permitem a significação da literatura de natureza fantástica, sendo possível construir uma base de retorno para o desencadeamento das narrativas e, por conseguinte, informando ou confirmando o pensamento de Steiner, quando nos traz à lembrança que

(...) a literatura é linguagem, em certo grau, fora do tempo comum; (...) E as verdades que ela expõe (...) não estão sujeitas aos mesmos modos de comprovação. Quando a literatura é mais ela própria, a soma de verdade e informação que lhe é inerente não pode ser abstraída, não pode (...) ser parafraseada. (STEINER, 1990, p. 127).

Infere-se dessa classificação que a literatura é um subterfúgio humano, utilizado para se ter liberdade linguística, lembrando que a linguagem literária não

requer regras de estruturação para ser compreendida, pelo contrário, ela possibilita reflexão sobre a própria língua e, sobre ela mesma com liberdade. Personagens e acontecimentos extraordinários, ambiguidade, mistério e magia são algumas das características apresentadas nas narrativas corpus desta sessão.

O sobrenatural é tratado em ambas às obras de uma forma diferente pelo discurso narrativo construído por meio da literatura de natureza fantástica. No conto *O sobrado assombrado*, o evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida diária, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. Ao utilizar a expressão “Alguma coisa estava errada” (TAVARES, 2012, p. 4), a voz narradora busca uma primeira explicação para fatos estranhos que estão acontecendo na fazenda. Num primeiro momento, a narrativa exprime medo, hesita e revela como é a descrição da criatura que “atacava mais do que defendia, exibe uma cena amedrontadora, na qual uma [...] figura sinistra, um bicho estranho, [...] O animal misterioso...” (TAVARES, 2012, p. 4) leva o leitor a experimentar a sensação de que algo foge às convicções da realidade, que poderá hesitar junto com as personagens. No momento em que o casal se depara com algo inexplicável, é possível relacionar a presença de “um macaco grande” que parecia “desafiar o dono da casa” à pessoa do temido coronel Luciferino, visto que existia um boato de que aquele lugar era “mal assombrado”, conforme reproduz o texto:

Terminado o inventário os herdeiros colocaram a propriedade à venda. Ninguém se habilitou para adquiri-la. Corria o boato de que o lugar era mal assombrado. Falava-se numa maldição antiga. Diziam que ninguém, a não serem os descendentes diretos do falecido poderia morar ali, pois fatalmente seria expulso, ou morto, pelo demônio familiar do antigo proprietário. As pessoas evitavam passar por aquele local. Desapareceram as estradas que cortavam o imóvel, caminhos foram fechados pelo mato. (TAVARES, 2012, p. 4).

A partir deste momento, a retórica da narrativa, que apresenta natureza fantástica, elabora hipóteses racionais a respeito do evento sobrenatural que, na verdade, se encerra sem apresentar nenhuma versão que comprove o fato trágico. Ou seja, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém a história do casal num

estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos metaempíricos que cruzam o caminho de suas vidas.

Em *A Centopéia de Neon*, a presença do inexplicável é relatada por uma atmosfera criada pelo autor com importância absoluta, por meio de um apanhado cronológico da vida do personagem Jerônimo, desde o seu nascimento, com relatos de sua infância sob os domínios da avó, até o momento da chegada dos Beatles. Diante do exposto, formula-se uma questão: como se explica a presença do “conjunto de rock inglês” em um pequeno sítio de propriedade de uma oportunista senhora? Um impasse se coloca. Seria a narrativa utilizada apenas para esclarecer e historiar um pouco da loucura vivida pelo jovem rapaz que consegue, por consequência de sua mente liberal, possibilitar a convivência, na mesma época e no mesmo espaço, dos jovens de Liverpool com o personagem fictício icônico Rambo? Percebe-se, pela leitura do romance e é válido supor, no III capítulo, “Diabo é o que habitava o violão de George Harrison”, que Lourenço consegue determinar conceitos e características capazes de descontinuar a tensão do primeiro instante e incorporar um elemento excêntrico que substitui o realismo bruto das páginas iniciais, uma vez que este capítulo quebra o ritmo arrebatador da narrativa, no momento em que é acrescentada a impressionante presença dos Beatles. Nota-se a necessidade de se mostrar o encontro com o *nonsense* que habita o real, por meio da experiência vivida pelo personagem, de poder se sentir imerso na irrealidade do mundo, expondo ao leitor e colocando em xeque os sentidos estabelecidos e as verdades de bom senso.

Conclui-se, portanto, que os dois autores conseguem, por meio do mundo fantástico, fazer definir e sustentar o estranho, num mundo maravilhoso, conceituado por fatos inexplicáveis e insólitos dignos da literatura de natureza fantástica.

II. ENTRE O REAL E O DESEJADO: IMAGENS, IMAGINÁRIO E IMAGINAÇÃO

A experiência com a dimensão imaginária é um aspecto central do pensamento humano, pois a impossibilidade de atribuir sua função permite ao sujeito aprimorar uma dada situação em direção a um fim e, por isso mesmo, ir além do que é rotineiramente considerado real. Tudo depende da relação do sujeito com o mundo, de seu contexto antropológico, da estruturação de sua personalidade e da função que a vida imaginária possa ter nesse conjunto, pois o imaginário possibilita a desconstrução da fruição pelo enquadramento imagético, o qual será a negação do poder infantil de construir imagens com livre arbítrio, estabelecendo, assim, uma negação da imagem como propulsora da reação física e/ou psicológica.

No entanto, a necessidade da consciência imaginante se realizar faz com que se produza uma reformulação para a visão de mundo. Para que uma consciência possa imaginar, é necessário que ela desprenda-se ao mundo, que aplique uma posição de distanciamento em relação a ele, ou seja, fique livre, não se resigne as mesmas condições estabelecidas pelas coisas, pois como explica Sartre (1996), "ainda que pela produção de irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada de seu "estar-no-mundo", é, ao contrário, esse 'estar-no-mundo' o que constitui a condição necessária da imaginação" (p. 242). Destarte, entende-se porque a experiência imaginária tem sido, em todas as épocas e em todas as culturas, estudada e valorizada, uma vez que esta dá corporeidade à matéria imagética e proporciona a passagem entre o sonho, o desejo, a fantasia e faz fluir a imaginação humana.

O ato da imaginação [...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades. [...] Mas os objetos de nossas consciências imaginantes são como silhuetas desenhadas por crianças. [...] Numa palavra: os objetos enquanto imagens são vistos de vários lados ao mesmo tempo; ou melhor [...] eles são "presentificados" sob um aspecto total. (SARTRE, 1996, p. 165).

Servindo dos pressupostos do teórico Jean-Paul Sartre nas obras *A imaginação* (2008) e *O imaginário* (1996), em associação com o suporte teórico que norteará este capítulo, pretende-se compreender o imaginário como movimento que

trafega entre o considerado real concreto e o real criado e ao contrário, de forma a metaforizar fantasia e imaginação. Neste caso, percebe-se que o imaginário não se expressa a si mesmo, mas se desenvolve na interação com a fantasia, o sonho, a magia, a imaginação e o mistério que, por sua vez, apresentam diferentes graus de manifestações.

Na construção de uma narrativa e na criação de um discurso fantástico dotado de tom nostálgico, como é o caso dos textos em pauta neste trabalho, a memória assume um papel de fundamental importância. Sendo assim, quando Sartre traz à tona que o ato da imaginação apresenta algo infantil, é válido supor que, apresentar situações vividas por uma criança, presente na narrativa, que limitada pela pouca experiência, pensa essencialmente, por meio das imagens que cria nas interações que mantém no seu dia a dia, é uma estratégia narracional do autor, pois a criança, dentro de seu contexto, encontra uma porta aberta para a fantasia e para a irrealidade, na qual tudo é permitido e onde ela projeta suas imaginações, a partir das imagens que tem acesso e nas relações com as pessoas que a rodeiam.

A capacidade criativa e imaginativa da criança mostra como ela constrói o seu universo em meio a um espaço socialmente estabelecido pelos adultos. Portanto, ao acreditar que o retorno à infância vai facilitar e explorar o nosso pensamento imaginativo, Gaston Bachelard (1993) dialoga, teoricamente, com Sartre (2008), quando acrescenta uma contribuição para a definição de imaginário infantil. O epistemólogo francês chegou a uma teoria geral da imagem, denominada por ele de fenomenologia da imaginação. Em suas reflexões, este autor afirma que se deve conhecer a imagem em sua origem, sua essência, sua pureza, para chegar a esta fenomenologia. Ele fornece, ainda, à criança recursos para construir sua subjetividade e identidade por meio da capacidade de experimentar e reinventar um espaço ou, ainda mais radicalmente, inventar a si mesma.

A respeito da utilização da subjetividade para a construção da imaginação, Sartre também apresenta um conceito quando reproduz que,

[...] uma imagem *isolada* não se distingue de uma percepção *isolada*. [...] É o juízo que vai constituir dois mundos, o do imaginário e o do real, e é ainda o juízo que decidirá [...] se tal conteúdo psíquico deve ser colocado num ou noutro. [...] A imagem é a subjetividade. (SARTRE, 2008, pp. 88/89 – grifos do autor).

Esta imagem isolada de que fala Sartre não se distingue do pensamento. Ambos estão ligados entre si por relações de proximidade e semelhança, agregando-se segundo atrações que permitem conceder-lhes um nome comum que leve o leitor/espectador a crer na existência da ideia geral, correspondente a esta ligação. O considerado real são as imagens e a ideia, o juízo e o pensamento existem como um potencial que visa converter a multiplicidade da percepção exterior, por meio de uma intenção imaginante, em um resultado de análise subjetivo, ao mesmo tempo em que o objeto da imagem situa-se fora da consciência como alguma coisa radicalmente diferente.

Ainda, de acordo com este pensador, a imagem mental não é uma percepção simples do objeto (matéria), ou seja, as criações de imagens mentais não podem ser consideradas sensações enfraquecidas, pois possuem um conteúdo intelectual que se forma por meio de uma realidade repensada. Sob a ótica desta teoria, percebe-se que, pelo imaginário, a criança descobre significações entre ela e o mundo e as interioriza. Esta construção interna cheia de manifestações realiza o equilíbrio do ser na busca de sua autonomia.

Esta premissa filosófica de uma distância entre o imaginário e o mundo com que ele se relaciona proporciona ao leitor condições particulares do pensamento imagético, sendo estas direcionadas a uma atribuição especial, isto é, as imagens atuarão como reproduções ou sucessoras do objeto desejado, porém, não se identificarão com o ele, uma vez que, a imaginação se caracterize como subjetiva e viabilize o fornecimento de algo perceptível, compreensível e inteligível.

À luz de uma percepção de cunho imaginário, a função social está relacionada à identificação do leitor e de seu universo vivencial, representados na obra literária. Assim como o homem vincula-se diretamente à sociedade, o conhecimento estará voltado para o ser humano, neste caso, é função social da literatura estimular o leitor para uma maior percepção do mundo que o cerca, fazer este leitor perceber o mundo em sua pluralidade e diversidade.

Como resultado do assunto em questão, Rogel Samuel (1985) recorda que,

A arte não só produz realidade, mas dá forma a um tipo de realidade. E a literatura não substitui a sociedade e a política como maneiras de explicar a sociedade. A arte não obedece ao princípio da imitação da realidade

estabelecida, mas ao princípio da negação desta realidade, que não é meramente negação, mas transposição da realidade para superar os problemas. Como parte da sociedade, a literatura está imanente à realidade (está nela). Mas como ficção, como imaginação, ela transpõe essa imanência, criando uma realidade possível para opor à realidade concreta. (SAMUEL, 1985, p. 14).

Depreende-se destas reflexões que é possível compreender que a literatura em sua natureza fantástica intervém na/pela formação da personalidade do indivíduo crítico, como também, na/pela concepção do mundo considerado real que este adquire. Por conseguinte, pode-se estabelecer a princípio que, a realidade imagética infantil, quando evocada por meio da arte, e sendo a literatura considerada como arte, tem por objetivo maior entreter, lidar com o lúdico e, assim, propiciar ao leitor uma apreciação com traços peculiares, de acordo com sua vida em sociedade.

Consoante a esses pressupostos, é possível apreciar o imaginário infantil como uma ciência, conforme nomeia Bachelard (1993), quando existem sujeitos que imaginam. A criança recria um mundo não real, de faz de conta, concebendo, assim, o primeiro aspecto do imaginário infantil. Por meio da imaginação, cataloga experiências que alcançarão a elaboração de novos conhecimentos, os quais construirão na imaginação e/ou no considerado real, uma necessidade de fuga da realidade, pois é sabido que o homem se satisfaz ao isolar-se do mundo. Tamanha necessidade encontra-se explícita nos devaneios em que o homem se envolve e, ainda nas fantasias expressas pela literatura, no entanto, verifica-se que a base da realidade, nunca é pura. Portanto, a literatura proporciona o reconhecimento da realidade que cerca o leitor, quando este se transporta para o mundo ficcional.

Arnold Hauser apresenta “uma nova forma de escapismo” humano, quando,

escolhe-se a vida artificial, fictícia, porque a realidade nunca pode ser tão bela quanto a ilusão e porque todo contato com a realidade, todas as tentativas de concretização de sonhos e desejos levam, necessariamente, à corrupção destes. [...] As formas intelectuais e imaginárias de ser situam-se sempre acima do natural e prático, e os desejos irrealizados parecem sempre mais perfeitos e mais satisfatórios do que sua tradução em realidade ordinária, trivial. (HAUSER, 1998, p. 912).

Percebe-se na citação acima que, quando Antônio Cândido (2006) esclarece que a sociedade é um campo repleto de expressões/interpretações, possibilita à obra um aperfeiçoamento, seja pelo viés artístico e/ou problemático. Deste modo, pode-se afirmar que sem as influências do meio, a obra de natureza fantástica perde, consideravelmente, sua particularidade, limitando seu contexto dentro do conjunto de pressupostos que contribuem ao leitor a possibilidade de interpretar a narrativa, conforme seu devaneio ou sua imaginação.

Sob esse ponto de vista, é válido supor que, quando nos referimos ao imaginário infantil, mais especificamente aos personagens analisados neste trabalho, extraímos o que eles têm de *sui generis* aos valores humanos, transpondo mais acessibilidade ao aproximar o entendimento de suas realidades à nossa, uma vez que, tanto um como o outro são construídos por uma sociedade complexa e que nos torna, da mesma maneira, pessoas incompreensíveis.

À vista disso, podemos dizer que o imaginário é tudo que não podemos estabelecer fronteiras entre o considerado real e o que é parte daquilo que estamos imaginando com verossimilhança, numa atitude pela qual, fantasia e imaginário, dentro desse contexto, se equivalem. Desse modo, compreende-se o imaginário infantil como um dos fatores construtores da personalidade da criança, pois esse imaginário recorre para modelos sociais fazendo com que esta se descubra em relação ao outro, elaborando o seu ideal de eu, tendo por base as pessoas do seu convívio.

2.1. Ideologia e imaginário infantil na visão lourenciana

A literatura, vista como parte de um saber/fazer social, adequa-se ao grupo que o gera, tanto quanto ao indivíduo criador, sendo este o emissor desse grupo. Como forma subjetiva de manifestação humana, possibilita o entendimento contextual de várias leituras do mundo, pois, por meio de interpretações de uma obra literária, é possível experimentar a corrente interpretativa intencionalista, de maneira a explorar o raciocínio e o imaginário do leitor. Para tanto, a expressão da sociedade dentro da obra literária não deve ser entendida como reprodução, consequência ou resultado da preocupação social, e sim como parte da literatura, não ocupando lugar mais ou menos importante que outros elementos peculiares do

texto, pois a abordagem sociológica ao ser integrada pelas estruturas narrativas torna-se natural, pois como relembra Antônio Cândido de Mello e Souza:

a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a *uma praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CÂNDIDO, 2006, p. 64, grifos do autor).

É possível afirmar que esse incondicionamento ao qual Cândido se refere, é um exercício possível quando se realiza uma leitura literária, uma vez que a narrativa tem o poder de fazer com que o leitor se surpreenda com seu desenvolvimento, de induzir novos trajetos a serem percorridos no desencadear da leitura e, ainda, de possibilitar um enfrentamento entre leitor e escritor, sendo que o primeiro apresentará suas expectativas com a escolha narracional do segundo, num jogo onde nenhum poderá se estabelecer, totalmente, sobre o outro. Daí surge, então, uma ligação entre imaginação e percepção, estabelecendo critérios a esses dois atores que estão em cena levando-os “ao mundo da *ilusão*”.

No romance *A Centopéia de Neon* (1994), percebe-se o processo imaginário em toda a narrativa. Utilizemos como exemplo o capítulo III, intitulado *Diabo é o que habitava o violão de George Harrison*, que serve de suspensão para a tensão introduzida no primeiro instante da leitura. Neste, a voz narradora fragmenta o compasso do realismo bárbaro existente nos capítulos anteriores e, paralelamente, fundamenta o imaginário infantil, mais precisamente a vida, pessoa e atitudes do protagonista desse relato, “[...] Jerônimo Joaquim dos Santos Neto – conhecido como Jeromão [...]” (LOURENÇO, 1994, p. 103). O jovem personagem narra, através de sua mente desobrigada, sua história, desde o nascimento até seus dezoito anos de vida, os quais, na maior parte do tempo, foram vividos à sombra da avó que o criara, por meio de devaneios, que são introduzidos na narrativa de forma criativa e perspicaz fazendo com que a presença dos Beatles seja um ingrediente surpreendente. Conclui-se que a obra lourenciana é ideológica e tem como pano de fundo, questões da própria realidade.

Em consonância com as afirmações dos teóricos Sartre (2008) e Bachelard (1993), voltemos nosso olhar para Jeromão, que é tratado por sua avó e se comporta como uma criança, mesmo tendo dezoito anos de idade:

Não só fui criado por minha avó, como só conheço ela de parente. Não tendo com quem dispersar seus caprichos e preocupações, nunca me deu chances de agir por conta própria. Ela diz que aos dezoito anos sou a mesma criança de quando tinha seis. Não concordo. Embora seja mais cômodo aceitar essa condição de menino retardado a ter que enfrentar a vida por conta e risco. (LOURENÇO, 1994, p. 83).

É perceptível que o escritor, ao criar esse personagem, leva em consideração que a infância é uma fase da vida que está diretamente ligada ao mundo da fantasia, que tem relação direta com o imaginário e que quando se é criança imaginar, criar, recriar, inventar e reinventar são situações que fazem parte do cotidiano. Sendo assim, Lourenço reafirma o que Sartre traz a lembrança: “o ato da imaginação [...] é um ato mágico. [...] Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil.” (SARTRE, 1996, p. 165).

Outra característica observada na escrita lourenciana é que o autor utiliza a técnica recorrente de retomar o passado por meio da memória, de modo que a quebra da narrativa linear e do arranjo cronológico dos episódios correspondem às estratégias utilizadas para este objetivo. Mas a memória da qual ele utiliza é involuntária, que surge naturalmente, não é imposta, não vai atrás, carregada de reminiscência, pontua-se uma memória com gosto, de uma sensação que quer experimentar outra vez o passado, como se quisesse voltar a este. Com o intuito de enfatizar o funcionamento da memória, Lourenço aproxima lembranças distantes e recentes na tentativa de demonstrar que não há uma interpretação completa sobre o que ocorreu.

Durante o enredo do terceiro capítulo, é possível verificar a criatividade imaginária de Jeromão. Uma das cenas que mais chama a atenção é a aparição fantasiosa dos Beatles, o que mexeu com o consciente e a realidade do personagem, desde o momento em que sua avó alugara o galpão para “um empresário de um certo conjunto de *rock* inglês que o alugou para os rapazes ensaiarem.” (LOURENÇO, 1994, p. 85).

Neste contexto, é possível verificar que o processo imaginário cumpre um importante papel para a formação do leitor crítico. Ao mesmo tempo em que a consciência imaginante permite ao sujeito ultrapassar, rapidamente, a sua situação atual em direção a um futuro diferente, pode, também, abrir caminho para um mergulho mais profundo no mundo imaginário. Isso pode ser percebido no momento em que Jeromão diz que “sentia uma ansiedade daquelas de sapecar o estômago. Eu não via a hora de conhecer em pele e osso um conjunto de rock inglês.” (p. 85).

Assim sendo, a função atribuída ao imaginário dependerá da condição singular de apropriação de tais experiências, podendo o sujeito comprometer-se psicologicamente ou não. Gilbert Durand (1989, p. 14) interpreta o imaginário como: “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo-sapiens*”. Dessa forma, a imaginação amplia ao ser humano a possibilidade de conceder significado a tudo que existe. No caso do personagem em questão, pode-se verificar que este concedeu um significado tão importante à estadia dos Beatles no sítio que permitiu ser este momento um marco fundamental em sua vida, pois, como afirma em certo momento da narração,

até hoje quando chega maio com suas manhãs translúcidas, vento cálido e inevitáveis revoadas de anjos, me dá, assim, uma saudade difusa, um eflúvio alucinante talvez de uma adolescência malresolvida, um abrasamento incontido no peito, uma quase-dor, uma vontade compulsiva de zarpar voando para outro planeta, onde todos os momentos sejam manhãs de maio, de frio, de aragem magnética e de chegada dos Beatles com seu elixir de arrebatamento. (LOURENÇO, 1994, p. 85).

Nesta situação, é possível refletir sobre a possibilidade de ser a imaginação considerada como um elemento criativo e moderadamente autônomo em relação ao sujeito. As imagens aparecem ao indivíduo e não estão sujeitas a seu domínio. No caso de Jeromão, percebe-se que as imagens o controlam o tempo todo, reafirmando sua atuação infantil conforme citado anteriormente. Nota-se, portanto, a teoria de que a fantasia facilita a compreensão da criança, pois se aproxima mais da maneira como vê o mundo, já que ainda é incapaz de compreender respostas realistas. É válido não esquecer que a criança dá vida a tudo, se perde no tempo e no espaço, construindo um mundo imaginário em sua tão natural dita realidade, buscando personagens, próximos ou distantes, para que estes

possam dividir com ela a vida, juntamente com todos os outros elementos do mundo e da natureza.

Esse desvio da criança no tempo marca a distância entre a infância e a vida adulta, mas o modo como cada um, criança e adulto, se relaciona com os objetos, os lugares, os outros, ou, em termos distintos, o tipo de experiência que realiza, proporciona a possibilidade de a imaginação infantil se mostrar incerta, imprecisa, cheia de confusões e mal-entendidos:

Os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia ao seu âmago. Qualquer pretexto lhes convinha. (...) Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. Só que nunca à minha própria imagem. E por isso ficava desorientado, quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo. (BENJAMIN, 2000, pp. 98/99).

Nesta perspectiva, o “mundo deturpado da infância” marca essa fase da vida humana como tempo da indefinição, indeterminação, mas, também, aponta para uma possibilidade de relação outra, de mistura, de reconhecimento e representação de semelhanças (a capacidade mimética). Por isso, compreender a criança, valorizar seu enunciado e atribuir sentido ao que diz/pensa/cria é o papel do adulto que reconhece a legitimidade de suas vozes e contribui para a construção da sua visão de mundo.

A relação da criança com o mundo que a cerca, seja em casa, na rua, na escola, não se limita ao nível de relação individual, mas sim às inter-relações das muitas histórias, da imaginação que ela tem ao enxergar o novo que vê ao seu redor, no mundo, favorecendo a possibilidade de fruição estética, principalmente quando em contato com a literatura, com a arte. O cotidiano é feito de confrontos que englobam uma série de experiências passadas, das quais a lembrança permite repensar, refazer, reconstruir com imagens as ideias do presente inter-relacionadas com tais experiências.

Entende-se que a memória é fundamentada pela elaboração do sujeito, neste caso a criança no tempo presente, sobre experiências vividas no passado, as

quais possibilitam a instalação da memória individual à memória coletiva, da qual todos fazem parte, projetando a inserção da linguagem por meio do campo imaginário.

Esta concepção encontra ressonância na teoria de Mikhail Bakhtin, quando o pensador diz que a linguagem não é apenas oral, mas também corporal, gestual, visual. Ao articular este pensamento de Bakhtin sobre a linguagem e a forma pela qual ela deve inserir-se no âmbito das ciências humanas, formula-se a impressão de integralidade, marcada por diferentes caminhos, sempre visando à linguagem como espaço de (re)conquista do sujeito, como ser histórico e social, numa associação e percepção, com vistas para o entendimento de que,

os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal, ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar. [...] Os sujeitos não adquirem a língua materna; é nela e por meio dela que ocorre o primeiro despertar da consciência (BAKHTIN, 2004, p.108).

As ideias desse teórico ilustram a teoria que versa sobre a afirmação de que, o primeiro contato da criança com o texto é oral, com os pais, familiares ou outras pessoas de quem elas ouvem os diversos tipos de histórias. A criança interage com as narrativas, acrescenta-lhes detalhes, personagens, lembrando fatos alheios e histórias reais que são contadas, paralelamente aos acontecimentos do mundo imaginário existente na memória infantil, que percebe e significa as coisas, as pessoas, os fatos e relaciona-os.

Nesta perspectiva, vale ressaltar que a criança se desenvolve impulsionada pelas interações sociais e culturais vividas. É na vida cotidiana, nas trocas sociais, que o infante encontra subsídios para conhecer, significar e compreender os acontecimentos sociais, bem como agir sobre os desafios constantes que se apresentam à realidade infantil e, concomitantemente, estão englobados de valores culturais, regras de convivência, vínculos afetivos e sociais, além de estarem consolidados no imaginário, possibilitando a criança utilizar sua criatividade para representar encantamentos, sonhos e fantasias.

É sabido que o infante, quando brinca e imagina os seus personagens, fantasia um mundo que não está distante da sua realidade diária e cria toda uma história. Na maioria das vezes, os personagens de suas fantasias são figuras

semelhantes a pessoas que ela conhece. É uma reprodução de imagem, mas é também a visualização de toda uma história que ela imaginou. Jeromão foge a regra, pois ao utilizar o ato imaginativo para narrar sua história, busca astros do rock para protagonizá-la e, conforme ele mesmo diz: “oficialmente, jamais um Beatle pisou em nosso País” (LOURENÇO, 1994, p. 88). No entanto, a dimensão do imaginário abrangida pelo personagem, por meio de construções fantásticas e significações inverossímeis, produz uma retomada ao processo imaginativo e, ainda, a partir de imagens espontâneas é possível ler um quadro que proporciona ao leitor a conferência de uma significação que a própria imaginação corresponderá, ao trabalho de ligar o sujeito à imagem e, também, a outras, transformando-as em símbolos novos, atribuindo sentido às diversas imagens evocadas.

As ideias apresentadas pelo romance ilustram a teoria de Adorno, quando este lembra que a fantasia e a pensamento do leitor são muito importantes para a idealização da obra, visto que esta deve proporcionar ao mesmo certa dimensão para imaginar e passear pela narrativa, livre do controle das imagens, pois “(...) a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos.” (Adorno; Horkheimer, 1985: 114). Por conseguinte, entende-se que esta diversidade/liberdade no plano expressivo da narrativa pode ser considerada como limite ou como alternativa interpretativa, dependendo da perspectiva analítica de quem lê o texto, o que realça aquilo que a escritura deixa à imaginação do leitor, o qual compreende o mundo *na e por meio* da linguagem, mas não aquela que é tão somente baseada na identificação de códigos ou nos elementos normativos do discurso. O sujeito se constitui sujeito da linguagem na medida em que esta seja carregada de contexto, de sentido, de significação e de imagens.

É fascinante reconhecer o quanto uma leitura é capaz de explorar a imaginação do leitor, mexer com seus sentimentos mais íntimos e contribuir no desenvolvimento da imaginação, da fantasia e até mesmo da personalidade humana. Este desenvolvimento é entendido pela criança, a qual se observa desfigurada pela semelhança com tudo que se encontra a sua volta e guarda as possibilidades de uma proximidade não endurecida com aquilo que se apresenta como outro. Essa indeterminação/desorientação se manifesta como condição para a formação de um sujeito que se equilibra entre a identidade em relação a si e ao outro, entre um encontrar-se e um perder-se em meio aos movimentos de

identificação e diferenciação, que parecem configurar a infância como um refúgio, um lugar de certa liberdade para conhecer, onde as fronteiras entre o sujeito e a imagem parecem ser mais tênues, maleáveis e dentro do qual a simetria entre eles ultrapassa regras ou limites. Como consequência desta relação, pode-se utilizar o momento da narrativa em que Jeromão é preso, confundido com traficante “Ramon Herrera, o terrível”, (LOURENÇO, 1994, p. 94), e tenta justificar aos policiais que o violão era de um integrante dos Beatles:

Eu sentia muito, mas achei que era o momento de revelar o segredo dos Beatles e me salvar a pele. “Coronel” eu disse (sei que os tiras adoram ser tratados por patentes superiores) “esse violão é do George Harrison, aquele dos Beatles. Ele me emprestou para fazer uma seresta para minha noiva” (noiva é um negócio que inspira compromisso). (LOURENÇO, 1994, p. 92).

Até certo ponto a imaginação do personagem se torna, como vimos anteriormente, um manifesto, sobretudo, na relação com a moralidade, mas a partir desse ponto, pode-se ressaltar que a criança da narrativa desaparece e entra em cena o jovem rapaz, considerado honesto, simples e apaixonado por uma moça que nem sabe de seu sentimento. Supor que, se referir ao policial com uso de um pronome de tratamento de alta patente irá amenizar sua situação e, ainda, dizer que tem uma noiva, sem na verdade não ter nem namorada, é algo inteligente e sagaz, uma atitude que não caberia, necessariamente a uma criança. A voz narradora age inteligentemente, durante todo o momento da abordagem, não por outro motivo, a experiência do espaço/momento com ela concorre, não mais a compor uma trama de linearidade cronológica, mas a retê-la em suas malhas. Esse processo se materializa como reconhecimento, como mescla autônoma de um sujeito que, no comportamento astucioso da infância, se encontra preso no território que domina e pelo qual não se deixa nomear, seja ele suscetível aos sentidos ou não menos importantes, imaginários.

A teoria do imaginário é construída a partir da crítica que faz a desvalorização da imagem e do imaginário, no pensamento ocidental clássico. Sobre isso, Durand afirma:

[...] essa concepção “semiológica” do mundo será a concepção oficial das universidades ocidentais, especialmente da universidade francesa, filha mais velha de Auguste Comte e neta de Descartes. Não apenas o mundo é passível de exploração científica, mas apenas a exploração científica tem direito ao título desprezioso de conhecimento. Durante dois séculos, a imaginação é violentamente anatemizada. Brunshvicg ainda a considera como “pecado contra o espírito”, enquanto Alain só vê nele a infância confusa da consciência; Sartre descobre no imaginário apenas o “nada”, “objeto fantasma”, “pobreza essencial. (DURAND, 1988, pp. 16-26).

Percebe-se, porém, que a antropologia do imaginário pode se constituir como uma antropologia que não tem apenas a intenção de ser uma coleção de imagens, de metáforas e de temas poéticos. Mas deve também ter a pretensão de construir um quadro composto por esperança e temores do homem, a fim de que cada um nele se identifique e se fortaleça. No caso da narrativa lourenciana, percebe-se que, o personagem Jeromão, diante da dificuldade dura da vida, da impossibilidade de concretização, se encontra no sonho, não o sonho como refúgio, mas de vida possível. Torna-se um menino-homem que entra na vida do desejo, do delírio.

Tendo em vista as postulações duranianas de que o imaginário é tudo que não se estabelece fronteiras entre o real e o que é parte daquilo que estamos imaginando, pode-se afirmar que a imaginação possui a faculdade de integrar as diversas esferas da existência tais como pensamento, ação e emoção em uma experiência significativa, através da função transcendente e de simbolização.

É possível constatar que a mediação entre estas esferas é realizada através do símbolo, que possui uma maneira de atuar expondo seu significado, as experiências e imagens relacionadas a ele, as quais estão vivas e podem sofrer um movimento de racionalização, tornando-se então um signo e, ainda, possibilitando a formação ou a inserção em um sistema ou discurso racional e unívoco. Neste caso, o processo imaginativo deixa o campo do simbólico para o campo semiótico, da simbolização para a representação.

As contribuições do crítico e antropólogo contemporâneo Gilbert Durand, professor catedrático da Universidade de Grenoble, França, para estudar o imaginário, devem ser consideradas como um desafio, como uma motivação que permite esclarecer as raízes inconscientes e conscientes da formação do imaginário. O escritor é considerado um interlocutor permanente dos pensadores contemporâneos, uma vez que dá importância fundamental ao conjunto de estudos

sobre o homem e a multidisciplinaridade, fazendo levantamentos em seus trabalhos que ajudam numa melhor compreensão do imaginário.

Na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (1989) apresenta para o leitor a possibilidade de que o ser humano é dotado de uma extensa capacidade de formar símbolos em sua vida. Por meio desta análise, explicita “O imaginário, longe de ser a epifenomenal louca da casa a que a psicologia clássica o reduz, é, pelo contrário, a norma fundamental, a justiça suprema”, (DURAND, 1989, p. 14). O escritor utiliza, ainda, a expressão, imaginário ao invés de simbolismo, uma vez que para ele o símbolo seria a maneira de expressar o imaginário.

Sua teoria sobre o imaginário se organiza sob o método da convergência, isto é, os símbolos se (re)agrupam em torno de núcleos organizadores, as constelações, que dizem respeito à polarização das imagens, indica que há estreita relação entre os gestos do corpo e as representações simbólicas. Os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetípico, porque são variações sobre um arquétipo.

A favor da interdisciplinaridade, Durand (1988) autentica a retórica da imagem simbólica e reitera a dimensão dos arquétipos e a força diretiva dos mitos, pois como ele mesmo afirma, o imaginário não é uma simples abstração uma vez que segue regras estruturais da hermenêutica. Assim sendo, o teórico sistematiza a questão do mito, o qual surge com vigor em seu pensamento, uma vez que,

[...] a civilização moderna, caracterizada pelo racionalismo positivista, acreditou ter eliminado o mito e minimizado o papel da imagem e do simbolismo, mas, por trás da fachada hipócrita do iconoclasmo oficial, o mito continuou a proliferar de forma clandestina, graças à expansão literalmente “fantástica” da mídia – cinema, televisão, heliogravura – que reinstala a imagem em “carne e osso” no uso cotidiano do pensamento. (DURAND, 1988, p. 25).

A citação sugere que a mitologia duraniana expõe a imaginação como a referência última de toda a produção humana através de sua manifestação discursiva, o mito, e defende que o pensamento humano move-se segundo quadros míticos. Ou seja, as ideias do escritor ilustram a possibilidade de haver em todas as épocas ou sociedades a existência de mitos subjacentes, que orientam e modelam a

vida humana. O propósito do trabalho do crítico é justamente desvelar os grandes mitos diretivos, isto é, aqueles responsáveis pela dinâmica social ou pelas produções individuais representativas do imaginário cultural, no tempo e no espaço.

Com efeito, no capítulo III do romance em análise, são visíveis momentos em que Jeromão mitifica os Beatles, numa mistura de ironia e fantasia, a voz narradora configura o enredo, através de imagens, identificando o grupo de rock como figuras míticas dominantes, caracterizando a sua tipologia e buscando ciclos de transformação do imaginário por meio da hermenêutica mitológica, proposta por Durand. Conforme a narrativa reproduz, é possível verificar a ironia na primeira estrofe e a imaginação na segunda,

[...] Pela facilidade com que eu pegava e conduzia aquelas monstruosas caixas de som, logo o Paul McCartney achou em mim alguma semelhança com o Sylvester Stallone e só me chamava de Rambo. De fato. Se de alguma coisa posso orgulhar são minha notas de redação e meus músculos proeminente e avantajados.

[...] John Lennon, sempre o cérebro do grupo, foi ainda mais longe: anunciou a própria morte em trágicas circunstâncias, recolheu-se dois meses num *spa* tropical e voltou à cena vinte anos mais moço como sendo seu próprio filho: Julian Lennon. (LOURENÇO, 1994, pp. 86/87).

Ao ler as citações, nota-se que o assunto mencionado é um instrumento por meio do qual a voz narradora consegue expor a transformação do imaginário, considerando os pressupostos sobre a imaginação do leitor e bloqueando a ilusão pretendida na obra, devido à entrada do mesmo no jogo literário. Neste romance, a ironia lourenciana apresenta características marcantes, visto que o personagem-narrador realiza intervenções constantes, direciona sua história através da intertextualidade e, ao mesmo tempo, interrompe a trilha ficcional da narrativa, reforçando o que explicitado por Alvarce:

O contraste entre a aparência e a realidade é o traço básico de toda ironia. [...] A tensão entre aparência e realidade pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, através de uma incompatibilidade. É importante observar, entretanto, que nem tudo o que é diferente do que parece ser é exemplo de ironia. (ALVARCE, 2009, p. 28).

Sendo assim, conforme elucida Alvarce (idem), é válido supor que o “ironista dissimula” não para ter boa reputação, mas para “ser compreendido”. Analisando, especificamente o personagem Jeromão, quando este se compara ao personagem fictício Rambo, o que faz em dois momentos da narração, é uma atitude própria do ironista, isto é, objetivando abordar a ironia literária, a voz narradora parte do que é dito literalmente, para o que se quer verdadeiramente dizer. E neste confronto entre literal e proposital, o personagem apresenta, de forma reflexiva e subentendida, esta incoerência, a qual requer do leitor uma ação retórica, que irá gerar a possibilidade de leitura escolhida pelo escritor, ao construir sua narrativa, de maneira a expor sua visão de mundo e suas concepções filosóficas.

A noção duraniana sugere que, ao construir a teoria do imaginário, é preciso explicar qual a função da imaginação nas histórias e nas vidas humanas, mostrando a existência de uma associação entre o imaginário e a razão. A visão duraniana, expõe que o imaginário é o fundamento sobre o qual se constroem as concepções de homem, de mundo, de sociedade. Em outras palavras, é válido dizer que, interessa-nos no pensamento de Durand, mais do que seu inventário crítico e suas estruturas para apreender o imaginário, a vitalidade por ele atribuída ao recurso antropológico, que permite enriquecer o entendimento do imaginário como um fenômeno simultaneamente individual e social, mítico e histórico. Em suas palavras,

[...] o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o mito, a narrativa da imaginação) e em relação a lógica ocidental é alógico. A identidade não localizável, o tempo não assimétrico e a redundância definem uma lógica inteiramente outra em relação a descrição eventualista. (DURAND, 2010, p.87).

Os processos do mito e sua narrativa (delírio ou sonho) consistem na repetição das ligações simbólicas que os compõe. Para a formação dos símbolos é preciso que haja estruturas dominantes do comportamento cognitivo inato do homem. Diante disto a narração se sobrepõe na formação do imaginário, já que sem esta não seria possível o processo de ligações simbólicas.

2.2. Concepções do insólito e a instauração do imaginário infantil na figura do personagem Jeromão em diálogo com o personagem do conto *Os Cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga

De acordo com teóricos e estudiosos da literatura de natureza fantástica, dentre as muitas características existentes no texto fantástico, destaca-se a de ser ele um discurso privilegiado, tanto por sua capacidade de atingir o mais alto nível de envolvimento com o leitor, quanto pela aproximação exemplar que oferece do aspecto lúdico da representação, inerente ao discurso literário.

Para analisar tais características, escolhemos como objeto central o conto *Os Cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga (1983). Adotamos esta narrativa pelo fato de ela conter a escolha do fantástico como eixo de construção e, também, por revelar a correspondência da igualdade do considerado real com o irreal, da vida e da morte. Assim, o conto promove a viabilidade da impossibilidade absoluta do sentido e justifica nossa escolha.

Se levarmos em conta a teoria de Todorov (2012), que considera o fantástico como um estranhamento, um momento de hesitação que tira a história do mundo considerado real e a leva para a fantasia, perceberemos que *Os Cavalinhos de Platiplanto* é uma narrativa que possui natureza tendenciosamente fantástica, cheia de simbologia, de traços maravilhosos e estranhos que remetem aos ritos de iniciação da própria vida humana, apresentada ao leitor através de uma escrita peculiar, pela qual José J. Veiga expõe uma linguagem marcante, escrevendo com a facilidade de alguém que conta histórias. Narrador tradicional, sem a sofisticação dos pós-modernos, preocupados em mostrar que sabem semiótica e outras vulnerabilidades tecnicistas, o escritor goiano utiliza-se de uma linguagem simples, sem floreamentos, pois seu objetivo é prender a atenção do leitor pelo teor contido na narração, seja ela considerada real ou fictícia.

O parágrafo anterior demonstra o que Todorov argumenta em sua teoria, quando lembra que,

A linguagem literária é uma linguagem convencional em que a prova de verdade é impossível: a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas que estas designam, ora, em literatura, estas “coisas” não existem. Ao contrário, a literatura conhece uma exigência de validade ou de coerência interna. [...] É preciso igualmente evitar confundir o problema da verdade com o da representação [...] toda a literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso. (TODOROV, 2012, p. 91).

A relação mencionada pelo teórico pode ser visualizada quando dentro da narrativa *Os Cavalinhos de Platiplanto* relaciona-se com as epígrafes, pois, assim como “Atlantis”, “Platiplanto” simboliza o sonho perdido, seja ele coletivo ou individual, não se apaga da memória humana e, ainda, precisamente lhe assegura o lugar. São “cosas que existem” e assim, indicam a possibilidade do fantástico estar/acontecer/existir, ou não, no cotidiano das personagens e do leitor.

A realidade narrativa do conto é construída concomitantemente entre dois universos, o cotidiano e o insólito, opostos entre si, suas personagens podem ou não circular, podem ou não se manifestar no tempo narrativo, mas cuja existência e questionamento são à base do conflito narrativo. No terceiro capítulo do romance e no conto há a utilização de um cenário rural, nesse cenário, em meio às regularidades do cotidiano, são inseridas ou descobertas situações que alteram a rotina de ambas as narrativas, mas que não são vistas, em sua absurdidade, pelo contrário, são aceitas com facilidade pelas personagens adultas, como resultado de uma acomodação e de uma alienação perante as circunstâncias e suas causas.

Este choque entre tais universos, em grande parte, é representado na ocorrência do fantástico, estando este, inserido na considerada realidade cotidiana. Daí a opção pelo termo *insólito*: eventos que não sejam sobrenaturais, mas apenas estranhos ou extraordinários. Por exemplo, a morte de um ente próximo, situação enfrentada pelo personagem infantil do conto, mesmo sendo ela o que de mais comum acontece em nosso mundo, não o é para o neto que perdera o avô. O mesmo acontece com Jeromão, que nem conviveu com os pais que morreram; a mãe por complicações no parto e o pai, dois anos depois, mesmo assim sente a perda tanto quanto o menino do conto, que conviveu muito bem com o a presença do avô. É a relatividade de valores: para eles a morte é insólita, não comum em seus universos infantis. Nota-se a visão de mundo de personagens que interpela e reflete os acontecimentos obscuros, aplicando-lhe explicações.

É possível verificar no conto, a busca pelo insólito, o uso da ficção que promove a germinação da voz narradora e a utilização dos fatos, para elucidar uma realidade alegórica, distante do que possa simplesmente parecer. A tensão entre o cotidiano e o insólito vai sendo criada ao passo que invadimos as linhas e os pormenores da narrativa, num movimento de evolução gradativa, para no final terminar por revelar o segredo do menino, que ficara perdido no meio da trama e, ainda, desmascarar o mistério que estava à vista de todos, todavia imperceptível. As

ideias do conto ilustram a teoria todoroviana, uma vez que “[...] qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural.” (TODOROV, 2012, p. 179). Com o personagem Jeromão também ocorre esse encontro com a alegoria, pois ele não só deixa perder a criança que existe em si no meio da trama, como se transforma em um adulto que consegue, sorrateiramente, burlar a todos, com postura de infante, porém, atitudes de um homem desonesto que “não conseguia se desvencilhar da tentação” (LOURENÇO, 1994, p. 130).

O insólito está ligado à relação entre o eu que vivencia e os outros que não o fazem, de modo que se pode entender que as experiências, os sonhos e os desejos de um indivíduo só recebem plena dimensão por aquele que os prova. O estranhamento se dá numa perspectiva freudiana, na qual algo considerado imaginário surge na realidade do menino do conto, de modo que de tanto idealizar o cavalinho, este lhe surgiu acompanhado de outros, com dimensões ainda mais mágicas que as antes imaginadas, conforme menciona a narrativa,

Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. (VEIGA, 1983, p. 34).

O mesmo acontece com Jeromão, que de tanto esperar pela chegada dos Beatles em uma pequena propriedade, consegue narrar um encontro detalhado desse dia, o que possibilita ao leitor a convicção de que esta estadia do conjunto de rock no Brasil realmente aconteceu. A voz narradora utiliza uma descrição minuciosa para expor esse momento tão esperado pelo personagem,

Numa certa manhã de princípio de maio, em que o tempo havia mudado completamente de calor sufocante para frio ventoso, chega uma carreta gigante com o equipamento de ensaio do grupo. Logo atrás vieram duas mercedes e um *rolls-royce* com os buliçosos *megastars*: eram os Beatles. (LOURENÇO, 1994, p. 85).

As ideias da narração ilustram a forma como o considerado real obtém uma dimensão amplificada aqui, de modo que tudo aquilo que faz parte da vida de ambos os personagens é real para eles, mesmo que não o seja para os outros. Contudo, se os personagens conseguem dar provas de seus desejos, vivem cada momento com intensidade, como ocorre no conto em análise, onde por precaução, o menino decide não compartilhar seu desejo com ninguém, para “poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento” (VEIGA, 1983, p. 35). No romance, Jeromão também esconde o segredo da presença do grupo musical, porém, numa sensatez momentânea, reflete afirmando: “eu quis trair os Beatles, contando o segredo deles ao tenente para me livrar a pele, mas não consegui, por simples ignorância ou conveniência de meus algozes” (LOURENÇO, 1994, p. 99). Ambos os personagens voltam para a realidade, encerrando o ciclo imaginário dos textos, embora permaneça neles uma atmosfera onírica, surreal, que se sustenta a partir das lembranças que o menino e Jeromão conservarão; o primeiro da maravilhosa fazenda de Platiplanto e o segundo da fascinante estadia dos Beatles em sua casa.

No que confere ao fantástico, percebemos no conto que a oscilação entre o considerado real e o irreal começa no momento em que o garoto dirige-se a uma fazenda vizinha, chamada Platiplanto, onde encontra os cavalinhos e, principalmente, no momento em que narra o banho dos animais,

Quando chegaram à beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinhou e começou um trote dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer medidas à assistência. [...] O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoava de ver. Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo. (VEIGA, 1983, pp. 34/5).

Assim, percebe-se que o garoto tem uma fuga, um sonho, para um mundo onde ele teria seu cavalo, algo que, na realidade, não poderia se concretizar, além disso, a fantasia manifesta-se por meio das cores que são atribuídas aos animais, das brincadeiras que eles faziam, do show que apresentavam na hora do banho, circunstâncias que só poderiam existir mesmo na fantasia do menino.

A oscilação entre os mundos, considerado real e imaginário, apresenta-se no capítulo do romance que se faz objeto deste subcapítulo, quando Jeromão diz sentir delírios com a jogada dos Beatles, ao escolher um sítio no Brasil para se refugiar, ensaiar e compor, para depois anunciar “um retorno triunfal” (LOURENÇO, 1994, p. 87). Totalmente fascinado com a presença dos rapazes de Liverpool, o jovem/menino se entrega à imaginação, incorpora a multiplicidade da literatura de natureza fantástica e seus traços, na busca pela concepção da pluralidade cultural como eixo transversal para o reconhecimento da importância nas ricas e significativas contribuições para um melhor entendimento do imaginário em geral e, em especial, do imaginário infantil.

Nos meses seguintes acompanhei com trepidante entusiasmo todos os ensaios dos Beatles. Eles passavam a maior parte do dia compondo, principalmente o John e o Paul. O George e o Ringo às vezes saíam para pescar no ribeirão nos fundos do sítio e me levavam para enfiar a isca no anzol. Eles têm nojo de minhoca. (LOURENÇO, 1994, p. 87).

A fuga dentro da narrativa aparece explícita entre os devaneios do personagem, quando ao narrar os episódios supramencionados, relata uma mistura de imaginação e seu mundo real, pois ao mesmo tempo em que delira com a presença dos cantores no sítio, ele retorna à sua realidade, utilizando o ato da pesca como atributo, no qual a intersecção imaginário/real estimula a imaginação criativa de Jeromão, sem que esta se afaste da concepção de realidade imposta pela sociedade. É notório, pois, que esse corte entre os dois mundos acontece, quando a voz narradora leva os cantores a um ribeirão para praticarem pesca.

Conclui-se, portanto, que o mundo infantil é contraposto ao mundo adulto, de forma a caracterizar o primeiro como devaneador, perante os olhos do segundo. Porém, fantasia ou não, ao mundo visto pelo olhar pueril nada escapa, a realidade não é dada, ela se constrói a partir das vivências e das impressões que levam a criança a desenvolver a criatividade, as emoções e os sentimentos de forma prazerosa, oportunizando o desencadeamento do imaginário.

2.3. A relação literária do romance *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço, num contraste sintomático do seu diálogo com outras artes

A arte adquire papel importante na sociedade no momento em que propicia um processo de ensino e aprendizagem mais crítico, por meio do fazer-sentir e do fazer-pensar e, ainda, ao colaborar para a concepção de sujeitos mais criativos, reflexivos e críticos, possibilitando uma compreensão diferenciada sobre o espaço em que vivem. O diálogo entre as artes é algo que proporciona a interação com diferentes linguagens. Cada arte tem uma linguagem própria: a literatura é a arte da palavra; a pintura trabalha com a tinta e a tela, em uma superfície plana; a escultura trabalha com o volume, além das formas; a música requer um ouvido cuidadoso, que diferencie as notas musicais; o cinema engloba imagem, figurino e fotografia; e assim por diante, cada esfera da arte apresenta expressões características.

Tendo como base que a literatura é a palavra e as demais áreas artísticas possuem manifestações específicas, é importante lembrar que todas são linguagens intercaladas e estão visivelmente presentes em nosso cotidiano, pois facilitam a compreensão e a interpretação humana, a partir de cada uma delas, desenvolve-se o senso crítico e reflexivo com relação à sociedade e a própria cultura de um povo. Proporcionar a inserção da arte de forma interdisciplinar nesse contexto é válido, pois explora diferentes sentidos na leitura das figuras visuais, verbais e sonoras, sendo válido lembrar que a literatura serve de instrumento para o mundo ficcional e pode ser utilizada como meio para inserção no mundo, pois ao ler uma obra é possível sentir-se membro dela e levar ao entendimento dos acontecimentos vividos a partir de fatos lidos ou assistido, por meio das obras literárias.

O querer entrar em contato com outras realidades, conhecer e vivenciar outras épocas, outros povos, outros sentimentos se torna possível pela literatura que também, permite sonhar, imaginar e ver o mundo por outros ângulos, desenhos, cores e formas. Igualmente há, ainda, o estímulo à fantasia que envolve combinações entre imaginação, criatividade e vivências pessoais que transportam o leitor para contextos diversos. Estes elementos encontrados na literatura podem ser localizados em todas as áreas das artes, uma vez que estas estabelecem relação com os campos imagéticos e com outros aspectos promovidos por este, tais como a criação e o imaginar. Como consequência, nota-se a importância em familiarizar o leitor com todos os campos artísticos e fazer com que esta relação seja prazerosa, pensando que o contato travado entre estas linguagens pode tornar-se encantador, estimulante e envolvente. Desta forma, para o ensaísta Jorge Larrosa,

a literatura que tem o poder de mudar não é aquela que se dirige diretamente ao leitor, dizendo-lhe como ele tem de ver o mundo e o que deverá fazer, não é aquela que lhe oferece uma imagem do mundo nem a que lhe dita como deve interpretar-se a si mesmo com as suas próprias ações; mas, tampouco, é a que renuncia ao mundo e a vida dos homens e se dobra sobre si mesma. A função da literatura consiste em violentar e questionar a linguagem trivial e fossilizada, violentando e questionando, ao mesmo tempo, as convenções que nos dão o mundo como algo que se nos impõe sem reflexão. (LARROSA, 2006, p. 126).

A citação examina a discussão do autor, na qual ele sugere a ideia de que a literatura deve ser pensada a partir de questões e reflexões levantadas por esta, buscando e pensando sempre na troca de conhecimento, bem como na inserção de fatores essenciais que provoquem o interesse pelas artes e, ainda, fomentem a aprendizagem, de modo que o processo da leitura seja mais dinâmico, envolvente e atrativo. Os questionamentos enriquecedores praticados durante o processo de interpretação e a vivência artístico-educativa existente entre a literatura e as outras artes possibilita a pessoa tornar-se formalmente mais sensível em relação à arte, de maneira a estimular o hábito da leitura e da interpretação dos diversos tipos de narrativas encontradas na sociedade, levando em consideração a possibilidade de se propiciar e desenvolver toda a sensibilidade do ser através da linguagem verbal, visual, sonora, gestual, corporal, enfim, qualquer estilo possibilitado e/ou transmitido pela arte. Considerando a arte da leitura, recorramos à Virgínia Woolf, quando esta, na coletânea *O leitor comum*, afirma que

o único conselho, de fato, que uma pessoa pode dar à outra sobre o ato de ler é não seguir conselho algum, seguir seus próprios instintos, usar suas próprias razões, chegar a suas próprias conclusões. Afinal, que regras pode-se estabelecer sobre livros? (WOOLF, 2007, p. 127).

Nota-se uma discussão da autora, sobre a arte de ler, de modo a colocar no centro aquele que lê não por exigência, mas por fruição. Engana-se quem nomeia este interlocutor “comum” por menos preparado, pois ao mesmo tempo em que afirma haver um único conselho para o ato da leitura, a autora relaciona distintas maneiras de se harmonizar a compreensão. Em suma, como escreve a própria Woolf (2007), depois que o leitor para de classificar e começa empenhar-se na busca de qualidades comuns nas narrativas; depois que explora a investigação

por mais dessas qualidades e, em seguida, passa a nomeá-las, a construir uma categoria de relevâncias que organize suas assimilações; depois disso é bom retornar ao conflito com os escritores “que são capazes de nos iluminar em literatura como na arte” (WOOLF, 2007, p. 134).

O assunto mencionado é um instrumento pelo qual Benjamin (1994) apresenta fantásticas semelhanças entre o que escreveu sobre o estado da arte no seu tempo e o que vivemos atualmente no que se refere à fruição artística. E para entender toda proporção de tais harmonias, por meio dos sofisticados processos de reprodução que a técnica colocou a nosso dispor, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornaram-se, a partir de então, disponíveis a um número cada vez maior de pessoas, este processo é denominado por Walter Benjamin de “perda da aura”, interpretando-o como um efeito de “dessacralização”, uma vez que o ensaísta recorda que “a autenticidade de uma coisa é quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.” (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Vale ressaltar a importância do diálogo entre a literatura e as diferentes artes, com o objetivo voltado para modernização, frente aos desafios apresentados atualmente, com vistas no leitor, que deverá assumir competências para cruzar leituras de diversas obras de arte e governar o produto dessas leituras, além disso, conquistar competências que viabilizem o (re)conhecimento do objeto artístico. Sendo os meios tecnológicos dotados de linguagens diversas das esteticamente consagradas, seu aparecimento acabou por promover uma reconfiguração, tanto do modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, de sua forma de produção e do papel que a arte hoje desempenha socialmente, frente a um mundo dominado pela técnica, que demandam novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos. Em seu importante ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (1994) chama a atenção para o fato de que, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível, [...] e vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos.” (p. 166). Pode-se dizer que a intensidade de tais transformações, conforme nos informa o próprio Benjamin, já era mencionada por Valéry em 1934:

Em todas as artes existe uma parte física, que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, já que não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de se esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos. (VALERY, 1931, *apud* BENJAMIN, 1936)⁷.

Sem muito esforço, pode-se ver que o texto de epígrafe se adequa plenamente na discussão contemporânea envolvendo a leitura como um todo e, em particular, conferir competências ao leitor, para que detecte o objeto, leia-o e entenda a referência artística presente neste, seja qual for à forma como esta se presentifica, além disso, que estabeleça diálogo com as diversas formas de arte, ciente de sua totalidade e, ainda, torne benéfico este conhecimento na vida ativa, de acordo com as características de sua realidade.

A partir dessa base, é válido sugerir que esse conjunto de transformações vem modificar a própria noção de literatura enquanto arte, em termos mágicos e pragmáticos, ou melhor, é possível destacar que, se a análise de Benjamin relativa à reprodutibilidade técnica potencializa a obra de arte, retirando sua “aura” mágica e modificando a percepção humana sobre ela, o mesmo pode se dar com a reprodutibilidade técnica das outras artes, que a partir da sincronia estabelecida por cada uma, reconfigura o objeto artístico e suas nuances, potencializando sua universalização, pois como Benjamin (1994) reproduz na imaginação: “os *conceitos seguintes, novos na teoria da arte, [...] podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística*”. (p. 166, grifos do autor).

Para explorar a interface entre a literatura e as outras artes no romance *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço, a partir da linha de análise intermediática proposta por Benjamin (1994), percebe-se que, ao dotar-se de linguagens peculiares, os meios artísticos não apenas adotaram de subsídio elementos pertinentes a outros campos, mas logo constituíram um rico intercâmbio com as diversas formas de expressão artística emprestando-lhes, inclusive, muitas de suas escalas técnicas. No âmbito desse estudo, é válido questionar como Lourenço evoca

⁷ A citação de Paul Valéry, encontrada nas páginas 103 e 104 do livro “Pièces sur l’art”, escrito em 1931, foi usada como epígrafe por Walter Benjamin na segunda versão de seu texto, em 1936, não estando presente na primeira versão, a que nos servimos aqui (BENJAMIN, 1994), cuja epígrafe contém apenas uma frase de Madame de Duras, “Le vrai est ce qu’il peut; le faux est ce qu’il veut”.

as outras formas de arte em conversa com a narrativa romântica? Ou ainda, que razões levam à narrativa lourenciana dialogar com outras artes?

Para responder tais questionamentos, vale ressaltar que o contato inicial entre o romance em tela e os demais tipos de artes acontece em toda a obra, uma vez que toda a narrativa é cinematográfica e proporciona ao leitor uma sucessão de cenas conduzidas por imagens. Percebe-se, portanto que, o que está em jogo ao criar esta relação é a necessidade de se construir uma linguagem performática, mesmo que cada esfera artística possua sua especificidade, Lourenço consegue, no decorrer da narrativa, instaurar uma busca por aproximação da literatura com outras modalidades artísticas, isso também é uma forma de legitimar-se.

A voz narradora expõe cenas detalhadas nas quais o uso de imagens narra detalhadamente, acontecimentos, ambientes, cenas, espaços, num enquadramento utilizado de forma cinematográfica, que por sua vez, revela a limitação do olho humano e desvenda segredos dos quais nem os personagens suspeitam. Assim, a voz aponta perspectivas não apenas para a apropriação do texto cinematográfico pelo literário, como também sugere que ele busque recursos em outras linguagens. Sob este ponto de vista, é válido indicar que, por meio de outros recursos artísticos, a narrativa lourenciana, torna possível lançar um novo olhar sobre os objetos, vistos, em geral, até então, conforme sua utilidade e significados culturalmente adquiridos, transformando-os, justamente, graças a essa versatilidade inicial, em uma forma de expressão rica e altamente eclética.

Conforme supramencionado, na leitura do romance *A Centopéia de Neon*, por exemplo, é possível perceber a existência da linguagem cinematográfica, na narrativa. Neste diálogo existente entre os dois gêneros, conforme recorda Bakhtin (1998, p. 123), “realiza-se o jogo múltiplo dos discursos, seu entrelaçamento e seu contágio recíproco”, mesmo porque, há uma mistura de combinações e possibilidades de intensificação de sentidos, isto é, existe a mesma hibridização, face às possíveis viabilizações do conhecimento artísticos existentes, tanto no romance quanto no cinema. Pois, conforme o teórico traz à lembrança,

o modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com sua própria essência, um híbrido lingüístico (intencional): devem existir obrigatoriamente duas consciências lingüísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente. Pois, se aqui não houvesse esta segunda consciência representante, esta segunda

vontade de representação, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas simplesmente de uma *amostra* da língua de outrem, autêntica ou falsa. (BAKHTIN, 1998, p. 157, grifos do autor).

Servindo do pensamento bakhtiniano apresentado na citação, entende-se que o crítico sugere uma tomada de consciência diante da linguagem artística, seja esta representante ou representada pelas vontades individuais do autor, do personagem ou do próprio leitor. Portanto, o diálogo existente entre a linguagem deste romance em questão e a linguagem cinematográfica, torna-se uma “luz projetada” da escrita lourenciana, o que nos leva a entender sua representação narracional, por meio de uma linguagem contemporânea, numa dialogização com as outras artes.

Para expressar o plurilinguismo existe na narrativa, nota-se a presença do fluxo de consciência em todo o texto de Lourenço, sendo este, um dos fatores que revelam características do cinema, como por exemplo, a montagem, que além de organizar a narrativa, determina a duração dos planos; os cenários que compõem um determinado espaço; e os personagens que têm a função representacional das pessoas; assim, ao ressaltar a fragmentação, ou seja, uma estrutura textual próxima dos *takes* cinematográficos, conforme este trecho: “O sol a 45 graus a oeste. Desci do ônibus em Piambaia. Depois de me fartar de lanche.” (p. 55); percebe-se que é como se o autor liberasse o personagem, deixando-o entregue à própria vontade, aos seus devaneios, resultando um texto que lembra a associação livre de ideias, de forma incoerente, desconexo, sem os nexos ou ligamentos sintáticos de um texto compostos gramaticalmente pelas estruturas consideradas corretas. É válido ressaltar que o fluxo de consciência está presente em toda a narrativa.

Para reforçar as características cinematográficas, são inseridos na narrativa, os narradores/protagonistas de cada capítulo, que tal quase câmeras captam os fatos, ora objetivos: “Tomei assento à mesa em estado de humor irritado.” (p. 22); ora à distância como um grande plano: “A lua, alheia ao eclipse daí a pouco, esticava o pescoço no horizonte fazendo recolher o lume das estrelas.” (p. 141); ora bem de perto, como se fosse um *close*: “Confiro-me próximo ao espelho.” (p. 134); ora como um plano americano: “Meus mamilos eriçados a bordos da blusa de seda e os assanhos complementares de caridosos decotes.” (p. 150); ora como uma câmera subjetiva: “Chelo, o motorista, me olha pelo retrovisor interno

[...] como que dizendo para si [...] isso não é mulher; é uma unidade de terapia intensiva.” (p. 135). Como resultado, os narradores, por meio de descrições objetivas e subjetivas dos personagens, indicam, orientam, lembram olhares cineastas na construção detalhada da narrativa, por intermédio de imagens específicas, inseridas intencionalmente, para a constituição de cada momento, porém, conforme lembra Bakhtin (1998, p. 124), “conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística”.

O assunto mencionado é um instrumento do qual a mensagem textual utiliza para proporcionar ao leitor possibilidades de imaginar a cena, da maneira que desejar o que, por outro lado, não é possível acontecer ao assistir um filme, pois este não oferece esta margem de criação para o espectador. O que é possível acontecer no cinema é verificar-se um processo de transformação e transmutação de sucessivas referências intertextuais, sem que exista um ponto de origem visível. Estas referências podem ou não ser conscientes ou explícitas, mas se aplicam tanto à literatura quanto ao cinema, ou seja, o intertexto é sempre eminente.

Evidentemente que não se esgotam as relações entre o romance em questão e o cinema, e a ideia de conferir à reprodutibilidade técnica de ambos, com propriedades exponenciais que possibilitam assinalar a questão das transformações perceptivas na narrativa, e as reações que ela proporciona a partir das múltiplas linguagens e/ou imagens cinematográficas, de forma mediada e intensificadora de processos conciliados pela técnica narracional utilizada, favorece ainda mais tais relações. Nessa vertente, não seria demais reproduzir alguma verossimilhança da reprodutibilidade técnica da escrita lourenciana com as palavras de Walter Benjamin (1994), sobre a importância do filme na criação de novas assimilações e estímulos de outras sensações humanas:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Por conseguinte, utilizar técnicas cinematográficas no romance possibilita a Edival Lourenço criar uma experiência *sui generis* de colocar em funcionamento um “gigantesco aparelho técnico” para o leitor compreender a pluralidade de

técnicas e extensões possíveis, como seguimentos da reprodutibilidade expressa nos movimentos literário e cinematográfico, contemporâneos.

Sob os auspícios prepositivos, no viés do romance *A Centopéia de Neon*, entende-se que a relação entre a literatura e a música, nessa narrativa, extrai uma discussão da natureza desta simetria, como forma de refletir e compreender as manifestações a cerca da compatibilidade e da equivalência existentes no diálogo entre estes dois gêneros, analisados a partir de uma ótica literária e musical, com perspectivas diacrônicas e sincrônicas, no contexto em que ambas se enquadram. Sob este ponto de vista, é válido citar Bakhtin (1998), quando o teórico sugere que:

o papel do contexto que enquadra o discurso representado tem uma significação primordial para a criação de uma imagem da linguagem. O contexto que enquadra, lapida os contornos do discurso de outrem como o cinzel do escultor, e entalha uma imagem de língua no empirismo frusto da vida do discurso; ele confunde e alia a aspiração interior da linguagem de outrem às suas definições exteriores objetivadas. (BAKHTIN, 1998, p. 156).

Na citação acima é possível depreender da concordância entre as linguagens, musical e literária, uma abordagem que trata das afinidades existentes entre estas, visto que os traços comuns que se destacam no discurso crítico da maioria das narrativas literárias e/ou musicais é a existência de certo caráter simultâneo, numa analogia que muitas vezes demonstra-se apaixonada, outras vezes programática, o que vem a configurar uma busca pelo estabelecimento de uma validação, nesta pesquisa especificamente, por um tipo de estudo que ultrapasse a competência da análise do discurso linguístico nestas duas linguagens elencadas.

Sob esse ponto de vista, é possível verificar que a narrativa lourenciana, eixo pilar desta pesquisa, apresenta uma compatibilidade, também com a música, mesmo sabendo, conforme sugere Compagnon (2001, p. 68), que “compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições”. As ideias de Compagnon ilustram a teoria de que, às interações estéticas e culturais entre literatura e música, ao mesmo tempo apresentam características, apontam pormenores sintomáticos e se diferem em seus significantes, possibilitando o reconhecimento e a concessão, por meio de uma inter-

relação perceptível em vários trechos do romance em tela, da interdisciplinaridade que este consegue frutificar e o interesse pelo papel da música no âmbito da cultura literária, pois conforme lembra Bakhtin (1998, p. 201), “toda linguagem só se revela em sua originalidade quando é correlacionada a todas as outras línguas integradas numa mesma unidade contraditória”.

Conforme mencionado, anteriormente, neste mesmo capítulo, a ironia lourenciana pode ser percebida plena e facilmente, na força de seu sarcasmo, quando o escritor consegue transferir para a voz narradora a percepção da estreita relação entre a dimensão linguística e a dimensão literária que envolve a significação das palavras, quando estas agregam o sistema semiótico do referido texto literário. Por exemplo, ao iniciar a narrativa do primeiro capítulo, o fidedigno gênio do crime, Sidrake, afirma ter restringido seu “gosto musical às **Quatro Estações** de Vivaldi” (LOURENÇO, 1994, p. 19, grifos do autor). Percebe-se aqui, uma intercomunicação entre os diferentes gêneros utilizados na elaboração narracional, o que permite o aperfeiçoamento da fruição do/para o leitor, porém, é inserido certo grau de ironia que permite imaginar e classificar o referido personagem, pois o ato de incluir concertos como a preferência musical de um criminoso, apenas reforça a existência de um ciclo temporal na vida deste, mais necessariamente uma metáfora das fases da vida de Sidrake.

A existência de música na presente narrativa, o que é verificável em quase todo o texto, faz-nos refletir sobre a ideia de que a comparação do romance com outros tipos de arte está idealizada com diferentes olhares, uma vez que isso possibilita demonstrar a intertextualidade e, ainda, que este paralelismo narracional dispõe da recordação dos signos da palavra, os quais gravam no cérebro do leitor um entrelaçado de significados, oriundos das propriedades disponíveis na/da palavra, seja ela literatura ou música, situação que pode ser comparada à reflexão de Bakhtin (1998, p. 191), a qual sugere que “as linguagens se correlacionam dialogicamente e começam a existir umas para as outras”.

A dialogização narracional no romance de Lourenço, propõe o entrelaçamento das ideias para a reestruturação da linguagem artística, que nos leva a entender a interconexão entre as linguagens musical e literária. O referido fator encontra-se explicitado no texto de Bakhtin (1998), quando este reproduz na imaginação que,

essa dialogização interna das representações está ligada à dialogização geral de todo plurilingüismo, [...] revela-se e atualiza-se a natureza dialógica do plurilingüismo, as linguagens se correlacionam umas com as outras e se interesclarecem. Todas as principais intenções do autor são orquestradas, segmentadas sob diferentes ângulos entre as linguagens do plurilingüismo. (BAKHTIN, 1998, p. 200).

A conexão abordada pelo teórico nesta citação reforça a ideia de uma problematização organizada em torno do paralelismo existente entre as diferentes linguagens apresentadas na narrativa, as quais apresentam características ambíguas, como a expressão e a sensação existentes na obra. Assim sendo, Edival Lourenço conduz uma dinâmica textual motivada por uma composição sintática, com o uso de linguagens artísticas de classes diferentes, porém, que concordam entre si literariamente, a partir de um diálogo que é estabelecido entre a literatura e as outras artes, característica que intensifica a linguagem narracional, movida de acordo com a mentalidade de sua época, porém, proporciona ao leitor a atualização da mesma, afastando-a da transparência visada pelo discurso científico e quebrando a linearidade estrutural do romance, relacionando-o com a sugestão de Bakhtin, (1998, p. 127), na qual ele recorda que, “[...] os gêneros intercalados ou enquadrados são as formas fundamentais para introduzir e organizar o plurilingüismo no romance.”.

O romancista em questão emprega uma estilização na narrativa, com uma linguagem cotidiana que revela a necessidade de traduzir um imaginário específico, por meio de formas capazes de manifestar o discurso não literário, com a finalidade de contrastá-lo com a linguagem das personagens, que representam o poder na trama, manifestando dessa maneira o plurilingüismo social extraliterário em diálogo com a música.

Ao evocar a presença do Beatles no romance, pontua-se uma busca pelas razões que levam Lourenço a desenvolver possibilidades narracionais estilísticas, que visam pelo entendimento da música em termos literários e da literatura em termos musicais, numa atitude que se propõe uma visualização dentro dessa equivalência, com uma riqueza sistemática que sugere a criação de novas formas de abordagem da literatura com a música.

A aparição do conjunto de rock, inglês, na história acontece em um momento de devaneio do personagem Jeromão. O qual sente uma paixão doentia pela jovem Léa, que nem sabe da existência do sentimento. Durante a narrativa da

presença dos jovens de Liverpool no sítio de sua avó, o rapaz enfatiza que nos intervalos dos ensaios, George tocava e cantava “Reflexões of my life”, por isso resolveu pedir que o cantor o ensinasse tocar a música, porque esta era a preferida de sua amada e pretendia fazer uma serenata para ela. Neste momento da narrativa, música e texto são combinados, referindo-se à aplicação de dois sistemas linguísticos. Por certo, para elucidar a linguagem recorreremos à própria linguagem; e para analisar a música, também recorreremos à linguagem, salvo poucas exceções. Essa diferença é uma fonte que não apresenta tradução teórica, isso lembra que, muitas vezes uma coisa não cabe na outra.

A partir dessa base, é válido supor que a relação entre o romance lourenciano analisado e a música, parte da realidade, e se encaminha numa busca por soluções na fantasia. Esse fantasiar, na medida em que o leitor degusta sua leitura, o transporta às verossimilhanças existentes e concede a capacidade de elaborar domínio, não apenas para viver e conviver na/para a narrativa, mas também para transformá-la, de acordo com cada interpretação. O texto ultrapassa o mundo considerado real, delineando-se em um universo imaginário, o qual possibilitará ao leitor vivenciar outra realidade, por meio da representação simbólica. Esse delinear pode ser percebido, de acordo com a teoria de Todorov (2012), quando este reporta ao texto literário como um método que apresenta relações condicionais, ou não, durante a construção de uma narrativa. Para tanto, o teórico trabalha com a estrutura do texto fantástico, a qual, segundo ele, não pode ser ignorada, pois:

Conhecendo a estrutura da obra literária, deveríamos poder, a partir do conhecimento de um só traço, reconstruir todos os outros. A analogia é aliás válida precisamente ao nível do gênero. [...] Admitido este postulado, é fácil compreender por que nosso trabalho não está terminado. Não é possível que um dos traços da obra seja fixado sem que todos os outros sejam influenciados por ele. É preciso portanto descobrir como a escolha desse traço afeta os outros, evidenciar suas repercussões. Se a obra literária forma verdadeiramente uma estrutura, é preciso que encontremos, em todos os níveis, conseqüências dessa percepção ambígua do leitor pela qual o fantástico é caracterizado. (TODOROV, 2012, p. 84).

No âmbito desta teoria, o romance goiano aqui explorado, vem a se configurar, conforme menciona Todorov, como uma consequência inter-relacional,

oriunda da assimilação de concordância presente na narrativa, por meio da relação entre a literatura e outras artes, mais especificamente, a música. Ao fixar como um “traço”, a presença dos Beatles num capítulo inteiro da obra, o escritor leva a entender o porquê de o personagem Jeromão ser um jovem que vive num mundo fantástico, no qual, os rapazes de Liverpool são, para o mesmo, uma referência musical, servindo de pressuposto para o “desmiolado” rapaz narrar irônica e fantasiosamente sua história de vida, ou quase vida, assinalada pela presença marcante do conjunto de rock inglês, conforme percebido neste trecho:

Acompanhei com trepidante entusiasmo todos os ensaios dos Beatles. Eles passavam a maior parte do dia compondo, principalmente o John e o Paul. O George e o Ringo às vezes saíam para pescar no ribeirão nos fundos do sítio e me levavam para enfiar a isca no anzol. (LOURENÇO, 1994, p. 87).

O imaginário e a ironia caminham de mãos dadas em vários momentos da narrativa. A citação supramencionada comprova esta afirmação, levando o leitor a refletir sobre o que Todorov (2012) explicita na página 176, ao relatar que “não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade”. Jeromão, em seus devaneios constantes, reproduz diálogos para expressar a transposição dessa fuga da linguagem e/ou do mundo considerado real. É irônico imaginar os Beatles ensaiando em um galpão num sítio herdado pela avó de Jeromão e, mais que ironia, é fantástico idealizar uma cena, na qual George e Ringo vão pescar, porém com “nojo de minhoca”, levam o destemido rapaz para que este enfie os indefesos animais no anzol.

A presença da música no romance *A Centopéia de Neon* é marcante, pois o escritor se utiliza de elementos musicais para ilustrar, nomear, originar e estruturar a narrativa em questão. Ao explorar os capítulos, o leitor percebe o estabelecimento de uma escrita que adota reciprocamente e, ainda, delinea uma harmonia entre som e palavra, construindo um ambiente passível de várias leituras e escutas. A música encaminha, também, a criação lourenciana, delimitando a identidade e a originalidade de sua escrita. Esta afirmação é perceptível em momentos inusitados, nos quais a música é incluída, seja como referência de gosto musical dos

personagens, seja no momento em que um aparelho de som é ligado, seja em fita cassete ou mesmo no rádio. Muito mais que escrever por meio de percepções propostas pela linguagem literária ou de usar formas musicais como modelo à sua escrita, Lourenço escreve musicalmente.

O parágrafo anterior demonstra a teoria de Rubem Alves, quando crítico sugere que o ato de ler pode ser comparado à arte de tocar um instrumento, pois tem ritmo e melodia. Para enfatizar o enunciado, ele faz essa analogia entre a leitura e a música lembrando que:

Todo texto literário é uma partitura musical. As palavras são as notas. Se aquele que lê é um artista, se ele domina a técnica, se ele surfa sobre as palavras, se ele está possuído pelo texto – a beleza acontece. E o texto se apossa do corpo de quem ouve. Mas se aquele que lê não domina a técnica, se ele luta com as palavras, se ele não desliza sobre elas – a leitura não produz prazer: queremos que ela termine logo. [...] Só deveria ler aquele que está possuído pelo texto que lê. (ALVES, 2002, pp. 43/44).

Essa relação entre as duas categorias propostas pela citação expõe a utilização instrumental da musicologia para a análise da obra literária, sugere o estudo da literatura na música, que se vale dos conceitos literários para o estudo da música e, ainda, proporciona uma análise que investiga o diálogo entre a literatura e a música, entoando possibilidade de leituras, pelas quais o leitor se desvencilha de sua emoção com o propósito de aprender, produzir e criar, a partir das possibilidades concebidas pelas linguagens literária e musical, encontradas na narrativa. Ao criar, o romancista utiliza-se de um processo de conquista, que propõe o conhecimento, o respeito à leitura e necessita atenção especial para que o leitor identifique as particularidades deste plurilinguismo presente em sua obra e, ainda, descubra, conforme orienta Bakhtin (1998, p. 205), “todas as línguas orquestradoras presentes na composição do romance, em compreender o grau de desvio entre cada linguagem”.

Ao empregar em sua obra elementos que possibilitam uma leitura comparada entre as linguagens aqui analisadas, Lourenço preconiza a viabilidade de multiplicar-se, ampliar-se o conhecimento, as necessidades e as exigências tangíveis ao mundo do leitor, mundo este que sugere a análise de imagens e marca a oralidade presentes na narrativa, expondo elementos literários, por meio de uma

relação que visa à construção imagética que se pode fazer ao ler essas palavras. Para tanto, a narrativa lourenciana instiga o trabalho da relação entre o texto, a imagem e a música, numa harmonia vinculada que permita, a partir do uso de estratégias de leitura, ampliar seu repertório literário.

No quarto capítulo, *A conjunção de eclipses*, a música é utilizada como recurso, isto é, na noite que antecede o último eclipse lunar do século XX, a personagem Romã a utiliza para distanciar-se do referido fenômeno astronômico.

Gravei uma fita cassete de sessenta minutos, de um lado e outro com a música **Goodbye blue Sky** do Pink Floyd, sem intervalos. Não ouvi enquanto gravava. Era para a hora do eclipse. Ouvir **Goodbye blue Sky** continuamente era outro desafio [...] Uma única execução me fazia levitar. De forma ininterrupta talvez me exorcizasse os fantasmas ou até quem sabe o espírito. Poderia também ser uma forma de morrer sem dor ou com prazer e dor. (LOURENÇO, 1994, p. 134, grifos do autor).

No caso da narrativa literária, objeto central de estudo desta pesquisa, devemos tratá-la não como mais um gênero literário, mas sim observar o seu efeito estético produzido ao reconhecer o papel que este irá desempenhar na sociedade. Pela literatura, literária e/ou musical, conhecemos um pouco mais de nós mesmos e de nossa cultura. Nessa essência, a música explora todas as formas, por inteiro, desde a sonoridade até a letra. Isso facilita o processo de refúgio da personagem Romã, ao desenvolver seu senso crítico e ter uma visão inteira, completa, da realidade instigante presente neste momento. A voz narradora consegue traduzir a emoção perturbadora daquela noite, levando o leitor a dividir este sentimento com a jovem, por meio de uma música, cuja letra apresenta uma mensagem de despedida, na qual se questiona por que se esconder quando havia “a promessa de um admirável mundo novo”.

É notório que, mais uma vez, Lourenço externa o envolvimento do leitor com o uso de fina ironia, de forma sutil impõe um discurso particular, constitui a obra, propaga a visão de mundo e a concepção filosófica do autor e do romance em questão, levantando a ideia da imaginação, da descoberta, da compreensão do mundo, da identificação, que permite resolver conflitos, que causa sensações. Em meio a trapaças, acontecimentos criminosos e banditismos vários, os personagens conseguem, de forma magistral, recorrer à música como artifício para ofuscar

momentos díspares ocorridos durante toda a narrativa. Para tanto, é necessário ver, ouvir e sentir, mas acima de tudo, há a necessidade de envolvimento por parte do leitor e do escritor, pois a leitura demanda arte enquanto prática criadora e criativa, portanto, é imprescindível a concretização performática dos atores para que haja a composição do imaginário, tanto o literário, quanto o musical.

III. ASPECTOS DO FANTÁSTICO E DA FANTASIA NA REVELAÇÃO DO ENTRELUGARES, NO ROMANCE *A CENTOPÉIA DE NEON*, DE EDIVAL LOURENÇO

Neste capítulo, propomos, preferencialmente, a discussão teórica que promove a articulação entre os conceitos presentes nos trabalhos de Mikhail Bakhtin (1988), de Paul Ricoeur (2005), de Gilles Deleuze (1996) e de Roland Barthes (1987) aplicada aos textos *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço (1994), e *O caso inexplicável da orelha de Lolô*, de Bernardo Érlis (1987). A opção pelos quatro teóricos dá-se pela aproximação existente entre tais, em torno da concepção vinculada à exploração da dimensão artística literária das configurações imagéticas que permeiam tanto o romance lourenciano, quanto o conto bernardiano, num diálogo que desvende, a partir das dimensões do fantástico e da fantasia, o lugar e o entrelugar elaborados pelo emprego da linguagem literária nos textos escolhidos para esta pesquisa.

A partir dos lugares que se constroem ambas as narrativas e, em consequência daquilo que regulamenta suas linhas de conduta, examinaremos os entrelugares que se instalam nas entrelinhas e perfazem questões como: processos de significação e de interpretação; circulação dos discursos e atos de linguagem; e relações dialógicas entre os processos de constituição das identidades e da alteridade.

A aproximação teórica apresentada nas escritas lourenciana e bernardiana, sugere uma afinidade entre tais autores, uma vez que ambos conseguem dar voz aos personagens com tamanha propriedade literária que, magistralmente, ao mesmo tempo em que colhem elementos narracionais para reproduzir suas produções, elaboram obras que instigam o leitor a ler, viver e sentir o seu ritmo interno. Tais subsídios, proporcionam um entrelaçamento de estruturas que dão sentido às duas escritas e desacomodam, desestabilizam, envolvem o leitor e o faz pensar em uma maneira de explicar a arte, por meio dos procedimentos, criada por esses escritores goianos.

O teórico Todorov (2012, p. 98) defende haver dissemelhança entre “a primeira e a segunda leitura” de uma obra, visto que, em cada uma delas, “dão impressões muito diferentes; [...] de fato, à segunda leitura, a identificação não é mais possível, a leitura torna-se inevitavelmente metaleitura: ressaltam-se os procedimentos do fantástico, em vez de padecer-lhes os encantos”.

A partir da leitura de Todorov, o que se depreende dessa abordagem é que, a escrita de Lourenço e Élis, envolve o leitor de maneira tal que um fato inacreditável, torna-se verossímil e ainda, mantêm a ansiedade liberada, por meio do desenvolvimento da proposição e da temporalidade, indicando o tempo da assimilação e, também, enfatizando o processo de articulação entre leitor e obra, numa conversão onde o acontecimento passa a ser linguagem, conforme observado nos trechos do romance e do conto, apresentados a seguir.

“Estamos em missão especial”, disse o ser do espaço para a câmera. [...] “Fomos atingidos por um míssil da marinha americana. [...] Nosso magnético solar esquerdo sofreu várias avarias e não temos força propulsora para vencer a gravidade terrena e alcançar os veios magnéticos. [...] Usamos para nossas viagens os rios magnéticos que interligam todos os corpos celestes. [...] Nessas trilhas, atingimos velocidades não mesuráveis pelas atuais escalas métricas de vocês.” (LOURENÇO, 1994, pp. 179/180).

Anízio tomou de um estojo de madeira e, chegados ao quarto de dormir, abriu, tirando de dentro uma orelha humana. Parecia um cavaco de pau – seca, dura, preta, peluda, arrepiada. Estava muito aberta, espetando o silêncio, bebendo-o feito um funil. Havia no seu aspecto mumificado uma aparência inteligente, palpitante, tão incômoda, que Anízio a meteu de novo na caixa, talvez para afastar de si essa coisa inconveniente, enquanto narrava o sucedido. (ÉLIS, 1987, p. 132).

Ao ler tais citações, percebe-se que ambos os autores relatam episódios que realçam o desfecho das histórias, disponibilizam ao leitor a possibilidade de perceber a indicação quanto ao tempo da percepção dos acontecimentos, destaca-se a ambientação/atmosfera desses acontecimentos, enfim, convertem os fatos em linguagem. Tais características estão presentes na narrativa de natureza fantástica e, como linguagem (re)criada pelo leitor, marcam o processo de enunciação, independente de ser expressa de maneira objetiva e/ou subjetiva.

Assim, conclui-se que a estrutura não linear e estriada, presente nas duas obras em apreço, apresenta a forma privilegiada do estilo fantástico entendido por Todorov, e funciona como mediadora da experiência vivida pelo leitor ao se relacionar, interativamente, com estes dois enredos, por meio de uma assimetria essencial entre o texto e o leitor, estimulando o diálogo no processo de leitura e assimilação das obras. Para tanto, é necessário estabelecer a simetria, a coerência e a verticalidade nesta relação, para que o leitor tenha autonomia de interpretação,

sem distanciar-se totalmente, da situação assimétrica presente na leitura, a qual é capaz de promover diálogos e conflitos em espaços, pessoas, contextos e épocas diferentes, corroborando para o surgimento de novos leitores e questionamentos.

Independentemente da diversidade existente nas especificidades contextuais das obras em estudo, a tentativa de análise comparativa justifica-se, tanto no sentido de orientar a definição de percursos investigativos, quanto no intuito de definir categorias iniciais que viabilizem e facilitem à detecção e a identificação dos traços estéticos e temáticos que se caracterizam em termos literários narracionais, a intimidade e o entendimento a respeito das articulações com a literatura considerada realista.

Sob o ponto de vista do enunciado como produto de atribuição coletiva, Deleuze, na obra *Mil platôs* (1996), atribui um caráter que se produz uma linguagem heterogênea, na qual o escritor distancia-se de um ponto estável para atravessar pelas pluralidades da obra, num ato de entrelaçamento dos acontecimentos, revitalizando-os com os afetos, os devires e outras extensões internamente dialogizadas. Seguindo esta argumentação simbiótica, as escritas lourenciana e bernardiana, conduzem o leitor à luz de fatores que não excluem, nem acabam por revelar uma existência híbrida, pelo contrário, conforme lembra o teórico em questão, “trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar.” (DELEUZE, 1996, p. 31). Como consequência, autores e leitor exercem partes iguais no movimento fantástico existente nas narrativas.

Para tratar das atrações insólitas que a literatura de natureza fantástica proporciona ao leitor, Todorov (2012), faz um estudo que referencia a procura por definições e expõe características sobre o fantástico, conduz uma análise teórica que particulariza a situação de entrelugar estabelecida pelo conceito de devir e que permite depreender condições de comunicação e significação no interior das linguagens narracionais e, ainda, que motivam o entendimento da literatura de natureza fantástica, bem como a linguagem artística construída no romance e no conto elencados para a pesquisa deste capítulo.

Das definições colhidas por Todorov, citaremos algumas extraídas de “textos canônicos” que reproduzem na imaginação um conceito desta literatura que não se identifica nem se distancia dos significados de seu tempo, como por exemplo, a de Castex: “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do

mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* TODOROV, 2012. p. 32); a de Louis Vax, em *L’Art ET La Littérature fantastiques*: “A narrativa fantástica ... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX *apud* TODOROV, 2012. p. 32); e a de Roger Caillois em *Au Coeur Du fantastique*: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CALLOIS *apud* TODOROV, 2012. p. 32).

A visão todoroviana, ao recolher tais definições, formula critérios que implicam a busca substancial por significações sugeridas pelas duas linguagens, “do mundo natural e do mundo sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 32), instaurando como condição primordial do modo fantástico na arte a hesitação, característica já abordada no capítulo I desta pesquisa, e que se fundamenta tanto no plano da narrativa em decorrência do espaço em devir, espaço de limite, de fronteira, desencadeada pela esfera que emerge com o comodismo da considerada realidade cotidiana, quanto no plano da recepção, na medida em que a literatura de natureza fantástica leva o leitor a se hesitar entre os mundos apresentados pela leitura da narrativa, fortalecendo a sugestão de Todorov quando este lembra que é “preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”. (idem, p. 32).

Diante destas reflexões, ressalta-se a necessidade de se abordar as camadas do insólito, da coincidência, do invisível, do estranho, na busca por uma literatura que, por entre silêncios e lacunas, instigue uma relação da narrativa com o mundo considerado real ou imaginário, e germine-a como transfiguração das imagens do dia a dia. As tentativas de interpretação, exploração e descrição daquilo que se entende como entrelugar, com vistas a um primeiro contato para a conceituação, intensificam a temática aqui abordada, com intuito de colocar em discussão aspectos de uma proposição que caminha na busca por uma análise da relação de simetria e assimetria existentes entre as obras elencadas como objeto de estudo para este capítulo, o que, segundo Gilles Deleuze (1988) pode reunir e aproximar os gêneros, neste caso especificamente romance e conto, levando a inter-relação existente a se comparar, não isoladamente nem fora de suas relações, mas sim em comunicação com as práticas que ocorrem no entrelugar, nos espaços fronteirísticos, capazes de construir uma subversão “que não se dá em largura, na diferenciação das espécies de um mesmo gênero, mas em profundidade, na

derivação e na potencialização, já numa espécie de diferenciação” (DELEUZE, 1988, p. 181), apresentando circunstâncias de planos que levam ambas narrativas interiorizarem o discurso fantástico, exprimido pelos personagens. Citamos, abaixo, alguns excertos que exteriorizam esta manifestação:

Digamos que o meu companheiro seja uma simples imagem desvinculada do espelho, uma sombra independente, uma mera projeção de minha existência. Uma entidade ilusória, por assim dizer. [...] Em meu planeta cada pessoa tem o seu derivado. [...] O anfitrião, percebendo que estava de queixo caído, nos puxou amavelmente para dentro do objeto voador. [...] Enquanto fazia essas revelações, ele me apalpava de alto a baixo, como quem procurasse coisas perdidas dentro de velhos guardados. (LOURENÇO, 1994, pp. 180/181).

Um barulho seco e áspero me arrancou dessas cogitações e me chamou a atenção, nem sei porque, para o lado de meu amigo, onde estava a caixinha contendo a orelha seca do negro Lolô. Era um barulho que provocava na gente uma gatura nervosa [...]. E de repente, de dentro da caixinha, veio saindo mornamente a orelha. Estava inchada, negra, entumescida. Andava na ponta de seus grossos cabelos, como as aranhas, bamboleando mornamente o corpo nas pernas. Marchava com uma cadência morosa, inexorável – um passo estudado e cinematográfico. (ÉLIS, 1987, p. 136).

Ao ler tais fragmentos, perceber-se-á que o procedimento construtivo neles existente, sistematiza-se pelo fantástico. Na medida em que as circunstâncias que instigam a hesitação não podem ser explicadas, as teorias analisadas se engendram e, conseqüentemente, apresentam pressupostos que justificam um devaneio coletivo. A personagem dialogar com um ET, entrar na nave dele e ainda, ser apalpada, são traços narracionais, inicialmente, não admitidos pelo conceito de realidade, porém, utilizando a assimetria existente neste tipo de estrutura textual, tais situações passam a ter existência realista, pois proporcionam ao leitor inúmeras possibilidades de interpretação, conforme elucidam Machado & Pinto (2011, p. 17), “os diferentes processos que provocam o reconhecimento são armadilhas poéticas que estreitam relações entre o narrador e o narrado e, portanto, contribuem para a qualidade da obra.” A qualidade narracional utilizada pela voz narradora no romance consegue, a cada detalhe deste contato da personagem com os ETs, estreitar a relação sugerida pelos críticos.

Na citação do conto, todo esse jogo assimétrico também é apresentado, porém, o insólito culmina-se por um acontecimento cúmplice dos gêneros abordados nesta pesquisa, pois a descrição da fantástica orelha do negro Lolô, criando vida e

cumprindo a promessa feita antes de sua morte, apresenta ao leitor uma vítima perseverante em querer viver, não necessariamente bem viver, mas um vingar-se por si e pela amada. Existe neste trecho, algo interpretado como um resultado mítico, uma incompletude do personagem, que penosamente alcança a plenitude de sua história, por meio da animação de sua orelha. Nota-se pleno radicalismo de Élis, ao ceder à voz narradora tamanha liberdade em narrar a crueldade atribuída a Lolô e, ainda, possibilitar ao leitor, entender a inversão de propriedade, no caso, a orelha toma o lugar de Lolô e contribui para o desfecho da história, ou seja, ela cria vida e “anda na ponta dos grossos cabelos” fazendo Anízio cair morto diante da grotesca visão.

A reflexão supramencionada direciona o olhar para Machado & Pinto (2011, p. 22), quando os escritores lembram que há “dois tipos de preocupação quanto às manifestações literárias [...] a do psicólogo, que se debruça sobre os estados da mente humana, e a do antropólogo, sobre as instituições sociais em que a criatura humana se move.”. Portanto, é possível entender que, tanto Romã, quanto Lolô são movimentos narrativos criados por uma concepção em que a “criatura humana” livra-se do que é considerado real e, com uma magnitude sugerida pelas vozes narradoras, consegue transferir para o leitor, todos os detalhes dos acontecimentos de natureza fantástica existentes em ambas as narrativas, isso vem a configurar o que Machado e Pinto lembram, quando seu texto sugere que:

diante de tais considerações, concebe a personagem do ponto de vista de sua construção e de sua realização tanto num quadro cultural delimitado, como num *sistema de desvios* significativos a ele relacionados, e criados por organizações particulares. (MACHADO & PINTO, 2011, p. 57)

A partir destas considerações, verifica-se que o romance e o conto analisados nesta pesquisa, permitem aos personagens manifestarem “traços especificamente artísticos”, marcados por construções individualizadas, numa descrição cotidiana que, ao mesmo tempo, realça a similaridade e o distanciamento entre Romã e Lolô. Porém, é válido lembrar que os acontecimentos citados anteriormente, remetem à teoria deleuziana, quando o teórico aborda a concepção de universos estriados, fragmentados e lisos, numa dualidade característica a cada ambiente narrado, por meio de uma hibridização que contempla o entre-lugar não

como algo fixo, mas sim, como viabilidade de se conceder mecanismos que propiciarão ao leitor a verossimilhança e a antecipação dos temas versados pelas vozes.

A configuração dos escritores ao constituir as ideias dos espaços, eleva a atenção do leitor para uma assimilação da realidade criada. O diálogo da jovem com os ETs, uma orelha que ganha vida são excertos contidos nas obras que explicitam a composição de cada uma e, ainda, conforme evoca Machado & Pinto (2011, p. 22), instauram a “busca do sistema de imagens com que a obra estabelece analogia com outras obras de arte”. Baseando-se nessas formulações e, conforme já abordado no item 2.3 desta pesquisa, é válido sugerir que cada uma dessas narrativas, significa variados discursos inter-relacionais entre a literatura e outros tipos de artes, sejam eles de ordem simétrica ou assimétrica, considerado real ou insólito, romance ou conto.

3.1 Vozes entrecortadas: simetria/assimetria do discurso

Ao ler uma determinada obra, se faz necessário compreender e valer de sua análise para relatar, de forma teórica e coesa a voz que se ouve na narrativa. Este exercício é relevante para o estudo do texto na sua originalidade. Os aspectos, espacial e temporal, protegidos pelo quadro hermenêutico que os valida na sua constituição, são também importantes fatores narracionais. É a partir deles que se torna possível conhecer as diversas vozes e os diversos discursos produzidos pelo autor na construção desse quadro e, também na história disponibilizada, para que a voz narradora a concretize.

Nessa ótica, entende-se que cada modelo de escrita no qual o imaginário e seus desdobramentos se interagem, torna-se um ponto de encontro em que as maneiras de se expor ao mundo se transformam num modo afirmativo de existência pessoal. Porém, em diálogo mútuo, isso leva o leitor a conhecer a técnica escolhida pelo autor, para produzir um discurso pelo qual ele expresse possibilidades de inter-relação de sua narrativa com outras tantas, porém, lembrando que, conforme evoca Tzvetan Todorov,

é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias. (TODOROV, 2008, p. 220).

Esta teoria todoroviana demonstra que, ao interpretar uma obra, é possível seguir épocas, críticas e conceitos variados, uma vez que, conforme exalta o teórico, a inter-relação existente entre obras literárias, permite uma classificação individual e, ao mesmo tempo (co)relacionada, de acordo com as características e as modalidades de cada uma. Levando em consideração tais postulados, percebe-se que a escrita é uma espécie de ato-reflexo constante, pelo qual é possível percorrer caminhos onde o pensamento designará os fins. Portanto, quando o autor compactua sua escrita voltada para a visão do leitor, trabalhando com a ordem das coisas, cria sua particularidade, por meio da força extraída da linguagem, assim, as forças da escrita transcorrem, desfazem-se, planejam-se a cada análise, sem um saber que a interrompa.

Consoante a tais teorias, analisar-se-á neste subcapítulo um universo ficcional característico moderno, no sentido de trabalhar entrelugares, não numa visão guiada pelo neorrealismo, realismo fantástico, nem pela pura fantasia essencialmente, mas uma linguagem estriada, que deixa de ser lisa, perde sua linearidade e, que ao mesmo tempo não está em nenhum lugar, nem em outro, mas sim em ambos, possibilitando à imaginação, ser atribuída pela memória, num movimento imagético que faculte ao observador o conhecimento das variedades do ser. Diga-se ser uma escrita desterritorializada, que conquista devires, encadeia composições e ainda, distinguem-se tempos, espaços, corpos plurais, resultando leituras e interpretações que se entremeiam nos deslimes das entrelinhas. Nesses devires, a narrativa se põe e se transpõe, fazendo originar novas perspectivas, outros estilos, tempos, vozes e ainda, compactuando para o movimento de uma leitura por fruição.

As ideias apresentadas no parágrafo anterior ilustram a teoria de Deleuze (1988), quando, na obra *Diferença e repetição*, apresenta para utilização de tais reflexões para explicar a dificuldade de se pensar na qualidade intensiva, uma vez que, durante a experimentação, a intensidade aparece sob as qualidades e desdobra-se na ampliação das interpretações. Esta dificuldade instaurada durante o

processo de leitura possibilita ao leitor perceber a intensidade e, por conseguinte, de pensá-la, o que deriva de sua própria análise e, por consequência elimina mesmo que momentaneamente, as diferenças. Tais conjecturas tendem a expor a teoria de Deleuze, quando este, traz à lembrança que:

a intensidade se explica, desenvolve-se numa extensão (*extensio*). É essa extensão que se refere ao extenso (*extensum*), onde ela aparece fora de si, recoberta pela qualidade. A diferença de intensidade anula-se ou tende a se anular nesse sistema; mas é ela que, explicando-se, cria esse sistema. (DELEUZE, 1988, p. 215).

Por meio da citação acima, é possível perceber uma correlação específica entre a implicação da intensidade em si mesma, a qual se mantém mesmo quando se desenvolve no processo de interpretação, e a discriminação dos fundamentos contidos nas características, em particular na extensão e no pensamento, as quais, causadas pela distinção entre as ideias individuais, elevam as estruturas narrativas de maneira pela qual elas se mantêm, mesmo quando o leitor apropria-se dos modos narracionais para que estes existam na duração e na extensão.

Pode-se supor que há, de acordo com as ideias abordadas, uma desterritorialização no ato de interpretar, seria uma situação que possibilita ao autor e, também ao leitor, abrir uma fenda na linguagem à maneira de um sobrenatural ou de uma indiferenciação. Esse diálogo é desfeito com outro conceito, o “plano de consistência”, lembrado por Deleuze (1996), quando o teórico aponta que:

todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um *plano de consistência* das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. (DELEUZE, 1996, p. 16).

A partir dessa teoria deleuziana, é possível perceber as dimensões que preenchem os espaços presentes na narrativa, verificando que as multiplicidades atravessam as particularidades existentes entre o consciente e o inconsciente e ainda, conforme menciona o crítico, (DELEUZE, 1996, p. 8), “entre a natureza e a

história, o corpo e a alma”. Segundo a visão deleuziana, as multiplicidades “são a própria realidade”, compreendida como um número de dimensões que irão romper com a noção do leitor, pois não há “unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito, nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (idem, p. 15).

No romance goiano analisado, a história da personagem Romilda Nardini, vulga Romã, marca as linhas de fuga e as solicitações que mudam suas dimensões numa multiplicidade à medida que ela aumenta suas conexões, a voz narradora traça linhas de fuga, sendo que estas apenas passam pela narrativa para enfatizar a difícil vida de Romã, dissolvendo a identidade da pobre menina que, ao conhecer o fidedigno gênio do crime, Sidrake de Thorteval Gahy, consegue simultaneamente, fazer com que sua triste história torne-se uma passagem territorial, um agenciamento territorial, isto acarreta uma descodificação, cujos componentes marcam a excentricidade da história da jovem, traçando fronteiras e definindo o que é familiar e/ou estranho, sendo que, conforme reproduz Deleuze,

há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. [...] É uma multiplicidade — mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído. (DELEUZE, 1996, pp. 10/11).

Estas linhas citadas por Deleuze podem ser representadas pela fragmentação da narrativa, uma vez que a voz narradora, à medida que os fatos vão surgindo, vai narrando, sem se ater às estruturas, quebra-se a sequência, o espaço linear, rompem-se as barreiras narracionais consideradas apropriadas, para se entrar num universo poético, reforçando esta “ruptura” citada pelo teórico. O que se estabelece na teoria deleuziana é apreendido nos seguintes momentos da narrativa, quando Romã relata quando conheceu Sidrake:

Quando meus pais foram assassinados⁸ eu havia recém-entrado na faculdade de comunicação. [...] Diante da precária situação, não hesitei em me alistar numa agência de garotas de programas. [...] Certo dia fui chamada à agência. Missão especial: seduzir o legendário, competente e temido *lobby-man*, o doutor Sidrake de Thorteval Gahy. [...] Meio mês mais tarde [...] um sujeito baixinho e mal-encarado [...] me entrega um bilhete escrito à mão: “Romã, preciso me avistar com você. Te pego hoje às 18. Abraço. Sidrake.” [...] Retiro os olhos do papel, maldisfarçando minha aflição. [...] Nem é preciso dizer que fui sujigada pelo império da angústia. (LOURENÇO, 1994, pp. 148 -152).

À leitura da obra em apreço, atribui-se, num primeiro momento, o sentido aparentemente referencial, quando o leitor entra em contato com uma história trivial e depois se envereda para o imaginário, uma vez que ele perceberá que essa leitura fragmentada remete a realidades criadas, fruto da imaginação da personagem. Nestes trechos da narrativa citados anteriormente, por exemplo, o leitor é estimulado a perceber como a escrita lourenciana influencia o acompanhamento dos pensamentos da personagem que se seguem, rompendo os relatos da história e, sorrateiramente proporcionam o prazer como algo a ser sentido, imaginado, contemplado e renovado.

Roland Barthes (1987), desperta para o entendimento de que texto quer dizer “tecido” sob o qual se oculta uma ideia transformadora, um texto em reconstrução, onde o leitor percorre determinado trajeto de sua escolha pessoal, elaborando outros significados, porém, é a voz narradora quem o guia para dar seguimento a este caminho. A partir desta reflexão, Roland Barthes recorda que:

alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...]. O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio *claro-escuro*. (BARTHES, 1987, p. 44, grifos do autor).

Depreendem-se destas reflexões que, assim como a escrita, o espaço narracional adquire dimensões reais como uma estratégia de composição, utilizadas

⁸ Romã não sabe, mas foi Sidrake quem encomendou a morte dos pais dela, por querer se apropriar do sítio da família e se tornar dono da “maior jazida de tântalo do mundo”, que se encontrava no subsolo das terras do senhor Nardini.

para moldar as facetas existencialistas, presentes no romance. Edival Lourenço produz o “claro-escuro”, numa linguagem simples, porém talhada à sua maneira. Com linguagem própria e expressões características, o romancista goiano realiza um intercâmbio artístico, pelo qual, legitima sua escrita e ainda, vai além do empirismo, da descrição geográfica, e com maestria confere à sua escrita uma significação, que se relaciona metaforicamente com a crítica que faz da sociedade, por meio de uma expressão concreta que viabiliza as estruturas sociais em que uma sociedade é especificada.

A literatura, a escrita, tem fundamentalmente a ver com a vida. Mas vida é qualquer coisa superior ao que é pessoal... Escrever é sempre se tornar alguma coisa. Nós escrevemos para a vida e nos tornamos alguma coisa. Escrever é devir, é se tornar tudo aquilo que se quer, menos um escritor... (DELEUZE, Gilles⁹).

Apoiando-se nas formulações deleuzianas, o argumento apresentado pelo crítico, conferido ao ato da escrita, contribui para a captação do leitor no entendimento, na interpretação e na comparação do romance com o conto. Observa-se ainda, que a assimetria presente nas duas obras goianas idealizam um encadeamento de artifícios na linguagem textual, de forma a conduzir o receptor por meio de uma mensagem híbrida, capaz de liberar mecanismos insólitos que se formulam de forma infinita e variada, comparando-os aos enunciados que, também, se classificam como infinitos e variados.

Das explicações apresentadas, entende-se que seu grau de infinitude e flexibilidade acontece pelo fato de haver uma delimitação das circunstâncias comunicativas instantâneas e, também, pelos personagens envolverem-se com a narrativa e disponibilizarem mecanismos imaginários, os quais estruturam a leitura, motivam o leitor e desenvolve no texto o nascimento, o crescimento e a evolução da situação insólita que a voz narradora acarreta, visto que, tal ocasião, resulta discursos, motivadores de constituições referentemente constantes que permitem a interação das duas narrativas, com foco na assimetria discursiva. É a associação desse deslocamento dialético entre as referidas composições que Bakhtin (2003) denomina de gêneros discursivos.

⁹ O abecedário de Deleuze. In: Mais. São Paulo: Folha de S. Paulo, 30/05/2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3005200405.htm>.

3.2 Metáfora por apropriação: a desconstrução como possibilidade de hiperbolização

As reflexões sobre a obra *A Centopéia de Neon*, a partir de uma visão metafórica, possibilita um diálogo com o conto *O caso inexplicável da orelha de Lolô*. Além de proporcionar ao leitor condições ofertadas pelo meio e pelo grau de adequação que se é possível por meio destas ações perceptíveis, as quais estabelecem correlações entre as sensações e os esclarecimentos imaginados, esta equivalência também propicia ao indivíduo presumir, mentalmente a dissolução da vida vivida pelos personagens, que parece ser simples, não pessoal e ávida, mas para auxiliar metaforicamente e de forma assimétrica, é uma vida sentida, imaginada, talhada por devaneios, num movimento transmutável que possibilite a hibridização.

Para comparar o estabelecimento do hibridismo na linguagem de Lourenço e Élis, de forma a analisar a ligação das duas obras elencadas para o estudo deste capítulo, numa contextualização literária e estratégica, fomentar-se-á a leitura e análise do romance e do conto em questão, esmiuçando os limites e estriamentos de cada um e, ainda, envolver as diferentes modalidades utilizadas para fortalecer a aproximação e o distanciamento das narrativas, com vistas a motivar a reflexão e possíveis delimitações do romance e do conto, considerando a variabilidade contida nos relatos dos personagens.

Para refletir esses critérios, utilizar-se-ão os fundamentos estéticos e metafóricos existentes na teoria de Paul Ricoeur (2005), que sugerem o esclarecimento de aspectos não verbais e enfatiza a importância da transição entre o núcleo verbal de sentido e as imagens poéticas no processo de significação da linguagem, facilitando ao leitor se aproximar das inovações semânticas presentes nos enunciados metafóricos e narrativos.

Com relação à aproximação das duas obras, pretende-se a partir da teoria de Ricoeur, analisar os elementos de uma inclinação estética, observar à teoria da imaginação formulada por meio da leitura dos enredos, perceber a interpretação do excesso de sentido dado aos acontecimentos, considerar a noção de verdade e as referências metafóricas impostas pelas cenas e, ainda, utilizar como vertente a exploração da zona de semelhança moldada pela assimetria constante dentro das narrativas, uma vez que, conforme lembra Ricoeur, a metáfora não se restringe ao discurso, pelo contrário, ela estabelece um caminho extralinguista, que

“ao compreender o sentido, orientamo-nos para a referência (...) a metáfora tem assim o poder de projetar e revelar um mundo” (RICOEUR, 2005, p. 146).

Percebe-se a revelação sugerida pelo teórico, neste trecho do romance:

“O ente nascido dessa concepção” continuou o expositor “será porta-voz do Servo na Terra. A missão do Miscigênito será a de adequar o semeio para a implantação dos avanços tecnológicos na área da Genoverbocultura. Os avanços a serem implantados, a partir da ação do filho do Servo, propiciarão aos humanos uma sensação de harmonia, paz e prosperidade. [...] O futuro, minha cara Romã, acena com benesses. Basta que consigamos superar esta fase particularmente grave. [...]” (LOURENÇO, 1994, p. 192).

Ao ler esse momento do romance, é perceptível a ironia utilizada pela voz narradora, quando ao caracterizar a “implantação de avanços tecnológicos” como recurso para a atual fase da sociedade, apresenta ao leitor manifestações do racional e do lógico, por meio da crítica, uma vez que é o homem quem determina e estabelece o ritmo de vida que leva. Essa situação é percebida, durante a narração da revelação feita pelo ET, isto é, quando When declara ser Romã a escolhida para gerar o “Miscigênito” que salvará a humanidade, conforme já abordado no subcapítulo 1.2 desta pesquisa. O que é constatado, à medida que se prossegue a narrativa/leitura do texto, é que o relato se desliga da verossimilhança realista e apresenta a técnica utilizada por Lourenço ao fazer da metáfora uma ferramenta que se apropria do discurso num estilo muito semelhante ao utilizado por Élis, conforme é percebido neste trecho do conto, quando o narrador homodiegético expõe sua imaginação:

Fiquei imaginando o suplício de Branca. Sua espera angustiosa pela aproximação de uma cobra que nunca estivera ali dentro. O seu desejo de que chegasse logo o momento em que réptil nojento a picasse. O seu terror ante a incerteza de onde estaria esse inimigo terrível. Seus ouvidos atentos, ouvindo o deslizar viscoso do animal perto de seu corpo; sentindo-a enlaçá-la; temendo mudar um passo e pisar sobre ela; receando ficar no lugar, enquanto sentia aproximar-se a urutu que não estava lá dentro. (ÉLIS, 1987, p. 136).

Nota-se com esta citação que, em algumas frases e pensamentos utilizados pelo narrador-personagem a narrativa cinematográfica é utilizada, da mesma forma que vimos na relação feita no tópico 2.3 entre *A Centopéia de Neon* e as outras artes. São apresentados momentos de flashbacks desde o início da chegada à fazenda, até este momento, no qual o amigo ouve de Anízio e narra à volta ao passado para rememorar o acontecido. Essas características acentuam-se no decorrer da trama, o que proporciona ao leitor imaginar, juntamente com ele, a barbárie efetuada, pois Branca morre trancafiada, seus restos são mantidos no porão e Anízio os visita anualmente para reviver os acontecimentos com certo prazer masoquista.

Ao analisar as citações supramencionadas, nota-se o estabelecimento de uma transfiguração da personagem Romã em “Virgem Maria”, e também a desconstrução de Anízio, que passa a ser outra pessoa para o amigo depois dos relatos finais. Há, portanto, um processo de hibridização nas duas obras, incorporando a transmutação, numa linguagem produzida por Lourenço e Élis, a qual envolve verossimilhança, estabelecimento do insólito e desafia o leitor a decidir se poderá confiar ou não no que lhe é contado, isso, conforme evoca Bakhtin (1998, p. 123), “permite combinar orgânica e harmonicamente o monólogo interior de outrem com o contexto do autor.”. Contudo, percebe-se a construção, desconstrução e reconstrução de ambas as narrativas.

Como se pode perceber, o hibridismo literário está presente nas obras analisadas e inserido como experiência fenomenológica. Na medida em que os textos se desenvolvem e assumem características peculiares da literatura, o pensamento constituído por sistemas semióticos se organiza, centra-se e recria o real por meio do aprimoramento da linguagem, da desautomatização, da percepção e da singularização dos fatos narrados, neste momento, os personagens rompem os limites do caráter humano e são desnaturalizados, lembrando o que Bakhtin (1998) traz à memória, quando o teórico sugere que:

o híbrido literário requer um esforço enorme; ele é estilizado de ponta a ponta, pensado, pesado, distanciado. Com isto ele difere da figura de linguagens [...] que freqüentemente destaca a falta de cultura. Nestes híbridos não existe a combinação dos sistemas linguísticos dominados, mas simplesmente uma mistura dos elementos das linguagens. Não é uma orquestração com ajuda do plurilingüismo, é [...] simplesmente a linguagem direta do autor. (BAKHTIN, 1998, p. 162).

Consoante a esses critérios, é possível considerar o fantástico, o maravilhoso e o estranho como gêneros responsáveis por instigar as experiências do estranhamento ao leitor, como é o caso dos fenômenos de hibridização, ao perceber que nas narrativas em questão, não há uma combinação linear dos “sistemas linguísticos”, mas sim, conforme aponta a teoria supracitada, uma interpolação de ideias, linguagens e acontecimentos, que servem para aguçar a percepção diante “das diferenciações sócio-lingüísticas”.

Neste percurso, ampliam-se os significados expressos nas histórias e ainda, transferem-nos para aquele que conduz à narrativa, seja o leitor ou a voz narradora, o pensamento face à realidade que provocará estranhamento. Isto faz com que o interesse resida, exatamente, no desconhecido, diante dos gêneros apresentados e por meio da concentração instaurada pelo fantástico, que assumirá papel principal, como o elemento propulsor da criação e estará presente no desconhecido, de forma simbólica e reveladora, conduzindo ao descobrimento daquilo que está encoberto, desconhecido, construindo significados, seja pela postura do ato de ler, seja pela limitação do olhar.

O assunto mencionado pode ser observado nos fragmentos a seguir:

Ao me entregar a Chelo, sentia-me como se voasse por um túnel de refletores ou pelo interior de um fecho de holofote [...] num vôo mágico em que se vai e ao mesmo tempo se fica, como um espelho diante do outro, cuja imagem se multiplica ao infinito. As luzes eram tão intensas que eu também era luz. O êxtase daquela relação não tinha par com qualquer experiência anterior. Um prazer tão absoluto que me dava a nítida sensação de que acabávamos de engendrar um deus. Através da vidraça gotejada de sereno, ainda dentro de meu arrebatado delírio, vejo Chelo se encaminhar para sua condução de volta. Não uma nave singela [...] mas um conjunto de naves aparentemente geminadas de contorno fluido e brilho azul-fluorescente, feito uma incrível centopéia de neon. (LOURENÇO, 1994, p. 207/208).

O cadáver de Anízio inchou demais. Ficou um bolo difícil de ser transportado para Bonfim. Então, no outro dia, cedo ainda, o vaqueiro João lembrou o meio prático de fazer os cadáveres desincharem. Botou-o numa rede e chamou os vizinhos todos para o esbordoarem. Fiquei horrorizado ante tão bárbara prática, mas não protestei. Cobri a cabeça com a coberta, e mesmo assim ainda ouvia o barulho lá no terreiro – bufe-tibufe-bufe-tibufe. (ÉLIS, 1987, p. 137).

A partir das citações feitas, é perceptível o uso pelos autores do fantástico para relacionar, potencialmente as obras quando comparadas. Porém, ao analisar o

desnatural/hiperbólico, relacionando o objeto híbrido utilizado por cada um, numa relação literária, é possível perceber a existência do insólito, acompanhado por uma assimetria deste com a fantasia, pois conforme lembra Bakhtin (1998, p. 162) “o híbrido literário [...] é estilizado de ponta a ponta, pensado, pesado, distanciado.” De igual forma objetiva, a partir da semiótica de leitura, encontram-se as condições pelas quais estas narrativas são relacionadas, apreendendo concordâncias e/ou discrepâncias, responsáveis por colocar em reflexão o leitor, por meio do pensamento ao se deparar com ambas as cenas.

Nos dois casos, a história é composta e decomposta por significação, Lourenço e Élis, ao mesmo tempo em que criam signos, da mesma maneira que o pintor cria telas, sensíveis e plurais, que transferem para o leitor os movimentos e as transformações sintonizadas criam, também, uma sensação contínua com o próprio personagem, numa sintonia assimétrica que o faz pensar o mundo e a si mesmo numa inter-relação desafiadora, pois conforme sugere Barthes (1987, p. 43) “[...] as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural.”.

À luz das reflexões feitas pelos teóricos supramencionados, imagina-se a cena de Romã se entregando ao ET, como uma força potencializadora que ao mesmo tempo em que envolve o leitor de forma sobrenatural e fantástica, retorna o movimento para a consciência de algo estranho, por meio da desconstrução da relação que ora aproxima, ora distancia, o ser humano do “ser do espaço”. A metáfora é inevitável, pois se utiliza a relação do híbrido associado ao fantástico, para apresentar uma suposta maneira de salvar a humanidade, por meio da transfiguração da personagem em Virgem Maria. Neste caso, as variantes linguísticas utilizadas, unem-se à voz narradora para orquestrar aquele momento, regendo de forma natural e trivial, uma cena que, dialogicamente é correlacionada ao devaneio, porém, a fruição artística promovida pela leitura da citação, desencadeia novos signos na medida em que a jovem detalha o ocorrido de forma subjetiva e artística, numa linguagem estilizada e poética.

A narrativa do desfecho do conto faz uma aproximação com a fantasia e a imaginação, o híbrido e o contraste, associados à monstruosidade e a agressividade. Nota-se a intenção de relacionar/comparar a (co)relação da união e harmonia entre os opostos. A questão de o vaqueiro chamar os vizinhos para ajudá-lo com o cadáver apresenta o lado belo da relação humana, porém, todos

apunhalarem o corpo para fazê-lo desinchar transfere o lado sombrio, desumano, pode-se dizer que é a representação do ato disforme ao lado do gentil, por meio de uma interconexão com o sublime, o animal relacionando-se com o espiritual.

A utilização da onomatopeia, “bufe-tibufe-bufe-tibufe”, para encerrar a narrativa, também reforça o uso do estranho. É incômodo imaginar o som emitido pelas “esbordadas” aplicadas no cadáver, pois os personagens colocam em prática um costume que causa estranheza no leitor e no próprio personagem-narrador. Por meio de uma realidade insólita, Anízio é punido duas vezes, sendo a primeira o momento de sua morte ao ver a orelha do negro Lolô criar vida e andar em sua direção, conforme já analisado anteriormente neste mesmo capítulo; porém a morte não é o fim para a punição e a vingança prometida por Lolô antes de morrer é concluída no momento em que a segunda punição acontece, quando o cadáver é esmagado a pauladas. Todas essas características estilisticamente inseridas na narração servem para alcançar uma hibridização da arte, por meio da multiformidade infinita do dialogismo, usada para fugir do senso comum e ainda, exprimir a diversidade contraditória do tradicional e a inovação de linguagens diversas em todos os campos da arte.

Graças a essa aptidão assimétrica existente nas narrativas, é possível supor que essa inovação contrapõe à similitude dos desfechos e apresenta harmoniosamente e de forma análoga os opostos que ressaltam uns aos outros, misturando-os por meio de uma estilização abstrata, que geralmente aparece nas narrativas de maneira monótona e corriqueira, relatados, neste caso especificamente, de maneira natural e não idealizada.

Percebe-se, portanto, que os elementos utilizados por ambos os autores, como elementos semióticos, revelam uma composição de linguagens assimétricas que apreendem o pensamento do leitor por meio de imagens, traços, características, sinais, sintomas, ou seja, signos que fazem da metalinguagem uma ferramenta que conduz as narrativas, para o rompimento das fronteiras semióticas que compõem a literatura de natureza fantástica. Essa ideia de composição leva o leitor a mediar seu pensamento de modo substancial, para apreender a fantasia no sentido do que realmente é, pois conforme Todorov (2012, p. 175) reflete: “a literatura ultrapassa a distinção do real e do imaginário, daquilo que é e do que não é. Pode-se mesmo dizer que é, por um lado, graças à literatura e à arte.”. Essa ideia potencializa a

experiência humana, quando estilística e linguisticamente, se limita ao que se pode, intencionalmente, dela pensar por intermédio de signos literários e artísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que é exposto nesta pesquisa, acredita-se que é possível apresentar um posicionamento inicial acerca da literatura de natureza fantástica, mais especificamente, algumas ideias apresentadas por Todorov (2012) e demais teóricos citados no decorrer deste estudo, no que se refere aos gêneros fantástico, maravilhoso e estranho.

O desenvolvimento das ideias sobre a fantasia é verificado pelas leituras do romance *A Centopéia de Neon*, de Edival Lourenço (1994), e dos contos *O sobrado assombrado*, de Antônio Tavares (2012); *Os Cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga (1983) e *O caso inexplicável da orelha de Lolô*, de Bernardo Élis (1987), todas narrativas selecionadas como objetos de estudo para esta pesquisa. Da mesma forma, o maravilhoso e o estranho definem-se como gêneros vizinhos e, ao mesmo tempo, como aliados do fantástico, cada um com sua especificidade, porém todos num trajeto que expõe pontos conclusivos para a abordagem desta relação.

No primeiro capítulo foi apresentada uma abordagem panorâmica do signo fantástico, por meio de uma discussão sobre a noção que a literatura de natureza fantástica expressa, com uma contemplação das narrativas escolhidas para a pesquisa desse tema. Compreendendo as análises linguísticas, fez-se a busca pela assimilação do processo de construção desta espécie literária utilizando, dentre outras, a teoria de Todorov (2012), como ferramenta de análise, pois em suas reflexões esse teórico expõe que o movimento para a passagem de limite de fronteira é utilizado na literatura fantástica como procedimento narrativo e retórico, contudo, relacionou-se ao argumento com o conceito deleuziano de *devenir*.

Sob essa ótica, foram considerados os termos fantástico, maravilhoso e estranho, suas proximidades, principalmente quando da sua efervescência performática que mobiliza a carnavalização, o que na visão de Wolfgang Iser (2002) é o momento em que o texto entra em cena e seus limites diluem-se ao máximo. Destacou-se, ainda, a ideia de “jogo do texto”, pela qual as reflexões de Iser navegam na relação autor, obra e leitor, uma vez que, na visão iseriana, o último tem a tarefa de preencher os “vazios” do texto.

Por meio de uma análise comparada, o romance lourenciano, é posto em diálogo com o conto *O sobrado assombrado*, (2012), de Antônio Tavares. Levando em consideração os pressupostos mencionados anteriormente, buscou-se alcançar a proximidade, o distanciamento e as identidades próprias dessas narrativas. Tais critérios são observados em situações que revelam a característica e a substância maior de cada uma delas.

Na leitura do segundo capítulo, observou-se uma discussão dos conceitos do imaginário, da ideologia e da representação social, de maneira articulada e comparada. Há também, uma exploração da teoria de Gilbert Durand (1988), com foco em sua ideologia pelas manifestações do discurso oriundo dos gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, numa concepção que valorizou aspectos da causalidade figurativa e, ainda, analisou o imaginário como possibilidade para a desconstrução da fruição pelo enquadramento imagético.

Neste segmento da pesquisa, o romance goiano foi colocado em diálogo com o conto *Os Cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga (1983). Esta conversa literária articulou as concepções do insólito e a instauração do imaginário infantil na figura do personagem-narrador Jeromão, protagonista do terceiro capítulo do romance analisado e, também, do personagem infantil do referido conto.

Houve um destaque no discurso de ambas as narrativas por envolver o leitor, aproximar o aspecto lúdico da representação e levar o mesmo a conhecer melhor as propriedades decorrentes do conceito de consciência inerente ao discurso literário, tais como, o imaginário, a intencionalidade e o estranho, sendo que estes são apresentados por um conteúdo referencial e expõem uma propriedade de consciência que tende influenciar os aportes dos gêneros literários analisados, num jogo em que os pressupostos de Jean-Paul Sartre são associados ao suporte teórico que norteia o capítulo dois e o imaginário é colocado em pauta, transgredindo os limites das narrativas, de forma a metaforizar a fantasia e a imaginação.

A impressão do fantástico, do maravilhoso e do estranho foi desencadeada no terceiro capítulo deste estudo exprimindo a focalização dos procedimentos narrativos do romance lourenciano, por intermédio de uma análise comparada com o conto *O caso inexplicável da orelha de Lolô*, de Bernardo Élis (1987). No decorrer desse capítulo houve uma interpretação da literatura de natureza fantástica, de como isso leva o leitor a caracterizar o valor interdisciplinar do gênero, com o apoio das dimensões que instauram a linguagem aplicada nessas

narrativas e certifique-se da existência de uma aproximação teórica entre elas e os gêneros literários pesquisados.

Ao longo deste estudo, notou-se que o espaço artístico que a literatura fantástica propõe é o da imaginação; um espaço que a teoria deleuziana conceitua como entrelugar, o devir, com sua força complexa. Então, a experiência artística implica considerar a compreensão transferida para/pelo leitor, motivando a possibilidade de (re)conhecer a recepção que intermediará os quadros referenciais das obras apreciadas, denominados por Jauss (1994) de “horizonte de expectativas”.

Portanto, percebeu-se a forte associação da fantasia, numa interlocução com seus gêneros vizinhos, ilustrada pela análise das narrativas corpus desta pesquisa. Essa harmonia é defendida, pretensiosamente por Jauss (1994), que considera a possibilidade de se (re)construir o “horizonte de expectativa” de uma obra, pois de acordo com pressupostos teóricos da Estética da Recepção e, especificamente na visão desse crítico, o novo não é classificado apenas como uma categoria estética, mas também, como uma categoria histórica, uma vez que a reconstituição desse horizonte, no qual a “obra foi criada e recebida” proporciona a possibilidade de se descortinar questionamentos para os quais ela foi a resposta.

Nota-se que há uma visão geral na crítica literária que aponta para uma relação de construção da obra literária. Na verdade, entende-se pelas reflexões do supramencionado teórico que, o “horizonte de expectativa” espalha referenciais e diretrizes de sentido, demonstrando também, que a comunicação literária é motivada por fatores determinantes da historicidade, num “jogo de texto” que, fantástica e estranhamente concretiza a multiplicidade semântica do texto literário, no qual a interpretação do leitor será abarcada pela expectativa do presente e seu entendimento estimulará a integração desses horizontes.

Desse modo, percebeu-se que todas as obras escolhidas como corpus desta pesquisa dialogam, embora cada uma delas tenha uma tendência maior para o fantástico, ou para o maravilhoso ou para o estranho. O romance em tela, por exemplo, parte da linha do fantástico, pois se destaca a fantasia; o ritmo da narrativa leva o leitor a viajar na/pela história; nota-se um ir e vir do considerado real para um mundo maravilhoso, no qual extraterrestres são seres utilizados para escolher a pessoa que salvará a espécie humana, mais especificamente uma transfiguração da personagem Romã em Virgem Maria, pois ela, segundo os ETs gerará o ser

responsável por salvar a humanidade. Portanto, há um diálogo entre os três gêneros abordados, pois a voz narradora fantasia uma história maravilhosa com momentos no enredo que, também, expõe o estranho.

No conto tavariano, a narrativa parte do estranho para apresentar a natureza fantástica dos fatos. A retórica narracional elabora hipóteses racionais a respeito do evento sobrenatural que, se encerra, sem apresentar nenhuma versão que comprove a tragédia do desfecho. Ou seja: o discurso narrativo fantástico constrói e mantém a história do casal num estado de incerteza, pois o gênero estranho é instaurado por meio de um evento sobrenatural que surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil, por intermédio da aparição de uma figura sinistra, um bicho estranho, uma fera, um animal misterioso que mantém uma incerteza diante da verdadeira índole dos fenômenos metaempíricos que cruzam o caminho da vida deste casal.

A tendência pelo encantamento e pela fantasia é apresentada pela leitura do conto de Veiga (1983). A manifestação dos animais coloridos, os quais entram em cena para representar os sonhos e os desejos do menino que, ao perder seu avô que morre, perde também, a esperança de um dia receber de presente o tão sonhado cavalinho, representa a hesitação lembrada por Todorov (2012), quando o teórico traz à lembrança que, as narrativas de natureza fantástica possibilitam ao leitor, no final do enredo, optar por dar soluções aos acontecimentos apresentados como inexplicáveis.

Neste conto, voz narradora utiliza a linha do gênero maravilhoso como norte para relacionar o fantástico e o estranho, de modo que o leitor utilize sua racionalidade para admitir novas leis que deem conta de elucidar, ou seja, decidir se o garoto realmente viu os cavalinhos em Platiplanto ou, se estava apenas sonhando. Portanto, a narrativa pertence ao gênero maravilha, porém se relaciona e se intercomplementa com o fantástico e o estranho o tempo todo.

O conto bernardiano, margeia a linha de Edgar Allan Poe, com um estranho voltado para o terror, mas um terror que causa espanto, não um terror de horror/medo, paralisante, pois assim como a narrativa de Poe, esse conto apresenta uma temática que instiga o imaginário do leitor. Uma orelha criar vida para se vingar de um assassino, expõe as personagens aos extremos das sensações decorrentes da percepção e da inserção destas no mundo e na própria história. O espanto gerado no momento em que um órgão do corpo do negro Lolô sai da caixinha

andando, instiga e aumenta à curiosidade, isso faz com que o leitor imagine e formule uma impressão fantástica do desfecho. Percebe-se que, a voz narradora arquiteta uma visão alterada da realidade, o que causa espanto e provoca um sentimento de estranheza, novamente a hesitação explorada por Todorov (2012) é posta em cena, aguçando a curiosidade e a perspicácia do leitor.

Concluiu-se, que as obras analisadas conseguem, por meio de relações/diálogos híbridos, direcionar o olhar do leitor, levando-o a adentrar numa viagem por mundos fantásticos, que fazem definir e sustentar mundos maravilhosos e estranhos conceituados por fatos inexplicáveis e insólitos, dignos da literatura dessa natureza.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Jr. Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- A Bíblia da Mulher: leitura, devocional, estudo. 2ª ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos [livro eletrônico] /Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. – Londrina : Eduel, 2013. Livro digital. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acesso em: 24 de junho de 2014.
- ALVES, Rubem. *Por uma educação romântica*. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Introdução de Goffredo Telles Júnior. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro – Tecnoprint, 1979.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 4ª ed. São Paulo: 1998.
- _____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. Tradução de: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg; Revisão: Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Análise estrutural da narrativa*. [et. al.]... / tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. 2ª Ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maria Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, vol. 1);

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Texto traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4. ed. 277p. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri; revisão do prof. Isaac Nicolau Salum – 5ª edição – Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães... [et al.]; revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães – 2ª edição – Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história*. 8ª ed. São Paulo: Querosz, 2006.

CARNEIRO, Flávio. “Viagem pelo fantástico”. In: DA COSTA, Flávio Moreira (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 9-11.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. (org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELAS, Daniel. *Linguística e poética*. Delas & Jacques Filliolet. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: 1988.

_____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora34, 1996.

_____. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. *O abecedário de Deleuze*. In: Mais! São Paulo: Folha de S. Paulo, 30/05/2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3005200405.htm> Acesso em: 25 de novembro de 2014.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. *Ciência do homem e tradição – o novo espírito antropológico*. Trad.: Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2008.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

EIKHENBAUM, Boris. “Sobre a teoria da prosa”. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

ÉLIS, Bernardo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

FARO, Augusta. *A friagem: contos*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Disponível em: <http://soebooks.blogspot.com.br/2007/03/sigmund-freud-obras-completas-23.html>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

_____. O Estranho (1919). In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Disponível em: <http://soebooks.blogspot.com.br/2007/03/sigmund-freud-obras-completas-23.html> Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

GOMES, Modesto. *Estudos da literatura goiana*. Goiânia: Centauro, 1979.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (Paidéia).

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. ~Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. “Estética da recepção: colocações gerais”. In: *A literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1982.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4ª ed. Tradução: Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOURENÇO, Edival. *A Centopéia de Neon*. Goiânia: Criassã, 1994.

LUCAS, Fábio, 1931. *O caráter social da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Quíron, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO, Lacy Guaraciaba & PINTO, Divino José. *Faces da personagem: teoria*. Goiânia: Ed. PUC-GO: Kelps, 2011.

MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. *Os nomes na literatura*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/revista/38/07.html> . Acesso em: 17 de abril de 2014.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada (história, teoria e crítica)*. São Paulo: Edusp, 1997.

OLIVEIRA, Aileda de Mattos. *Reflexões em torno dos nomes próprios*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno06-21.html>. Acesso em: 17 de abril de 2014.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *O romance em Goiás, traços estéticos*. Goiânia: Kelps, 2012.

OLIVIERI, Antonio Carlos. *Coronelismo: mandonismo local tem origem no Brasil Colônia*. Publicado em: 24/07/2007. Disponível em: <http://vestibular.uol.com.br/atualidades/ult1685u302.jhtm>. Acesso em: 10 de abril de 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no conceito sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. 2008. 241f. Tese (Doutorado em estudos comparados de Literaturas de língua portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp107074.pdf. Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

RICHARDS, I. A. *Princípios da crítica literária*. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

RICOEUR, P. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1987.

_____. *O discurso da ação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1988.

_____. *A metáfora viva*. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 2006.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da Literatura fantástica (teorias e contos)*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo: 2003. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde.../TeseMarcioSa.pdf. Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual da teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. Série Temas, vol. 46. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *A imaginação*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

STEINER, George, 1929. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução: Jílio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TAVARES, Antônio. O sobrado assombrado. *Jornal Impacto*, Itapuranga, p. 4, julho de 2012. Disponível em: http://www.jornalimpacto.net/index.php/edicoes-anteriores?book_id=22. Acesso em: 18 de junho de 2014.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. [et. al.]... *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *História de mulheres de Goiás*. In: *Veja*. São Paulo: 1999.

VEIGA, José J. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: DIFEL, 1983.

WILLEMIN, Patrícia. *O fantástico e os discursos do saber*. *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, 2005, v. 19, n. 39/39, p. 37-49.

WOOLF, Virgínia. O leitor comum. In: _____. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

ANEXOS

O sobrado assombrado¹⁰

Antônio Tavares

A Fazenda Serra Negra ficava ali na margem direita do Rio Turvo, um dos afluentes do Jaguaretê. Pertencera ao pioneiro Luciferino Caldeiras, um coronel da Velha República, muito rico e temido por aquelas bandas. Criminoso impune de muitas mortes, por causa de sua crueldade, os adversários chamavam-no de Lúifer, mas isto longe dele, claro. Aventureiro, intrépido, audacioso, Luciferino transformou aquele lugar selvagem numa vasta e próspera fazenda. Construiu um sobrado senhorial de muitos cômodos, com todos os confortos da época. Montou um engenho de cana e formou pastagens para criação de gado.

Com a morte do facínora, aquelas terras ficaram abandonadas já que a viúva e os filhos transferiram residência para a Capital. Depois da mudança dos proprietários a herdade entrou em decadência. Os agregados mudaram para outras fazendas. O gado foi vendido, as invernadas viraram capoeira. Currais, barracão, engenho, alambique, transformaram-se em ruínas, destruídos pelo tempo. Só o vetusto sobrado, de estilo colonial, ali permaneceu altaneiro destacando-se na paisagem exuberante, como símbolo da opulência de um período faustoso que ficou apenas na memória dos mais velhos.

Terminado o inventário os herdeiros colocaram a propriedade à venda. Ninguém se habilitou para adquiri-la. Corria o boato de que o lugar era mal assombrado. Falava-se numa maldição antiga. Diziam que ninguém, a não serem os descendentes diretos do falecido poderia morar ali, pois fatalmente seria expulso, ou morto, pelo demônio familiar do antigo proprietário. As pessoas evitavam passar por aquele local. Desapareceram as estradas que cortavam o imóvel, caminhos foram fechados pelo mato.

Certo dia chegou de fora um certo Álvaro Soares Rangel interessado na compra da gleba. A terra fértil, a vegetação luxuriante e o clima agradável chamaram a atenção do forasteiro. Todavia o verdadeiro chamariz que mais o atraiu foi o baixo preço do imóvel. O comprador tratou logo de entrar em contato com o procurador dos herdeiros. Em poucas palavras fecharam o negócio. Um curioso detalhe deixou

¹⁰ O sobrado assombrado. *Jornal Impacto*, Itapuranga, p. 4, julho de 2012. Disponível em: http://www.jornalimpacto.net/index.php/edicoes-antiores?book_id=22. Acesso em: 18 de junho de 2014.

o novo proprietário intrigado. Apesar do longo tempo de total abandono o sobrado continuava em perfeito estado de conservação.

Tão logo recebeu a escritura o adquirente entrou na posse imediata do imóvel adquirido e iniciou o trabalho de recuperação. Desmatou, abriu estradas, formou lavouras, construiu cercas, edificou benfeitorias. Novos colonos, trazidos de longe, foram ali assentados. Mais de vinte peões trabalharam duro, de sol a sol, por mais de dois anos. A Serra Negra voltou a prosperar. Incrédulo o novo proprietário desafiava os mitos e as lendas de uma história caduca. Não eram aquelas superstições absurdas que iriam amedrontá-lo.

Grávida do primeiro filho Evangelina, a jovem e simpática esposa de Álvaro, se encantou com a nova propriedade rural que ela chamava de “meu reino encantado”. Ali, naquele recanto bucólico, o casal vivia feliz. O passatempo preferido do fazendeiro era a caçada, esporte a que se dedicava nas horas de lazer. Para tanto possuía uma matilha de cães adestrados para as mais variadas espécies de caça. Possuía uma coleção de armas. Exímio atirador, jamais errou um tiro. Só acionava o gatilho se tivesse certeza de acertar o alvo. Em tom de brincadeira costumava dizer: “o bom atirador não desperdiça munição”.

Depois de algum tempo fatos estranhos começaram a acontecer naquela fazenda. No início o casal passou a ouvir vozes vindas não se sabe de onde. Às vezes alguém chamava lá fora, mas ao atender a porta não havia ninguém. Sem nenhum motivo aparente o gado estourava arrebatando tapumes, destruindo lavouras, desguaritando na largueza. Certa feita, em plena luz do dia, um vento forte ameaçou destruir o bambuzal existente na beira do açude. Tudo seria normal se não fosse pelo fato de que aquele redemoinho soprava somente na moita de bambu. Na outra vegetação das proximidades nem uma folha balançava. Subitamente voltou a calmaria.

Numa sexta-feira santa, já quase meia-noite, Álvaro foi acordado pela mulher. Alguma coisa estava errada, os cães ladravam enfurecidos, alguns ganiam de dor como que atacados por uma fera bravia. A noite estava escura como breu, ameaçando chuva. O dono da casa acendeu um lampião Petromax cromado, de fabricação alemã, potente como um holofote. Bombeou o combustível até atingir a pressão máxima do reservatório blindado. Foi até a sala, abriu o armário onde guardava diversas armas de fogo e de lá retirou a sua favorita, uma carabina marca Winchester, calibre 44, ano 1892, jóia rara, verdadeira obra de arte.

Retornando ao quarto, na parte superior do sobrado, abriu a janela que dava para o curral. O fecho de luz projetado pelo lampião iluminou um quadro dantesco. Os cachorros acuavam uma figura sinistra, um bicho estranho. A fera atacava mais do que defendia. Agonizantes alguns cães estrebuchavam pelo chão na ânsia da morte. O animal misterioso possuía uma agilidade fora do comum. Ao mesmo tempo em que estava no chão subia pela cerca de tábuas, saltava para cima do telhado do barracão de ordenha, entrava no cercado dos bezerros e sumia no pomar. Daí a pouco retornava para, de novo, atacar a matilha. Um verdadeiro pandemônio.

Em determinado momento o bicho subiu para o moirão existente no centro do curral e lá ficou imóvel. O fazendeiro pediu à mulher que afastasse da janela e segurasse o lampião o mais alto possível, para que o foco alumiasse o alvo. A esposa assim o fez e, como medida de segurança, ficou um pouco afastada, atrás do marido. Perguntou se ele enxergava alguma coisa. O homem respondeu que via claramente um macaco grande, possivelmente um bugio. Sentado no moirão, com os olhos vermelhos faiscantes, o horrendo símio arreganhou os dentes e soltou um urro medonho, estarrecedor, como a desafiar o dono da casa.

O fazendeiro manobrou a carabina, regulou a alça de mira e apontou para a cabeça disforme do mostrengo que permanecia imóvel. Com toda calma o atirador acionou o gatilho. Ao som do estampido ouviu-se o baque surdo de um corpo caindo no soalho do quarto. Assustado o homem olhou para trás e viu sua mulher morta caída no piso. Com uma precisão cirúrgica a bala atingiu Evangelina bem no meio da testa e saiu pela nuca. Próximo ao cadáver o lampião tombado iluminava aquela cena macabra. Transtornado, diante do inexplicável, Álvaro pela última vez na vida manobrou sua carabina, colocou a ponta do cano encostado ao céu da boca. Com o polegar do pé direito acionou o gatilho e caiu morto ao lado do cadáver da esposa.

O sábado da aleluia amanheceu ensolarado. Um límpido céu azul turquesa iluminava o mundo prenunciando a ressurreição de Cristo. Em ruidoso folguedo os cães brincavam alegres, sem nenhum ferimento. Nada de anormal lembrava a noite fatídica. A natureza parecia sorrir no bucolismo daquela manhã de abril. A única nota destoante daquela harmonia era o casarão fechado, soturno e silencioso. O quarto do casal guardava um segredo: uma carabina, dois cartuchos detonados e três corpos sem vida. Um mistério que jamais foi desvendado...

Os Cavalinhos de Platiplanto¹¹

José J. Veiga

O MEU PRIMEIRO contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança. O meu avô Rubém havia me prometido um cavalinho de sua fazenda do Chove-Chuva se eu deixasse lancetarem o meu pé, arruinado com uma estrepada no brinquedo de pique. Por duas vezes o farmacêutico Osmúcio estivera lá em casa com sua caixa de ferrinhos para o serviço, mas eu fiz tamanho escarcéu que ele não chegou a passar da porta do quarto. Da segunda vez meu pai pediu a Seu Osmúcio que esperasse na varanda enquanto ele ia ter uma conversa comigo. Eu sabia bem que espécie de conversa seria; e aproveitando a vantagem da doença, mal ele caminhou para a cama eu comecei novamente a chorar e gritar, esperando atrair a simpatia da minha mãe e, se possível, também a de algum vizinho para reforçar. Por sorte vovô Rubém ia chegando justamente naquela hora. Quando vi a barba dele apontar na porta, compreendi que estava salvo pelo menos por aquela vez; era uma regra assentada lá em casa que ninguém devia contrariar vovô Rubém. Em todo caso chorei um pouco mais para consolidar minha vitória, e só sosseguei quando intimou meu pai a sair do quarto.

Vovô sentou-se na beira da cama, pôs o chapéu e a bengala ao meu lado e perguntou por que era que meu pai estava judiando comigo. Para impressioná-lo melhor eu disse que era porque eu não queria deixar Seu Osmúcio cortar o meu pé.

– Cortar fora?

Não era exatamente isso o que eu tinha querido dizer, mas achei eficaz confirmar; e por prudência não falei, apenas bati a cabeça.

– Mas que malvados! Então isso se faz? Deixe eu ver.

Vovô tirou os óculos, assentou-os no nariz e começou a fazer um exame demorado de meu pé. Olhou-o por cima, por baixo, de lado, apalpou-o e perguntou se doía. Naturalmente eu não ia dizer que não, e até ainda dei uns gemidos calculados. Ele tirou os óculos, fez uma cara muito séria e disse.

– É exagero deles. Não é preciso cortar nada. Basta lancetar.

¹¹ VEIGA, José J. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: DIFEL, 1983.

Ele deve ter notado o meu desapontamento, por que explicou depressa, fazendo cócega na sola do meu pé:

– Mas nessas coisas, mesmo sendo preciso, quem resolve é o dono da doença. Se você não disser que pode, eu não deixo ninguém mexer, nem o rei. Você não é mais desses menininhos de cueiro, que não tem querer. Na festa do Divino você já vai vestir um parelhinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também um cavalinho pra você acompanhar a folia.

– Com arreio mexicano?

– Com arreio mexicano. Já encomendei ao Felipe. Mas tem uma coisa. Se você não ficar bom desse pé, não vai poder montar. Eu acho que o jeito é você mandar lancetar logo.

– E se doer?

– Doer? É capaz de doer um pouco, mas não chega aos pés da dor de cortar. Essa sim, é uma dor mantena. Uma vez no Chove-Chuva tivemos de cortar um dedo – só um dedo – de um vaqueiro que tinha apanhado panariz e ele urinou de dor. E era um homem forçoso, acostumado a derrubar boi pelo rabo.

Meu avô era um homem que sabia explicar tudo com clareza, sem ralhar e sem tirar a razão da gente. Foi ele mesmo que chamou Seu Osmúcio, mas deixou que eu desse a ordem. Naturalmente eu chorei um pouco, não de dor, porque antes ele jogou bastante de lança-perfume, mas de conveniência, porque se eu mostrasse que não estava sentindo nada eles podiam rir de mim depois.

Enquanto mamãe fazia os curativos eu só pensava no cavalinho que eu ia ganhar. Todos os dias quando acordava, a primeira coisa que eu fazia era olhar se o pé estava desinchado. Seria uma maçada se vovô chegasse com o cavalinho e eu ainda não pudesse montar. Mamãe dizia que eu não precisava ficar impaciente, a folia ainda estava longe, assim eu podia até atrasar a cura, mas eu queria tudo depressa.

Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso é que eu acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo.

Meu avô adoeceu e teve que ser levado para longe para se tratar, quem levou foi tio Amâncio. Outro tio, o Torim, que sempre foi muito antipático, ficou tomando conta do Chove-Chuva. Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não saía

cavalo nenhum para mim. Eu quis escrever uma carta a vovô dando conta da ruindade, cheguei a rascunhar uma no caderno, mas mamãe disse que de nenhum eu deveria fazer isso; vovô está muito doente e podia piorar com a notícia; quando ele voltasse bom ele mesmo me daria o cavalo sem precisar eu contar nada.

Quando eu voltava da escola e mamãe não precisava de mim, eu ficava sentado debaixo de uma mangueira no quintal e pensava no cavalinho, nos passeios que eu ia fazer com ele, e era tão bom que parecia que eu já era dono. Só faltava um nome bem assentado, mas era difícil arranjar, eu só lembrava de nomes muito batidos. Rex, Corta-Vento, Penacho. Padre Horácio quis ajudar, mas só vinha com nomes bonitos demais, tirados de livro, um que lembro foi Pegaso. Isso deu discussão porque Osmúcio, que também lia muito, disse que certo era Pégaso. Para não me envolver eu disse que não queria nome difícil.

Um dia eu fui no Jurupensem como meu pai e vi lá menino alegrinho, com o cabelo caído na testa, direitinho como o de um poldro. Perguntei o nome dele ele disse que era Zibisco. Estipulei logo que o meu cavalinho ia se chamar Zibisco.

O tempo passava e vovô Rúbem nada de voltar. De vez em quando chegava uma carta de tio Amâncio, papai e mamãe ficavam tristes, conversavam coisas de doença que eu não entendia, mamãe suspirava muito o dia inteiro. Um dia tio Torim foi visitar vovô e voltou dizendo que tinha comprado o Chove-Chuva. Papai ficou indignado, discutiu com ele, disse que era maroteira, vovô Rúbem não estava em condições de assinar papel, que ele contar o caso ao juiz. Desde esse dia tio Torim nunca mais foi lá em casa, quando vinha à cidade passava por longe.

Depois chegou outra carta, e eu vi mamãe chorando no quarto. Quando entrei lá com desculpa de procurar um brinquedo ela me chamou e disse que eu não ficasse triste, mas vovô não ia mais voltar. Perguntei se ele tinha morrido, ela disse que não, mas era como se tivesse. Perguntei então se a gente não ia poder vê-lo nunca mais, ela disse que podia, mas não convinha.

– Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem – e caiu no choro de novo.

Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rúbem podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse.

Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir. Tinha uns homens trabalhando nela, miudinhos lá no alto, no meio de uma porçoeira de vigas de tábuas soltas. Eu subi até uma certa altura, mas desanimei quando olhei para cima e vi o tantão que faltava. Comecei a descer devagarinho, para não falsear o pé, mas uns dos homens me viu e pediu-me que o ajudasse. Era um serviço que eles precisavam acabar antes que o sol entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei porque era assim, mas foi o que ele disse.

Fiquei com medo que isso acontecesse, mas não vi jeito nenhum de ajudar. Eu era muito pequeno, e só de olhar para cima perdia o fôlego. Eu disse isso ao homem, mas ele riu e respondeu que eu não estava com medo nenhum, eu estava era imitando os outros. E antes que eu falasse qualquer coisa ele pegou um balde cheio de pedrinhas e jogou para mim.

– Vai colocando essas pedrinhas nos lugares, uma depois da outra, sem olhar para cima nem para baixo, de repente você vê que acabou.

Fiz como ele mandou, só para mostrar que não era fácil como ele dizia – e era verdade! Antes que eu começasse a me cansar o serviço estava acabado.

Quando desci pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e à chuva, senti uma alegria que até me arrepiou. Meu desejo foi voltar para casa e contar a todo mundo e trazê-los para verem o que eu tinha feito; mas logo achei que seria perder tempo, eles acabariam sabendo sem ser preciso eu dizer. Olhei a ponte mais uma vez e segui o meu caminho, sentindo-me capaz de fazer tudo o que eu bem quisesse.

Parece que eu estava com sorte naquele dia, senão eu não teria encontrado o menino que tinha medo de tocar bandolim. Ele estava tristonho encostado numa lobeira olhando o bandolim, parecia querer tocar mas nunca que começava.

– Por que você não toca? – perguntei.

– Eu queria, mas tenho medo.

– Medo de que?

– Dos bichos-feras.

– Que bichos-feras?

– Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém agüenta.

– E se você tocasse de olhos fechados? Via também?

Ele prometeu experimentar, mas só se eu ficasse vigiando; eu disse que vigiava, mas ele disse que só começava depois que eu jurasse. Não vi mal nenhum, jurei. Ele fechou os olhinhos e começou a tocar uma toada tão bonita que parecia uma porção de estrelas caindo dentro da água e tingindo a água de todas as cores.

Por minha vontade eu ficava ouvindo aquele menino a vida inteira; mas estava ficando tarde e eu tinha ainda muito que andar. Expliquei isso a ele, disse adeus e fui andando.

– Não vai a pé não – disse ele. – Eu vou tocar uma toada pra levar você.

Colocou novamente o bandolim em posição, agora sem medo nenhum, e tirou uma música diferente, vivazinha, que me ergue do chão e num instante e me levou para o outro lado do morro. Quando a música parou eu baixei diante de uma cancela novinha, ainda cheirando a oficina de carpinteiro.

– Estão esperando você – disse um moço fardado que abriu a cancela. – O major já está nervoso.

O major – um senhor corado, de botas e chapéu grande – estava andando para lá e para cá na varanda. Quando me viu chegando, jogou o cigarro fora e correu para receber-me.

– Graças a Deus! – disse ele. – Como foi que você escapuliu deles? Vamos entrar.

– Ninguém estava me segurando – respondi.

– É o que você pensa. Então não sabe que os homens de Nestor Gurgel estão com ordem de pegar você vivo ou morto.

– Meu tio Torim? O que é que ele quer comigo?

– É por causa dos cavalos que seu avô encomendou para você. São animais raros, como não existe lá fora. Seu tio quer tomá-los.

Se meu tio queria tomar os cavalos, era capaz de tomar mesmo. Meu pai dizia que tio Torim era treteiro desde menino. Pensei nisso e comecei a chorar.

O major riu e disse que não havia motivo para choro, os cavalos não podiam sair dali, ninguém tinha poder para tirá-los. Se alguém algum dia conseguisse levar um para outro lugar, ele virava mosquito e voltava voando.

Sendo assim eu quis logo ver esses cavalos fora do comum, experimentar se eram bons de sela. O major disse que eu não precisava me preocupar, eles faziam tudo que o dono quisesse, disso não havia dúvida.

– Aliás – disse olhando o relógio – está na hora do banho deles. Venha pra você ver.

Descemos uma calçadinha de pedra-sabão muito escorreguenta e chegamos a um portãozinho enleado de trepadeiras. O major abriu o trinco e abaixou-se bem para passar. Eu achei que ele devia fazer um portão mais alto, mas não disse nada, só pensei, porque estava com pressa de ver os cavalos.

Passamos o portão e entramos num pátio parecido com largo de cavahada, até arquibancadas tinha, só que no meio, em vez do gramado, tinha era uma piscina de ladrilhos de água muito limpa. Quando chegamos o pátio estava deserto, não se via cavalo nem gente. Escolhemos um lugar nas arquibancadas, o major olhou novamente o relógio e disse.

– Agora escute o sinal.

Um clarim tocou não sei onde e logo começou a aparecer gente saída de detrás de umas árvores baixinhas que cercavam todo o pátio. Num instante as arquibancadas estavam tomadas de mulheres com crianças no colo, damas de chapéus de pluma, senhores de cartolas e botina de pelica, meninos de golinhas de revirão meninas de fita no cabelo e vestidinhos engomados.

Quando cessaram os gritos, empurrões, choros de meninos, e todos se aquietaram em seus lugares, ouviu-se novo toque de clarim. A princípio nada aconteceu, e todo mundo ficou olhando para todos os lados, fazendo gestos de quem não sabe, levantando-se para ver melhor.

De repente a assistência inteira soltou uma exclamação de surpresa, como se tivesse ensaiado antes. Meninos pulavam e gritavam, puxavam os braços de quem estivesse perto, as meninas levantavam-se e sentavam batendo palminhas. Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. Quando chegaram à beira piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou e começou um trote dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer medidas à assistência. O trote foi aumentando de velocidade, aumentando

aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham se sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até os bichinhos aparecerem de novo.

O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoava de ver. Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo.

Todo mundo ficou triste quando o clarim tocou mais uma vez e os cavalinhos cessaram as brincadeiras. O vermelhinho novamente tomou a frente e subiu para o lajeado da beira da piscina, seguido pelos outros, todos sacudiram os corpinhos para acabar de se enxugar.

Depois de tudo o que eu tinha visto achei que seria maldade escolher um deles só pra mim. Como é que ele ia viver separado dos outros? Com quem ia brincar aquelas brincadeiras tão animadas? Eu disse isso ao major, e ele respondeu que eu não tinha que escolher, todos eram meus.

– Todos eles? – Perguntei incrédulo.

– Todos. São ordens de seu avô.

Meu avô Rúbem, sempre bom e amigo! Mesmo doente, fazendo tudo para me agradar.

Mas depois fiquei meio triste, porque me lembrei do que o major tinha dito – que ninguém podia tirá-los dali.

– É verdade – disse ele em confirmação, parece que adivinhando o meu pensamento. – Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto.

Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento ainda estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto – a roupa da escola no prego atrás da porta, o quadro da santa na parede, os livros na estante de caixote que eu mesmo fiz, aliás precisava de pintura.

Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento.

O caso inexplicável da orelha de Lolô¹²

Bernardo Élis

O CREPÚSCULO começou a devorar tragicamente os contornos da paisagem. O azul meigo do céu tomou uma profundidade confusa, onde estrelas surgiam como cadáveres de virgens nuas em lagoas esquecidas.

Meu cavalo rinchou um rincho digno e honesto porque a ruína de uma cancela pulou de dentro da escuridão, como o imprevisto de uma tocaia, por entre o bamburral alto e triste. A voz irritante de um gué-gué sacudiu a pasmaceira, enquanto a gente podia divisar melhor as ruínas da fazenda, com soturnos currais de pedra seca, nessa tristeza evocativa das taperas.

– Chegamos, – disse o meu companheiro, que de certo tempo pra cá vinha embrulhado num mutismo eloqüente, num desses silêncios em que a boca e os ouvidos se fecham para o exterior, a fim de se escancararem mais para as vozes de dentro da gente mesmo.

– Chegamos, – tornou a dizer, talvez inconscientemente. Uma analfabeta candeia de azeite deslizou de dentro do casarão, iluminando um rosto pelanquento.

– Boas noites.

– Ê! João, como é que vai? Recebeu meu recado?

– É o sinhô Anízio? Recebi, nhor sim. O Joca me falou pra mim trás antonte.

Entramos atrás do morador, que levava a candeia suspensa acima da cabeça. Na varanda grande, em cujos cantos a luz do candeeiro amontoava sombras agonizantes, lavamos o rosto numa gamela. Uma velha trouxe café em cuitezinhos e depois de bebê-lo saímos até a porta, onde João raspava os animais. Um deles já rolava alegremente no chão, espojando-se no pó do curral, bufando de satisfação.

Como meu companheiro entrasse a conversar em assuntos de lavoura e criação com o João, fui examinar a fazenda.

Ao jantar, enquanto me afandava num pedaço de lingüiça, meu companheiro perguntou:

– Então, deu um bordo pela fazenda?

¹² ÉLIS, Bernardo. O caso inexplicável da orelha de Lolô. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. P. 127-137.

– Dei sim. Tive uma dó danada de ver como vai tudo em ruína. Parece ter sido um colosso.

– Ah! no tempo do velho, hein, João! – disse o compadre, interpelando o camarada agachado na sombra e que risonho:

– Isso aqui já foi fazenda toda a vida. Agora é que seu Anízio largou de mão.

Anízio era o meu companheiro, a convite de quem viera ali. Conheci-o em Goiás, em 1931. Tinha um Ford último tipo e levava vidão. Jogador e dissoluto, era afável, liberal e canalha, como todo libertino. Era amante de uma loura – tipo enjoativo de cinema – cantora célebre em excursão pelo Brasil.

Ali foi muito aplaudida. Quem não se rendia ante o veludo de sua voz cariciosa, espatifava-se embasbacado de encontro com o imprevisto das curvas perigosíssimas de seu corpo numa lascívia desgraçada.

Nesse tempo, dizia-me Anízio – “Na mulher a arte é bastante para redimir a prostituta; e por isso é a única forma digna de prostituição”.

Entretanto, em 1939, encontrei-me com ele em Bonfim e convidou-me a ir até o sítio. Estava à-toa mesmo, fomos.

Agora, estávamos no quarto de dormir da fazenda. Havia um fedor insistente de mofo. Meu amigo continuava cismarento, reinando não sei que ruindade, e em certo momento começou a falar como que consigo mesmo:

– Há vinte anos que venho passar essa noite de 10 de agosto, sozinho, neste casarão. Mas hoje, acho que é a velhice, sinto-me com medo, acovardado. Seu rosto longo e pálido tinha a tristeza inspirada dos criminosos, dos santos, dos moribundos.

– A lembrança tenebrosa de Branca, – continuou – me persegue cada vez mais, e quanto mais procuro enterrar a imagem de Branca, mais ela permanece viva na voz de toda mulher que me atrai, no corpo de toda amante que me inspira desejo, no modo de toda prostituta que me consegue acordar o apetite.

– Branca!

Esse nome, de noite, numa sala alumiada a candeeiro de azeite, em cujas paredes sangravam florões encardidos de um forro velho de papel, causou-me um terror quase sacrílego. E depois, aquele camarada, que eu supunha despido de qualquer romantismo, vir confessar um amorzinho vulgar me chocava.

– Está criando um romance pra você, não é?

– Criando, não. Já existe. Talvez antes de mim, porque antes dele eu não era o que sou hoje. Ele, portanto, existe e só é preciso que o conheçam. – Tomou uma atitude excessivamente cômica de trágico fracasso, pegou prosaicamente na candeia, abriu a porta de outra sala e mostrou-me quatro retratos pendentes da parede.

Era um barbudão sisudo, com uma comenda no peito – pai dele. Uma senhora de grandes bandos negros – mãe dele. Um rapaz de uma magreza piedosa de penitente – irmão falecido aos 16 anos. E o retrato de uma moça.

Eu já ia dando ao semblante a expressão adúladora, sem vergonha e convencional para as apresentações, mas impressionou-me a sombra de fatalismo mórbido que marcava os traços doces e desbotados do último retrato.

Seus lábios carnudos palpitavam ainda de mentira e de piedade, por uma ruga sutilíssima de desdém e abnegação.

– Essa é Branca, – disse-lhe eu, antes dele. Anízio fixou-me insistentemente, como se de dentro de sua alma duas resoluções contrárias lutassem e disse:

– Vou confessar-lhe um crime. Ninguém sabe disso, mas eu não agüento mais o desejo de o revelar. É mais do que desejo. É uma necessidade obsedante. Tenho a impressão de que só depois de todos os conhecerem, depois de todos me desprezarem, me humilharem, me condenarem, é que gozarei novamente paz, calma, estabilidade, descanso. Há vinte anos que venho vivendo sob o tormento de não esquecer um só momento esse crime, à fim de defender-me de qualquer acusação, a fim de não levantar suspeitas, nem trair-me. É um inferno. Preciso livrar-me disso, espremer esse tumor.

O rosto de Anízio clareava num prazer masoquista: – Quero contar-lhe tudo. Reviver minha dor. Abriu outra porta e entramos numa capela. Entre cangalhas velhas e cadeiras quebradas estava um crucifixo. O Cristo agonizante tinha no rosto uma divina expressão de perdão. Anízio, porém, não lhe deu confiança, abriu um alçapão e descemos a escada. Era uma verdadeira cova. Fria, mofada, fedorenta a latim. Atravessamos um corredor escuro e chegamos a uma porta que estava trancada. Anízio rodou a chave, que devia ser gigantesca, mas não era, e penetramos numa sala pequena, baixa.

– Era aqui meu avô ensinava os negros.

Um correntão inútil e enferrujado escorregava do tronco fincado no meio da sala. Depois, a um canto, branquejou alguma coisa. Quando nos aproximamos mais

e eu pude ver direito, senti uma coisa ruim, pelos nervos. Era uma ossada humana, insepulta, amontoada. Ainda me lembra que um rato romântico passeava no tórax vazio. No meu assombro sincero, pareceu-me que era o coração que batia:

– O coração ainda palpita, Anízio?!

Ele ficou duro, com o olhar desvairado, num pavor sagrado, como um médium em transe. O rato fugiu ágil, num ruído pau de ossos.

– Essa ossada foi Branca.

– Ora! – pensei comigo, ela ainda é branca; está é meio encardida, mas praticamente é branca.

Já não me sentia muito seguro e convidei:

– Vamos embora, Anízio?

Ele então deu um coice no esqueleto e nisto recuou de um salto. Corri para a saída, as pernas bambas, o coração batendo na goela; lá é que observei não saber porque fugira e resolvi perguntar o que se dera.

– Veja lá – e ele apontou para uma cobra enorme que se ia enroscando pastosamente repelente entre os ossos:

– É a alma de Branca. Deu-me um bote, mas creio não me alcançou. – disse ele examinando a canela, a botina.

Quando passávamos, já de volta, pela sala dos retratos, Anízio tomou de um estojo de madeira e, chegados ao quarto de dormir, abriu, tirando de dentro uma orelha humana. Parecia um cavaco de pau – seca, dura, preta, peluda, arrepiada. Estava muito aberta, espetando o silêncio, bebendo-o feito um funil. Havia no seu aspecto mumificado uma aparência inteligente, palpitante, tão incômoda, que Anízio a meteu de novo na caixa, talvez para afastar de si essa coisa inconveniente, enquanto narrava o sucedido.

Anízio fora criado em casa de avô, ali naquele sítio, juntamente com Branca, sua prima. Um dia, entre perfumes alcoviteiros de laranjeiras, jabuticabeiras, cafezeiros floridos, Anízio beijou longamente a prima. À revelia deles, a natureza havia desenvolvido certas glândulas e eles assim descobriam um esporte muito interessante e muito gostoso. Cada dia aumentavam temperos vários. Hoje a prima deixava pegar-lhes as coxas. Amanhã eram os peitinhos miudinhos. Outro dia havia apalpadelas entre medos e excusas emocionantes, até que o avô desconfiou da coisa e mandou o neto para o seminário de Goiás, em Ouro Fino. Durante 4 anos

Anízio misturou o rosto puríssimo da virgem Maria com a imagem deliciosa de Branca e seus sonhos se constelavam de seios pequenos, entre dolorosas e malucas poluções.

No dia em Anízio voltou para o sítio, de noite, na varanda, o velho falou, balançando-se na rede:

– Vocês, Anízio mais Branca, devem casar. São os últimos da família que vai desaparecendo como por um castigo.

Branca baixou o rosto e de seus olhos velados ressumbrava mais aziago aquele ar de crueldade e candidez. O velho continuou mudo, seguindo o vôo lerdo de algum pensamento lúgubre, com a rede rinchando.

Mais tarde, estava Anízio ainda no quarto imaginando as delícias do amor de Branca, quando a porta se abriu mansamente e ela surgiu, levemente trêmula. Ele, num assomo indecente de sinceridade, abraçou-a. Mas Branca o afastava num gesto terno de luar, como só os irmãos podem ter, e beijou-o nos cabelos:

– Anízio, quero ser sincera com você. Não podemos casar porque sou uma perdida. – Foi só o que disse e fechou a porta, desaparecendo, como uma visão de pesadelo. Anízio ficou perto da porta apalermado, espremendo as espinhas da cara, com aquela zonzura doida na cabeça, sem saber o que fazer, até que saiu à procura da prima. Chamou pelos quartos, vagueou pela casa feito uma assombração, cautelosamente, para não acordar as pessoas que dormiam. Quando deu por si, já foi com pássaros-pretos cantando nos abacateiros e barulho de gente se levantando, dando milho para os porcos, e galinhas. Belisário já gritava com as vacas nos currais, tirando o leite e o avô resmungava trepado no fogão, ralhando com a negra Etelvina. Como Branca não aparecesse para o almoço, ele perguntou ao avô por ela.

– Homem, sei lá! Ela costuma sempre sair campeando durante dias. – Comeu outras garfadas valentes e completou: – Capaz de ter ido com Lolô. Ele também sumiu...

– Com Lolô, – pensou Anízio, – será possível!

Selou, entretanto, sua besta e saiu à toa, até topar com o rancho da mãe de Lolô que lhe contou haver o filho saído na companhia de Sinhá, pras bandas da mata.

Anízio zanzou no matagal o dia inteiro. O animal já estava meio frouxo quando deu de testa com um ranchinho. Devia ter gente porque fumegava. Apeou-

se e resolveu entrar. O diabo é que só tinha um punhal, mas que levasse tudo a breca.

Branca estava sentada num toco, no chão, e Lolô soprava o fogo. Mal viu o rapaz, o negro fugiu. Branca nem se levantou, continuando muito calma.

– Mas que papel, minha prima, – disse Anízio – fugir com esse moleque! Vamos voltar.

Branca balançou a cabeça: – Daqui, só pra diante. Estou cansada do velho, do sítio... Havia tal resolução em sua voz, que Anízio sentiu-se imponente, desarmado. O que começou a crescer dentro dele foi um ódio terrível ao negro. Era um desaforo um moleque fugir com sua prima, meter-se com ela no mato, fazê-la abandonar o velho!

– Que desgraçado! Merecia morrer, o desaforado!

A noite começou a borrar tudo de preto. O mato era aquela massa escura, cheia de estalidos, cheia de palpitações de silêncio, cheia de passos cautelosos no invisível. Anízio estava já longe do rancho, num emaranhado de cipós, perscrutando. Precisava avançar, mover-se. Mas se o negro estivesse mesmo ali atrás desse paulão, de tocaia, com a arma erguida, pronto para o golpe?

Quem sabe ele vinha sorrateiro como uma cobra pelas suas costas? Já um passo miúdo quebrava gravetos no mato. Aproximava-se. O sangue de Anízio batia nas têmporas, como um pilão, enchendo a quietude áspera da expectativa. O passo, porém, se afastou, apagou-se no meio do farfalhar dos ramos, do chiado confuso de mil insetos ocultos. Os ouvidos do rapaz se dilatavam para beber o menor ruído; e o mínimo barulho de um graveto partido sob o peso dos pés parece que enchia todo o ermo. E a idéia do negro seduzindo a prima, gozando o seu corpo, esfregando nela seus beiços roxos gelava o sangue de Anízio. Agora estava uma coisa branca agitando-se lá adiante. Era um vulto. O rapaz saiu arrastando-se cuidadoso, ocultando-se de tronco em tronco. O vulto continuava no mesmo lugar, quase imóvel. Devia ser o negro. Não podia ser outro. Ali de onde estava, não podia ver bem, mas era próximo e ele ia pular sobre aquilo com o punhal armado, quando uma viração balançou o vulto – era um galho de embaúba.

Assentou-se num tronco para acalmar-se um pouco. Então notou que morria de sede. A saliva na boca era somente espuma, uma saliva visguenta que entalava. Se pudesse fumar! Mas isso chamaria a atenção: a claridade do fósforo, o morrão do cigarro.

A claridade do céu coava amortecida pelos ramos e dali Anízio via uma estrelinha brilhando muito longe, tão indiferente às contingências humanas...

Foi quando para cima da grota brilhou uma luz. Chispas saltavam na noite, num clarão seco e brusco de relâmpago. De certo era o negro tirando fogo no corniboque. Anízio saiu rastejando cautelosamente. O negro estava de cócoras, fumando, investigando ansioso ao seu redor. Houve uns estalos de gravetos, um barulho de folhas e dois corpos rolaram para dentro da grota. Ali Anízio deu a primeira punhalada no negro. Este então se ajoelhou e no escuro da noite seus dentes tinham um brilho opaco de aço de punhal:

– Num mata laiá, sinhôzinho. Polo amô de Deus. Polo amô da mãe do sinhô que mecê num chegô nem a conhecê.

Anízio meteu novo golpe e o negro amontoou, vomitando sangue. Cá de cima do barranco, para onde saltara Anízio, ainda ouviu a voz engasgada do preto: “se mecê judiá cum ela, eu venho do inferno”.

Branca continuava do mesmo jeito perto do fog, quando Anízio voltou com a orelha de Lolô, que lhe mostrou: – É a única testemunha de sua perdição. Vamos voltar para o sítio. – Branca acedeu; aproximando-se, porém, da fazenda, perguntou ao primo:

– Você quer matar todo homem que se deitou comigo?

Ele não respondeu. Voltou para ela um rosto de estupor.

– Se for assim, só meu avô vai escapar, – concluiu.

Anízio sentia-se disposto a tudo e propôs-lhe deixar o sítio, irem para algum lugar distante, onde não fossem conhecidos, onde ninguém soubesse de sua história.

– Não, Anízio, não adianta nada, – tentou ela explicar. Nunca poderei amar você.

– Mas por que, Branca? Sou tão diferente dos outros assim?

– Eu me perdi de propósito, para não me casar com você. Sonhei que era sua irmã e desde esse dia nunca mais tive sossego. Eu sei que sou sua irmã.

Anízio achou que aquilo era zombaria dela. Era uma desculpa para idiota, e, irado, trancou-a no calabouço da fazenda. De manhã, como o avô perguntasse por Branca, ele respondeu que ela havia fugido com Lolô, que era uma rapariga muitíssimo relaxada:

– Só o sr. mesmo não conhece ela, vovô. Todo homem daqui já...

A cara admirativa e incrédula do velho recostado na rede azedou de repente para ficar muito branca, muito doce. Tinha esticado a canela.

De noite, enquanto velavam o corpo do velho, que na sua seriedade macabra parecia estar assistindo ao seu próprio velório, o moço desceu o calabouço:

– Branca, contei tudo para vovô e ele morreu de vergonha. Quer ir lá ver o defunto?

Ela balançou a cabeça.

– Deixe de besteira, Branca, vamos embora. Vou vender tudo aqui e ir embora. Não me importa sua honra. Branca, porém, muda. Só as lágrimas brotavam em seu rosto duro e desciam pelas faces.

– Vamos? – ele ainda insistiu. Ela dessa vez não respondeu. Atirou ao primo um olhar de um desprezo tão frio e tão cruel que ele não resistiu. Saiu assim meio tonto para o corredor e voltou com uma cabaça na mão:

– Sabe que é que mora aqui dentro? – perguntou-lhe. Branca sabia perfeitamente que o avô, na sua caduquice, tinha a mania de criar ali dentro um urutu.

Anízio, então, pegou a candeia de azeite, apagou-a e no escuro quebrou a cabaça contra o chão, fechando a porta do calabouço.

Eu já sentia um mal estar terrível com a narração longa e amarga do meu amigo, por isso saí até a janela. A noite rolava um dilúvio de calma. O céu, de uma beleza impossível, desmanchava-se em luar de perdão e bondade. Somente vésper, baixa no horizonte, enorme e imbecil, tinha na brancura fixa de facho uma expressão de ódio e cinismo. Anízio, porém, soltou ainda essa frase:

– Sabe? A cabaça estava vazia.

Fiquei imaginando o suplício de Branca. Sua espera angustiada pela aproximação de uma cobra que nunca estivera ali dentro. O seu desejo de que chegasse logo o momento em que o réptil nojento a picasse. O seu terror ante a incerteza de onde estaria esse inimigo terrível. Seus ouvidos atentos, ouvindo o desligar viscoso do animal perto de seu corpo; sentindo-o enlaçá-la; temendo mudar um passo e pisar sobre ela; receando ficar no lugar, enquanto sentia aproximar-se a urutu que não estava lá dentro.

Um barulho seco e áspero me arrancou dessas cogitações e me chamou a atenção, nem sei porque, para o lado de meu amigo, onde estava a caixinha

contendo a orelha seca do negro Lolô. Era um barulho que provocava na gente uma gastura nervosa, como esse passear arrepiante das baratas nos cuités e cuiás, de noite, nas cozinhas e dispensas. Estranhei, porém, a cara de meu amigo. Estava retorcida numa careta dos diabos. E de repente, de dentro da caixinha, veio saindo mornamente a orelha. Estava inchada, negra, entumescida. Andava na ponta de seus grossos cabelos, como as aranhas, bamboleando mornamente o corpo nas pernas. Marchava com uma cadência morosa, inexorável – um passo estudado e cinematográfico.

Anízio estava lívido, cadavérico, com o nariz afilado e transparente; os olhos interrogavam desvairados a orelha e sua boca paralisara-se aberta, num grito medonho que não chegou a articular.

Corri para a outra sala, chamando João, alguém, um socorro enfim. Ao voltar, encontrei Anízio caído de bruço no soalho.

O cadáver de Anízio inchou demais. Ficou um bolo difícil de ser transportado para Bonfim. Então, no outro dia, cedo ainda, o vaqueiro João lembrou o meio prático de fazer os cadáveres desincharem.

Botou-o numa rede e chamou os vizinhos todos para o esbordoarem. Fiquei horrorizado ante tão bárbara prática, mas não protestei. Cobri a cabeça com a coberta, e mesmo assim ainda ouvia o barulho lá no terreiro – bute-tibufe-bute-tibufe.