



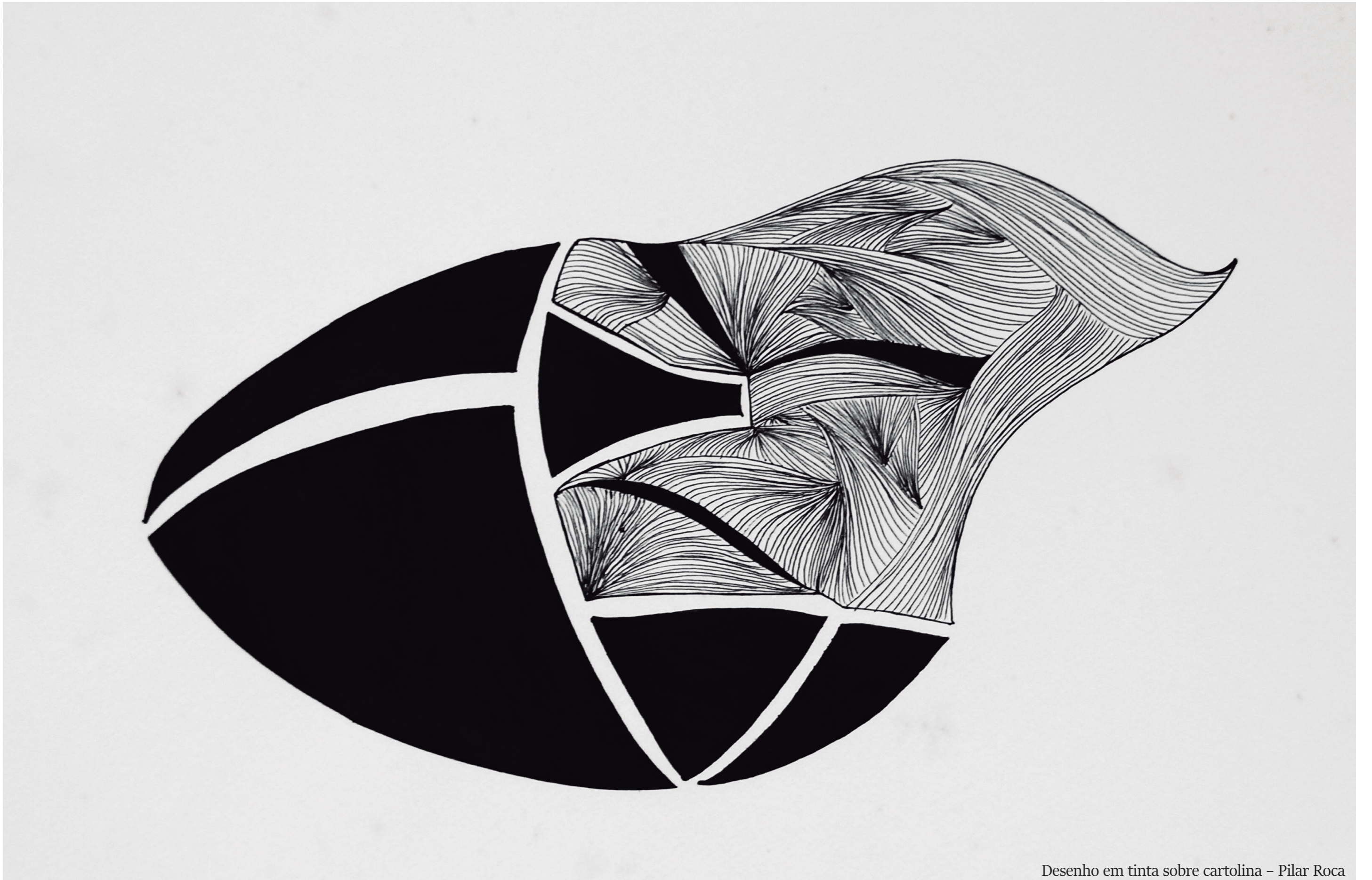
COLEÇÃO PÓS LETRAS

*A bárbara devastação  
das petúncias:  
escassez, excesso e  
desejo na contística de  
Murilo Rubião*

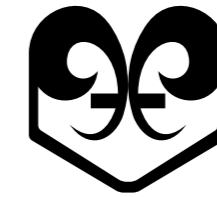


VOLUME 09

Matheus Pereira de Freitas  
Hermano de França Rodrigues



Desenho em tinta sobre cartolina - Pilar Roca



COLEÇÃO PÓS LETRAS

## Conselho Editorial



Alessandra Soares Brandão (UFSC)  
Ana Graça Canan (UFRN)  
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)  
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)  
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)  
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)  
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)  
Gastón A. Alzate (California State University)  
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)  
João Batista Pereira (UFRPE)  
José Rodrigues Seabra Filho (USP)  
Juliana Luna Freire (UFPB)  
Juliana Pasquarelli Perez (USP)  
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)  
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCEG)  
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)  
Maximiliano Torres (UERJ)  
Ramayana Lira (UFSC)  
Regina Dalcastagnè (UnB)  
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)  
Simone Schmidt (UFSC)  
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)  
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)

**Projeto Gráfico:**

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda  
Camille Barbosa de Aquino  
Roberta Lima Designer

**Diagramação:**

Roberta Lima Designer

## A Bárbara devastação das petúncias: escassez, excesso e desejo na contística de Murilo Rubião

Matheus Pereira de Freitas  
Hermano de França Rodrigues

F866b Freitas, Matheus Pereira de.  
A bárbara devastação das petúnias: escassez, excesso e desejo na contística de Murilo Rubião / Matheus Pereira de Freitas, Hermano de França Rodrigues. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2021. (Coleção Pós Letras; v.9)

Recurso digital (2,68MB)  
Formato: ePDF  
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader  
ISBN: 978-65-5621-195-4

1. Literatura e Psicanálise. 2. Rubião, Murilo, 1916 - 1991.  
I. Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 82:159.964.2

Elaborada por Susiquine Ricardo Silva – CRB 15/653

# Sumário



<b>9</b>	<b>Lista de Figuras</b>
<b>12</b>	<b>Introdução</b>
<b>16</b>	<b>A psicanálise reinventa a literatura</b>
<b>44</b>	<b>Nas tramas do fantástico</b>
<b>68</b>	<b>A estética de Murilo Rubião</b>
<b>94</b>	<b>Considerações finais</b>
<b>98</b>	<b>Referências</b>
<b>104</b>	<b>Anexos</b>
<b>114</b>	<b>Sobre os autores</b>

# Lista de Figuras



Figura 1 - Ouroboros (1478).....	65
Figura 2 - Jörmungandr (1790).....	65

Há sem dúvidas quem ame o infinito,  
Há sem dúvidas quem deseje o impossível,  
Há sem dúvidas quem não queira nada –  
Três tipos de idealistas, e eu nenhum deles:  
Porque eu amo infinitamente o finito,  
Porque eu desejo impossivelmente o possível,  
Porque eu quero tudo, ou um pouco mais, se  
puder ser, Ou até se não puder ser...

(Álvaro de Campos)

## Introdução



Metamorfoseando-se em (im)possíveis corolários, responsabilizando-se por moldar a subjetividade, o desejo apresenta-se como a condição inequívoca da existência humana. Ao contrário dos outros seres, que sobrevivem às demandas, biológicas e mundanas, pela inerência do instinto, a humanidade edifica sua subsistência a partir da desnaturalização pulsional. Corolário, este, que nos garante a autônima e a individualidade entre nós mesmos. Nessas sendas, a mesma fantasmagoria que estrutura as desmesuráveis metástases do desejo, permitindo suas feições indefinidas, é também aquela que irá desestabilizar o seu próprio material, consentindo-nos a experimentação limitada e fugaz do prazer. Outrossim, para a ciência psicanalítica, estas conjunturas tornam-se ainda mais latentes quando compreendemos que a fonte nuclear, germinadora da pulsão, fora forjada a partir de uma falta, de um material mnêmico perdido que jamais poderíamos recuperá-lo em sua totalidade. Logo, valida-se que o desejo só será instituído após uma perda. Deste modo, os restos que ululam nosso “querer”, ou seja, o desejo que nos impele à ação e consubstancia nossa subjetividade, confecciona-se a partir dos despojos auguriosos de um substrato inacessível à consciência.

Ante essa diegese espectral, compreende-se que a matéria-prima das insólitas fantasias que se albergam no inconsciente é produto de tempos primordiais, eras anteriores à palavra e a realidade como as reconhecemos, cujas substâncias elementares ainda não atingiram suas significações delimitantes. Como consequência, o Eu, vítima de sua própria dialética sombria, é tomado pela fantasística que hediondamente remonta para si, um amplexo no qual o terrorífico imiscui-se no inconsciente. Assim, na busca de uma tangibilidade que usurpe o vazio que o assombra, o sujeito fabrica a realidade amparando-se na ficção, colhendo a matéria bruta que alicerça sua subjetividade. Nesses constructos, prorrrompendo-se da escuridão, testemunhamos as criaturas soturnas e indecifráveis que habitaram as calendas da história, desde os templos mitológicos até as vielas pustulentas da modernidade, e que, na verdade, foram frutos da ambivalência que estrutura o desejo. Ou seja, dardejando o olhar para as produções auguriosas da literatura fantástica, estética que se alimenta das fantasias e dos seres monstruosos que colonizam nossa psique, perseguir-nos-emos as coordenadas do (ir) representável, da falha amorfa que se institui na realidade, em seu intento magistral de

desafiá-la. Para tanto, considerando que as particularidades da estética fantástica, que desde suas reverberações primevas no século XIX até os desdobramentos do gênero nos séculos vindouros, tramara seu escopo narratológico a partir de uma desestabilização do real. Investigaremos, com efeito, a própria dialética desejante a partir da singularidade autoral do primeiro grande nome do fantástico nacional.

Portanto, arrematados por estas ponderações iniciais, este trabalho de cunho qualitativo, intenta interpretar as idiosincrasias do desejo na literatura lancinante de Murilo Rubião (1916- 1991), inscritas nos contos Bárbara (1947) e Petúnia (1974), cujos revestimentos fantásticos performatizam a (im)possível ambivalência do inconsciente. Por estas searas, debruçando-nos pelas urdiduras da psique humana, embasar-nos-emos nossos estudos nos postulados teóricos de Sigmund Freud (1856-1939) e sua constante busca pelas arquiteturas labirínticas da psicologia do ser. Para tanto, a fim de consubstanciar nossas argumentações, compreenderemos a indelével união, orquestrada desde as origens da ciência psicanalítica, entre a criação literária e a ciência fundada por Freud. Este, criado num meio cultural ímpar – no qual as tessituras greco-latinas com seus mitos, tragédias e epopeias, fazem-se de referências fundamentais para o exercício da criação interpretativa e da própria inventividade humana – banhar-se-ia dessa fonte ancestral. Invariavelmente, futuro pai da psicanálise utilizaria desse conhecimento basilar para fundamentar sua teoria revolucionária. Assim, verificamos que, na realidade, de acordo com as predileções freudianas, o discurso do desejo irrompe-se em sua potencialidade, diante de seus múltiplos matizes. Tendo como referência, o arcabouço fantasístico da literatura, capaz de esgarçar e ludibriar as barreiras limítrofes do real, partimos em busca de novos paradigmas para a representação do inominável. Com isso, arquejamos o olhar para as (des)construções do primeiro grande nome do fantástico brasileiro, permeadas de ardores e desilusões, capazes de forjar uma verdadeira ruptura na estabilidade nauseabunda de nosso cotidiano e, consequentemente, validar a manifestação de uma subjetividade insólita que se inscreve na (im)possibilidade de materializar os conluios do desejo. Algures, faz-se necessário elencar a anatomia de nossa pesquisa, a fim de congregarmos nossas argumentações e nos encaminhar para a prosa fáustica de Rubião.

Em nosso primeiro capítulo, trafegar-nos-emos nas postulações fundantes de Sigmund Freud, em suas reflexões acerca do desejo e em sua constante presença nas diferentes fases de sua teoria. Nessa cinesia, percorreremos desde as descobertas iniciais da psicanálise com o corpo histérico, sucetivo de materializar a lógica repressora do inconsciente, bem como seus estudos basilares da Interpretação dos sonhos (1900), que se revelaram o discurso do próprio desejo, a via régia do inconsciente; até as suas predileções de Além do princípio do prazer (1920), obra que revolucionara não apenas o aparato pulsional, mas todas as coordenadas da ciência psicanalítica instaurando a segunda tópica. Ademais, em cada discussão teórica, utilizar-nos-emos da palavra literária para subsidiar os fios que modulam a ciência do inconsciente, revelando os mecanismos subjetivos de nossa existência. Não obstante, neste mesmo capítulo, a arte literária também será interpretada à luz das investigações freudianas, com o intento de evidenciar o que a ficção, em seu enleio vital com a fantasia, revelara para o pai da psicanálise. Por fim, a primeira parte de nossa pesquisa, permeará a relação de Sigmund Freud com a estética do fantástico, antro que lhe permitira vislumbrar a noção do

(In)familiar (1919) e que, agora, possibilitara-nos inquirir a hipótese do inconsciente estético, perspectiva que se faz presente nos intentos delineados pelo fantástico e sua relação com as diretrizes do sonhar.

Entrementes, o segundo capítulo deste TCC, debruçar-se-á ante sobre as criações miríficas da literatura fantástica mundial que, primeiramente, fundamentara sua estilística a partir do gótico inglês, até que a insurgência do romantismo alemão possibilitara o terreno necessário para a estética florescer em toda a Europa e, posteriormente, no mundo. Desta forma, passaremos, então, a nos guiar pelas páginas sombrias dos autores oitocentistas, capazes de trazer à baila a tensa ambiguidade entre o real e o sobrenatural, seguindo os desdobramentos do gênero a partir do século XX, em que a prerrogativa do efeito fantástico atingira novas conquistas, eventos em que o sobrenatural usurpa os ditames da lógica. Diante da imprevisível impossibilidade, nossos personagens e narradores, vozes de nós mesmos, não se desestabilizarão pela presença do intangível, mas sim, por suas consequências, por seus desvelamentos que estabelecerão novas veredas para o enredo. Assim, perscrutando as laboriosas tramas dos escritores estrangeiros, em suas múltiplas facetas, declinar-nos-emos o olhar para o corolário literário nacional que, desde o romantismo do século XIX, fonticulamente, utilizara-se dos elementos fantásticos dos grandes nomes internacionais para fomentar suas narrativas.

No terceiro capítulo de nosso estudo, admitindo a singularidade de sua produção literária, que desde suas raízes fora fiel ao fantástico, analisaremos a contística pioneira de Murilo Rubião. Amparando-nos em dois contos do autor, Bárbara e Petúnia, cujos arranjos labirínticos materializam, não apenas, a relação entre o desejo e o fantástico, mas a própria condição sine qua non do fantasmático, do suposto intangível. Pois, ao desafiar a logicidade do cotidiano e das relações humanas, o autor mineiro conseguiu exprimir um dos maiores paradoxos da ciência psicanalítica e, conseqüentemente, do funcionamento psíquico humano: a pulsão de morte. Portanto, verificar-nos-emos que esta capacidade de se esgueirar do campo simbólico, na busca do (ir)representável, garantira as evoluções do gênero fantástico, consubstanciando a essência ex-sistencial do desejo, capaz de arquejar sua potencialidade ante o algo que ainda não fora nomeado.

Por fim, permeando as considerações finais de nosso trabalho, desvelaremos as principais tramas de nossa pesquisa literária que, em seus intentos, orquestrara uma possível contribuição interpretativa para as produções de Murilo Rubião. Na verdade, ao nos depararmos com as ponderações críticas dos teóricos nacionais, chegaremos à conclusão de que se faz necessário um maior aprofundamento nas leituras acerca do fantástico à brasileira. Pois, por sua natureza espectral e descentralizada, habitada nos grandes clássicos da literatura oitocentista, e, posteriormente, pela profusa insurgência do modernismo no século XX, a literatura fantástica no Brasil, frente as outras estéticas do meio ficcional, acabara renegada ao ostracismo. Felizmente, pesquisas e coletâneas literárias atuais, como os compilados de contos, *O Relógio e o sino* (2020) e *Medo imortal* (2019), alçam o conhecimento de uma estética que se faz presente desde os alfarrábios estruturais de nossa literatura brasileira. Invariavelmente, destaquemos a importância de investirmos ao que, belamente, nos pertence.



# 1

## A psicanálise reinventa a literatura



### 1.1 A psicanálise reinventa a literatura

No final do século XIX, o jovem neurologista Sigmund Freud, influenciado pelos ensinamentos do médico francês Jean-Martin Charcot (1825-1893), enveredara no nebuloso território da doença histérica. A patologia do *útero errante*, como era conhecido desde os estudos gregos e medievos, era responsável por causar intensas dores, contrações, paralisações e outras manifestações somáticas no corpo, inquietantemente atormentado de suas portadoras. Propagadora de perplexidade na comunidade científica, dada a falta de evidências fisiológicas que pudessem explicar suas ocorrências, a histeria, até o presente momento, explicara-se à luz de uma hereditariedade, hipótese de Charcot. Contudo, os esforços conjuntos de Josef Breuer (1842-1925) e Sigmund Freud, compilados na obra *Estudos sobre a histeria* (1893), puderam modificar não somente as especulações errôneas de seu mestre comum, mas a própria concepção do funcionamento psíquico humano. Algures, será nesse movimento de escuta e tratamento da caoticidade do corpo histérico, que a gênese da teoria psicanalítica fundamentar-se-á.

No decorrer de seus postulados científicos, o mestre vienense apoiara-se em suas experiências clínicas para fomentar sua teoria científica. Por conseguinte, o nascimento da psicanálise ocorrera num minucioso processo de adaptação e reformulação dos preceitos teóricos da psiquiatria e da medicina. Com relação ao tratamento das pacientes histéricas, num primeiro momento, Freud utilizara o método hipnótico, resquícios da prática charcotiana. Contudo, pela recorrente incapacidade das pacientes adentrarem no estado hipnótico, a técnica fora abandonada e substituído pelo *talking cure*<sup>01</sup>. Perscrutando suas pacientes, Sigmund Freud desenvolvera o método da livre-associação, cuja prerrogativa era a de utilizar a palavra e a simbolização como via de acesso ao desejo que, alhures, fora *reprimido*. A partir desta revelação primordial, adentrando no cerne da doença que atormentara séculos de incertezas, o pai da psicanálise concluíra que “as histéricas sofrem de reminiscências” (FREUD, [1893] 2016, p.25), traços mnemônicos que foram escamoteados para o “esquecimento”, mas que insistiam em reaparecer no próprio corpo de suas vítimas, em que o sofrimento psíquico fora reforjado pela somatização. Tracejando as veias dessa dor, o analista conseguira dar as suas pacientes não apenas uma causa para os eventos patológicos, mas uma cura para as somatizações e um arrefecimento para a perturbação da psique.

Entrementes, quando nos deparamos com o cenário literário do século XIX, sobretudo, os romances realistas, percebemos que o adoecimento histérico fora traduzido pelas penas de seus autores. Destacaremos um dos principais nomes da literatura francesa, Gustave Flaubert (1856) com sua obra magna, *Madame Bovary*, em seu corolário narrativo que vislumbra os amores e ideais impossíveis de sua trágica heroína. Emma Roualt, soterrada pela alcunha de Madame Bovary, encarna a derrocada dos valores aristocráticos frente aos ideais arbitrários da burguesia. Com isso, perde-se sua visão de feminilidade, construída à luz do imaginário dos romances literários e dos homens espectrais, cavalheiros que já não existiam. Casando-se com Charles Bovary, Emma não consegue alçar-se em sua própria fantasia, frustrando-se com um mari-

<sup>01</sup> Termo cunhado pela paciente Bertha Pappenheim, a irreverente Anna O;

do essencialmente burguês. Frente a uma gravidez, a personagem finalmente vê uma possibilidade de atingir sua fantasia e salvar seu casamento tedioso. Em suas palavras, imaginando conceber um menino: “a ideia de ter um filho homem era como a esperança de uma revanche [...] Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e flexível ao mesmo tempo, ela tem contra si a fraqueza da carne junto das dependências da lei” (FLAUBERT, [1856] 2000, p.140). Refletindo seu próprio discurso, a protagonista dará à luz a uma menina. Impossibilitada de atingir seu gozo, a personagem sofre com desmaios súbitos e febres incompreensíveis, interpretadas como manifestações somáticas da histeria, inclusive seu marido médico.

O martírio de Emma acaba por envolver amantes. O adultério representava a esperança derradeira de encontrar seu ideal fantasístico. Impiedosamente, os homens que a abraçam buscam a volúpia do prazer imediato, contrastando com nossa heroína, que procura um amor espectral, extinto nas páginas romanescas de outrora. No fim, abandonada por seu amante, com uma dívida impossível de ser paga, a protagonista envenena-se com arsênico, dando fim a sua própria vida. Interpretando as diretrizes do romance flaubertiano, a psicanalista Maria Rita Kehl (2007) argumenta que: “O que Flaubert criou foi o retrato da feminilidade ao modo burguês; a mesma feminilidade que entrou em crise no século XIX e produziu a histeria como modo dominante de expressão de sofrimento psíquico” (KEHL, 2007, p.182). Assim, a literatura, anterior ao pensamento psicanalítico, fora capaz de traduzir as agonias do corpo histérico, na qual a única possibilidade de revolta seria o próprio sofrimento.

Inicialmente, após a descoberta de que a causa das neuroses seriam de ordem sexual, Freud concebera sua teoria da *sedução*. Sua lógica consistia em admitir que a origem do sofrimento histérico se daria por um trauma infantil de natureza sexual, no qual o agressor seria nada menos que a própria figura paterna. Contudo, admitir essa afirmação seria assentir que metade das mulheres vienenses teriam sido “violentadas” por seus próprios parentes. Com isso, amparado por suas observações clínicas, Freud reformula seu pensamento e desenvolve a teoria da fantasia, seguindo a lógica de que o discurso de suas pacientes seria inundado em fantasias disfarçadas, sonhos, delírios diurnos e a própria somatização eram consequências de um *desejo infantil inconsciente*. Chegar a essas conclusões, não fora tarefa fácil, já que uma força psíquica teimava em interditar o acesso à dialética do desejo, as resistências, barreiras utilizadas pelos pacientes, cujo objetivo era o de continuar a ocultar o material traumático. Nas palavras do próprio Freud (1925), “As teorias da resistência e da repressão inconsciente, da significação etiológica da vida sexual e da importância dos acontecimentos infantis são os elementos principais do edifício teórico psicanalítico” (FREUD, [1925] 2016). Invariavelmente, a *repressão* faz-se presente na dinâmica do *neurótico*.

A partir dessa arquitetura basilar, a ciência psicanalítica começa a sua incessante busca das fontes de angústia psíquica inerentes ao sujeito. Assim, tendo como objeto de análise não apenas os seus pacientes, mas, principalmente, a si mesmo, Sigmund Freud investe suas primeiras considerações acerca das fantasias inconscientes. Com o objetivo de organizar formalmente o caminho tracejado pelo mestre vienense, o psicanalista brasileiro Renato Mezan (2013), em seu livro, *Freud: a trama dos conceitos*, vislumbra as principais implicações para o papel desta elaboração inconsciente:

A existência de fantasias inconscientes indicava que o sistema inconsciente se pautava por normas de idealização diferentes das que governam o pensamento consciente: ele é o conjunto dos elementos que se encontram sob regime de repressão, e por isto mesmo impedidos de aceder à consciência. Sob qualquer dos ângulos que Freud focalizasse o problema, a repressão apareceria como o elemento central; mas seu objeto – o sexual – e seu efeito – a produção de um inconsciente – apareciam de tal forma imbricados, que a solução de um aspecto do problema fatalmente traria indicações sobre o caminho para resolver o outro (MEZAN, 2013, p.73).

A indicação sinalizada pelo estudioso brasileiro será justamente a obra que encerrará o século XIX, trazendo uma nova luz às elucubrações freudianas acerca de seu obscuro objeto de estudo. Desde sua primeira experiência com a neurose, o psicanalista vienense atestara um intenso investimento de seus pacientes em relatar o conteúdo de seus sonhos. Desde uma correlação com os devaneios fantasísticos, até com a própria insistência do relato diáfano de Morfeu, o discurso diurno parecia ser inevitável na escuta analítica. Assim, guiado pelos relatos clínicos de seus enfermos, em que muitas vezes privilegiavam a narrativa do sonhar, Freud inicia uma intensa investigação literária, rumo a uma teorização do material onírico, o que culminaria nas primeiras páginas da *Interpretação dos sonhos* (1900). Todavia, muito mais que um paralelo entre clínica e teórica, Sigmund Freud debruçando-se sob sua própria psique, enfrentando suas memórias inundadas por fantasias e obnubiladas pelas suas resistências, realiza a sua primeira *autoanálise*. O pesquisador inscreve, sob si mesmo, suas principais teorizações analíticas.

Data-se, então, de 1899 (na publicação fora posto 1900), a primeira grande obra freudiana, *Die Traumdeutung, A interpretação dos sonhos*, texto que concentra todos os conceitos fundamentais da teoria do *inconsciente*, revelando sua natureza fugaz e, até então, inacessível. Como já fora dito, as primeiras seções da obra reservam-se para a recuperação dos estudos oníricos percorridos até aquele momento. Entretanto, ao longo da história, nenhumes encontraram uma resposta para a pergunta fundamental, “Por que sonhamos?”. Alguns estudiosos conseguiram bordejar o sentido onírico, sem, contudo, chegar a um método interpretativo. Para estes, “parece pressupor que, a despeito de tudo, todo sonho tem um significado, embora oculto, que os sonhos se destinam a ocupar outro processo de pensamento” (FREUD, [1900] 2018, p.106). Iniciando seu raciocínio, Freud compartilhará o método de interpretação dos sonhos, tendo como base, seu próprio material diurno. Este movimento será crucial para a afirmação categórica que estaremos a um passo de presenciar. Para sua exemplificação, o mestre vienense discorrerá sobre o cunhado *Sonho da injeção de Irma*. À guisa de uma introdução fornecida pelo próprio analista, debruçar-nos-emos sob a égide da interpretação onírica: “devo pedir ao leitor que faça dos meus interesses os seus próprios [...], pois esse tipo de transferência é uma exigência inescapável do nosso interesse pelo sentido oculto dos sonhos” (Ibidem, p.113).

Com relação aos elementos que constituem o sonho, destacamos Irma, paciente e amiga de Freud que, vítima de um quadro histérico e, apesar de ter-se livrado de seu sofrimento psíquico, ainda apresentava alguns sintomas somáticos. O outro personagem que se intercala na cena, era Otto Rank (1884-1939), grande amigo de Freud e também psicanalista. Este, no dia anterior ao sonho que relataremos, havia se encontrado com Irma recentemente e, após o encontro, atestara a Freud que a jovem ainda não estava em plenas condições de saúde. Com essa observação inquietante do amigo, Sigmund Freud caíra nas graças de Morfeu. O cenário onírico apresenta-se da seguinte forma: num grande salão, no qual não se encontrava apenas Otto Rank mas outros médicos conhecidos, Freud adverte a Irma que ela deveria ter aceitado sua *solução*, além de que se as dores persistiam, não era mais culpa dele<sup>02</sup>. Em contrapartida, a jovem relata que as dores estão intoleráveis, seu corpo começa a empalidecer e inchar na frente de seu analista. Inicia-se, então, uma série de indagações entre os médicos presentes acerca do adoecimento de Irma. A conclusão da narrativa ocorre quando o Dr. M, outro conhecido de Freud, atribui a uma infecção a causa do adoecimento da jovem. Freud, então, reflete que a infecção ocorrera devido a uma injeção, indevidamente, aplicada pelo próprio Otto. O sonho finaliza-se com a seguinte afirmação freudiana: “Injeções como essas não deveriam ser aplicadas de forma tão impensada. [...] E, provavelmente, a seringa não estava limpa.” (Ibidem, p.115).

Enveredando propriamente na interpretação do sonho, percebemos uma clara relação entre os eventos diurnos recentes e o conteúdo sonhado. O adoecimento persistente de Irma, mesmo após o tratamento analítico, causara grandes angústias para Freud, na medida em que, não apenas a recorrência da dor causava uma empatia entre as figuras de doutor e enfermo, mas, principalmente, pela amargura do insucesso do tratamento psicanalítico, o que significaria uma falha do pai da psicanálise. Outrossim, há ainda um elemento principal, capaz de satisfazer um impulso destrutivo do analista: o comentário de Otto Rank. A impetuosa afirmação sobre Irma, que este amigo lhe dera, gerara fortes moções destrutivas em Freud. Entrementes, ao concluir sua interpretação, o mestre vienense também reverbera um sentido universal para o sonhar:

Entrementes, compreendi o “sentido” do sonho. Tomei consciência de uma intenção posta em prática pelo sonho e que deveria ter sido meu motivo para sonhá-lo. O sonho realizou certos desejos provocados em mim pelos fatos da noite anterior (a notícia que me fora dada por Otto e minha redação do caso clínico). Em outras palavras, a conclusão do sonho foi que eu não era responsável pela persistência das dores de Irma, mas sim Otto. De fato, Otto me aborrecera com suas observações sobre a cura incompleta de Irma, e o sonho me proporcionou minha vingança, devolvendo a reprimenda a ele. O sonho me eximiu da responsabilidade pelo estado de Irma, mostrando que este se devia a outros fatores – e produziu toda uma série de

<sup>02</sup> “No mesmo instante, puxei-a de lado, como que para responder a sua carta e repreendê-la por não ter ainda aceitado minha solução. Disse-lhe: ‘Se você ainda sente dores, é realmente apenas por sua culpa’” (FREUD, 1900, p.114).

razões. O sonho representou um estado de coisas específico, tal como eu desejaria que fosse. Assim, seu conteúdo foi a realização de um desejo, e seu motivo foi um desejo (Ibidem, p.125).

Com essa afirmação derradeira, Freud apresenta-nos a verdadeira face de Morfeu. Ensinando-nos que, no sonho, há duas camadas representadas por um conteúdo *manifesto*, uma membrana superficial que revestiria o conteúdo *latente*. Nessa primeira esfera, está presente a narrativa onírica que, com seus personagens, objetos e espaços, criam um conteúdo elementar, um cenário (i)manipulável. Por outro lado, há um substrato decodificado, o conteúdo latente, submergido pelos trabalhos de: *condensação*, processo no qual os elementos do sonho são fundidos entre si para criar um novo conteúdo; e *deslocamento*, responsável por sobredeterminar elementos de baixo valor psíquico para outros de grande valor (FREUD, 1900). Essas construções psíquicas responsabilizam-se por criar uma narrativa onírica, à guisa de uma força inconsciente que a impulsiona. Por conseguinte, a labuta do analista será a de desmembrar os elementos do sonho, a fim de atravessar os engodos do maquinário máquina onírico (os deslocamentos e condensações) e chegar ao conteúdo latente, o “pensamento do sonho”. Portanto, o sonho, em sua amálgama de representações, esconde um núcleo primordial que reside uma finalidade e um motivo mor, a *realização de um desejo*. Desanuviando a motivação do sonhar, Freud envereda na fugitiva manifestação do inconsciente, já que, mais do que seu conteúdo, o sonho revela-se em seu relato.

Sabemos que a arte, desde seus primórdios, entranhara-se com o universo onírico em suas tramas fantasmáticas e nebulosas, sendo, essa, uma possível fonte de criação dos artistas. Sabemos que, na Antiguidade, a relação fez-se culturalmente a partir da figura do Oráculo, no qual os sonhos detinham um caráter premonitório e revelador. Outrossim, na esteira de perspectivas outras, o romantismo do século XVIII, no antro de nascimento da literatura fantástica, os sonhos, metamorfosearam-se em pesadelos macabros, lar de seres sobrenaturais que atormentam a realidade dos homens. Obras como *smarra, ou os demônios da noite*, de Charles Nodier (1861), fomentam o pesadelo como a porta de entrada do inferno. Nesta narrativa, acompanhamos Lorenzo que, após dividir o leito com sua amada, aquieta os sentidos para sonhar. Entretanto, ao adentrar no fantástico mundo dos sonhos, encontra apenas dor e sofrimento, substanciados em demônios e seres macabros que personificam os pecados do protagonista. Quando finalmente desperta de seu martírio, o personagem é revigorado pela realidade, saudando a felicidade de se ver livre da agonia onírica: “Les liens qui me retenaient avaient enfin cédé; et je tombai debout, éveillé, au pied du lit de Polémon, tandis que loin de moi fuyaient tous les démons, et toutes les sorcières, et toutes les illusions de la nuit”<sup>03</sup> (NODIER, [1821] 1961, p.76). Nesta perspectiva, sonhar significaria a expiação dos pecados e da culpa terrorífica que os acompanham, na qual a recompensa seria o próprio acordar. Portanto, a narrativa de Nordier, a qual envereda pelos assombros dos pesadelos, junto de outras criações literárias, acabam por potencializar o universo onírico, gruta de nossos desejos macabros e terríficos.

<sup>03</sup> “Os laços que me seguravam finalmente cederam; e eu caí de pé, acordado, aos pés da cama de Polemon, enquanto longe de mim fugiram todos os demônios, e todas as bruxas e todas as ilusões da noite”.

O espectro supracitado acaba por se relacionar a outro conceito basilar da teoria dos sonhos. O inconsciente, inacessível para o sonhador, nunca consegue exprimir-se em sua totalidade, apenas resquícios são fisgados pelo produto onírico. Ou seja, há uma barreira que impede o significado nuclear do desejo. Destarte, será dever dos processos de deslocamento e condensação transpor o conteúdo latente, para o manifesto numa tentativa de traduzir os estigmas do inconsciente na esperança de um arrefecimento. Portanto, as formas amedrontadoras dos pesadelos que, por muitas vezes, encena algo que nos é doloroso e agonizante, não destoa de nossos desejos, mas sim, aproxima-nos de um querer atroz e vil, cujo conteúdo fora renegado ao esquecimento. Essas considerações freudianas revelam-nos que a barreira entre o normal e o patológico fora reformulada; a neurose nos é destinada pelo simples fato de sonharmos e não realizarmos nossos desejos vis, já que alguns de nós são impedidos pela moral e lei que nos constituem. O psicanalista e escritor brasileiro, Luiz Alfredo Garcia Roza (1984), mostra-nos essa relação: “Uma pessoa sadia é virtualmente um neurótico [...] Assim, os sonhos não são apenas a via privilegiada de acesso ao inconsciente, eles são também o ponto de articulação entre o normal e o patológico” (ROZA, 1985, p.63).

Frente aos alicerces do sonhar, em seus andrajos nefastos e insólitos, *na seção, sonho sobre a morte de pessoas queridas*, Freud, escavando sua mente, assume que um desejo primordial nos habita: o de amar uma das figuras parentais e odiar a outra. Foram as primeiras considerações para um dos conceitos paradigmáticos da psicanálise, o *complexo edípico*. O conceito advém da ilustre obra de Sófocles (427 a.c.), *Edípo rei*, tragédia em que o protagonista assassina o rei de Tebas, Laio, seu próprio pai, e casa-se com sua mãe, Jocasta, sem o saber. Sigmund Freud já havia sinalizado a relevância da narrativa numa carta direcionada a Fliess<sup>04</sup> em 1897, reconhecendo que: “a lenda grega apreende uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma [...] Cada pessoa da plateia foi um dia, em ponto menor ou em fantasia, exatamente um Édipo” (FREUD, [1897] 2016). Resgatando a peça de Sófocles, o pai da psicanálise dialoga diretamente com a arte literária, reconhecendo-a como simulacro de subjetividade, arranjo cujos espectros arcaicos espelham uma verdade, além do próprio autor. O desejo incestuoso, destino de Édipo e da humanidade, por mais indigesto que nos aparenta, constitui uma travessia estruturante, um caminho de aprendizagem que culminará, para o neurótico, na barreira paterna e, consequentemente, no reconhecimento da lei:

Mais afortunados que ele, entrementes conseguimos, na medida em que não nos tenhamos tornado psiconeuróticos, desprender nossos impulsos sexuais de nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais. Ali está alguém em quem esses desejos primevos de nossa infância foram realizados, e dele recuamos com toda a força do recalca-mento pelo qual esses desejos, desde aquela época, foram contidos dentro de nós. Enquanto traz à luz, à medida que desvenda o passado, a culpa de Édipo, o poeta nos com-

<sup>04</sup> Wilhelm Fliess (1858-1928), médico, fora um dos grandes amigos de Freud e um dos que o ajudaram na fundação da ciência psicanalítica.

pele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados (FREUD, [1900] 2018, p.246)

Alhures, atravessar essa *diegese* significa admitir uma fantasia sexual capaz de construir o próprio desenvolvimento psicosexual na aurora dos primeiros tempos. De fato, ainda na interpretação dos sonhos, Freud argumenta que o substrato onírico agarra-se, intimamente, aos desejos infantis de outrora. Com isso, a fonte de nossos desejos seria, necessariamente, os primórdios da infância. Em 1905, o mestre vienense publica uma de suas obras mais controversas, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Contrariando a tradição psiquiátrica, Sigmund Freud afirma que a vida sexual da criança se inicia com manifestações corpóreas que perpassam as principais vias de interação do bebê e seu mundo externo. O pai da psicanálise divide em três fases esta jornada: a oral, a anal e a genital. A primeira relaciona-se com o primeiro contato do bebê com o objeto materno e, esta, ao amamentar seu filho, satisfaz um querer além da necessidade de alimentação. Segundo Freud: “Para a criança, o trato com a pessoa que dela cuida é uma fonte contínua de excitação sexual e satisfação das zonas erógenas” (FREUD, [1905] 2016, p.144). Portanto, a sucção, acompanhada por carícias e palavras de afetos, é responsável por criar um traço mnêmico na psique da criança, capaz de ultrapassar as barreiras da simples fisiologia e de adentrar no campo *libidinal*<sup>05</sup>. A segunda relaciona-se com o aparelho digestivo e o controle do esfíncter, implicando nas cólicas que geram dor e satisfação (relacionando-se, sobretudo, ao sadomasoquismo) no bebê, bem como a manifestação física das fezes, presentes ou armas da criança destinadas ao objeto. Por último, há a fase genital que corresponde aos primeiros prazeres masturbatórios, mas, principalmente, é nesta travessia derradeira que um paradigma se apresentará para o infante: a supremacia do prazer genital, capaz de tyrannizar as outras possibilidades de gozo.

Com isso, Freud não se limita a encarar a sexualidade humana tal qual um roteiro cientificamente trilhado, outrossim, *os três ensaios* revelam a face *pulsional* da teoria freudiana (ROZA, 1985). Na verdade, o pai da psicanálise teoriza que a criança é *polimorficamente perversa*, ou seja, o prazer é análogo a toda sua extensão corporal. Sem uma meta definida, a criança poderá enveredar sob qualquer fonte de deleite, tendo em vista seus objetos parciais, para que somente a *posteriori* subscreva-se ante a prerrogativa da genitalidade. Contudo, este caminho não é unilateral, para Freud aqueles que concentram sua meta nos objetos parciais, nos desvios em relação à meta sexual, serão considerados perversos. Na verdade, o prazer sexual não se aglutina e resume-se ao gozo genital, logo, o sexo é perverso por não se delimitar a um encontro de órgãos sexuais, mas, sim, adentrar nas mais suntuosas esferas do corpóreo, com seus adornos voluptuosos.

Empregando este caráter transgressor, o mestre vienense não compreende uma condição patológica para aqueles que praticam as perversões sexuais, mas antes,

<sup>05</sup> “Já podemos ver, no ato de chupar ou sugar com deleite, as três características essenciais de uma manifestação sexual infantil. Esta surge apoiando-se numa das funções vitais do corpo, ainda não tem objeto sexual, é autoerótica, e sua meta sexual é dominada por uma zona erógena” (FREUD, 1905, p.87).

a condição parcial inata ao nosso desejo, na qual, Eros nunca se limitaria ao aparelho genital. Posteriormente, o pai da psicanálise articulará as três estruturas *neurose, perversão e psicose*, cuja distinção reside na forma que atravessamos o complexo edípico: o neurótico aceita a imposição da lei do incesto, adequando-se “melhor” ao mal-estar da sociedade; o perverso enxerga a lei mas a nega, invariavelmente, gozando dessa superioridade transgressiva; o psicótico não consegue enxergar os limites dessa lei, e perde-se sobre si mesmo, não conseguindo assimilar a realidade de sua fantasia. No entanto, é válido ressaltar que por mais incisivo e peremptório que a castração possa ser, nunca nos livramos da intangibilidade da fantasia incestuosa. Os objetos sexuais futuros são substituições de nosso desejo primitivo. A triangulação edípica, segundo Renato Mezan:

Pesa como uma força insuspeita sobre a vida sexual inteira. Reportemo-nos ao plano da fantasia: toda mulher é um substituto da mãe, proibida pela repressão; logo, toda relação é, no impossível desejo inconsciente, uma relação com a mãe [...] A mãe, protótipo de todo objeto futuro, é o centro da sexual da criança de peito; a fantasia marca a tal ponto o desejo, que seria inconcebível a conspurcação do incesto (se pudermos nos valer deste paradoxo) com algum ato que não brotasse do... “respeito filial”. É por esta razão que a proibição do incesto, inscrita a ferro e fogo no desejo humano, determina também a modalidade de relacionamento com a esposa e com todos os objetos sexuais (MEZAN, 2013, p. 210-211).

Vagando pelos terrenos ermos da fantasia, admitindo ferozmente a sexualidade e a ardilosidade infantil, Mario Vargas Llosa (1988) dinamiza os espectros dos primeiros tempos, aos trâmites freudianos, em seu romance *Elogio da madrasta*. No enredo, acompanhamos as arquiteturas fantasísticas de Dom Rigoberto e sua segunda esposa, Lucrecia que, na intimidade de seus percursos sexuais, encenam seu enleio erótico, na dialética imagética de personagens históricos e seções de quadros clássicos, como *Diana após seu banho* (1742). Cria-se, assim uma dualidade entre os capítulos, já que, ora o narrador retrata a realidade que perpassa seus personagens, ora a fantasia domina o enredo, os personagens personificam os quadros e seus arranjos excedendo os limites do (ir)real. Paralelamente, o narrador apresenta-nos a Alfonso, filho de Rigoberto com sua antiga esposa que, com apenas oito anos de idade, investe sedutoramente em Lucrecia, sua madrasta.

Por conseguinte, em suas páginas, Vargas Llosa acaba por encenar as considerações psicanalíticas em seus heróis: Dom Rigoberto infantiliza seu próprio corpo, seccionando-o em partes de adoração, fixando-se nos desvios de sua corporeidade; Lucrecia, ver-se duplamente refém do desejo, seja pelas vontades fantasiosas de seu marido, seja pela paixão desmedida e irracional por seu jovem enteado; Alfonso personifica a criança polimorficamente perversa, comparando-se com o próprio Eros disfarçado. Nas palavras de Lucrecia: “Meu cupido, pensou. Meu *spintria*. Era o menino que os pintores renascentistas acrescentavam às cenas de alcova para que, no contraste com sua pureza, o combate amoroso parecesse mais ardente” (LLOSA, [1988] 2009, p.116).

Entretanto, no final da narrativa, Alfonso relata a seu pai os abusos sexuais de Lucrecia, causando a expulsão da madrasta e na separação do casal. Na verdade, Fonchito, armado por uma lealdade arcaica, montara este desfecho, seu objetivo era preservar a imagem de sua mãe, algo que seu pai não conseguira fazer depois do novo himeneu. Vislumbramos, então, a perversão por excelência na figura deste Eros reinventado.

Entrementes, diante da tessitura psicanalítica e das suas reverberações na literatura, destaquemos que a sexualidade é, essencialmente, desviante. Não regulamos nossos prazeres ante uma meta biológica, mas, sim, a partir da fantasia que acompanha e fragmenta nossos corpos. Será sobre essa égide que empilharemos nossa sexualidade e, conseqüentemente, nossa subjetividade. Destarte, o desejo, e tudo que o condensa, é de ordem *pulsional [Trieb]* e não *instintual*. Numa interpretação fisiológica, podemos entender a pulsão como um estímulo interno e contínuo que, subjugado perante uma necessidade, busca uma satisfação (FREUD, 1915). Sob essa distinção, Freud articula que o instinto seria justamente regulado por uma determinação biológica, ao contrário da pulsão que atua à guisa de uma construção afetiva e experimental que, entrelaçada no inconsciente, articulam nossa psique. No concernente à distinção entre ambas, Garcia-Roza testemunha:

É evidente que o corpo psicanalítico é um corpo fantasmático e não um corpo anatomofisiológico. Mesmo quando Freud articula a sexualidade às necessidades básicas do indivíduo, quando “apoia” a pulsão no instinto, não é para as semelhanças entre ambos que está apontando, mas sim para as suas diferenças. A própria noção de “apoio”, como já vimos, assinala menos uma semelhança do que uma diferença e uma distância. É para o “fantasma” que se dirige o desejo, e não para o real; é ao nível da representação que se passa a psicanálise. (GARCIA-ROZA, 1985, p. 102)

Diante de suas descobertas recentes no campo pulsional, aliado ao fator da diminuição em suas atividades clínicas, conseqüências da I Primeira Guerra, Sigmund Freud debruçar-se-á ante uma nova perspectiva teórica. Em seu texto, *A pulsão e seus destinos* (1915), o mestre vienense confeccionara suas primeiras considerações metapsicológicas<sup>06</sup>, ou seja, as bases dos principais conceitos psicanalíticos (ROZA, 1985). No escrito em questão, Freud designa os caminhos dos nossos investimentos pulsionais, elegendo dois determinantes: as *pulsões do ego*, ou de *conservação*, e as *pulsões sexuais*. As primeiras corresponderiam ao nosso investimento egóico que se relaciona com o princípio de realidade, ou seja, com os objetos reais. No estágio inicial do desenvolvimento, recebemos os objetos a partir deste princípio de realidade, alimentação, por exemplo, contudo, no decorrer deste processo, introjetamos aquilo que nos apetece e descartamos aquilo que nos causa desprazer. Com isso, as pulsões sexuais estariam sujeitas ao princípio de autoconservação, até o instante em que os objetos introjetados, fantasmáticos, dominem nosso desejo articulado num princípio de prazer. Associados a essa arquitetura, as pulsões de ego e as pulsões sexuais entram em recorrente

<sup>06</sup> “Proponho que, quando tivermos conseguido descrever um processo psíquico em seus aspectos dinâmicos, topográficos e econômicos, passemos a nos referir a isso como uma apresentação metapsicológica” (FREUD, 1915)

conflito, visto que as impressões e estímulos externos continuam em combate com as fantasias internalizadas. Para tanto, o próprio Freud destaca que o sujeito: “toma para si, em seu Eu, os objetos oferecidos, desde que eles sejam fontes de prazer, introjeta-os (de acordo com a expressão de Ferenczi) e por outro lado, expõe o que dentro dele se torna desprazer” (FREUD, [1915] 2013, p.53).

Amparado a essas conceituações, Freud interpreta as possíveis vicissitudes das pulsões sexuais, revelando-nos quatro caminhos possíveis: *reversão ao seu oposto, retorno em direção ao próprio eu, recalçamento e a sublimação*. Neste texto de 1915, o mestre vienense discorrerá sobre os dois primeiros caminhos. Em primeiro lugar, o autor destaca o valor de ambivalência das possíveis direções. Neste jogo psíquico, atividade/passividade, entrelaçam-se e se alternam, garantindo a eterna manutenção das pulsões. A fim de exemplificação, o escritor retrata o par sadismo e masoquismo, revelando que a meta, primeiramente sádica, dará lugar a um gozo masoquista análogo ao próprio eu que passará a ser o objeto de prazer que, outrora um outro dominava<sup>07</sup>. Portanto, um sádico sempre será um masoquista, assim como todo voyeur também corresponde a um exibicionista. Outrossim, o pai da psicanálise discorrerá sobre o par afetivo, amor e ódio, esclarecendo-nos que, nas organizações pré-genitais, estes dois afetos confundem-se na dialética do primeiro objeto e, por isso continuam a se confundir em nossas relações posteriores. Os dois núcleos afetivos confundem-se, já que, no nosso manejo arcaico, partimos do desejo de dominar, devorar e incorporar esse objeto primevo. Alhures, sabemos que, na mitologia, a aljava de cupido resguardava as duas setas, a de ouro e a de pedra.

Nessa realidade dual da psique humana, em que o eu fragmenta suas veredas pulsionais, testemunhamos um dos grandes romances alemães do século XX, *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse (1927). A narrativa relata-nos as desesperanças de Harry Haller, homem atormentado por si mesmo e é incapaz de se encaixar nos ditames burgueses da Alemanha *fin de siècle*. Concomitantemente, o personagem parece definir em sua solidão e reclusão, amparando-se nas obras de Goethe e nas composições de Mozart. Nesta arquitetura, para si mesmo e para aqueles que o enxergam, Harry divide sua imagem em homem e animal. Uma parte de sua personalidade incorpora um *lobo da estepe*, solitário e sanguinário com o mundo que o cerca e a outra incorpora a cultura e os bons modos. Segundo o narrador: “Harry encontra em si um “homem”, ou seja, um mundo de pensamentos, de sensações de cultura, de natureza domada e sublimada, e vê também, ao lado de tudo isso, um “lobo”, ou seja, um obscuro mundo de instintos, de selvageria e crueldade, de natureza bruta e insublimada” (HESS, [1927] 2019, p.68). Deste modo, o protagonista segue numa peregrinação de descoberta, na espreita de que, em seu fim, uma de suas imagens subjugará a outra, para Harry a agonia deste embate culminaria no suicídio. Subitamente, seu destino se modifica ao encontrar um convite para o *teatro mágico* e uma nova amante, Hermínia, que aparenta conhecer os dois perfis do protagonista. Assim, dar-se início à perdição, ou à descoberta, de Harry com a figura assombrosa que o habita, após adentrar no Teatro mágico, espaço final da narrativa onde os personagens vivenciam experiências inverossímeis com a realidade,

<sup>07</sup> Vale salientar que em 1924, após a reformulação da teoria pulsional, Freud inverte a ordem, estabelecendo o masoquismo como o primeiro estágio na fantasia sadomasoquista.

e presenciar cenas insólitas e irrealis, encontra sua amante, que até então não experimentado o prazer de seus abraços, nos braços de outro homem. Tomado pelo ódio, ele craveja uma adaga no seio descoberto de Hermínia, matando-a. Na verdade, no teatro, Harry se dá conta de que sua visão dual é limitada; Harry é composto de múltiplos “eus” que se entrelaçam entre a selvageria pulsional e a etiqueta convencional dos homens. No fim de sua jornada onírica, Harry deixa-se julgar pela bizarrice de seu mundo interno, e esfacela a realidade a sua volta, nesse instante o lobo, ou o *id*, craveja suas garras no corpo adormecido de Hermínia, objeto que outrora fora sua fonte de amor que, no crepúsculo de sua vida, revelou-se uma fonte de ódio indomável.

Novamente, a literatura parecia traduzir, como sempre o fez, os espectros que rodeiam nossa psique atormentada pelo eterno combate entre a cultura e a crueza de nossos desejos primordiais. Algures, após completar sua metapsicologia básica, que compõe textos de 1915 a 1917, Freud começa a repensar sua teoria pulsional, já que havia contradições entre a dualidade pulsional estabelecida em *pulsão e seus destinos*. Com isso, o pai da psicanálise observara que o princípio de realidade, subordinava-se ao princípio de prazer, visto que a própria renúncia do desejo, por parte da restrição, também gerava uma certa satisfação (GARCIA, 1985). Não obstante, Sigmund Freud publicará em 1920, a obra cujas diretrizes reformulará sua teoria pulsional de até então, estabelecendo uma nova díade, *as pulsões de vida e as pulsões de morte*. Observando os pesadelos recorrentes das neuroses traumáticas, que se exibiam num padrão repetitivo e atormentador para seus portadores, juntamente com a brincadeira infantil do *fort da* que consistia em esconder e reencontrar um carretel amarrado numa corda, o pai da psicanálise se debruçara-se sobre este signo da repetição. Na realidade, no jogo infantil, a criança mimetizava a saída e o reencontro da mãe que saía a trabalho, o jogo então proporcionava um ganho de prazer enorme já que a ausência era preenchida por um retorno repetitivamente forjado. Ou seja, uma dor de aniquilação dera lugar a um gozo fantasístico. Todavia, fora com a descoberta de que, na experiência analítica, o paciente não se limitava a rememorar seus traumas psíquicos, mas, sim, reforjá-los ante o divã, que essa tendência à repetição desgarrava-se completamente de um experiência prazerosa: “é que a compulsão à repetição também traz de volta experiências do passado que não possibilitam prazer, que também naquele tempo não podem ter sido satisfações” (FREUD, [1920] 2010, p.132). Freud cunhara de “neurose de transferência” o retorno sintomático no setting analítico, sendo esta, a maneira na qual a terapia far-se-ia eficaz. Por esse prisma, era possível vislumbrar, na etiologia pulsional, um objetivo além do prazer, logo, a repetição estava a serviço dos sintomas neuróticos, mas também, demonstrara-se ser a via de acesso para o tratamento psíquico.

Admoestado por suas descobertas, Freud descreve que as manifestações impositivas da repetição descritas até o momento; “exibem em alto grau um caráter impulsivo e, quando se acham em oposição ao princípio do prazer, um caráter demoníaco” (Ibidem, p.146). Esse poder diabólico encontra-se em seu sentido grego (*daimon*), ou seja, que designa um poder *superior*. A interlocução torna-se clara ao relacionarmos o termo grego com o texto do qual Freud exaure grande parte de suas concepções teóricas, *Fausto* de Johann Goethe (1749-1832). Na tragédia romântica, Mefistófeles (*demônio*) lança uma proposta a Deus: provocar a perdição de Fausto ao permitir a realização de qualquer um de seus desejos. Logo, o pai poderoso declama: “Pois bem

por tua conta o deixo!/Subtraí essa alma à sua inata fonte,/E leva-a, se a atraíres pra teu eixo,/Contigo abaixo a tua ponte” (GOETHE, 2016 [1829], p.55). Ante a vontade divina, o demônio desinibe quaisquer ditames da realidade e da censura. Assim, inicia-se a trama de *Fausto* que levado às tentações diabólicas, provoca não a sua própria perdição, mas a de Gretchen, mulher inteiramente cristã e devota e que se torna vítima da paixão ilimitada de Fausto. Este não se atermo em encontrar meios para seu gozo, confiando, cegamente, nas palavras de Mefisto, o que culmina na morte da mãe de sua amada e na gravidez indesejada de Gretchen. Esta que, no fim, totalmente desamparada pela ausência de Fausto, mata afogado seu bebê e é punida com o aprisionamento. Fausto, sabendo tardiamente do ocorrido, devido aos delírios e entretenimentos da Noite de *Valpúrgis* (festa demoníaca), encontra Gretchen delirando no calabouço, esperando seu algoz no próximo amanhecer. Será, então, que a cela de Gretchen, devido à multidão enfurecida, decai sobre a infeliz amada de Fausto, vítima de um desejo maior do que a sede dos mortais, uma sede *demoníaca*.

Observamos, na narrativa, a destruição e aniquilação da vida em prol de um desejo mortífero. Nesse texto, presenciamos a outra face da *pulsão de morte*, um traçar que culmina no fim e no sufocamento de nossa odisseia psíquica, o arrefecimento dos sentidos. Paralelamente, Mefistófeles afirma: “Sou parte parte da Energia/Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.//O gênio sou que sempre nega!/E com razão; Tudo o que vem a ser/ É digno só de perecer;” (Ibidem, p.139). O personagem demoníaco encarna a destruição análoga à *pulsão de morte que*, a serviço de Fausto, dinamiza sua maldade no mundo dos homens. Nas palavras de Freud: “Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões *internas*, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que o objetivo de toda vida é a morte, e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente” (FREUD, [1920] 2010, p.149). Por essas vias, aparenta-nos que o princípio de prazer encontra-se totalmente refém do imperativo mortífero de *Tânatos*, porém, observando o imperativo do gozo genital, e na união das gametas, podemos garantir nossa “imortalidade”, cenário em que venceríamos nosso destino pútrido, ao resvalarmos nosso DNA em um novo ser. Assim, garantiríamos a vitória de *Eros*<sup>08</sup>. Alhures, pudemos observar as modificações teóricas do pai da psicanálise, à luz do desejo, fantasma insublimável e constante na etiologia do sujeito que, pautado por suas fantasias, consegue disfarçar o inominável e insuportável de suas vontades arcaicas. Negando totalmente o destino tantálico que a cultura nos reserva, o inconsciente impõe-nos a vontade dilacerante de Fausto à revelia de nossa cerceada consciência:

Não penso em alegrias, já to disse./Entrego-me ao delírio,  
ao mais cruciante gozo,/Ao fértil dissabor como ao ódio  
amoroso./Meu peito, da ânsia do saber curado,/A dor ne-  
nhuma fugirá do mundo,/E o que a toda a humanidade é  
doado,/Quero gozar no próprio Eu, a fundo,/Com a alma  
lhe colher o vil e o mais perfeito,/Juntar-lhe a dor e o bem-

<sup>08</sup> Atualmente, divide-se a teoria freudiana em duas partes, a primeira tópica, no qual se encontram os textos antes de 1920 e a segunda tópica os textos posteriores a essa teoria conclusiva das pulsões

-estar no peito,/E, destarte, ao seu Ser ampliar meu pró-  
prio Ser,/E, com ela, afinal, também eu perecer (GOETHE,  
[1829] 2016, p.175)

Deste modo, a literatura entrelaça-se sob vias (in)diretas com a ciência psicanalítica. Nesse entrelaçamento, permeamos nossas observações teóricas com a palavra dos escritores imortais. A *póiesis*, então, fez-se, e continua a se fazer, presente como via de acesso a um desejo desconhecido, algo que fora perceptivo pelas construções conceituais e metapsicológicas de Sigmund Freud. Reiteradamente, o próprio mestre vienense utilizou-se das palavras dos artesãos literários para fomentar sua teoria, alimentando-a com a mesma potencialidade subjetiva que a clínica psicanalítica almeja enveredar. Portanto, a partir das elucubrações teóricas da psicanálise, conseguimos nos dispor de um novo olhar para a arte literária. Esta (re)inventou-se, sobretudo, com a descoberta do inconsciente, devolvendo as mesmas indagações que o mestre vienense ousou construir: as enigmáticas idiosincrasias da existência humana. Será, por essas e outras veredas que nos debruçaremos na nossa próxima seção.

## 1.2 A literatura reinventa a psicanálise

Pois há um caminho que conduz da fantasia de volta  
à realidade – o caminho da arte  
(Sigmund Freud)

“O traço mefistofélico que rasga cruelmente todos os véus é, ao mesmo tempo, o companheiro inseparável da insaciabilidade e da reverência fáustica, diante dos poderes imagético-criadores que dormitam no inconsciente” (*Jahrbuch de Psychoanalyse* 30, 1993 *apud* FREUD, 1930). Ao lourear o pai da psicanálise com o “prêmio Goethe”, Dr. Alfons Paquet (1930), em uma carta que anunciava a premiação, entrecruzou o pensamento freudiano com as veias subjetivas dos ilustres personagens do épico goetheniano, Fausto (1829). Neste movimento, o escritor interpreta a potência aniquiladora e oracular que Mefistófeles encarna na vida desestabilizada de Fausto, vítima de sua própria vontade. Encarna-se, assim, o imperativo pulsional que, graças aos poderes diabólicos de Mefisto, podemos presenciar toda a trajetória trágica do protagonista. Logo, as forças do inconsciente teatralizam-se nos versos de Goethe. O reconhecimento acadêmico à Freud, *O Prêmio Goethe*, premiação que consagra a literatura e os literatos, reafirma a aliança etiológica entre a psicanálise e a literatura.

Paralelamente, a palavra goetheniana fora paradigmática na escrita freudiana. Os versos do poeta alemão coloriram a lógica científica erigida pelo mestre vienense, seja ela diretamente – *Uma lembrança da infância em Poesia e verdade* (1917), texto no qual Freud analisa uma lembrança infantil do romancista alemão –, seja ela indiretamente, plasmada em seus textos teóricos. Pode-se observar o arranjo estético num dos trabalhos inaugurais da ciência psicanalítica *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* de 1905, texto vital para a teoria sexual infantil e, conseqüentemente, da metapsicologia freudiana. Fazendo referência ao caráter perverso da sexualidade humana, em que a “onipotência” de Eros está simbioticamente ligado as suas próprias aberrações (FREUD, 1905), o pai da psicanálise se apropria do verso fáustico, “Na sexu-

alidade, o que é mais alto e o que é mais baixo sempre estão ligados da maneira mais íntima (*Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*<sup>99</sup>)” (FREUD, [1905] 2016), ou seja, sob a querela perpetua de Eros e Tânatos, o sujeito faz oscilar suas vontades. Com efeito, o romancista alemão não fora o único poeta e artista interpretado por Freud. Como conhecedor e amante das artes, utilizara da palavra psicanalítica para contemplar o legado dos grandes artistas. Dentre eles, destacam-se: Leonardo D’Vinci, Shakespeare, Michelangelo, Sófocles, Hoffman.

Ao caminharmos nos elos confeccionados pelo mestre vienense, dispomo-nos diante de interpretações ímpares de obras que, exaustivamente, já foram analisadas. Em *Uma lembrança da infância* de Leonardo D’Vinci (1910), Sigmund Freud interpreta a vida e obra do artista renascentista, sem se deixar cair na inutilidade da patografia<sup>10</sup>, desvelando interpretações acerca: de sua sexualidade, aparentemente velada; da sua grande capacidade de sublimação; e do abandono incompreensível de suas obras. Esses moldes que constituem a dinâmica psíquica e, conseqüentemente, artística do pintor italiano, serão vislumbrados a partir de uma lembrança, uma fantasia primeva, na qual um “abutre” batia sua calda na boca do jovem Leonardo que descansava em seu berço. Na interpretação freudiana, o movimento contínuo só poderia corresponder a sucção do seio materno, o que, por consequência seria análogo ao sexo oral. Por essa interpretação, o psicanalista vienense descreve a trajetória de vida do pintor, desde sua origem de bastardo até uma provável explicação para seu comportamento atípico às obras que produzia. Assim como todos nós, “Ele é dominado pelo poder de seu passado infantil” (FREUD, [1910] 2015, p. 157).

Atualmente, essa análise de Freud fora bastante criticada, já que a tradução correta do italiano corresponderia a milhafre, e não ao abutre, desvalidando seu argumento principal, já que o abutre simbolizaria o objeto materno. Como a interpretação se baseia nos signos femininos e maternos que o abutre resguarda, o argumento freudiano aparenta ser inverossímil. Todavia, a historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco argumenta a favor da análise freudiana: “Freud não percebeu o erro de sua tradução. Mas será que se esquecia que uma palavra não é um mito?” (ROUDINESCO, 2017, p.190). No estudo freudiano, observamos uma análise que privilegia o lugar materno, lugar este que conseguimos vislumbrar, além dos simbólico cristalizado, a ave resguarda um significado próprio para a experiência do artista renascentista. Leonardo, estupendamente, recupera os resquícos perdidos de sua própria mãe, (re)visitada nos sorrisos enigmáticos de suas obras. A ambigüidade é cristalinamente vislumbrada na ilustre Mona lisa (1506), a qual reside o sorriso da mãe e de seu substituto amoroso: “Pois, se o sorriso de Gioconda evocou nele a lembrança da mãe, então entendemos em que medida essa lembrança o impulsionou a criar uma homenagem à maternidade e a devolver à mãe o sorriso que ele encontrou na nobre dama” (FREUD, [1910] 2015, p.131). Levado por esses lábios, Leonardo soube, sem o saber, evidenciar a estranheza que se ergue nos lábios múltiplos da mãe e de suas sucessoras, futuras amantes, o que

<sup>99</sup> Tradução, ‘Do céu, através do mundo, ao inferno’;

<sup>10</sup> Prática em que se diagnosticava autores, a partir de sua biografia ou obra, trabalho que, segundo o próprio Freud: “A Psicanálise merece ser colocada acima da patografia [...] Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos acrescenta nada de novo” (apud, CHAVES, 2017);

talvez explique o fascínio pelo enigmático sorriso de Mona Lisa.

Enveredando por outras manifestações artísticas, o pai da psicanálise redigira o texto, *O Moisés, de Michelangelo* (1914), uma análise que, segundo o próprio Freud, não estava à altura de seus conhecimentos artísticos, o que o fez lançar “anonimamente” em sua primeira publicação. Na tessitura freudiana, deparamo-nos com a análise de um dos maiores trabalhos do pintor e escultor renascentista Michelangelo (1515), *O túmulo de Julio II*, necessariamente, a figura central da composição Moisés. No livro de Exodus (32: 19-33), presenciamos a passagem em que Michelangelo fora incumbido de representar: logo após receber às tábuas dos dez mandamentos, o profeta se depara com o seu povo cultuando um bezerro de ouro, ídolo blasfêmico. Nesse instante, vemos o momento em que o profeta quebra as tábuas da lei: “19 E aconteceu que, chegando ele ao arraial e vendo o bezerro e as danças, acendeu-se o furor de Moisés, e arremessou as tábuas das suas mãos, e quebrou-as ao pé do monte”. Perfilando a ira de Deus, o profeta quebra, revoltosamente, as leis divinas, pois elas não serviriam para os idólatras infiéis. O Moisés de Michelangelo, segundo Freud, representa um outro.

O labor analítico dado à estética michelangeana é surpreendente. Freud vai além do que a história bíblica sugere ao observador. Antes de mais nada, o psicanalista detém-se no silêncio da peça, observando seus pormenores – a posição da mão sob a barba; o apoio das tábuas em seu braço; o olhar abertamente oblíquo – até enxergar a “movimentação estática” do personagem profético. Com isso, à guisa dos detalhes ornados pelo artista renascentista, o pai da psicanálise tece movimento ao Moisés petrificado. Não obstante, só depois dessa minuciosa inspeção, ele poderá dar luz a uma interpretação do episódio, em que, (re)talhado, o personagem bíblico retém toda sua ira e revolta, antes que o ímpeto e o furor o consumam. Por essas sendas, Freud subcreve o triunfo do neurótico:

O que vemos nele não é o preparativo para uma ação violenta, mas o que restou de um movimento iniciado. Ele gostaria tomado pela ira, de saltar, de se vingar, de esquecer as tábuas, mas superou a tentação e agora permanece sentado, com a fúria bastante domada, com uma dor misturada ao desprezo[...] Ele pensou na sua missão e renunciou, por ela, a satisfação de seus afetos [...] Nesse momento, ele permaneceu parado e foi assim que Michelangelo o representou, como guardião do sepulcro. (FREUD, [1914] 2015, pág. 208)

Malgrado essas e outras análises artísticas fora na interpretação literária que o mestre vienense mais debruçara sua pena. Em seu arcabouço, leva-se em consideração não apenas os imortais da literatura clássica, mas também os intempestivos gênios de sua época, Jensen, Ibsen, Flaubert e Goethe. Mais do que se servir de citações dos literários, Freud reconhece em *Sonhos e delírios na Gradiva de Jensen* (1907) que “poetas e romancistas são nossos profundos aliados [pois] nossos mestres conhecem a psique porque se abeberam em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência” (FREUD, [1907] 1976, p.18). Na verdade, atravessando as múltiplas searas teóricas, encontraremos fortes ligações entre os textos de Freud e o próprio



cerne desta pesquisa, a *literatura fantástica*.

Sendo a primeira incursão de Freud a analisar uma obra literária, afora as suas considerações de *Hamlet e Édipo Rei* (FREUD, 1900), *Sonhos e delírios da Gradiva de Jensen* de 1907, empenha-se na interpretação dos delírios e fantasias do protagonista Hanold. O romance fora escrito em 1903 e chamara a atenção do psicanalista, não apenas pelo seu enredo, mas pelo empreendimento do autor em realizar um estudo psiquiátrico (FREUD, 1907, p. 24). Considerado por Wilhelm Jensen (1837-1911) como uma “fantasia pompeiana”, a Gradiva ampara-se na narrativa do jovem arqueólogo Nobert Hanold, que em sua rotina de estudos e abdições sociais e amorosas, fascina-se pelo caminhar de uma figura em mármore de alto relevo. A imagem é responsável por criar sonhos e uma fixação mordaz no cientista. Este nomeia a peça como Gradiva, aquela que avança (epíteto de Ares, deus da guerra). Errante em sua busca, o jovem é levado aos murmúrios esquecidos da Pompeia, local que acredita ser o antigo lar da enigmática imagem. Motivado pelo que acredita ser a ciência, o protagonista chega à cidade ao meio-dia, horário em que os mortos trafegam, e encontra a figura tão reconhecida em sonhos e na imagem ancestral. Ambiguamente, poderíamos acreditar que Hanold está diante de uma figura fantasmagórica: “Gradiva continuava a viver a sua vida aparente ao meio-dia, hora dos fantasmas, e encontrava-se sentada diante dele como ele a havia visto em sonho sentar-se sobre os degraus do Templo de Apolo” (JENSEN, [1903] 1987, p.51). Com isso somos tentados a afirmar que o texto de Jensen se estrutura nas arquiteturas do fantástico. Não obstante, o próprio Freud comunga com este argumento:

Acaso seria ela uma alucinação do nosso herói, perturbado por seus delírios, ou seria um ‘verdadeiro’ fantasma, ou ainda uma pessoa viva? Não se quer dizer com isso que precisemos acreditar em fantasmas. O autor, que rotulou de ‘fantasia’ sua obra, ainda não nos informou se pretende deixar-nos dentro do nosso mundo, desse prosaico mundo governado pelas leis da ciência, ou se pretende transportar-nos a um outro mundo imaginário, no qual se concede realidade aos espíritos e fantasmas (FREUD, [1907] 1972, p.9)

Contudo, ao desenrolar da narrativa, as explanações sobre a misteriosa figura são descobertas. Gradiva, aos poucos, revela-se a vizinha e amiga de infância, esquecida a tempos por Hanold, Zoe Bertgang, a personagem obstina-se em não só fazer o papel de Gradiva, mas também de terapeuta, posto que, revela aos poucos sua verdadeira face, Zoe dá oportunidade ao próprio protagonista enxergar a natureza de seu delírio, o que permite a sua “cura”. Ao explicar todo o seu teatro, bem como as pistas que deixara para a solução, a ardilosa Bertgang, *aquela que resplandece ao andar*, ressent-se pelo esquecimento, afirmando que primeiro fora deixada de lado pelo pai e, depois, fora esquecida pelo amigo de longa data. Com a vinda a Pompeia, proporcionando o encontro insólito de ambos, permeados na crença obtusa de Hanold, a personagem embarcara nos delírios de seu antigo amigo, dispondo-lhe de uma solução provável. No fim, a jovem alemã transmite a possibilidade de um enleio amoroso entre os dois, lamentando-se apenas que “alguém tenha primeiro que morrer para encontrar a vida.

Mas isso sem dúvida é necessário na arqueologia” (JENSEN, [1903] 1987, p. 97).

Embargado com a narrativa, Freud experimentara seu método de interpretação dos sonhos a partir do substrato onírico da narrativa, além de analisar as arquiteturas do delírio de Hanold. Afastado de qualquer tipo de contato com o outro a sua volta, o protagonista havia se eximido de qualquer afeto desde sua infância, já que decidira seguir, fielmente, os passos do pai como cientista. Não obstante, o autor nos revela que: “Tendo ficado só após a morte dos pais, ateu-se fielmente a essa ideia [. ] Não lhe ocorria senão vagamente que afora os objetos que testemunhavam um passado longínquo, pudesse existir um presente em torno dele” (*Ibidem*, p.23). Preso em sua própria idealização, Hanold estaria condenado a uma vida de (des)cobertas sobre o passado, sem jamais admitir um contato com o presente. Sua vida obtusa seguia-se assim, até o instante em que o jovem pesquisador encontrou Gradiva, e o que mais tarde lhe proporcionaria seu encontro com Zoe, um objeto amoroso possível. Com esse raciocínio, Sigmund Freud comprova que os delírios e fantasias de Hanold advêm de sua mais tenra infância e, de fato, as ideias fantasísticas sobre espectro e fantasmas estariam em consonância com a dialética dos tempos primevos, na qual a realidade e a magia anelam-se nas brincadeiras<sup>11</sup>.

Para Freud, o que pareceria ser arbitrário torna-se rigorosamente real, ou seja, o encontro do arqueólogo com a imagem da Gradiva e seu caminhar hipnotizador é um reencontro de Hanold com sua amiga de infância. Zoe Bertgang reprimida e enterrada pelo inconsciente do personagem, só poderia vir à tona acobertando-se numa imagem realmente soterrada e esquecida pelos tempos imemoráveis. Enquanto Gradiva fora marmorizada pelos ares implacáveis do Vesúvio, Zoe Bertgang soterrara-se nos escombros da psique do protagonista que, a partir de seus sonhos fantasmáticos e delírios engenhosos, fora capaz de reavivar o desejo por um objeto externo vivo e pulsante. Algures, ao analisar um dos sonhos do personagem, o pai da psicanálise conclui:

Neste houve a transformação de Gradiva numa estátua de mármore, o que não é senão uma representação engenhosa e poética do evento real. Na verdade, Hanold havia transferido seu interesse da jovem viva para a escultura, transformando a amada num relevo de mármore. Os pensamentos oníricos latentes, forçados a permanecer inconscientes, tentam realizar a transformação inversa da escultura na jovem viva; o que queriam dizer a ele era mais ou menos o seguinte: ‘final só estás interessado na estátua de Gradiva porque ela te recorda Zoe, que vive aqui e agora.’ Mas se essa descoberta pudesse ter-se tornado consciente, isso teria significado o fim do delírio (FREUD, [1907] 1972, p.35)

<sup>11</sup> De repente, surge-nos a descoberta de que as fantasias do jovem arqueólogo sobre Gradiva talvez sejam um eco dessas lembranças infantis esquecidas. Assim sendo, não se trata de produtos arbitrários de sua imaginação, tendo sido essas fantasias determinadas, sem que ele soubesse disso, pelo acervo de impressões infantis esquecidas, mas ainda nele atuantes (FREUD, [1907] 1972, p.17)

Com esta prerrogativa, o fim do delírio é realmente alcançado pela junção dos esforços da jovem alemã e do próprio protagonista que, à revelia de si mesmo, desembaralha suas sufocantes tramas psíquicas. Na conclusão do delírio, a possibilidade de se apaixonar, que era intragável a Hanold – o enleio entre dois amantes era recorrentemente comparado a união de duas moscas – agora, com sua nova companheira descoberta, já seria possível. Em suas palavras finais, o protagonista suplica à Zoe Bertgang para que sua lua de mel ocorra na imortal Pompeia: “Oh! Zoe, tu que és a vida amada e a presença amável, faremos nossa viagem de núpcias na Itália e em Pompéia?” (JENSEN, [1903] 1987, p.101). No despontar da obra, percebemos que o arqueólogo perseguia realmente um fantasma, o jovem cientista perseguia sua própria fantasia: “Assim, o diálogo delirante em que Hanold se dirige a Zoe como se ela fosse Gradiva exprime extraordinariamente o que acontece quando o homem Pigmalião se dirige à mulher real como se falasse com sua fantasia” (ASSOUN, 1993, p.138).

Na interpretação desta obra, um dos principais questionamentos freudianos era a possibilidade de utilizar sua técnica na esfera literária. *A priori*, ressaltamos que a preocupação do mestre vienense está em ressonância com sua demanda científica. Recorrentemente, Freud fora criticado por “clinar” os personagens literários, bem como por acabar com a inventividade ficcional do escritor, forjador de mundos e seres inexistentes, renegando-a a manifestações de fantasias arcaicas. O próprio crítico literário Tzevan Todorov (1939-2017), o primeiro estruturalista do gênero fantástico, argumentara que o fim da literatura fantástica fora também proporcionado pela ciência psicanalítica. No decorrer de nosso trabalho, intencionamos desmentir o radicalismo desta argumentação todoroviana. No caso da Gradiva, é o próprio autor que acaba com a possibilidade da fantasia, explicando, detalhadamente, o falso fantasma criado por Hanold. Entrementes, Freud assinala que as origens das fantasias pompeanas, estão em consonância com espectros da infância do protagonista. Não obstante, sua argumentação consegue demonstrar as origens do delírio de Hanold, bem como sua interpretação dos sonhos prescrevem a descoberta final do romance. Com isso, a psicanálise não se limita a uma mera comprovação científica. Freud considera uma interpretação da estética textual, admitindo a inventividade poética e a capacidade dos literários conhecerem a mente humana, com seus percalços e sabotagens. Ademais, o próprio Jensen, contemporâneo de Freud, afirmara que não se embasara na ciência psicanalítica para criar sua inventividade literária<sup>12</sup>.

Alhures, as origens da criação literária, além de outras ponderações, levaram o psicanalista vienense a formentar o artigo *O poeta e o fantasiar* (1908). Nesse diálogo fundamental, Freud inicia sua discussão ressaltando que os próprios poetas não parecem saber as fontes de suas produções. Malgrado, os criadores artísticos afirmam com veemência “que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta

<sup>12</sup> “Se a compreensão interna (insight) que possibilitou ao autor a criação de sua ‘fantasia’ de tal modo que pudesse ser analisada por nós como se fosse um caso clínico verdadeiro foi da natureza de um conhecimento, gostaríamos de conhecer as fontes desse conhecimento [...] Como era de esperar, o autor respondeu negativamente, e de maneira um tanto brusca. A inspiração para a Gradiva, disse ele, fora sua própria imaginação, e ela lhe dera grande prazer. Aqueles que não gostassem da obra, acrescentou, deveriam deixá-la de lado. Na verdade, o autor nem de longe suspeitava o quanto havia agradado a seus leitores” (FREUD, [1907] 1972, p.51)

deverá morrer junto com o último homem” (FREUD, [1908] 2015, p.54). Deste modo, aproximando o artesão da palavra do homem hodierno e, recuperando as primeiras formas de elaboração e interação entre o ser e o externo, o pai da psicanálise considera o brincar como a instância primeva de criação. Com essa diegese, as crianças validam suas brincadeiras no estatuto da fantasia e, conseqüentemente, forjam uma nova realidade – “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” (*Ibidem*, p.54) –, uma nova forma de significado que lhe gera imenso prazer. Nas palavras de Sigmund Freud: “A criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade, apesar de toda distribuição de afeto, e empresta, com prazer, seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real” (*Ibidem*, p.54).

Aqui o imperativo de criação se estabelece com o pacto de prazer da fantasia. A brincadeira é uma elaboração criativa assim como a arte. Paralelamente, na esteira do fantástico, verificamos, claramente, a existência das idiosincrasias das brincadeiras infantis, cujo objetivo principal é o de forjar e (re)modelar uma realidade outra. Para Freud, “às lembranças infantis na vida do poeta deriva, em última instância, da pressuposição de que a criação literária, como o sonho diurno, é uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis” (*Ibidem*, p.62-63). Com esse pensamento, podemos traçar um outro paralelo na interpretação freudiana: a fantasia, assim como a brincadeira infantil, compactua-se com a elaboração onírica no concernente à desestabilização do real, na medida em que os sonhos como produto do inconsciente, germe do ímpeto de criação irreal, seria o reino fantástico por excelência, cenário em que os véus do real se desestabilizam e a dialética da fantasia cristaliza seu conteúdo nebuloso e fugitivo. Contudo, destaquemos que o escritor Jean Bellemin-Noël (1978), em *Psicanálise e Literatura*, a mesma relação entre a criação literária e o trabalho dos sonhos:

Ora o sonho de que trata a análise é a narrativa produzida pelo sonhador em estado de vigília, a partir do momento em que retoma a consciência [...] Entendemo-nos bem, não se trata de uma mensagem expedida por ‘alguém’, escondido no fundo de nós, vindo dos recônditos da infância, e destinada a um ‘ego’ que teria de recebê-la, decodificá-la e eventualmente responder de maneira adequada: tal visão simplista falsearia tudo. O sonho não fala nem pensa (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 24)

Estabelecendo essa distinção, não afirmamos que o sonho e suas elucubrações sejam equivalentes à produção literária fantástica; apenas acentuamos o caráter de insólito que ambas experiências possibilitam, já que deflagram a realidade pela lógica da fantasia, assim como o próprio personagem jensiano fazia. Deste modo, podemos estabelecer um paralelo entre a criação literária, cuja membrana arcaica encontra-se nas brincadeiras e criações infantis, e a confecção onírica, em que prerrogativa é a realização de desejos filtrados pela elaboração de fantasias inconscientes. Ambos desestabilizam a realidade e intencionam a confecção de uma outra. Invariavelmente, é esta a característica primordial da literatura fantástica e do sonhar.

Alhures, com o delinear de nossa pesquisa, deter-nos-emos novamente nessas

relações entre o sonhar e a estética do fantástico.

### 1.3 O (in)familiar e o inconsciente estético

A arte é o único domínio em que a onipotência das ideias se manteve até nossos dias. Só na arte ainda acontece que um homem, atormentado por desejos, realize algo que se assemelhe a uma satisfação; e, graças à ilusão artística, este jogo produz os mesmos efeitos afetivos, como se fosse algo real. É com razão que se fala da magia da arte e que o artista é comparado a um mágico.  
(Sigmund Freud)

Em ressonância com os paradigmas da literatura fantástica, podemos observar, na geografia freudiana, um estudo que se mobilizou à (ir)realidade e ao insólito. Na obra *O Infamiliar* (1919), *Das Unheimliche*, Freud debruça-se na escrita de um dos maiores nomes da literatura fantástica, E.T.A. Hoffmann (1816), amparando-se no texto *O homem da areia*. Apesar da classificação todoroviana, de que o texto consubstancia a estética do *estranho*, consideremos as opiniões de um dos maiores escritores do fantástico moderno, segundo o crítico literário Ítalo Calvino (2004), a obra icônica do romancista alemão, apresenta-se como: “o conto mais representativo do maior autor do fantástico do século XIX (1766-1822), o mais rico de sugestões e o mais forte em valor narrativo” (CALVINO, 2004, p.49). Não obstante, o pai da psicanálise arqueja sua pena para uma das produções mais significativas para o universo do fantástico, consumindo e interpretando o gênero a partir de seu berço fundante, ou seja, as origens do fantástico alemão.

Na narrativa, acompanhamos o jovem Nathanael Lotario que, atormentado pela volta de uma figura responsável por seus indelévels traumas de infância, relata seu horror diante do *Homem da Areia*. Na infância, a sortida figura era tida como um homem mau que invade o quarto das crianças insones e, jogando areia em seus olhos, faz os glóbulos oculares saltarem e saírem dos imberbes rostos infantis. Com suas iguarias oculares, a figura tenebrosa leva as preciosas iguarias para a lua minguante, dando-os de alimento para seus filhotes. Contudo, o já crescido Nathanel arquiteta outros contornos para o Homem da Areia. Ele nomeia o repugnante advogado Coppelius, homem que se reunia à noite com o amável pai do protagonista, sinalizando, assim, o horário de dormida para as crianças da casa. Numa fatídica noite,

Nathanael, escondido, espreita o pai e seu convidado nebuloso e, logo, testemunha uma cena bizarra, diante de um caldeirão em labaredas, Coppelius, remexendo brasas em chamas, pede ao seu anfitrião: “Dê-me os olhos, dê-me os olhos!”. O protagonista, diante do horror que presencia, cai de seu esconderijo. Coppelius, então, parece torturar o menino, torcendo e girando o “mecanismo” de suas pernas e braços, causando-lhe uma dor lancinante, capaz de fazer desmaiar a pobre criança. O jovem acorda horas depois confuso e amedrontado. Meses após o ocorrido, o pai de Nathanel

morre por uma explosão causada em sua casa. Coppelius foge do local antes de ser interrogado pelas autoridades.

A partir de então, a figura do Homem da Areia volta a atormentar a mente do protagonista. Posteriormente, estudando em outra cidade, longe de sua noiva e de seu cunhado, Nathanel recebe a visita de Coppola, que segundo Lotaro, é o próprio Coppelius, um vendedor de barômetros e óculos. O próprio protagonista, a fim de exortar a figura, compra um binóculo do estranho personagem. Com esta nova lente, Nathanel começa a observar a sedutora Olimpia, filha do professor Spalanzani e que permanece sempre em seu quarto, escondida da sociedade. Logo, o protagonista esquece de sua noiva e, num baile, revela todo seu amor para a moça. Contudo, Olimpia parece ser apática a tudo, reage ao mundo como se estivesse sob à força de um mecanismo, Lotaro não parece perceber essa estranha característica, mesmo com os avisos de seus amigos.

Assim, decidido a pedir sua amante em casamento, Nathanael adentra a casa do professor e avista, novamente, outra cena aterradora: Coppola e Spalanzani lutam pelo corpo sem olhos e inerte de Olimpia e, usando-o para golpear a cabeça de seu pai, o Homem da areia foge com seu prêmio. É somente neste momento que o protagonista percebe que Olimpia é um autômato, uma máquina desenvolvida por Spalanzani cujos olhos foram desenvolvidos pelo oculista aterrador. Levado à loucura o personagem profere: “Vu-uu-uu – uu-uu-uu – vu-uu-uu! *Roda de fogo – roda de fogo – gire, roda de fogo – divertido – divertido!* – Bonequinha de madeira vu-uu-uu bonito bonequinha de madeira, gire’, com isso atirou-se ao professor e apertou a sua garganta” (HOFFMANN, [1816] 2019, p.259). Separado pelos vizinhos que ouviram a querela, o personagem atormentado é levado ao hospício. Com o tratamento, Nathanel volta para o seio de sua família e de sua amada. Numa certa manhã, todos decidem passear pela alta torre da prefeitura, Lotaro e sua esposa vão observar a passagem e, utilizando o monóculo dado por Coppola, o protagonista observa uma estranha figura se mexendo na multidão. Assim, embebido por um ataque de fúria o personagem tenta jogar Clara no desfiladeiro, contudo, esta é salva pelo seu irmão. Por sua vez, o lunático protagonista segue em seu delírio até o momento que:

Agora, Nathanael corria ao longo do terraço e saltava alto no ar e gritava: ‘Roda de fogo, gire – roda de fogo, gire!’ [...] Nathanael parou subitamente, como que paralisado; inclinou-se, avistou Coppelius e, gritando estridentemente ‘Há! Bellis occhios – bellis occhios!’ saltou sobre a balaustrada. – Quando Nathanel jazia sobre as pedras do calçamento, com a cabeça destroçada, Copelius havia desaparecido na multidão (Ibidem, p.263)

Nesse enredo insólito, percebemos uma ambivalência indelével entre o real e o sobrenatural, o que para, Todorov, comprova as arquiteturas do fantástico (TODOROV, 1970). A todo momento, a dúvida ante a existência do Homem da areia permanece. Algures, para a psique de Nathanael, a figura de Coppelius encarnou a história assombrosa contado, por sua mãe. O terror em ter seus olhos roubados e devorados

pelas criaturas lunares, corresponde ao medo da castração e, apoiado nesse constructo, o protagonista tem a figura paterna cingida em dois polos, seu pai biológico, que não representa a ameaça e sim o amor, e Coppelius, signo da ameaça, representante máximo do horror. Ademais, o pai duplicado também é espelhado, posteriormente, nos semblantes de Coppola e Spalanzani, este inclusive dardeja a própria filha, sua criação mais preciosa, para o deleite do protagonista, já Coppola, rouba o corpo autômato e sem olhos de Olimpia, deixando o jovem incauto à beira da loucura. Neste sentido, conseguimos entender a estranha fascinação de Lotaro para com a criatura mecânica, nela configurasse seus desejos inconsciente em relação a figura paterna, lembremos do primeiro encontro com o Homem da areia, que torce e desloca os membros do jovem protagonista como se este fosse uma máquina. Neste corolário, estamos diante de uma posição masoquista que permanece intolerável para o personagem, não é o doce pai que mobiliza seu corpo, mas o Homem da areia que tortura-o<sup>13</sup>. Este ser, fantasmático e corpóreo, seria a única maneira do personagem vivenciar o escopo masoquista de seu desejo. Entrementes, no momento em que os olhos de Olimpia são postos para fora, o horror da castração também é revelado, logo, o surto psicótico do personagem fora sua última defesa diante de seu flagelo atroz. Contudo, na contramão destas mortificações, observamos a figura de Clara, fiel companheira e o maior amparo de Nathanael, capaz de possibilitar os momentos de prazer e paz para a jornada lancinante do personagem. Todavia, mesmo direcionando seu amado constantemente para a lucidez e recuperação, Clara não fora capaz de salvaguardá-lo no último instante.

Instigado pela estética hoffniana, Sigmund Freud tece não apenas ponderações sobre o texto do escritor alemão, mas o utiliza para fomentar seu novo conceito. Primeiramente, após uma extensa pesquisa em dicionários mundiais, a palavra familiar [*heimlich*], é vislumbrado por Freud em sua ambivalência: “entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto ‘infamiliar’ [*unheimlich*] [...] *Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, [1919] 2019, p.45). Com essa consideração, o mestre vienense postula que o significado de infamiliar é análogo a sua antítese, um sentimento de horror proporcionado por algo intimamente conhecido, uma experiência que deflagra nossos traumas e desejos mais reprimidos. Nestes caminhos, estão configuradas as primeiras relações com a pulsão de morte. Sabemos que o signo da repetição, ou seja, o eterno retorno do recalcado, é a égide da pulsão tanática, conceito que seria amplamente discutida um ano depois deste estudo<sup>14</sup>. Logo, a narrativa do *Homem da areia* inaugura essa tecelagem teórica vital para a ciência psicanalítica. Alhures, Freud reconhece que o infamiliar é bem mais experimentado no terreno da literatura, já que as barreiras da realidade são transgredidas. Nas palavras do psicanalista:

O infamiliar da ficção – da fantasia, da criação literária –

<sup>13</sup> “Essa boneca automática não pode ser outra coisa a não ser a materialização da posição feminina de Nathanael em relação ao pai em sua primeira infância” (FREUD, [1919] 2019, p.63)

<sup>14</sup> No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante compulsão à repetição das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, algo que ainda se expressa claramente nas aspirações da criança e que domina uma parte do decurso da psicanálise dos neuróticos [...] uma vez que o que se pode lembrar dessa compulsão interna à repetição pode ser sentido como infamiliar (Ibidem, p.79)

merece, de fato, uma consideração à parte. Ele é, sobretudo, muito mais rico do que o infamiliar das vivências. Ele não só abrange na sua totalidade, como é também aquele que não aparece sob as condições do vivido. O antagonismo entre recalcado e superado não pode ser transposto para o infamiliar da criação literária sem uma profunda modificação, uma vez que o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimação o fato de que seu conteúdo foi dispensado da prova de realidade. O resultado paradoxal que ressoa aqui é que na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida (Ibidem, p.107)

Com as edificações do fantástico, ficamos diante das arquiteturas fantasísticas infantis. É a *onipotência do pensamento* que domina a cena e dinamiza a própria realidade, modificando-a a seu bel prazer. Entretanto, quando estas elaborações são revividas, muitas vezes, com os contornos de outrora, agora desbotados e bizarros, somos tomados pelos sentimentos de horror e angústia. Como se a fantasia encoberta nas tramas da psique, revela-se em enquadres pútridos e (ir)reconhecíveis. Para ilustrar essa visão paradoxal, Sigmund Freud faz referência às figuras do duplo, criações narcísicas de nós mesmos que urdimos para a defesa egóica: “O duplo se tornou uma imagem do horror, tal como os deuses, que após a queda de suas religiões tornaram-se demônios (Heine, *Os deuses do exílio*)” (Ibidem, p.73). Além das ilustrações literárias trazidas pelo próprio psicanalista, trazemos o conto *William Wilson* (1839) do americano Edgar Allan Poe (1809-1849), que, a partir da imagem duplicada do personagem, instaura a ameaça e desconfiança e o medo, capazes de soterrar a própria compreensão de si e do outro que nos habita. Assim, o conto, uma das obras mais icônicas do fantástico, edifica-se sob a relação inverossímil da duplicidade, em seu corolário aterrador e mortífero.

Não obstante, a repetição e o terror diante das fantasias de onipotência apresentam-se como um dos núcleos da estética fantástica. Este emblema do morto-vivo também é destacado em Freud: “Em muitas pessoas, o mais alto grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas” (Ibidem, p.87). A figura do renevant, o fantasma, ou seja, aquele que retorna, encarna o estatuto da falha natural, o morto que retorna clamando e (in)disposto a revelar algo, assim como o próprio inconsciente. Ao mesmo tempo, Freud entende que estes mesmos elementos podem ser inseridos em outros contextos nos quais o atroz e o infamiliar não se arquetam em seus traços terroríficos, nos contos de fadas de Anderson e na própria mitologia, vislumbramos esse corolário. Segundo o mestre vienense: “Nós ajustamos nosso juízo às condições dessa realidade fingida pelo escritor e tratamos as almas, os espíritos e os fantasmas como se tivessem uma existência justificada, tal como a nossa realidade material” (Ibidem, p.109). Assim, o pai da psicanálise prescreve a diferenciação entre o *fantástico* e o *maravilhoso*, definições trazidas posteriormente pelo teórico Tzevan Todorov (1970).

Permeando outros aspectos da diegese do *infamiliar*, outro estatuto freudiano revelador é a *infamiliaridade* que a imagem do órgão genital feminino revela a seu observador. A vagina, além de encarnar o medo da castração, também materializa o terror e a sedução que subscreve um tempo anterior à vida. Na verdade, este vislumbre acompanha um desejo de retorno ao útero materno: “Mas esse *infamiliar* [*Unheimlich*] é a porta de entrada para o antigo lar [*Heim*] da criatura humana, para o lugar no qual cada um, pelo menos uma vez, encontrou-se” (*Ibidem*, p. 95). Nessa seara, em que o feminino encarna uma sedução terrorífica, tracejar-nos-emos uma relação direta com diversas narrativas fantástica que manifestam a mulher como signo do mortífero. Obras como *A mulher alta*, de Pedro Antonio de Alarcón (1882) e *A Vênus de Ille* de Prosper Mérimée (1837), representam esse espectro da feminilidade, textos os quais debruçar-nos-emos com mais afinco no próximo capítulo deste trabalho.

Ademais, investindo na estética literária, Freud pode observar arquiteturas singulares em seus achados científicos, já que se utilizara da palavra literária para complementar e dinamizar a ciência psicanalítica. Invariavelmente, suas constatações também incidiram na estética da palavra. O século XX fora marcado por produções que se construíram à guisa das elucubrações freudianas. Alhures, em nossas ponderações sobre os textos freudianos de 1908 e 1919, bem como nos outros campos da arte, percebemos que suas interpretações, para com a psique dos personagens, revelaram desejos e traumas insuspeitos, encobertos pelo inconsciente forjado pelo artesão da palavra. Contudo, Jean Bellemin-Noël (1978) parece suspeitar de um aparato estético único na arte, algo capaz de ultrapassar o próprio personagem e as intenções do autor, e que se materializa na própria estética literária. Segundo o escritor:

E se justamente todo texto literário deixasse aflorar em si uma espécie de desnudamento, discreto ou mesmo secreto, de seu próprio funcionamento, inclusive inconsciente? Em que o fato de trazer à luz uma feira de sentidos (que tem para ela uma coerência excepcional, impressionante, inquietante, reconhecamos) constitui uma mutilação do texto, que por definição, se for digno desse nome, deve oferecer a sua trama várias cadeias de significação? Os problemas neuróticos de Norbert Hanold são apenas um aspecto da novela (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 85)

Nesse excerto, o autor nos aponta para outras perspectivas de entendimento da obra literária, um além do sintoma capaz de caracterizar a dialética psíquica do personagem, prerrogativa principal da leitura freudiana. Normalmente, as modulações que vislumbramos o inconsciente no texto, orquestrado em sonhos, sintomas, fantasias, chistes e atos falhos, limitam-se ao estatuto do personagem. Com isso, escapa-nos um saber da própria estrutura artística, do próprio paradoxo entre a intenção e a realização narrativa do autor (DUCHAMP, 1975, p.73)<sup>15</sup>. Não obstante, conseguimos identificar esse direcionamento teórico, com maior clareza, nas últimas páginas da obra *Literatura e psicanálise*, quando Bellemin-Noël refere-se ao trabalho de Bernad

<sup>15</sup> DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975

Pingaud (1976), apontando-o como o provável futuro da intersecção da psicanálise e a arte:

Na obra não é mais o escritor que fala; é, de certo modo, o próprio texto – um texto que, fechando-se sobre si próprio, o exclui... Assim como o sonho, segundo Freud, é o guardião do sono, poderíamos dizer que o texto é o guardião da fantasia, que ele incorpora, anexam manipula para fazer dela sua substância própria, arrancando-a assim da vivência do autor. Então, a crítica psicanalítica só tem possibilidade de atingir seu verdadeiro objeto se colocar, de saída, a hipótese de um inconsciente do texto (PINGAUD apud BELLEMIN-NOËL, 1978, p.94)

Portanto, admitir um inconsciente do texto é reconhecer a autonomia da palavra, desgarrá-la das pretensões biográficas que, apesar da possibilidade de preencher lacunas e mesmo direcionar leituras, não permitem o cerceamento interpretativo. O texto literário se constitui à revelia de seu criador, bem como o inconsciente, e essa característica vai além do personagem mergulhado em sua subjetividade. Com essa hipótese revigorante, entrevemos as elucubrações teóricas sobre as quais o filósofo francês Jacques Rancière (2001) debruçar-se-á em sua obra *O inconsciente estético*. Descrevendo a tarefa do dramaturgo Pierre Corneille (1606-1684) de readaptar a tragédia de *Édipo Rei*, o filósofo alega que a peça perdera seu efeito de revelação por fazer ver demais aquilo que se propõe a esconder, ou seja, Édipo, revelador de enigmas, não consegue visualizar detalhes óbvios para a descoberta do assassinato de Laio. Neste movimento, o autor francês não critica as transgressões do personagem, mas a própria construção da narrativa que: “Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna esse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do pathos sofrido” (RANCIÈRE, 2001, p.23).

Em sua crítica, Rancière incita que o texto literário se arquiteta na ambiguidade do dito e do não dito, da palavra e de seu estatuto delimitador que, ao mesmo tempo, veta a amplitude do que é visto e se revela inócuo frente aos sentidos de sua enunciação. Com isso: “manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras” (*Ibidem*, p.22). Nesta articulação, vislumbramos a intrínseca limitação que o significante alberga para si mesmo; seu significado é restrito, muitas vezes, infiel ao que realmente aparenta representar. Para a psicanálise, esta articulação torna-se ainda mais clara quando nos deparamos com as *não-palavras*, gritos, grunhidos e entonações que, peremptoriamente, representam com maior fidelidade as mais indescritíveis dores e estertores dos pacientes. Paralelamente, na urdidura literária, a palavra estará, íntima e inerentemente, associada à estética, ou seja, a infinitas possibilidades além de seu significado imanente. Assim, nas tramas dos sentidos, o escritor, sem o saber, cada vez mais direciona-nos para uma suposta manifestação inconsciente da obra literária, algo que estaria intimamente ligado à estética deste campo da arte. Com efeito, a literatura se consagra como bastião da fantasia e da potência inerente da palavra,

fruto do mesmo material que, nos tempos ancestrais, ensejava as brincadeiras e, até o fim de nossos dias, os próprios sonhos. Amparando-se nessa prerrogativa, Rancière declara que: “Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem” (Ibidem, p.37).

Com este aparato, voltemo-nos para as aproximações entre o sonhar e a literatura fantástica. O sonho, como via régia do inconsciente, consubstancia o desejo em seu mecanismo de deslocamento e condensação, proporcionando uma experiência de cisão única entre a realidade e a fantasia. Por breves instantes, as vestes que delimitam o real desarticulam-se e, mergulhado no reino de Morfeu, o sonhador vivencia as diagramaturas de suas fantasias. Paralelamente, a literatura fantástica reveste-se na possibilidade do irreal, sendo esta sua prerrogativa e, da mesma forma que o sonho, esconde, em seu evento fantasmático, um conteúdo latente, um significado privilegiado pela própria natureza do gênero. Inadvertidamente, o filósofo francês parece partilhar deste raciocínio, posto que, assim como Bellemin-Nöel, o teórico defende a *ex-sistência* de um paralelo entre a literatura e o sonhar:

O novo poeta, o poeta geólogo ou arqueólogo, num certo sentido, faz o que fará o cientista de A interpretação dos sonhos. Ele afirma que não existe o insignificante, que os detalhes prosaicos que um pensamento positivista despreza ou remete a uma simples racionalidade fisiológica são os signos em que se decifram uma história [...] para que o banal entregue seu segredo, ele deve ser primeiro mitologizado. A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão ou o ato falho [...] desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria (Ibidem, p. 38).

Esta metamorfose referenciada por Rancière, que se dinamiza nas arquiteturas da ficção, torna-se ainda mais autêntica ao considerarmos a literatura fantástica. Esta inferência, em nossa leitura, dar-se-á pela armação labiríntica e misteriosa, inerente ao gênero, que antevê o acontecimento irreal e *prepara* o leitor para a armadilha do autor. Deste modo, a caracterização do fantástico não se imiscui, apenas, no sobrenatural. Este, apesar de ser uma das condições magnas, não poderia atingir seus nefastos desígnios no real se a construção estética, que foge ao autor, não desse conta de arquejar uma atmosfera capaz de recobrir o (ir)real. Novamente, vemos o paralelo com o sonhar que, em sua elaboração manifesta, urde um cenário encobridor para, enfim, ocultar seu conteúdo latente. Neste aparente paradoxo, o desejo inconsciente, só poderá ser manifestado por esta armação camuflada. Peremptoriamente, nas diretrizes do fantástico, cria-se a manta que esconde o fantasma. Não obstante, seguindo a argumentação da teórica Rosemary Jackson, em *Fantasy: the literature of subversion* (1981), verificar-nos-emos que o fantástico se responsabiliza por trazer à tona este discurso ambivalente do desejo:

The fantastic is a literature which attempts to create a space for a discourse other than a conscious one and it is

this which leads to its problematization of language, of the word, in its utterance of desire. The formal and thematic features of fantastic literature are similarly determined by this (impossible) attempt to find a language for desire<sup>16</sup> (JACKSON, 1981, p.36)

Imersos nestas ponderações, deparamo-nos com as enigmáticas construções literárias que fundamentam a criação fantástica. Considerando a narrativa de *O médico e o monstro* (1886), do autor americano Robert Louis Stevenson, testemunhamos este “jogo de esconde- esconde”, em que o próprio Dr. Jekyll acoberta-se sobre si mesmo, enquanto que seu amigo

Uterson busca desvendar a identidade da estranha e inquietante figura de Mr. Hyde: “‘If he be Mr. Hyde, he had thought, ‘I shall be Mr. Seek’<sup>17</sup>” (STEVENSON, [1886] 2020, p.54). Assim, durante toda a leitura, identificamos a relação direta e indireta entre o exposto e o encoberto, entre a verdade que se dissipa na investigação e no mistério que arquiteta a obra e a revelação apoteótica do desfecho, capaz de desvelar, de uma vez por todas, o obscuro Mr. Hyde e o cerne fantasístico do enredo: “Tudo o que eu precisava era apenas beber de uma taça, expulsar o corpo do notável professor e então assumir, como um pesado casaco de chuva, a pele de Edward Hyde” (Ibidem, p.207). Portanto, nas sombras, as palavras constroem a verdadeira atmosfera inquietante que darão o contorno necessário para o vislumbre do inimaginável, do aparente impossível.

Em suma, poderíamos dizer que, no núcleo da narrativa fantástica, ou seja, no evento fantástico e em sua relação direta com o personagem, acoberta-se o inconsciente do texto, manifestação que não diz respeito apenas à efervescência psíquica da personagem, mas à própria composição mimética da realidade que dá vida ao gênero. Segundo Rancière, isso ocorre justamente pela “suposta” magia que reveste o real, já que a simples possibilidade de um evento escapar dos ditames do real, dialoga diretamente com a fantasia, em que a palavra *sem nome* reclama “uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente” (RANCIÈRE, 2001, p.41). Esta vai além da intenção, além do escritor e seu pincel. A fantasia diz de um *inconsciente estético*. Portanto, considerando os caracteres e particularidades próprias do fantástico, testemunhar-nos-emos as múltiplas fantasias que interpolaram o gênero ao longo de sua história.

<sup>16</sup> “O fantástico é a literatura que pretende criar um espaço para o discurso que um outro além do consciente, e é isso que o leva a problematizar a linguagem do mundo, em seu intento a favor do desejo. Os temas e formas encontradas na literatura fantástica são basicamente determinadas por esta (impossível) intenção de encontrar uma linguagem para o desejo”

<sup>17</sup> “Se o sr. Hyde gosta de brincar de esconde-esconde, pensava, com ele brincarei de pega-pega”. No inglês, a palavra Hyde aproxima-se, sonoricamente, da palavra Hide, que significa “esconder”.

# 2

## Nas tramas do fantástico



### 2.1 Nas tramas do fantástico

E o corvo aí fica; ei-lo trepado No branco mármore lavrado  
Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho. Parece, ao ver-  
-lhe o duro cenho, Um demônio sonhando.

(Edgar Allan Poe)

“Assim, com a queda da primeira ordem social das coisas, cuja memória conservamos, a da escravidão e a da mitologia, a literatura fantástica surgiu, como o sonho de um moribundo, em meio às ruínas do paganismo” (NODIER, [1989], p.23). Em seu ensaio, *Do fantástico em Literatura*, Charles Nodier (1780-1844), um dos primeiros escritores, teóricos e literários, a se debruçar na estética da literatura fantástica, afirma as raízes históricas do gênero. Descendente não apenas da mitologia e das narrativas folclóricas, corolários do maravilhoso, mas de obras ímpares da literatura mundial como *A divina comédia* (1472) e *Dom Quixote* (1605), as arquiteturas do fantástico afluíam-se ante uma insubordinação do real, seja ela com seus contornos satíricos e aventurecos, como em Cervantes, seja ela na sordidez terrorífica, como em Alighiere. Contudo, fora a partir do Romantismo Alemão que o fantástico conseguiu determinar seus contornos com mais precisão. De fato, Nodier (1989) aponta-nos que com a narrativa goethiana, *Fausto* (1829), a Alemanha se tornara o antro mais frutífero da estética fantástica. Os elementos góticos e fantasísticos do enredo foram os subsídios estéticos que alimentaram o gênero fantástico, já que, “As questões sobre o fantástico são propriamente do domínio da fantasia” (*Ibidem*, p.34).

Trafegando-nos nas veredas do Goticismo inglês, estética artística própria do século XVIII, identificamos as raízes históricas da literatura fantástica. Iniciada com o autor inglês Horace Walpole (1746), com seu romance *O castelo de Otranto*, narrativa que se amparava em eventos misteriosos e em figuras espectrais as novelas góticas investiam-se de elementos sobrenaturais e sórdidos que, mais tarde, serviriam de alimento para os grandes nomes do fantástico. Nas palavras do autor novecentista H.P. Lovecraft (1890-1937): “O que acima de tudo ela fez foi criar um novo tipo de cenário, de personagens-títeres e de incidentes; o que, manipulado com melhores resultados por autores mais naturalmente adaptados à criação do horrível” (LOVECRAFT, 1973, p.14). Portanto, Walpole fora responsável por balizar e ambientar a atmosfera clássica da estética do fantástico, antro em que o terror e o mistério são canônicos e fomentam o núcleo da narração. Nessa mesma seara, identificamos as arquiteturas da escritora Ann Radcliffe (1764-1823), com seu romance *Os mistérios de Udolfo* (1794), que, segundo Lovecraft, conseguira se desprender do superfaturado modelo walpoliano, indo além da ambientação gótica (LOVECRAFT, 1973). Não obstante, fora sobretudo com a obra *O monge* de Matthew Gregory Lewis (1796) que o escopo desta vertente literária atingira seu apogeu. Ao delinear os sortilégios de Ambrosio, monge espanhol que, tentado pelo próprio demônio disfarçado de mulher, rompe com os desígnios de sua fé e é posto sob as mais diversas situações dantescas, vacilando entre a agonia e o gozo lancinante. Nesta lógica terrorífica, o romance “teve o mérito de romper a tradição radcliffiana e alargar o campo do romance gótico” (*Ibidem*, p.17).

Todavia, com o intuito de prescrever um gênero sólido e coeso, em ressonância, sobretudo, com as produções do século XIX, o teórico Tzevan Todorov (1970) propõe-nos uma definição para conceber o fantástico enquanto gênero. Primeiramente, para o crítico búlgaro, a prerrogativa desta estética será gerada a partir de um questionamento: o evento fantástico (sobrenatural) da narrativa fora confeccionada com as leis da realidade ou com as do irreal? Com esta dúvida, que permeia a realidade ficcional, o fantástico validar-se-ia num suposto equilíbrio entre o fantasmagórico e a mera ilusão, capaz de abalar a própria percepção do personagem e, sobretudo, do leitor. Para tanto, essa percepção depende, exclusivamente, da impossibilidade de explicação e, assim, caso identifiquemos o evento compactuando com a realidade ou com a fantasia, “deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981 [1970], p.23).

Paralelamente, no resultado desse estatuto estético, identificaremos uma *vacilação* do personagem e do leitor diante do fenômeno (ir)real, para o qual a incompreensão e o questionamento seriam os grandes motores do medonho e do horror. Invariavelmente, estabelecemo-nos no terreno do insólito, das incertezas e do terror diante da possibilidade do acontecimento. Por essa razão, sobretudo no século XIX, o cenário da literatura fantástica é sórdido e, por vezes, macabro. Com isso, encontramos-nos na esteira do *infamiliar* freudiano, em que o leitor, diante do cenário fantástico, retorna a um estado em que o real é esfacelado, entretanto, suas diretrizes estão em consonância com as fantasias de outrora. Assim, novamente, a realidade é habitada com a fantasmagoria duvidosa, recanto no qual os espectros e seres bizarros trafegam numa dialética (in)decifrável.

Algures, segundo Todorov, o primeiro relato fantástico fora o Manuscrito *encontrado em Saragossa*, do escritor polaco Jan Potocki (1805). A obra consiste numa reunião de relatos, ou jornadas, cujas arquiteturas téticas estão relacionadas com o sobrenatural, dentre estas, deparamo-nos com a *História do demônio Pacheco*, conto no qual a tecelagem fantasmática é entrelaçada com a luxúria e a noção de pecado. Atentando-nos à narrativa, vemos o narrador personagem escutando o testemunho do demônio Pacheco, homem esqualido e nauseabundo, que, faltando-lhe um dos seus olhos, descreve sua desventura aos seus ouvintes. Depois de perder a mãe e de ver seu pai casar-se com Camille, “uma mulher conhecida por sua má reputação”, Pacheco apaixonou-se pela irmã de sua madrasta Inésille, contudo, ao pedir permissão ao seu pai, este fora terminantemente contra a união. Entrementes, Camille descobre as intenções de seu enteado e, declarando seu amor por ele, diz que ajudará a conquistar o coração de sua irmã e prepará-la para tê-lo como amante, mesmo que, para isso, despedace o coração incauto de sua congênere.

Em busca de seu pai, que viajara a trabalho na Espanha, Pacheco instala-se num hotel na cidade de Venta Queimada, lugarejo próximo do local de encontro. Sem conseguir dormir, em sua primeira noite no estabelecimento, o personagem reconhece uma voz conhecida. É Camille que, de penhoar, dardejava-lhe uma proposta: dormir com Inésille ao preço de também dividir a cama com ela mesma. Sem responder a

proposta, Pacheco é levado ao quarto das duas mulheres. Sobre os eventos desta noite, o personagem relata-nos que: “esgotei suas delícias e seus crimes. Por muito tempo lutei contra o sono e a natureza para prolongar ainda mais meus prazeres infernais. Finalmente adormeci e acordei no dia seguinte ao pé da forca dos irmãos De Zoto e deitado entre os infames cadáveres deles” (POTOCKI in CALVINO, [1805] 2004, p.28). Confuso e obstinado em entender a situação, Pacheco permanece no estabelecimento à noite e, logo, escuta o clamor de Camille. Entretanto, quando acusa as vozes de demônios, estes revelam ser as almas de criminosos enforcados na cidade, e logo partem em perseguição de sua vítima. Alcançando Pacheco, os condenados arrancam-lhe um dos olhos e mutilam uma de suas pernas. Por fim, deixam-no no alento da madrugada, Pacheco volta à cidade aos tropeços. Caolho e cocho, entre urros e descontroles, a vítima dá seu testemunho enquanto busca amparo na igreja.

Nos fios da narrativa, conseguimos visualizar não apenas o terror das cenas, mas, principalmente, a ambiguidade entre o desejo e a culpa. Os demônios representam a fantasia incestuosa e ardente de Pacheco, bem como a culpa e a punição. Não por acaso, um de seus olhos fora arrancado. O personagem foi além da desobediência paterna, cortejou a figura materna e “consumou” o incesto, logo, fora punido com a crueldade da castração edípica. Nessas prerrogativas, perguntamo-nos se o relato de Pacheco é fruto da realidade criada pelo autor, então admitiríamos a existência dos demônios, ou uma consequência das fantasias mortíferas do personagem, seu olho e sua perna seriam o resultado de uma mortificação masoquista ou mesmo um acidente sem relação nenhuma com o relato. A culpa é justamente o vetor deste questionamento. Ademais, lembremo-nos, nas arcádias literárias, as consequências do ato incestuoso, não somente por *Édipo Rei*, mas também, pela psicose de Nonô decorrente de sua relação incestuosa em *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues (1946), bem como da epilepsia e verborragia (in)lúcida de André, em *Lavoura Arcaica* (1981).

Se Jean Potocki incidira as primeiras prerrogativas do relato fantástico no século XIX, E.T.A. Hoffmann (1776-1822) fora o responsável por orquestrar uma gama de narrativas, desde contos de fadas a relatos fantasmagóricos, consagrando-se como um dos mais relevantes autores do gênero (CALVINO, 2004). Sendo o principal nome do fantástico na Alemanha, o autor influenciara autores de toda a Europa e, posteriormente, do continente americano. Afora sua obra magna já discutida, *Homem da areia*, em *A princesa Brambilla* sonho e realidade se confundem, criando a ambiguidade esperada pelo paradigma teórico de Todorov. Todavia, em outras narrativas hoffnianas, muitas vezes, o fantástico todoroviano se imiscui e se distorce. Contos, como *Notícias de um homem conhecido ou o Diabo em Berlim* – narrativa na qual encontramos espectros de lendas arcaicas, transmutações diabólicas, bruxas e o próprio Satã, ameaçam a paz dos berlinenses – aproximam-se, ostensivamente, do Maravilhoso gênero que assume o manto do sobrenatural. Investidos por este corolário, no qual as lendas imemoráveis plasmas-se no território fantástico, autores como Philariète Chasles (1832), em *O Olho sem pálpebra*, e Aleksei Tolstói, com *A família do vurdalak* (1839), introduziram elementos folclóricos em suas produções que não se deixam classificar, estruturalmente, no fantástico.

Logo, influenciado pelos primeiros autores do gênero, Theophile Gautier (1811-



1872), um dos maiores nomes da literatura fantástica francesa, adejara sua escrita sob o estigma da fantasia. Nos andrjos de *A morte amorosa* (1836), acompanhamos a “vida sonâmbula” de Romuald, seminarista que, em plena ordenação, cai nas graças de Clarimonde, figura conhecida por seus excessos letais. Apesar dos avisos de Serápion, amigo e irmão de batina, Romuald deixa-se levar para o castelo da ostensiva figura feminina que, suspostamente, estava morta. No mortuário, o personagem nota que “mais parecia uma estátua de mármore de banhista antiga do que uma mulher dotada de vida. Morta ou viva, estátua ou mulher, sombra ou corpo, sua beleza era inalterável” (GAUTIER in CALVINO, [1836] 2004, p.230). Ante o avistamento nebuloso, após reanima-la com um beijo, o padre aceita ser seu amante. Assim, o protagonista inicia uma vida ambígua, ora não sabe se sonha que é padre, ora duvida se sonha que é Signor Romuald, amante titular de Clarimonde: “Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou, e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam” (*Ibidem*, p.234). Neste martírio luxurioso, Romuald vivia em alegria ao lado de sua amada, até mesmo quando descobre que as advertências de seu mestre Serápion eram reais, Clarimonde, secretamente, alimenta-se de seu sangue à noite. Cansado de ver a perdição de seu irmão, Serapion convence Romuald a vislumbrar a cripta da suposta vampira no cemitério. Assim, armado de unguentos e uma cruz, o velho padre reduz o formoso corpo de Clarimonde a pó.

Em Gautier (1836), entranhamo-nos em aspectos singulares do desejo. A duplicidade entre o sonho e a realidade de Romuald geram a prerrogativa perfeita para o desejo mostrar-se desvestido de suas vestes repressoras. Clarimonde, única mulher vislumbrada pelo padre, assumira uma personificação mortífera, uma vampira que lhe suga a vida, rumo à destruição lascívia, é o reflexo voluptuoso da pulsão tânatica, fonte de prazer insaciável que traceja seu destino rumo à ruína. Neste cenário, mesmo na indefinição entre o real e o irreal, o desejo permanece: rejeitamos o sobrenatural, e Clarimonde corresponderá as fantasias masoquistas e punitivas de Romuald; assim como, se admitirmos o sobrenatural, estaremos diante de uma face do feminino traduzida belamente pela urdidura ficcional. Em ambos os casos, o desejo e a fantasia permanecem. Entrementes, para o teórico e escritor Italo Calvino, em *A morte amorosa*, estão presentes as principais condições para o fantástico (CALVINO, 2004, p. 213). A ambiguidade está presente em toda a estrutura do enredo, junto da incapacidade de definição entre o sonho e a realidade, capazes de gerarem o efeito descrito por Todorov. Todavia, o teórico búlgaro interpreta a última cena do conto como impossível, divergindo da “pureza” da estética fantástica: “Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas; estamos, pois, no terreno do fantástico- maravilhoso” (TODOROV, [1970] 1981, p.43).

Até o momento, percebemos que as produções europeias oitocentistas instauraram a dialético do fantástico a partir da narrativa curta. Entretanto, fora necessariamente com o escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849) que o gênero *conto* modernizara-se. Segundo o escritor Julio Cortázar: “Na França surgem Mèrimèe e Balzac, e nos Estados Unidos, Hawthorne e Poe. Mas só este escreveria uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo” (CORTÁZAR, 2006, p.395). Tendo em mente que a eficácia estética do conto dependia do desfecho, ou seja, o autor deveria criar o entrelaçamento

narrativo amparado na conclusão; ademais, em seus ensaios sobre o gênero, o contista argumentou que, pela diferença de tamanho entre o romance e o conto, este se destacaria pela falta de interferência do mundo externo durante a leitura. Por outro lado, o romance: “Como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da totalidade [...] O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito [...] Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele” (POE, [1839] 2019, p.392). Assim, o escritor americano esboçava as primeiras considerações teóricas do conto moderno, algo que confeccionaria em sua própria arcádia literária.

Sumariamente, fora com a coletânea póstuma *Histórias extraordinárias* (1859), que o autor gozaria do sucesso que não obtivera em vida. Dentre as mordazes tramas deste compilado, *A queda da casa de Usher* (1839) destaca-se pela atmosfera gótica da qual o conto fantástico obtivera seus primeiros elementos sobrenaturais. No relato, acompanhamos a visita do narrador a remota casa da família Usher, adejada numa construção sórdida e nebulosa, frestas e rachaduras dinamizavam-se na ostensiva mansão pétreia. Tendo como anfitrião seu amigo de infância Roderick Usher, um dos últimos remanescentes da família, o protagonista percebe o estado deplorável em que o amigo se encontra. Assim, um corpo cadavérico delineava as últimas reminiscências de uma juventude partilhada alegremente. O motivo para sua deformação, seria uma estranha doença que afligira Roderick e, mais violentamente, a sua irmã Lady Madeline. Tratando-o com a devida atenção, acompanhando as excentricidades do amigo, o narrador percorre seus dias na tentativa constante de acalantar seu anfitrião, continuando fielmente a seu lado. Iam-se, assim, neste idílio mórbido, até o fatídico dia em que a irmã desfalece, logo, Roderick decide deixar o cadáver no antigo mausoléu da família. Com isso, o último remanescente da família se deteriorava cada vez mais, sons e gostos eram intragáveis para os sentidos sensíveis e indigestos do pobre magnata. De fato, este dizia pescar os sons e gestos mais diminutos das longas madrugadas.

Numa certa noite, violentamente chuvosa e contornada por trovoadas e furações, ambos os hóspedes da velha mansão escutam um barulho nefando e rítmico. Subitamente, será neste momento que Roderick nos revela a origem tremenda do som: “Ouve agora? Sim, ouço e venho ouvindo. Faz muito muito tempo, muitos minutos, muitas horas, muitos dias que tenho ouvido isso; mas não ousava... Oh, piedade, piedade para este miserável! Eu não ousava falar! *Nós a pusemos viva no túmulo!*” (POE, [1839] 2019, p. 254). No limiar desta revelação, invadindo a sala, Lady Madeline deruba a porta e desfalece definitivamente nos braços do irmão. Alhures, o protagonista, tomada pelo terror da cena, foge da casa ancestral, o que lhe permite vislumbrar as últimas reminiscência da mansão histórica:

O resplendor vinha de uma lua no acaso, grande, da cor do sangue, que agora brilhava vivamente através daquela fenda antes apenas perceptível, da qual já disse que estendia em zigue-zague desde o telhado do edifício até o alicerce. Enquanto eu olhava, a fenda rapidamente se alargou [...] houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água – e aprofunda e sombria lagoa a meus pés

fechou-se sombriamente sobre os destroços da Casa de Usher (*Ibidem*, p.256).

Obedecendo as leis todorovianas, nas quais mantêm-se a dúvida entre o sobrenatural e a realidade, estarecemo-nos diante da trama poeniana: “Em suas páginas não se sente jamais o alento da vida [...] É um mundo silencioso, frio, arrasado, lunático, estéril, um carrascal do diabo. E somente o impregna uma sensação de intolerável remorso” (*Ibidem*, p.411). Em *A queda da casa de Usher* estão postos os signos clássicos do Goticismo, sem que estes desvelem e cristalizem a originalidade estética do autor americano. Roderick, desvanecido e incapaz de sustentar seu próprio corpo, sucumbe a pulsão *tanática*, prescrevendo, apressadamente, o óbito de sua irmã gêmea. Neste movimento de identificação, o personagem despontava seu desejo na esperança de espelhar seu próprio fim na irmã. Outrossim, não seria vítima de sua morte, mas sim, o carrasco de sua finitude. Alhures, tomado por um assombro constante, com os sentidos aguçados, o último remanescente da família de Usher perscruta Madeline prorromper, paulatinamente, de seu mausoléu, é a própria morte, agora encarnada, que tenta alcançá-lo. No fim, com a ruptura da moribunda herdeira da extinta família, bem como, com o violento temporal, a arcaica casa de Usher sucumbe sob ela mesma, levando os últimos remanescentes da maldita estirpe. Distintamente, Edgar Allan Poe fora responsável por renovar, segundo o testemunho de Cortázar, a estética do fantástico, atentando-nos que: “Se muitas das minhas produções tiveram como tese o terror, reafirmo que esse terror não vem da Alemanha, mas da alma;” (*Ibidem*, p.408).

Alhures, nas últimas décadas do século XIX, deparamo-nos com os “últimos” grandes descendentes do fantástico, filiado às diretrizes de Hoffmann e Poe. Na França, destaca-se a literatura atormentada de Guy de Maupassant (1850-1883), cujos contos caracterizam-se pela utilização do pesadelo e da loucura como fontes de criações nefandas, como é o caso de sua obra mais celebrada *O horla*, de 1887. Aqui, escondem-se os demônios da alma, desejos insólitos que habitam o inconsciente e se imiscuem nos sonhos para alcançar a realidade frágil. Na Inglaterra, destaca-se o autor Robert Louis Stevenson (1850-1894), consagrado pelo seu romance *O Estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886). Ademais, o autor adejara sua escrita desde contos que invocavam bruxaria e satanismo, em Janet, a troncha (ano) e a angústia persecutória do homicida, em Markheim (1885). Contudo, assim como os autores ingleses marcaram o início dos elementos fantásticos com o Goticismo, será por Henry James e seu extenso conto *A outra volta do parafuso* (1899) que o fantástico oitocentista dará seu último suspiro. Segundo o autor Italo Calvino, é com Henry James “que o fantástico do século XIX tem a sua última encarnação – ou melhor, desencarnação, já que aí ele se torna mais invisível e impalpável do que nunca, mera emanção ou vibração psicológica” (CALVINO, 1983, p.17). Com a entrada do século XX, e os prelúdios da modernidade, a narrativa fantástica enveredará numa nova perspectiva estética.

## 2.2 O insólito ficcional

Inútil responder que a realidade também está organizada. Talvez esteja, mas conforme leis divinas – traduzo: com leis desumanas que nunca percebemos completamente

(Jorge Luis Borges)

“Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico” (TODOROV, 1970, p.23). Alicerçados nas prerrogativas todorovianas, vislumbramos os espectros do fantástico do século XIX à luz da incerteza e da vacilação diante do evento. Contudo, ao longo de nosso estudo, verificamos que as barreiras entre o fantástico e o maravilhoso nem sempre são bem definidas e, por vezes, verificamos que a natureza do fantástico flerta com as impossibilidades emblemáticas do mito e da fábula. Desestruturando o mecanismo classificatório do teórico búlgaro, por exemplo, reverberam-se as narrativas de Nikolai Gogol (1836), *O Nariz*, e W.W. Jacobs, *A pata do macaco* (1902). Em ambos os cenários, apesar de se distanciarem pelo tom satírico, Gogol, e nefasto, Jacobs. A natureza dúbia e sobrenatural do evento não é explicitada. A dúvida só pudera ser emanada e traduzida pelo próprio leitor que, incrédulo, desponta sua hesitação ante o fato (im)possível. Apesar de identificarmos estas e outras narrativas que desestabilizam a classificação todoroviana, o teórico, objetivamente, apontará uma datação final para o relato fantástico, que não poderia existir sem a indeterminação do real e do sobrenatural.

Para tanto, o teórico atribui o desaparecimento do fantástico a dois paradigmas do século XX: a ciência psicanalítica e a literatura kafkiana. Primeiramente, em sua percepção, com a psicanálise, o indivíduo entendera o recôndito sinistro de seus desejos, ou seja, compreendera que suas *Clarimondes e Berenices* (Gautier e Poe, respectivamente) referenciam traduções de suas fantasias necrófilas e destrutivas. Reconhecimento este que, antes da ciência freudiana, seria impossível e, por essa razão: “a psicanálise substituiu (e por isso mesmo voltou inútil) a literatura fantástica” (*Ibidem*, p.119). Com isso, não haveria mais a necessidade de se apelar para as máscaras do fantástico, diante de Freud, simplesmente, compreende-se a natureza destes desejos que, há eras, permaneceram intragáveis à humanidade. Alhures, tal qual as narrativas mitológicas e o próprio recanto dos sonhos, o fantástico reveste as fantasias e querereres ancestrais, com magia e transmutação, o que permite sua impossibilidade. Por outro lado, com a psicanálise, esse reconhecimento torna-se próprio do âmbito científico, desmistificando e descolorindo os trajés obnubilados da literatura. Por este viés, Tzvetan Todorov prepondera a seguinte dicotomia: “Na atualidade, não é necessário recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para aludir à atração exercida pelos cadáveres: a psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente se inspira nela, tratam-nos com termos diretos” (*Ibidem*, p.119).

Ao longo de nossa pesquisa, permeamos as argumentações de Sigmund Freud acerca dos escritores literários interpretando que, recorrentemente, o pai da psicanálise compreendera a capacidade literária de avançar em territórios desconhecidos pela ciência (FREUD, 1914). Em sua busca pelas idiosincrasias da subjetividade humana, o poeta compromete-se em desestruturar não apenas o real com a ficção, mas também a própria palavra, símbolo volátil da representação. A psicanálise, portanto, não tenciona em retirar as vestes do fantástico, mas sim, reconhece sua capacidade simbólica e subjetiva. Não obstante, em *Totem e Tabu* (1913), o pai da psicanálise desanuviara a seguinte dialética: “A arte é o único domínio em que a onipotência das ideias se man-

teve até nossos dias. Só na arte, ainda, acontece que um homem, atormentado por desejos, realize algo que se assemelhe a uma satisfação” (FREUD, [1913] 2012, p. 55). Satisfação esta que é permitida sob os revestimentos dúbios da literatura fantástica. O sentimento de *infamiliaridade*, orquestrado por Freud, é uma faculdade própria do fantástico, não por este ser capaz de transitar entre os gêneros do *maravilhoso* e do *estranho*, mas sim, pela capacidade de desestruturar, mesmo momentaneamente, o véu insuficiente do real e, assim, desestabilizar o próprio homem. Com esta percepção, inclinamos o olhar para um dos maiores escritores do século XX, este que, segundo o teórico búlgaro, fora também responsável pela desestruturação da literatura fantástica.

Se a ciência psicanalítica fora responsável por trazer à baila o recanto soterrado de Eros e Tânatos, Franz Kafka (1883-1924) incumbira-se de fragmentar a ponte entre a realidade e a fantasia. Em seu ensaio *Kafka: pró e contra*, o autor alemão, Günther Anders, reconhece o estatuto primordial da narrativa kafkiana, ressaltando que: “Kafka desloucha a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal” (ANDERS, 2007, p.15). Assim, na dialética narrativa do poeta de Praga, resvalamo-nos nos novos moldes da literatura fantástica moderna, já que o mundo louco, tal qual descreve Anders, é nada mais que o próprio desvelamento da realidade insuficiente, invadido pelas tramas da fantasia.

Em seu conto, *O veredicto* (1912), quiçá, o primeiro a determinar a estética e temática própria de Kafka, encontramos uma desestruturação da ordem familiar. No enredo, reconhecemos a dinâmica ancestral na qual o pai de Georg Bandermann, viúvo há dois anos e esquecido por seu descuidadoso filho, revela-lhe a sua amargura: “Mas felizmente ninguém precisa ensinar o pai a ver o filho por dentro. E agora que você acredita tê-lo aos seus pés, tão submetido que é capaz de sentar em cima dele com o traseiro sem que ele se mova, o senhor meu filho se decidiu casar!” (KAFKA, [1912] 2011, p.14). A figura paterna, reacende sua força punitiva e dilaceradora, amargurado não apenas pelo abandono, mas por ter sua posição de senhor ameaçada pelo casamento, agora que estava viúvo, seria ele a criança desamparada no seio da triangulação edípica. Medrosamente acanhado, obedecendo a uma posição que, há tempos, abandonara, o jovem Georg, frente à castração, não consegue desatar-se da imposição paterna, restando-lhe apenas acatar a última ordem do imperioso patriarca: “Agora portanto você sabe o que existia além de você, até aqui sabia apenas de si mesmo! Na verdade, você era uma criança inocente, mas mais verdadeiramente ainda você era uma pessoa diabólica! Por isso saiba agora: eu o condeno à morte por afogamento!” (Ibidem, p.14-15). Numa obediência bizarra, a história se encerra com o último suspiro de Georg. Consubstancialmente, o fantástico não se apresenta neste enredo, entretanto, não deixamos de perceber o insólito da situação, um filho que eleva a palavra ressentida do pai a um veredicto mortal.

Entretanto, é com a novela *A metamorfose* (1915), escrita dois meses após o *Veredicto*, que Kafka revela-se como o patrono da estética insólita novecentista, inaugurando uma nova fase para a narrativa fantástica (BACKES, 2018). Desde as primeiras linhas do enredo, somos inseridos no enleio fantasístico: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado

num inseto monstruoso” (KAFKA, [1915] 2019, p.87). Entrementes, com a descrição do quarto e da vida de caixeiro-viajante do protagonista, sabemos que a história não se passa num outro mundo, mas, sim, na nossa realidade. Deste modo, distanciamos-nos da definição do *Maravilhoso*. Presenciamos os véus de nosso real. A exasperação do personagem também se revela singular, ao contrário do que se espera, o leitor percebe que o empecilho de Gregor torna-se o de não conseguir deslocar-se para o emprego<sup>18</sup>, o que afetaria a condição insalubre de sua família atolada com as dívidas do pai, idoso e desempregado. Paralelamente, quando a família descobre a transformação horripilante de Gregor, o transtorno contagia a casa. Logo, a porta do protagonista torna-se a única garantia de proteção contra a terrível visão do transformado que sobrevive à custa dos alimentos deixados à porta pela sua doce irmã mais nova, o único membro que sustenta a humanidade do irmão.

Não obstante, cada vez mais, aos olhos de seus familiares, Gregor metamorfoseia-se numa criatura monstruosa: seu corpo acaba sendo mutilado pelo próprio pai que, ao ver o filho se esgueirando pela porta, fecha-a abruptamente contra a sua carcaça horrenda; a irmã que no início despontava a comida de Gregório ao pé de sua porta, refere-se a ele com ira e descontentamento; e a mãe, do início ao fim da situação, não suporta presenciar a imagem do próprio filho, desmaiando ao antevê-lo. Segue-se este cenário desconfortante até o momento em que a figura paterna, na tentativa de sustentar a família, retoma a vida de empregado. Assim, transfigurando-se também num outro ser, o pai do protagonista exala uma nova aura, de sua abatida e insustentável velhice, torna-se este ser:

Agora porém ele estava muito ereto, vestido com um uniforme azul justo, de botões dourados, como usam os contínuos de instituições bancárias; sobre o colarinho alto e duro do casaco se desdobrava o forte queixo duplo; sob as sobranceiras cerradas os olhos escuros emitiam olhares vívidos e atentos; o cabelo branco, outrora desgrenhado, estava penteado com uma risca escrupulosamente exata e lúzida [...] Gregor ficou paralisado de susto; continuar correndo era inútil, pois o pai tinha decidido bombardeá-lo. Da fruteira em cima do bufê ele havia enchido os bolsos de maçãs e, por enquanto sem mirar direito, as atirava uma a uma. As pequenas maçãs vermelhas rolavam como que eletrizadas pelo chão e batiam umas nas outras. Uma maçã atirada sem força raspou as costas de Gregor mas escorregou sem causar danos. Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele (Ibidem, p.129-130)

Nesta segunda mortificação, dardejada pelo pai transformado, Gregor deteriora-se por definitivo, com a maçã apodrecendo em suas costas. O personagem, não su-

<sup>18</sup> “Gregório se acostuma pouco a pouco a sua animalidade: primeiro fisicamente, ao rechaçar os mantimentos e prazeres humanos; mas também mentalmente: já não pode confiar em seu próprio julgamento para decidir se uma tosse é ou não humana” (TODOROV, [1970] 1975, p.88)

portando mais alimentos, pende morto em seu quarto. Nesse instante, o foco narrativo transfere suas lentes para a família, que entre o alívio e a dor da perda, podem começar uma nova vida sem o filho monstruoso. A narrativa termina com esta curiosa observação dos pais que observavam o amadurecimento de sua filha: “Cada vez mais silenciosos e se entendendo quase inconscientemente através de olhares, pensaram que já era tempo de procurar um bom marido para ela” (*Ibidem*, p.186). Neste corolário, acompanhamos não apenas a saga de Gregor, mas sobretudo, dos Samsa. A mutação do protagonista é a desencadeadora de todos os eventos do enredo, entretanto, não é esta a preocupação do personagem, mas sim, a perda de seu trabalho e consequentemente de sua posição como provedor e patriarca da família. O texto kafkiano é permeado pela mutabilidade, seja ela a metamorfose de Gregório, o que configura sua inutilidade asquerosa, seja ela a transformação paterna, sua ascensão e retorno como patriarca. Entrementes, constatamos que ambas as mutações abalaram a triangulação edípica.

Em *A metamorfose*, “Laio” restitui-se em toda sua potência aniquiladora, destruindo o corpo aberrante de Gregor. Édipo metamorfoseado, o que possibilita a maioridade e o futuro casamento de sua filha que, antes amparando-se no irmão, substituto paterno, não poderia alçar seu desejo para outros objetos. Assim, pelas vias do fantástico, a ordem natural fora interrompida, em Kafka, mesmo a mais abjeta metamorfose, não poderia desvincular os papéis sociais. Gregor, em sua condição de barata, não foge do domínio edípico, mesmo como criatura, retorna a uma condição anterior capaz de potencializar e permitir a força impositiva do pai renascido. Observando este mecanismo, o filósofo francês Deleuze (1975), em sua obra *Kafka: por uma literatura menor*, exterioriza que: “Gregor se torna barata, não apenas para fugir de seu pai, mas antes para encontrar uma saída onde seu pai não a soube encontrar, para fugir do gerente, do comércio e dos burocratas, para atingir essa região onde a voz apenas murmura” (DELEUZE, 1975, p.21). Diante de Kafka, a castração, invariavelmente, torna-se o destino.

Alhures, a partir da arquitetura alicerçada pela pena de Franz Kafka, na qual, segundo o escritor Albert Camus (1913-1960) “nunca nos assombraremos o suficiente dessa falta de assombro” (CAMUS *apud* TODOROV, 1970, p.88), as diretrizes teóricas confeccionadas por Todorov não mais se sustentam, já que a vacilação entre o real e a fantasia diluem-se. No universo desvelado do escritor de Praga, configura-se a indeterminação – lemos o mundo que conhecemos ou uma invenção fantasística? –, o que impediria a vacilação do leitor, a experiência própria do fantástico. Nas palavras do teórico: “Com Kafka nos achamos pois frente ao fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e o próprio leitor ficam incluídos nele” (TODOROV, 1970, p.90). Com esta afirmação, embasada na fusão entre o *Maravilhoso e o Fantástico*, o escritor búlgaro determina a indefinição do gênero, a perda da caracterização e, consequentemente, a extinção da literatura fantástica. Todavia, contrariando este veredicto teórico, dardejamos o olhar a novos conceitos acerca da estética fantástica, opiniões que acreditando que o projeto kafkiano disseminara uma renovação nos elementos e estruturas que compõem a literatura fantástica.

Para o teórico espanhol David Roas (2013), o fantástico não poderia ser caracterizado pela indeterminação entre dois gêneros distintos, tal como pensa Todorov,

mas sim, pela sua natureza transgressora capaz de burla as leis do real. Em *A ameaça do fantástico* (2001), o escritor menea que: “a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (ROAS, 2013, p.31). Assim, averiguamos ponderações que dizem respeito as origens do gênero e os desdobramentos ocorridos a partir de Franz Kafka. Em ambas as estruturas literárias, o sobrenatural rompe com os véus da realidade, sem permitir que o leitor se desvencilhe de seu mundo. Neste movimento, as fantasias internas borbulham e respigam no mundo externo suas angústias e desejos adormecidos que, por vezes, traduzem-se nas páginas frementes do gênero fantástico. Sobre a importância deste efeito, o teórico ressalta:

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu [...] Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (*Ibidem*, p.32).

Peremptoriamente, o evento sobrenatural deverá se basear numa realidade, sendo esta a única garantia de que o efeito fantástico atingirá o leitor. Com esta percepção, retornemos o olhar para as produções do final do século XVIII e de XIX. Sobrepujados pelo Iluminismo e inspirados pelo movimento romântico, os autores buscavam retratar algo que escapasse das explicações científicas, verdades inomináveis que habitavam o inconsciente e o desejo dos homens. Com o desenvolvimento científico, sobretudo com a psicanálise, estabelecem-se outros parâmetros de realidade. Nessa diegese, os elementos e mecanismos do fantástico passaram por transformações: “E não é só porque se produziram essas modificações na concepção do real, mas por uma questão puramente literária: o fantástico é um gênero e, portanto, está marcado por convenções que todo autor e leitor devem conhecer” (*Ibidem*, p.147). Portanto, a literatura kafkiana representa um paradigma, estatuto de bifurcação que sinaliza uma reestruturação do gênero fantástico, ciente de sua época e de seu tempo.

Se a realidade confecciona a base para o sobrenatural, nas narrativas de Jorge Luis Borges (1889-1986) presenciamos o irreal devorar e submergir a existência tal qual conhecemos. Na destoante narrativa de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), o leitor acompanha a descoberta e ascensão de um mundo novo. Tlön, um território irreconhecível e parcamente documentado, que, aos poucos, foi capaz de invadir a própria realidade na qual vivemos. No desaguar do enredo, os objetos brotam e a própria

língua começa a transformar-se na estranha e palpável lógica de *Tlön*, diante da simples percepção desta nova civilização. Segundo esta lógica, é a extrema organização e detalhes de *Tlön* que, apesar de labiríntica, acabam por abarrotar o mundo, que antes conhecíamos, com novas informações, novos modos de organizar a língua, novas as religiões e novas relações humanas. Por fim, desamparado, o narrador relata o extermínio de nossa realidade e a assimilação do novo mundo: “Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. A verdade é que almejava ceder [...] O contato e o hábito de *Tlön* desintegraram este mundo. Encantada com seu rigor, a humanidade esquece e torna a esquecer que é um rigor de enxadristas, não de anjos” (BORGES, [1944] 2007, p.32).

Com *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, testemunhamos a ficção dominar a realidade a qual está submetida. A própria construção estética do conto corrobora para este feito, já que, numa quebra de paradigmas, em seu *Pós-escrito* de 1947 (posfácio que acompanha o conto), o autor participa da narrativa, sendo a última testemunha do antigo mundo que agora acobertara-se com as predileções do continente misterioso. Nestes enquadres, tudo nos leva a crer que seremos os próximos aglutinados a submergir com a apoteótica *Tlön*. Segundo David Roas, o conto de Borges permite ir além do meramente fantástico: “já que *Tlön* é, afinal, uma metáfora do nosso mundo: preferimos a ordem representada por *Tlön*, fictícia em última instância, a aceitar que a realidade é algo caótico, imprevisível e incompreensível” (ROAS, 2013, p.70). Dessarte, o distanciamento do real, presente no conto de Borges, acaba por ser mais tragável do que os absurdos do real, o próprio conto destaca o nazismo em ascensão naquela época. Ademais, estes diagramas labirínticos e babilônicos, são próprios da escrita borgiana, o qual apreende o leitor em objetos impossíveis capazes de transmitir ângulos irreais, em o *Aleph* (1949); bem como o livro circular impossível de ser decifrado em sua totalidade, em *Biblioteca de babel* (1941); e por fim, os planos em espirais capazes de direcionar-nos à dialética do infinito, em *As Ruínas circulares* (1941) e o *Jardim de veredas que se bifurcam* (1941).

Pelas sendas borgianas, verificamos os novos mecanismos e apetrechos linguísticos que permitem uma nova entrada no sobrenatural (no século XIX, por muitas vezes, estes elementos eram delineados por criaturas nomeadas e lendárias, *vampiros, fantasmas e demônios* por exemplo). Todavia, na nova arcádia do fantástico, outras engrenagens foram criadas para interceder a fantasia no mundo real. Em Borges, presenciemos a criação de um novo mundo que substitui a própria língua, onde o tudo aglutina-se em *Tlön* (palavra inventada pelo autor), urdindo a fantasia na própria linguagem. Paralelamente, vertemo-nos o olhar para o conto do argentino Julio Cortázar (1914-1984) que, assim com seu conterrâneo Borges, tensionara suas produções na insurgência da fantasia em nossa frágil realidade. Em *Continuidade dos parques* (1946), o autor descreve um leitor preso nos últimos capítulos de um romance, cuja trama é de assassinatos “Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do mato” (CORTÁZAR, 1964, s/p). Com este cenário, acompanhamos as últimas páginas junto do personagem leitor, o próximo assassinato do casal, até o momento ímpar da narração: “Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o

alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (*Ibidem*, s/p).

Ora, no texto de Cortázar, o leitor confunde-se com o próprio personagem, ambos, embarçadamente, reféns da leitura, apavoram-se com a possibilidade de serem as próximas vítimas dos personagens. Neste conto, o escritor de *Jogo da amarelinha* (1963), reitera as tênues armações que tensionam ficção e realidade, permitindo, o efeito fantástico mesmo em pequenas linhas. Novamente, infere-se que o desafio do fantástico é ir além da representação, e, conseqüentemente da própria linguagem que a retém. Segundo, o já citado, Bellemin-Noël: “O autor fantástico deve obrigá-las [as palavras], durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’, a significar um *indesignável* [...] como se houvesse fraturas em um ou outro dos sistema [linguagem/experiência], que não corresponderiam a seus homólogos esperados” (BELLEMIN-NOËL *apud* ROAS, 2013, p.170).

Entrementes, ao passo que as produções de Borges e Cortázar tensionaram uma nova visão do gênero fantástico, no qual a fantasia borbulha-se sob diferentes situações, faz se necessário ponderarmos sob as produções latino-americanas do século XX. Iniciados no final da década de quarentena, escritores como Alejo Carpentier (1949), Juan Rulfo (1955), Carlos Fuentes (1962), e Gabriel Garcia Márquez (1967), despontaram seus trabalhos na união tênue entre o *Maravilhoso* e o real. O chamado *realismo maravilhoso*, ou realismo mágico, utilizara-se das ferramentas conhecidas do gênero dos contos de fadas para modificar a realidade de nosso mundo, assemelhando-se e, por vezes, confundindo-se com as novas tendências do gênero fantástico. Todavia, há um elemento central, porém sutil, que distingue o texto fantástico do novo modelo latino-americano, o efeito do evento nos personagens, e no próprio leitor, que descaracteriza a sordidez do relato. Segundo as considerações de David Roas:

O ‘realismo maravilhoso’ propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso [...] O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário e uma única representação do mundo [...] é desse modo, então, que o ‘realismo maravilhoso’ se distingue, por um lado, da literatura fantástica, já que não se produz o enfrentamento sempre problemático entre o real e o sobrenatural que define o fantástico (ROAS, 2013, p.36)

Reticente a esta necessidade, voltemo-nos ao escritor americano H.P. Lovecraft (1890- 1937) que, engajado pela literatura macabra de Edgar Allan Poe, situa-se num entrelugar com os novos corolários do fantástico. Em seu trabalho mais reconhecido, responsável por criar um “horror cósmico” – que fora abraçado e tragado pela cultura “pop” rendendo-lhe adaptações fílmicas e jogos – *O chamado de Cthulhu* (1928) representa sua amalgama literária. No enredo, acompanhamos uma investigação de um ídolo antigo, atrelado a uma série de acontecimentos bizarros e cultos ritualísticos, uma imagem em alto relevo que, aparentemente, representava uma criatura grotesca

e indefinida, composto antropoide de polvo e morcego com proporções inimagináveis. De acordo com os relatos espalhados pelo mundo, nome da criatura reverberado em sonhos, de modo murmuroso e gutural, é *Cthulhu*. Contudo, o próprio autor reitera que a palavra é apenas uma tentativa de tradução, sendo impossível um ser humano reproduzir o som verdadeiro. Paradoxalmente, este ser corresponderia a uma criatura divina, antiga e cósmica cuja presença atroz só poderia ser sentida em sonhos, já que, o ser, impossível em nosso mundo, estaria aguardando ser desperto<sup>19</sup>. Recolhendo os relatos daqueles que estabeleceram um contato onírico e duvidoso com a criatura, o narrador descreve o resultado do mero vislumbre com o impossível:

Dos seis homens que nunca alcançaram o navio, ele acreditava que dois haviam perecido de puro horror no instante amaldiçoado. A coisa não poderia ser descrita – não há linguagem para tais abismos de insanidade gritante e imemorial, tais contradições sobrenaturais de toda matéria, força e ordem cósmica. Uma montanha caminhando e perambulando [...] o grande Cthulhu estava à solta novamente e delirava de prazer (LOVECRAFT, [1928] 2017, p.150).

Assim, Cthulhu espelha a incoerência e a (im)possibilidade da existência. Na presença desta criatura irrepresentável, a razão e a sanidade falham, visto que o real, única segurança contra os irremediáveis monstros da fantasia, desliga-se momentaneamente, levando consigo a razão dos incautos. Por Lovecraft (1928), entende-se que a criatura disruptiva não precisa matar ou ameaçar diretamente os personagens, apenas a possibilidade de existência basta para assear desesperanças e conduzir à insanidade. O impronunciável e o inexistencial são dilemas da literatura fantástica que, prisioneira da palavra, precisa burlar significados e significantes em busca do *paradoxo*, uma brecha entre a (ir)representação. Alhures, a partir desta mesma dialética desafiadora e mordaz que presenciaremos os alfarrábios do fantástico no contexto brasileiro.

### 2.3 As reverberações do fantástico no Brasil

Ah! quando as belas esperanças murcham  
E o gênio dorme e a vida desencanta,  
D'almas estéreis a ironia amarga  
E a morte sobre os sonhos se levanta...

(Álvares de Azevedo)

Até o momento, neste capítulo, certificamo-nos de ensejar proposições teóricas e históricas acerca do fantástico, e suas reverberações no insólito ficcional, no contexto mundial, enveredando desde suas origens e desdobramentos europeus até as produções modernas da América-Latina. Doravante, neste tópico, lidaremos com a estética do fantástico, e suas idiosincrasias, presentes na literatura brasileira. Parale-

<sup>19</sup> “Ph'nglui mflw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn [Em sua casa, em R'lyeh, Cthulhu, morto, aguarda sonhando]” (LOVECRAFT, [1928] 2017, p.120)

lamente à Europa, as primeiras manifestações de elementos fantásticos, em contexto nacional, acobertado de suas vestes mais nauseantes, iniciaram-se na metade do século XIX com o Romantismo. Deste modo, Álvares de Azevedo, amparando-se na estética sedutoramente macabra de Lord Byron (1788-1824), Goethe (1829) e William Shakespeare (1603), cujos escritos evidenciavam espectros, amores diabólicos e a iminência prematura da morte, mostrou-se um dos maiores expoentes nacionais da Segunda Geração Romântica. Evidenciando em sua prosa os elementos que inundaram as narrativas fantásticas europeias, com suas obras: *Noite na Taverna* texto que articula cinco contos num mesmo cenário comum, aos moldes do magno *Decamerão*; e *Macário*, obra dramática dividida em dois atos que retêm fortes semelhanças com o irreverente Fausto. Com estas construções, Azevedo inaugurara as primeiras urdiduras do horror em território nacional. Auscultando as predileções dos autores desta alçada, para o ilustre crítico literário Antonio Candido (1918-2017), é pelo uso da atmosfera noturna, fartamente utilizada pelo ultrarromantismo, que as criações do macabro podem romper a fragilidade do real:

a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões [...]. À noite se liga o sono, como estado que conduz a um mundo próprio, às vezes tocado pelo sobrenatural, por causa do sonho e da manifestação extrema, o pesadelo (CANDIDO apud MATAGRANO, 2019, p.33).

Fruto deste cenário descrito pelo crítico brasileiro, tão familiar aos grandes nomes do fantástico, desenvolver-se-á a trama de *Solfieri*, o primeiro declamador de *Noite na Taverna*. No início de seu relato, no qual o leitor desloca-se para uma noite argentina e solitária, mas que, subitamente, é interrompida pelas lamúrias entrecortadas de uma mulher, o personagem antevê uma figura fantasmática e fugitiva. Deste modo, presenciamos a inquietante sedução que acompanha a aparição macabra: “O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo. ” (AZEVEDO, 2016 [1855], p.19). Na realidade, o cerne deste enredo é a perseguição e o encontro com um feminino que mimetiza a face petrificada da morte, encontro este que só poderá se desenrolar sob o testemunho tétrico das lápides de um cemitério. Assim, anos depois do primeiro encontro descrito no início, agora, diante de um caixão entreaberto, que resguardava um corpo feminino, *Solfieri* nos revela: “Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela [. ] O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília” (Ibidem, p.21). Após seu ato, aparentemente necrófago, o personagem tem a (in)feliz revelação que a mulher reagira, aos poucos. O corpo revivificava-se entre soluços e gargalhas perturbantes. Finalmente, dentro de poucas noites agonizantes, a infeliz figura falece: “Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como

a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites levou ela de febre assim Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio” (Ibidem, p.22). Por fim, inconsolável, Solfieri ousara construir o túmulo de sua falecida amante embaixo de sua cama.

Mesmo admoestados pela dubiedade dos fatos – o renascer da personagem se daria à *catalepsia* (estado de desfalecimento que simularia a morte) ou pela presença do sobrenatural capaz de reviver a figura violada em seu leito de morte – não poderíamos afirmar que o relato apresentaria as características estruturais de um fantástico todoroviano, já que a dúvida é soterrada pelo narrador. No entanto, pela argumentação de Roas, poderíamos sugerir, mesmo com a possibilidade do sobrenatural ter sido tolhida pela explicação científica, que o leitor presenciara a insurgência do irreal capaz de ameaçar mesmo a certeza (in)violável do morrer (ROAS, 2014). Por conseguinte, se em *Noite na taverna*, a ambiguidade pende para a explicação lógica; em *Macário*, presenciaremos uma violação mais abrupta dos desígnios naturais. Espelhando, a seu modo, os personagens e as vias narrativas de *Fausto*, o texto de Azevedo nos apresenta Macário, um viajante que, numa estalagem, esbarra com a companhia de uma figura pitoresca, um desconhecido que incita diálogos em caminhos insólitos: “Falas como um descrido, como um saciado! E contudo ainda tens os beijos de criança! Quantos seios de mulher beijaste além do seio de tua ama de leite? Quantos lábios além dos de tua irmã?” (AZEVEDO, 2018 [1853], p.30). Incitando o desejo, mesmo mascarando sua identidade, aos poucos, o desconhecido revela-se o próprio Satã e é neste instante que convida Macário a um passeio rumo a sua morada. Em sua casa, novamente, presenciaremos um fervoroso diálogo acerca das paixões humanas e seus desdobramentos macabros. A tal ponto chegaram em suas discussões que, a partir de um relato de Macário, a imagem do feminino, similar à narrativa de Solfieri, agarrara-se à ideia da morte. Satã é quem encerra o pensamento com a seguinte reflexão: “É tarde. Agora é uma caveira a face que beijaste -uma caveira sem lábios, sem olhos e sem cabelos. O seio se desfez... A vulva onde a sede imunda do soldado se enfurnava-como um cão se sacia de lodo-foi consumida na terra (AZEVEDO, 1855, p.52).

A imagem terrorífica que o feminino evoca no drama, do mesmo modo em *Noite na Taverna*, reflete a dinâmica particular dos Românticos, a ideia sedutora que a morte ressumbra em sua finitude. Ademais, segundo Antonio Candido (1989), a estética de Azevedo, partilhada nas duas obras descritas, permitiria uma ponte entre as duas obras distintas de gênero, mas que partilham os significados de *uma educação pela noite*, “haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo” (CANDIDO, 1989 p.18). Não obstante, voltando-nos para o enredo dramático, perturbadoramente, marcado pelas imagens que sua mente e suas palavras produziram, Macário incomoda-se cada vez mais com o seu interlocutor, a tal ponto que tenta exorcizá-lo de sua presença. Como resposta, desdenhosamente, Satã ensina ao jovem incauto como evocá-lo, desaparecendo em seguida. O protagonista, então, lembra na estalagem na qual iniciara sua narrativa. Em seu diálogo com a anfitriã, é revelado que Macário nunca deixara o aposento e que não havia mais ninguém o acompanhando. Ainda, quando ambos os personagens percebem marcas em brasa

no chão da noite, patas de bode que denunciam a (im)provável visita do diabo: “O que é? Ai! ai! uns sinais de queimado aí pelo chão! Cruz! Cruz! minha Nossa Senhora de S. Bernardo!.. É um trilho de um pé... [MACÁRIO] Tal e qual um pé!... [A MULHER] Um pé de cabra ...um trilho queimado...Foi o pé do diabo! o diabo andou por aqui!” (Ibidem, p.64). Com estas indicações, retiradas da primeira parte da obra, o leitor é direcionado ao questionamento: seriam os eventos daquela noite mera ilusão onírica? Ou as marcas descompassadamente diabólicas indicariam a vinda de satã. Deste modo, alimentando o efeito da incerteza e da possibilidade, Azevedo permite o germinar dos elementos fundamentais do fantástico aos moldes oitocentistas em território brasileiro.

Distintamente, na seara do Romantismo nacional, mesmo após as predileções do ultrarromantismo, atestamos a presença de resquícios do sobrenatural, ainda que efusivos, na prosa de dois irreverentes autores: Fagundes Varela (1841-1875) e Bernardo Guimarães (1825- 1884). Considerado por Bosi como o “epígono por excelência”, recuperando os preceitos da Primeira e da Segunda Geração Romântica, Fagundes Varela fora reconhecido por sua poesia, sendo mister sua elegia o *Cântico do Calvário* (1863). Contudo, atestar-nos-emos a presença do insólito em três de suas produções: A guarda de pedra (1861), conto com veios ultrarromânticos que, ao narrar a lenda de um porto amaldiçoado por fantasmas de navegantes, faz ressoar as sinestésias macabras presentes nos clássicos de Hoffmann (1817) e Jan Potocki (1805); na mesma linha estética encontramos o conto *As ruínas da Glória* (1861), texto em que as raízes góticas atravessam os ditames da história produzindo ilusões e assombros terríveis; e, por fim, seu texto *O pão de ouro* (1879), construído a partir de lendas indígenas, sobre uma maldição de Tupã, que resgatam o espírito nacionalista da Primeira Geração. A história narra o encontro auspicioso entre bandeirante e criaturas canibais, nomeadas de “tatus brancos”, cujo desfecho resulta numa carnificina e na sobrevivência de apenas um integrante da expedição. Por fim, presenciaremos as artimanhas do *maravilhoso*. Sobre ambos os contos, destaca-se a face lendária e herma do Brasil, um porto esquecido pela urbanização insurgente e uma mata virginal repleta de criaturas vorazes. Paralelamente, o reverenciado autor de *Escrava Isaura* (1875), Bernardo Guimarães, presenteou os últimos anos do Romantismo à brasileira com o conto macabro *A dança dos ossos* (1871), narrativa que ilustra as amarguras de um esqueleto eremita, condenado a vagar pela mata até que todos os seus sejam encontrados e sepultados.

Lembre-mos, aqui, que o intento de nosso resgate histórico é demonstrar as experimentações e os elementos que compõem, mesmo que não caracterizam, a estética do fantástico no contexto nacional. Com isso, voltar-nos-emos para a ilustríssima produção literária de um dos maiores autores brasileiros, Machado de Assis (1839-1908) e suas profícuas elucubrações literárias no Realismo. De imediato, vale ressaltar que o primeiro grande romance Realista do Brasil, escrito por Machado, alicerça-se sobre uma premissa sobrenatural. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o narrador inclina-se a seus incipientes leitores como um “defunto autor”. Logo, no grande marco do Realismo nacional, desprovido das correntes nababescas de uma burguesia dissimulada, testemunhamos o vívido relato de um morto. Invariavelmente, é no gênero conto que Machado de Assis escrevera suas experimentações estéticas que desdobram desde o terreno do *Maravilhoso*, como em *Conto Alexandrino* (1884), As

academias de Sião (1884) e *A Igreja do Diabo* (1884); e na berlinda do *fantástico*, em *Sem olhos* (1876), *Um esqueleto* (1875) e *A vida eterna* (1870). Assim, enveredando-nos nas obras que esboçam as influências do fantástico europeu, em *Um esqueleto*, ocorrem citações diretas a Hoffmann e a Goethe. O leitor depara-se com uma estética dual: em um plano, o conto explora mundos e eras outras, o que permite o irreal generalizado; em outro, a narrativa apresenta o assombro do sobrenatural, mas que logo será tolhido por algum artifício do real. Esta técnica, também utilizada em *Demônios* (1891), de Aluísio Azevedo, nosso outro grande realista, ilustra uma das facetas próprias do movimento literário:

Os realistas e naturistas não abandonaram ao todo a fixação romântica por cenas mórbidas e paisagens noturnas. Antes, ampliaram esse escopo, passando a cogitar um cientificismo onipresente nas explicações reais ou ficcionais sobre o insólito, como é o caso da ficção científica de Zalar ou do insólito naturalista de Azevedo. Além disso, nos textos curtos de Machado a extrapolação do fantástico ganha o patamar de pertinente e mordaz crítica aos costumes e à sociedade de seus dias (MATANGRANO, 2019, p.43)

No caso de *Demônios*, criação de Aluísio Azevedo, o conto inicia-se com a escrita de um jovem incapaz de adormecer numa longa madrugada. De súbito, o personagem apercebe-se numa atmosfera distinta, como se o tempo e o espaço se abolissem lentamente de seu aposento. Em seguida, o protagonista descobre que, todos em seu entorno, estão mortos: “E o meu terror cresceu. E apoderou-se de mim o medo do incompreensível; o medo do que não se explica; o medo do que se não acredita [...] Era a morte geral! A morte completa! Uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu” (AZEVEDO *apud* MARTINS, 2019, p.233). Dá-se, então, início à peregrinação do jovem, embebido num mundo sorumbático e marcado pela esterilidade, em busca de sua amada. Sua esperança tênue é de que ambos seriam os únicos sobreviventes desse novo mundo condenado. Deste modo, descobrindo que sua noiva vive, o protagonista e sua amada, ferrenhamente angustiados pela morte que os sonda, decidem findar seu martírio afogando-se no mar. Impreterivelmente, uma outra jornada inicia-se. Os personagens vagueiam entre as ruelas de podridão e decrepitude, nas quais escutam os auspícios e maledicências dos mortos, seres corruptos que os tentam a todo momento, até que eles mesmos se contaminam com o ar pustulento e transformam-se em criaturas selvagens: “E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram num contínuo desenvolvimento. E sentimos crescer nos ossos, e sentimos a medula popular engrossando e aumentando dentro deles.” (Ibidem, p.256). Essa narrativa, que aparenta seguir os passos da ilustre *Divina comédia* (1472), já que se subscreve a partir da travessia infernal rumo ao encontro amoroso, finaliza-se com ambos os protagonistas se metamorfoseando nas mínimas parcelas da existência, de criaturas anômalas evoluem para a vida microscópica, até que, no último capítulo, o narrador revela o inevitável desfecho: “Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a

sua audiência matutina com os pássaros e com as flores” (Ibidem, p.263).

Surpreendidos com esse final disruptivo, que desarticula a estética fantástica, encontramos-nos frente ao modelo estrutural que, comumente, revestira as escrituras naturalistas do final do século XIX, sobretudo, machadianas. Contudo, dentre as múltiplas construções literárias de Machado de Assis, o já referido *Sem olhos* (1976), destaca-se pela insurgência do sobrenatural no plano real, a partir de uma aparição “concreta”. Novamente, estamos diante dos elementos fantasísticos do Romantismo. No enredo, acompanhamos o relato do desembargador Cruz que, numa reunião de amigos, fora admoestado por todos a revelar sua crença, aparentemente inverossímil, pelo fantasmagórico. Reticente de compartilhar sua experiência assombrosa, reconhecido por todos como um homem respeitado, o orador testemunha a estranha relação que tivera com Damasceno, um indivíduo atormentado por visões e ideias lunáticas. Este, em seu leito de morte, confiara a Cruz um segredo íntimo, quicá, a verdadeira causa de seu adoecimento mental. Sussurrante, o sorumbático personagem revela que, por cortejar com seus olhos Lucinda, uma mulher casada, esta tivera os olhos arrancados pelo esposo enciumado. Ademais, findada a lembrança, em seu único instante de improvável lucidez, Damasceno aponta à escuridão:

O dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar, enquanto os olhos, mortalmente fixos, resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava... Olhei; e podem crer que ainda hoje não esqueci o que ali se passou. De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas (MACHADO *apud* MARTINS, 2019, p.80).

Com esta descrição insólita, a visão terrorífica e inexplicável do fantasma, que se relaciona com o terror à castração, trabalhada em *Homem da areia*, continua a assombrar o personagem machadiano após longos anos de existência. Ademais, este espectro servira não apenas como uma simples anedota medonha. A partir de sua relação direta com o ciúme e o crime amoroso, a figura vazia de olhar despertara o terror dos ouvintes, temerosos por seus pecados anteriores: “Maria do céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se e a junto de corrida se encaminhou para o bacharel Antunes” (Ibidem, p.82). Logo, presenciamos a mais próxima manifestação da ambivalência do fantástico, aos moldes todorovianos, na literatura de Machado de Assis. Mais uma vez, dentro de nossas limitações, poderíamos constatar a presença ameaçadora do irreal na conjectura nacional, com base nos elementos arcaicos e simbólicos, estruturas que flertam com o horror e o desconhecido, sem que estes irrompam, diretamente, os frágeis véus da realidade. Com isso, a presença do fantástico ressoa nas arquiteturas dos escritores oitocentistas, sem que os autores se definam, veementemente, como nomes do fantástico.

Entretanto, com a virada do século e o despontar da estética simbolista e parnasiana, autores como Coelho Neto (1864-1934), Julia Lopes de Almeida (1862-1934)



e Humberto de Campos (1886-1934), mesmo que, ainda arraigados nos elementos clássicos da literatura gótica europeia, começaram a experimentar novas prerrogativas para o insólito nacional. No primeiro caso, aclamado como “Príncipe dos prosadores brasileiros”, fundador da Segunda Cadeira da Academia Brasileira de Letras, Coelho Neto destaca-se por suas incursões na narrativa breve, sobretudo, por sua *A casa sem sono* (1923), conto que reverbera uma possibilidade simples, porém, inquietante: uma casa que não permite o adormecer para seus inquilinos. Nas palavras do narrador, uma das vítimas da estranha residência: “Ao cabo de seis dias parecíamos espectros. Andávamos aos cambaleios, tontos, atordoados, mas sem sono. Foi minha mãe que descobriu o mistério, e uma manhã denunciou: o sono não entra nessa casa, não entra, é alguma maldição” (NETO *apud* MARTINS, 2019, p.219). No final, a casa é abandonada novamente sem que haja uma explicação verossímil para o fato, a indagação parece não ter espaço na agitação do passeio público: “-E a que atribuis essa história? -Sei lá. Essas coisas não se explicam. Olha o bonde. Vamos. É pena que não venha a ser meu vizinho, mas por tal preço, não quero. Isso não! Sem sono não se vive e ali nunca o terias, juro!” (Ibidem, p.220).

Alguns, o destaque do autor maranhense é a sua obra *A esfinge* (1908), um dos primeiros romances a desbravar a categoria do fantástico em território nacional. Reverenciado pela crítica como o “Frankstein brasileiro” (SILVA, 2020), em seus desígnios simbolistas, a narrativa desdobra-se na pensão de Miss Barkley, lar do narrador personagem que, junto dos outros inquilinos, recebe um novo hóspede estrangeiro, o inglês James Marian. Este, por unanimidade, é responsável por causar perplexidade por sua aparência ambivalente, um rosto delicado e feminino, num corpo hercúleo de um mancebo. Por este motivo, os personagens o vêm com reticências, sempre acentuando suas excentricidades e incomodados com as formas do estrangeiro, que, por vezes, causa arrepios por sua beleza proibida. Todavia, o personagem principal, narrador da história, aproxima-se amigavelmente de James, a tal ponto que este lhe confia seus manuscritos pessoais, escritos autorais que o acompanham a todo instante. Em posses destas obras, uma (im)possível autobiografia e um manuscrito revestido de símbolos indecifráveis e nauseantes, o protagonista ver-se, então, imerso nas impossíveis elucubrações literárias de James Marian, até que, numa noite, quando o personagem estrangeiro pedirá que o protagonista tocasse sua pele, vislumbramos a seguinte cena:

Cedi e ele levou-a ao pescoço volteando-o com ela, ao rez dos ombros, fazendo-me sentir a carne macia e fria que os meus dedos tremiam. Deteve-me num sulco e, seguindo por ele, fui sentindo o relevo de uma larga sutura, como a erupção de urticária [...] – Que lhe parece? – hesitei na resposta e ele adiantou-se – Vestígio de decapitação, não é verdade? – estremei àquela dizer trágico – É o colar da morte, a gargalheira que me prendeu a vida. Sinta! Sinta! (NETO, 1908 [2020], p.80)

Assim, com esta prova tátil, além das informações incoerentes dos escritos que possuía, o narrador desvela que James Marian fora a criação de dois jovens cadáveres, uma menina e um menino, que, depois de um trágico incidente que desmembrara seus corpos, foram (re)unidos e remontados num eterno enleio, pelo alquímico Arhat. Este

criador fantasmático, ora benevolente ora terrivelmente ausente, acabara por condenar sua desolada criatura a um eterno paradoxo, motivo de suas desilusões e eterno eremitismo: “Cada flor tem o seu perfume próprio, uma vida não pode obedecer a dois ritmos. Duas almas em luta, sentindo diversamente, inutilizam o instinto que é o princípio da atração. Um monstro, um monstro que se devora a si mesmo, eis o que sou” (Ibidem, p.171).

Assim, marcado por sua impossibilidade, o personagem inglês dissipa-se das mediações de Miss Barkley, não sem antes deixar um rastro enigmático e mortífero, uma de suas amantes acabara por falecer subitamente depois do provável enleio amoroso e, por fim, o próprio narrador é acometido por um transe ao ser vítima da verdade improvável que se imiscuía dos outros. Como único ser que desvelara, minimamente, os matizes insólitos de James Marian, o narrador acabara por adoecer mentalmente, incapaz de comprovar suas descobertas: “Mas a dúvida, meu Deus! A dúvida, que há de ser a minha eterna companheira, a dúvida torturante, ou melhor, a Certeza, que eu nunca provarei aos que me alijaram entre loucos, da verdade do incidente daquela tarde [...] ...tudo, tudo! Essa certeza, meu Deus! Loucura?” (Ibidem, p.204). Deste modo, entre a (in)certeza dos eventos intermitentes, deslumbramos as elucubrações do fantástico arraigado em seus preceitos “clássicos”, o irreal fora mantido em suas suspensões, em seu símbolo, em seu enigma constituinte.

Por estas vias, contando com outras de suas narrativas em que a fantasia se estrutura, *O rei fantasma* (1895), *O Rajá de Pendjab* (1898), *Imortalidade* (1928), dentre outros, Coelho Neto acentua-se como um dos brasileiros que mais se engajaram na estética do fantástico. Em suas próprias palavras, numa carta dirigida ao escritor João do Rio, o escritor afirma que sua estilística adivinha de uma amálgama de referências nacionais: “Foram as histórias, as lendas, os contos ouvidos em criança, histórias de negros cheias de pavores, lendas de cablocos palpitando encantamentos, contos de homens brancos, a fantasia do sol, o perfume das florestas, os sonhos dos civilizados...” (NETO *apud* Silva, [1944] 2020, p.54). Contudo, por seus constructos literários, que obedeciam às coordenadas simbolistas, evidenciadas em *Esfinge*, o autor acabara por espelhar as diretrizes cristalizadas do continente europeu, acentuando um fantástico arraigado por diagramações clássicas, tanto o fora que suas estruturas personificaram o terror irreverente de Mary Shelley (1818).

Se Coelho Neto desbrava sua literatura insólita amparando-se nas reverberações estrangeiras oitocentistas, Mário de Andrade (1918), com *Macunaíma*, exclaimar-se-á uma escrita que premeia, não somente a potencialidade fantasística, mas uma construção narrativa inteiramente nacionalista. Pelos intentos do modernismo heroico, Primeira Geração, recuperando as lendas e credices do Brasil, que se estendem desde as urdiduras ermas da selva, até a populosa e industrializada cidade de São Paulo, o romance desbravara a diagramação satírica e, magistralmente, idiossincrática do herói brasileiro. Para Candido (1976), Mario de Andrade: “compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidade, estereótipos [...] mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um

valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura” (CANDIDO, 1976, p.120). Por estas sendas, em sua arquitetura artística que se modula entre a magia e o real, Andrade conseguiu germinar uma estética capaz de antecipar os preceitos do já referenciado *realismo maravilhoso*, pois sua aspiração fantasiosa unira-se as próprias raízes histórico nacionais. Numa das ilustres passagens do texto andradiano, quando os personagens, a caminho de São Paulo, apercebem um lago virginal, vislumbramos a magia espelhando o nascimento da miscigenação:

Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze [...] Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem da tribo dos Tapanhumas (ANDRADE, 1924, p.50).

Por estas tramas, responsabilizando-se por uma verdadeira *Odisseia brasileira*, *Macunaíma*, por instituir-se numa estética singular e mais próxima do *Maravilhoso* do que propriamente do *fantástico*, responsabilizara por colher as raízes de um substrato cultural propriamente brasileira. Não obstante, observamos que, até o instante de nossa pesquisa, a elaboração de um fantástico à brasileira, seja nas diretrizes todorovianas, seja nas perspectivas do gênero após Kafka, materializara-se por autores estritamente interligados às arquiteturas europeias, a tal ponto que, quando não isto ocorre, a narrativa fantástica envereda para o campo fabuloso das lendas e dos folclores. Ademais, os escritores que se desbravaram sob a estética do fantástico, com a provável exceção de Coelho Neto<sup>20</sup>, delimitaram-se a incursões e não há um projeto literário propriamente dito. Com isso, estendemo-nos o olhar para o autor que, primeiramente, dinamizara os intentos narratológicos da vertente fantástica em território nacional, assimilando-se às novas possibilidades desenvolvidas na américa-latina: Casares (1940), Borges (1944), Cortázar (1951). Na próxima seção deste trabalho, verter-nos-emos o olhar para a literatura fantástica e pioneira de Murilo Rubião (1947).

<sup>20</sup> Identificamos no autor um aprofundamento nas veredas do fantástico, compondo livros de contos como “nananan” e romances como *Esfinge* (1908) e *Imortalidade* (1928).

# 3

## A estética de Murilo Rubião



### 3.1 A estética de Murilo Rubião

Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.

(Murilo Rubião)

“Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico” (RUBIÃO, [1947] 2016, p.21). Nas derradeiras linhas que permeiam o conto *O Ex-mágico da taverna Minhota*, identificamos o paradigma estético que acompanharia toda a produção do escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991). Intrinsecamente, sua vida literária dividira-se com a diplomacia e as relações políticas de sua profissão, logo, esta lógica, em certa medida, estender-se-ia para seus personagens, marcados pela desilusão e pela lógica labiríntica do mundo burocrático. Assim, em suas palavras, recheadas de magia e paradoxo, vislumbramos uma nostalgia premente. Sobre seus personagens, o escritor afirma “Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério” (SCWARTZ, 1981, p.96). Entrementes, em sua trajetória literária, iniciada na década de quarenta<sup>21</sup>, o escritor mineiro produziu um total de trinta e três contos distribuídos em sete coletâneas: *O Ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974), *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990). Nesse interstício de cinco décadas, apesar do reconhecimento ter sido apenas em 1974, o autor fora reconhecido mundialmente, visto que suas obras foram traduzidas e adaptadas em diversos países (SCHWARTZ, MELLO, 2016).

Distanciando-se dos autores brasileiros até então citados, a estética do fantástico é uma marca constante na literatura muriliana. Em todos os seus trabalhos, o insólito, inundando os paradigmas do real, presentifica-se em sua escrita, deixando-o entre os grandes autores latino-americanos da década de quarenta. Essas inferências tornam-se ainda mais nítidas ao delinear os ponderações do crítico literário David Arrigucci: “Desde sua estreia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica foi sempre o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo” (ARRIGUCCI, 1987, p.141).

Não obstante, o autor fora reconhecido pela crítica como o primeiro nome do fantástico brasileiro. Para Jorge Schwartz, o primeiro grande estudioso de Rubião no país, essa definição é categórica: “Sua primeira obra data de 1947. Pioneiro da narrativa fantástica na literatura fantástica brasileira” (SCHWARTZ, MELLO, 2016, p.256). Em contrapartida, na obra *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), o teórico Antonio Candido estreitara o pioneirismo do escritor mineiro, afirmando que: “Com

<sup>21</sup> Apesar do primeiro livro de Rubião, *O Ex-mágico da taverna Minhota*, ter sido publicado em 1947, o escritor afirma que, desde 1940, já havia terminado a obra. Esta aguardara seis anos para encontrar uma editora (SCWARTZ, 1981, p.1).

o livro de contos *O ex-mágico* (1947), (Murilo Rubião) instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo” (CANDIDO, 1989, p.208). Sendo ou não o primeiro autor fantástico nacional, tendo em mente a sua permanência fiel e labor estético no gênero, Rubião destaca-se como o grande nome do fantástico nacional novecentista ao lado de José J. Veiga (1915-1999), Campos de Carvalho (1916-1998) e Victor Giudice (1934-1997). Desse modo, atentando-nos à observação de Candido, compreendemos a presença do absurdo em Rubião, conquanto a literatura do absurdo apresente-se como característica indelével de Franz Kafka. Nesse sentido, o escritor Albert Camus (1942), nobelista e maior nome da literatura do absurdo na França, descreve acerca dos personagens do autor Tcheco: “Ele vive e é condenado. Sabe nas primeiras páginas do romance que continua neste mundo e, por mais que tente remediar isso, não terá nenhuma surpresa” (CAMUS, [1942] 2020, p.148). Nessa dialética, não compreendemos apenas a transformação monstruosa de Gregor Samsa, mas o desvelamento de Joseph K. que, em seu processo incompreensível, submete-se à lógica burocrática indecifrável de *O processo* (1925). Assim, Kafka expõe seus personagens aos limites da compreensão, enleando-os a uma logicidade aberrante e intangível para com os ditames do real. Necessariamente, o mecanismo do absurdo atrela-se as novas perspectivas do fantástico e, nesse conluio, Rubião e Kafka tornam-se equivalentes<sup>22</sup>. Nesse sentido, a mesma caracterização kafkiana de um universo (des)espantoso reside na produção do autor brasileiro: “Desde o princípio, o que mais espanta em Murilo é a perfeita naturalidade da convivência do espanto. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre” (ARRIGUCCI, 1987, p.141). Invariavelmente, o estreitamento entre a realidade e a fantasia, duas facetas que proporcionam a ameaça do fantástico (ROAS, 2013), urdem uma nova desestabilização para o leitor. Não são mais as estruturas monstruosas capazes de questionar o conhecimento dos homens, mas, sim, a partir da irrealidade banalizada capaz de apontar os absurdos da própria existência humana:

Como este é ainda o seu mundo, pois dissolve o insólito na rotina, pode, então, ver melhor, a distância, numa perspectiva crítica, sua própria banalidade. Como a outra, a da ficção, ela também parece estar minada, rotinizando os mais espantosos desastres. A realidade meramente dada aos olhos como normal passa a ser um ludíbrio. O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo (ARRIGUCCI, 1987, p.147)

Desde sua primeira produção em 1947, Murilo Rubião demarcara a tragicidade circular intrínseca em suas personagens. Contos como *Os três nomes de Godofredo e Alfredo*, ambos presentes em sua primeira publicação, determinam um trajeto espiralado ao qual os heróis aprisionam-se. Por conseguinte, ante a construção desta narrativa circular, estabelecemos a marca irreverente do romance kafkiano *O castelo* (1926). No enredo, o errante agrimensor k., embora suas inúmeras tentativas e diálogos, não consegue penetrar nas defesas burocráticas do castelo e seus funcionários. No

<sup>22</sup> Apesar desta aproximação estética, Murilo Rubião afirmara que conheceu a literatura de Kafka três anos após escrever seu primeiro livro (SCWARTZ, 1981).

conto *A fila* (1974), por exemplo, Pererico aguarda meses desesperadamente numa fila numérica sem fim. A espera, cerceada pela vontade dos funcionários e pelas regalias de um sistema, tem seu fim quando o gerente, pessoa que o protagonista esperava, falece atendendo a todos, com exceção de Pererico, que faltara a fila neste dia. Nestas voltas (in)finitas, os personagens exprimem a lógica tanática que nos impele à repetição insaciável do ser.

Deste modo, amparando-se neste estigma estético e constante, Jorge Schwartz (1981), em sua obra *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, confeccionará uma interpretação magna a respeito da literatura rubianesca, elegendo o signo catatônico do *Uroboro* como o componente estilístico que reverbera na estruturação dos contos murilianos. Representada como uma serpente que consome a própria cauda, sendo referenciada em diferentes culturas, este símbolo agregara-se principalmente à mitologia nórdica. Nessa concepção mítica, *Jörmungandr* ou a Serpente do Mundo, um dos filhos do deus Loki, circunda todo o planeta alimentando-se de sua cauda: “ela cresceu tanto que abarcou toda a terra, mordendo a própria cauda. Essa imagem do monstro circundando o planeta devia ser muito antiga, pois é confirmada por vários poemas escandinavos: ‘colar da terra’; ‘a cinta de todas as terras’; ‘peixe que a todas as águas contorna’ (LANGER, 2015, p.450). Nesse movimento ondulante, a criatura aguarda o *Ragnarok* (concepção de apocalipse para os nórdicos), em que travará a batalha apocalíptica contra o deus Thor. Ademais, para a concepção de Jean Chevalier, a imagem ilustra, “um ciclo de evolução encerrado nela mesma. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência de eterno retorno” (CHEVALIER, 1969, p.922). Materializado a este sentido, vislumbramos a imagem urobórica sendo referenciada nas artes alquímicas, como um símbolo essencial da (res)estruturação e do constante ciclo das matérias.

Figura 1 - Ouroboros (1478)



Fonte: Theodoros Pelecanos Bibliothèque Nationale, France

Figura 2 - Jörmungandr (1790)



Fonte: Johann Heinrich Füssli Royal Academy of Arts Collection, Londres

Nas ilustrações do símbolo, considerando as idiosincrasias do fantástico muriliano, tornam-se claras não apenas as similaridades kafkianas, mas a condição *sine qua non* de suas criações. Ou seja, segundo o Schwartz, os protagonistas de Rubião circunscrevem-se no signo do eterno retorno, paradoxo entre o aprisionamento e ascensão, já que o círculo é o representante do divino e da perfeição (CHEVALIER, 1969). Não obstante, conseguimos identificar esta caracterização em *O edifício*, conto no qual vislumbramos, com os olhos altivamente desiludidos de João Gaspar, uma *babel* modernizada. Na narrativa, presenciamos uma edificação centesimal, passada de gerações em gerações, nas quais os arquitetos deveriam, humildemente, reconhecer os limites de suas conquistas: “Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último” (RUBIÃO, 2016, p. 64). Assim, o intento nababesco de alcançar os céus com a construção aberrante não será impedido pela intervenção divina, mas, sim, pela perenidade dos homens, incapazes de atingir a descomunal empreitada por sua mortalidade. Apesar de o saber, Gaspar intenta sobrepor seu destino limitante, contudo, pelas mãos dos outros, o edifício assume sua natureza indomável, atravessando os anos e esquecendo-se de intenções.

Outrossim, essa característica circundante eleva-se, além dos personagens. O uroboro personifica-se no alicerce estético do autor mineiro, característica que acompanha todos os seus contos: a epígrafe bíblica. Simulacro ancestral, as epígrafes, na literatura de Rubião, amalgamam os sentidos e significantes do conto em questão, algo que observaremos na análise deste trabalho. Neste corolário, o Maravilhoso será novamente a matéria prima para os desdobramentos irrealis da estética fantástica, sem que tenhamos de nos deslocar de nossa própria realidade. Sobre o caráter estruturante das epígrafes, na concepção de Jorge Schwartz:

Deste modo, o homem se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem, circular e sempiterna, do uroboro, serpente cósmica que morde sua própria cauda. Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento, na duração de sua circularidade. Condenada pela sua própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade. A nada conduzem seus atos em moto perpétuo, e a dialética do fazer fica esmagada perante a possibilidade do infinito (SCHWARTZ, 1981, p.17).

Doravante, à luz destas primeiras ponderações estéticas do autor fantástico, na qual a repetição insólita faz-se maestra, vislumbram-se os espectros tanáticos tracejados pelo pai da psicanálise. Este reconhece que a pulsão de morte nos impele ao inorgânico desde o nascimento, ou seja, ao estatuto primordial de finitude: “O que ela repete é, pois, o mais arcaico, o estado inicial do qual o organismo se afastou por exigência de fatores externos: o inorgânico. ‘Seremos então compelidos a dizer que o objetivo de toda a vida é a morte’, escreve Freud” (GARCIA- ROZA, 1986, p.25). Em nosso estudo, a pulsão de morte tornara-se marca indelével do fantástico, não apenas pelos signos

macabros que se acoplam a imagem do morrer e da devastação, mas, principalmente, pelo *Unheimliche* freudiano e sua natureza repetitiva. Nessa diagramatura, colhendo o prisma insólito da existência, Murilo Rubião envereda sua literatura neste *mais-além* pulsional, (des)bordando o real e permitindo que a fantasia mortífera usurpe eros. Na realidade, o signo rubórico, em suas múltiplas inferências míticas, abarcam os sentidos primordiais da pulsão de morte, sua natureza cíclica e mortal, sua (re)estruturação e seu eterno retorno a si mesma. Assim, o *uroboro* associa-se nitidamente ao projeto literário rubianesco, entrelaçando-se com as palavras e ações dos personagens. Nesta arquitetônica, encontrar-nos-emos em Bárbara e Petúnia a frente mortífera que reveste o desejo.

### 3.2 A Bárbara sinfonia do desejo

Ouve-se a bárbara cadência... Sons em alternativas de eclipse... E é tal qual a voz da inconsciência Interpretando o Apocalipse...

(Cecília Meireles)

A fim de enveredarmos na poética muriliana, primeiramente, faz-se necessário elucidar as prerrogativas estruturais de sua primeira publicação, a coletânea de quinze contos *Ex- mágico* (1947), da qual *Bárbara* faz parte. Como já fora discutido, as epígrafes bíblicas são elementos constantes em todos os contos do autor mineiro, compondo a estética urobórica do autor, em que o início do texto funde-se com o seu fim. Deste modo, interpretando as passagens como elementos estéticos Jorge Schwartz propôs uma leitura horizontal de todas as epígrafes presentes em *O Ex-mágico*<sup>23</sup>. Neste movimento, o crítico formulou uma separação temática-narrativa de cada uma das cinco partes, sendo estas: I. Arco-íris (*O ex-mágico, A Casa do Girassol Vermelho, O pirotécnico Zacarias*); II. Mulheres (*Bárbara, Mariazinha, Elisa*); III. Montanha (*A noiva da Casa Azul, A cidade, Alfredo*); IV. Condenados (*O homem do boné cinzento, Marina, a Intangível e Os três nome de Godofredo*); V. Família (*O bom amigo Batista, Memórias de um contabilista P.L., Ofélia, meu cachimbo e o mar*). Cada um dos cinco segmentos acompanha uma epígrafe designada, com isso, Schwartz fora capaz de tracejar uma rota para o leitor, capaz de antevê os contos de cada seção: “Há um verdadeiro projeto textual da narrativa epigráfica, que vai se concretizar na leitura subsequente das mesmas. O caráter profético do enunciado epigráfico alicerça sua condição de futuridade” (SCHWARTZ, 1981, p.7). Assim, os contos, aqui reunidos, entrelaçam-se e, com as epígrafes, transformam-se em pontes capazes de prenunciar e amalgamar a estrutura do texto, metalinguagem da própria composição muriliana.

Nessa esteira, *Bárbara* (1947) agrega-se ao segundo segmento do livro, acompanhando *Mariazinha e Eliza*. Essa trindade, correspondente às mulheres, partilham o mesmo alicerce narrativo, três contos em que o narrador masculino enseja seu dilema afetivo, maculado pelo insólito, com sua respectiva figura feminina. Logo, a se-

<sup>23</sup> Vale salientar que em suas publicações posteriores, Rubião mudará o formato de seus contos, incorporando uma epígrafe para cada um dos contos e não um para cada seção.

guinte epígrafe acompanha o substrato feminino: “Aquela voz é a voz do meu amado, ei-lo aí, vem saltando sobre os montes, atravessando os outeiros” (*Ibidem*, p.13). Ironicamente, a relação que estabelecemos na leitura bíblica é de júbilo perante o encontro amoroso, entretanto, com a leitura de cada um dos três textos, vislumbramos o dilema do desencontro: seja marcado pelo *tabu* da virgindade (*Mariazinha*), ou pelo estigma da separação e do abandono (*Elisa*). Outrossim, em *Bárbara*, testemunharemos os moldes bizarros dessa separação, ilustrada pelo suposto “apagamento” do outro a partir da *diegese do excesso*.

Direcionando-nos para o conto em análise, tendo em mente a decisão posterior do autor de incluir uma epígrafe para cada conto, inicia-se com a seguinte passagem bíblica: “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá como moradia a assembleia dos gigantes” (RUBIÃO, [1947] 2016, p.22). O texto, referente ao livro dos provérbios, caracteriza a consequência da transgressão. O homem que violar as leis divinas encontrará a justiça sagrada, o encontro com o gigante, caminho este que tornar-se-á claro no prosseguimento da leitura. Ademais, com o intuito de vislumbrar o fragmento bíblico com o máximo de acuidade possível, observaremos a tradução fornecida pela editora yale, reconhecida pela sua fiel tradução do hebraico. Nessa versão, o versículo encontra-se da seguinte forma: “21:16 A man who strays from the way of insight will repose in the community of the ghosts” (YALE, 2009, p.687). Notoriamente, percebemos uma discrepância entre as traduções utilizadas por Rubião e a oferecida pelos estudiosos tradicionalistas, que se diferenciam-se em apenas uma palavra, “gigantes” e “ghosts” (fantasmas). Na análise, perceberemos que a tradução escolhida por Rubião fará, ou parecerá fazer, mais sentido com a narrativa do conto. Contudo, a significação ofertada pela yale, afetará a compreensão interpretativa do conto, compondo a linha de raciocínio deste trabalho e, por isso, retornaremos a discuti-la. A priori, debruçar-nos-emos no enredo do autor mineiro.

A narrativa de Rubião, inicia-se com o seguinte axioma do narrador personagem, “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, [1947] 2016, p.22). Assente deste fato, o personagem inicia sua trajetória amorosa. Desde que se conheceram, o narrador, sem nome, compreende o funcionamento afetivo de sua companheira. Na infância, os pedidos que Bárbara lhe endereçava, quando executados, eram recompensados com beijos e carinhos, principalmente, se o submisso companheiro se machucava ou sofria de alguma forma. Quanto maior o martírio, maior era o afeto que a jovem lhe entregava, logo, o enleio amoroso característico dos dois indivíduos alcançariam seus ditames. Deste modo, à medida que pedia e se satisfazia, Bárbara aumentava singularmente de tamanho, o que provocava contínuo receio em seu amante. Este descreve-nos o seu impasse: “Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito minha indecisão [...] (Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!)” (*Ibidem*, p.23). Nesta aparente contradição, o personagem desfrutava e preocupava-se com sua dinâmica amorosa, contrastando com a límpida satisfação selvagem de sua esposa.

Seguiam-se assim os anos, até o momento em que, novamente relutante, o narrador recusa-se a atender os pedidos avassaladores de Bárbara que se resignara

na tristeza e na recusa, sem se conformar com a rejeição de seu marido. Como resultado, o corpo avolumado da personagem definhava, à medida que, enigmaticamente, seu ventre aumentava assustadoramente de tamanho. Diante do medo de um novo evento corpóreo, sabendo que se tratava de uma gravidez, o protagonista implorara a sua esposa uma nova leva de pedidos para que restabelecesse sua saúde. Na verdade, o personagem refugiava-se com a possibilidade esperançosa de seu futuro rebento lhe proporcionar uma provável normalidade a sua vida. Foi então que Bárbara pedira o oceano: “Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral [...] Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano” (*Ibidem*, p.24). Encantada, a esposa recebera o presente como se todo o mar se resumisse nas pontas de seus dedos. Ao cumprir seu devoto papel, além das carícias habituais, o personagem receberá a tão sonhada criança, contudo, o infante nascera raquítico e pequenino, contrastando-se com o tamanho monstruoso de sua mãe que lhe recusava os fartos seios. A esta desilusão, o narrador explicita: “Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado” (*Ibidem*, p.24). A lógica dos insólitos personagens jamais os trairia, Bárbara pedia aos excessos sem jamais dar algo em troca.

Ao se cansar de sua majestosa parcela do mar, Bárbara prontamente pedira a frondosa árvore de seu vizinho, um baobá, espécie arbórea característica por possuir longas raízes. Ao repetir o procedimento anterior, entregando não o todo, mas uma parcela simbólica do pedido, o narrador presenteia sua amante com um galho da gigantesca árvore. Em resposta, sua esposa cospe-lhe no rosto e exige a árvore por inteira. Assim, dispendendo grandes quantias de dinheiro, o personagem comprara toda a propriedade para aplacar as exigências da esposa. Por sua vez, ignorando o sofrimento de seu esposo, Bárbara saltitava de alegria e passava horas contornando o desmedido tronco que lhe fora cortado e dado, “Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Esse foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi” (*Ibidem*, p.25). Logo que a árvore perdera seu brio e apodrecera, Bárbara desejou novamente, desta vez, pedira ao seu amado um navio de carga. Desiludido e desesperado, o narrador presta-se novamente às exigências absurdas da esposa que apenas crescia com cada pedido satisfeito. Paralelamente, a mínima criança permanecia assentada na sua magreza cadavérica, sem jamais possuir fala ou mesmo um ínfimo desejo que a aproximasse de sua mãe. Assim, embarcando na dispendiosa tarefa, o narrador contraía dívidas infindáveis para transportar e remontar as peças do novo presente. Bárbara, cujo corpo já não se sustentava mais, consumida pela alegria do novo agrado, não descera mais à terra, passava os dias na nau, enquanto seu marido e filho contrariavam-se na fome e na pobreza. Por fim, nas últimas linhas do conto, o narrador inquieta-se ao perceber onde o olhar de sua esposa mirava:

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu con-

seguisse arrastá-lo. Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria. Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pedi a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la (Ibidem, p.27-28)

Encerrando a narrativa, testemunhamos o “último” pedido de Bárbara, quiçá, o que mais ilustra, não apenas a sua natureza, mas a de toda a narrativa. Primordialmente, percebemos a dinâmica dos personagens nas primeiras palavras do conto, Bárbara pedia e engordava e o narrador atendia aos desejos da amante, movido por seu afeto descomunal. A isto, aparelham-se as engrenagens vitais da obra, os personagens da narrativa (o marido, a esposa e o filho), giram em torno da dialética voraz de Bárbara. Necessariamente, um dos aspectos fantásticos da narrativa reside na impossibilidade do corpo de Bárbara e de seu filho. Nesse contraste, percebemos a inverossimilhança com o real que nos circunda: “Ora olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com as suas perninhas, ora o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçar” (Ibidem, p.26). Instituído na aberrância, o corpo torna-se a referência do inquietante.

Todavia, entrevemos um outro elemento insólito capaz de reverberar, com maior intensidade, os novos paradigmas da estética fantástica: a presença do absurdo agregado ao narrador que, peremptoriamente, assim como Gregor Samsa aceita sua metamorfose, alivia-se com o pedido de perseguir uma estrela definindo seu destino maledicente e irreal. Nessa resolução, encontra-se o maior ataque ao real, já que, ao invés do personagem tremer de horror diante da imagem bárbara que o sonda, compromete-se a perseguir o impossível, sendo ele mesmo a mola propulsora de seu descontentamento. Na narrativa de Rubião, destoa-se a caracterização demoníaca do feminino, tão presente nas narrativas clássicas do século XIX, já que, por Bárbara apresentar um corpo e uma vontade aberrante, similar as insaciáveis vampiras seculares, o horror que a reveste fomenta as paixões de suas vítimas, tornando-se mera aceitação. Não obstante, contrariando a dinâmica todoroviana, pois não há espaços para a incerteza, no conto muriliano, presenciemos a dinâmica transgressora discutida por David Roas, na qual o real da narrativa não está em questionamento, mas, sim, as verdades universais do insuspeito leitor: “Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade” (ROAS, 2013, p.130). Assim, o efeito do fantástico, que vai além das estruturas e elementos do fantasmático, em *Bárbara*, reside na quebra do real, proporcionado pela dinâmica afetiva dos personagens que invalida o cenário amedrontador de outrora, mas impõe o inerente desconforto para suas testemunhas.

Algures, assumindo uma perspectiva psicanalítica, considerando o fantástico vislumbrado por Freud (1919), a presença do *infamiliar*, na narrativa de Rubião, parece desarticulada de seu efeito terrorífico. O corpo de Bárbara, malgrado classificado como impossível e terrível, assim como seu filho horrendo e raquítico, entrelaça-se

com o cotidiano do narrador que, mergulhado em constante angústia com os pedidos e quilos de sua esposa, continua a se submeter à lógica insólita de sua relação. A isto, aproximamo-nos das prerrogativas dos infantes e de suas relações objetais primevas, marcadas pela fantasia que dominava não apenas o mundo interno, mas, essencialmente, o externo. Nesse cenário, as imagens horrendas recriadas pelo fantástico do século XIX, lar de criaturas e seres mortíferos e intragáveis que *invadem* o real, traduzem-se nas novas páginas do século XX por relações e situações absurdas, onde a mágica *convive* com a realidade, tornando-a, simplesmente familiar. Portanto, o efeito caracterizado por Freud, que acompanha essa inovação estética é definido pelo retorno da onipotência do pensamento, desinvestida, em parte, do horror que acompanhara as criaturas oitocentistas, e pelo reencontro com a indiferenciação da fantasia e do mundo real. A emergência desse novo fantástico é marcado pela falta do estranhamento, pela perspectiva da (des)assombração.

Entrementes, a figura de Bárbara é facilmente revelada como metáfora do próprio desejo, percorrendo uma dinâmica circular que não a aprisiona, mas, sim, submete um outro a contorná-la incansavelmente. Não por acaso, a personagem tornara-se uma das figuras mais emblemáticas do universo muriliano (SCHWARTZ, 1981, p.30). A esta inferência, em que os contornos delineados por Rubião materializaram a potencialidade da pulsão, identificamos a arcaicidade das primeiras relações entre o eu e o objeto, na qual a primeira via de acesso a um *outro*, dar-se-á pela oralidade. Em busca de saciar sua fome angustiada, o bebê anseia o seio materno na esperança de uma completude que ele mesmo desconhece, ou seja, o rebento espera o ilimitável que a mãe nunca poderá lhe proporcionar: “O amor da criança é desmedido, exige exclusividades, e não se dá por satisfeito com parcialidades” (FREUD, [1931] 2018, p.293). Para Freud, essa *voracidade*, adquirida pelas primeiras incursões eróticas da criança, urdirão a confluência do ódio e do amor, já que, em meio a frustração do pequeno ser, o objeto materno será colorido pela ambivalência desses dois afetos, “aparentemente”, opostos. Assim, em *A pulsão e seus destinos* (1915), Sigmund Freud desbrava esta relação:

Reconhecemos como a primeira dentre essas fases a de incorporar ou devorar, como uma forma do amor compatível com a suspensão da existência em separado do objeto, podendo, portanto, ser caracterizada como ambivalente. Na fase mais elevada da organização pré-genital sádico-anal, aparece o anseio pelo objeto na forma do ímpeto pela dominação, ao qual é indiferente o dano ou aniquilação do objeto. Essa forma e essa fase preliminares do amor quase não se diferenciam do ódio em sua conduta diante do objeto. Somente quando estabelecida a organização genital o amor se torna oposto do ódio (FREUD, [1919] 2017, p.61)

Assim, ante as origens da relação primitiva entre o *Eu* e os objetos, identificamos claramente os arranjos de Bárbara. Em sua peregrinação constante pelo simples *possuir* e, principalmente, *incorporar*, a personagem espelha a criança em sua dinâmica onipotente, em que a frustração não lhe permitira represas, permitindo que sua fantasia desenhasse e nutrisse seu corpo monstruoso. Nesse sentido, não apenas

os objetos dissolverão de suas garras, a sequidão e morte do baobá, mas o outro que lhe garante à satisfação acabará preso ao seu empreendimento insólita e insaciável. O narrador é, então, uma mãe que preenche a boca barbárica ininterruptamente. Com este corolário, no qual a relação premeia-se na ambivalência do incorporar e destruir, iniciamos a entrever a fantasia *sadomasoquista*, em seus arcaísmos primordiais, aos quais nos deteremos adiante na análise. Ademais, a estética do fantástico permitira à criança um corpo sem limites, na esfera do real encontramos, nas *afecções alimentares*, as distorções de um ser que desconhece os limites da corporeidade e, em sua *diegese*, busca a satisfação na desmesura do incorporar.

Para tanto, em a poética do *Uroboro*, o teórico caracteriza Bárbara como signo do *excesso*, ser que se alarga à medida que possui, desestruturando a logicidade dos espaços e invalidando os contornos que poderiam delinear-lá. Inversamente, a imagem de seu filho, única oferenda de Bárbara para o mundo, é de um ser mínimo em todos os sentidos, desenhado pelo narrador sob a ótica da falta e do abandono, comprovando que a natureza de Bárbara era unicamente receptiva. Nessas ponderações, Schwartz acaba por arquitetar Bárbara como uma metáfora viva, um ser unilateral a serviço de uma representação. Desse modo, ensejando o conceito de E.M. Forster (1927), com a definição *flat characters*, conclui que: “Raramente encontraremos nos contos de MR [Murilo Rubião] seres com densidade psicológica configuradora de uma individualidade no sentido ontológico do termo [...] Assim, Bárbara é a quantidade hiperbólica que ela mesma metaforiza” (SCHWARTZ, 1981, p.34). Essa afirmação implica uma leitura unilateral para a personagem que, cristalizada pelo narrador e pelo teórico, acaba por impermeabilizar outras interpretações.

Fechada sobre si mesma, podemos concluir que a personagem reflete o uroboro muriliano em sua forma mais terrorífica, já que sua natureza não ilustra apenas a repetição, “gostava somente de pedir. Pedia e engordava”, mas também, a calamidade que a serpente mitológica ilustra na cultura nórdica, ou seja, a aniquilação da organização vital<sup>24</sup>. Alhures, esta lógica destrutiva clareia-se ao nos depararmos com os pedidos da personagem. Primeiramente, ao receber sua parcela do mar, constata que a totalidade fora resumida em suas mãos. Contudo, é com o pedido do Baobá que percebemos um dos maiores símbolos da castração. Correspondida como a ponte entre o reino terrestre e o sagrado, a árvore é reverenciada no continente africano como a *Árvore do mundo*, arquétipo discutido por Mircea Eliade (1957) em sua obra *O sagrado e profano*. Em suas palavras: “a árvore desprovida de ramos cujo cimo sai pela abertura superior da Vourte (e que simboliza a Árvore cósmica) é concebida como uma escada que conduz ao Céu: os xamãs trepam por ela na sua viagem celeste” (ELIADE, [1957] 1992, p.32). Na nuclearidade do conto, presenciemos o baobá ser “degolado” e reduzido a um tronco sem vida: “Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele” (RUBIÃO, [1947] 2013, p.25). Deste modo, satisfazendo-se com a morte, Bárbara distorce o que fora sagrado, reduzindo o símbolo à perenidade.

<sup>24</sup> Não obstante, a relação entre o feminino e a figura mitológica do uroboro já fora estabelecida previamente no palco psicanalítico por Erich Neumann (1945). Todavia, como sua linha é junguiana, atemo-nos em citá-lo apenas.

De fato, Bárbara, como sinônimo do excesso, usurpa tudo aquilo que deseja, introduzindo sua conquista no próprio corpo, à medida que ganha engorda. Todavia, a verdadeira aniquilação que provoca é para com o narrador, vítima da vontade horrenda. Este, pouco a pouco, desilude-se da normalidade, gastando desmedidamente para satisfazer a esposa: “Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre” (*Ibidem*, p.22). Assim, o protagonista engendra-se no aprisionamento clássico dos heróis murilianos, pois, “igualado a um não fazer, o homem/uroboro está condenado a mastigar incessantemente a inutilidade dos seus próprios atos” (*Ibidem*, p.18). A inutilidade que persegue é justamente a normalidade. Em suas oferendas, sempre espera um resultado diferente sem jamais alcançá-la. Com essa característica, poderíamos afirmar que a natureza do inominado ser resumir-se-ia a *dar*, na única esperança de colher as ínfimas migalhas afetivas de sua esposa. Contudo, longe de resumir-se a um significado, encontramos no marido de Bárbara um paradoxo vibrante, capaz de questionar a afirmação da unilateralidade dos personagens rubianescos.

Alhures, a fim de compreender os alicerces deste personagem sem nome, voltemo-nos à alegoria presente na epígrafe bíblica: “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá como moradia a assembleia dos gigantes” (*Ibidem*, p.22). Condição com seu corpo desproporcional e seus pedidos absurdos, marcas do excesso, o leitor logo associa que o gigante só poderia ser Bárbara<sup>25</sup>. Nesse sentido, segundo a passagem bíblica, o que levaria o personagem à ruína seria sua relação simbiótica com a esposa, antro que o conduziria para a presença de seres colossais. Todavia, levando em consideração a tradução exposta anteriormente, “A man who strays from the way of insight will repose in the community of the ghosts”, na qual identificamos o desencanto de apenas uma palavra, a figura diáfana do fantasma substitui a desmesura do gigante. Na realidade, levando em consideração o que já fora exposto, vemos um entrelaçamento entre os termos aparentemente dessemelhantes. Enquanto o gigante é aquele que está, obviamente, em destaque na cena, o fantasma, por sua vez, representa o encoberto, aquele que demanda uma explicação por sua aparição. Por conseguinte, sabendo que o fantasma é uma das maiores referências à pulsão morte, seu caráter inorgânico associa-se com sua condição de retornado (*revenant* é aquele que retorna), compreendemos que sua dialética espelha as urdiduras do inconsciente, pois as represálias psíquicas que afogam as fantasias, acabam por encobrir, mas nunca impedir, a monstruosa demanda pulsional.

Deste modo, tracejamos um paralelo entre a exterioridade agigantada de Bárbara e a fantasia inconsciente, fantasmagórica, que domina o mundo interno da personagem. Nesse arranjo, a essência cíclica do *uroboro* afirma-se novamente em sua natureza infinitamente destrutiva, imiscuindo-se aos olhos dos incautos. O narrador torna-se vítima desta dupla relação, enquanto luta para satisfazer os desejos insaciáveis de sua esposa, ver-se aprisionado num culto ao fantasmático, à morte propriamente dita. Morte porque a criatura *fantasma*, segundo as predileções da já citada

<sup>25</sup> Todavia, a palavra “gigante” apresenta-se no texto uma única vez e esta, não se referia a Bárbara, mas sim o medo do narrador diante da ostensiva gravidez de sua esposa: “Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas” (RUBIÃO, [1947] 2016, p.24).



Jackson Rosemary, dar conta de solapar o vazio, intrinsecamente, perturbador que o morrer institui. Na realidade, é essa falta, um espaço inocupado pela vida, que será, peremptoriamente, o mais perturbador e aniquilador para o sujeito e, assim, a criação de um elemento terrífico “espectral”, mas presente, dará um contorno mais suportável ao sujeito frente à morte:

Death cannot be portrayed directly: it appears in literature either as figure (emblem) such as the medieval memento mori skeletons, or as mere space. This is materialized as a ghost: ‘the immediate figure of strangeness is the ghost. The ghost is the fiction of our relation to death made concrete [...] There can be no adequate linguistic representation of this ‘other’, for it has no place in life, and it is this contradiction which gives rise to the disjunction between signifier and signified which is at the centre of the fantastic<sup>26</sup> (JACKSON, 1981, p.40).

Assim, se a figura emblemática do fantasma, amplamente utilizada na literatura oitocentista, dar conta de restituir a concretude que o vazio da morte usurpa, temos, em Rubião e nas novas desenvolvimentos da estética fantástica, um outro modo de desarticular a morte e as demais idiosincrasias da existência. Nesse sentido, o *gigante* muriliano desvela o suposto irrepresentável a partir de sua agudez, de seu excesso em representar a realidade amparando-se nas distorções, sem que estas provoquem a incompreensão dos personagens. O cotidiano é tomado por uma aquiescência do irreal, e é neste paradigma que o leitor apreende a característica *ameaça do fantástico*, já que, nunca deixaríamos de possuir o desconcerto diante desta naturalidade (CAMUS, 1942). Por estas veredas, considerando o absurdo como parte da realidade, verificar-nos-íamos que a ambiguidade e o jogo de sombras, traços que nos permitiram aproximar a estética fantástica do suposto *inconsciente estético*, foram substituídos pelo desdobramento da *não palavra*, do inexistente que se imiscui na representação: “The fragmentation of ‘character’ in fantasy deforms a ‘realistic’ language of unified, rational selves. The subject becomes ex-centric, heterogeneous, spreading into every contradiction and (im)possibility<sup>27</sup>” (JACKSON, 1981, p.52). Este paradoxo será então nosso material *latente*, o discurso do desejo que busca a representação de sua economia (in)decifrável.

Entrementes, como vimos, para Freud, o desejo se estabelece a partir da primeira relação afetiva entre mãe e bebê, este, clamando por amparo e alimento, revestido por uma demanda natural, é prontamente incendiado pelos cuidados maternos. Assim, no jogo afetivo da amamentação, a mãe traduz o que o bebê, inconscientemente deseja, desnaturalizando o corpo e assentando demandas pulsionais (GARCIA-ROZA,

<sup>26</sup> “A morte não pode ser ilustrada diretamente: ela aparece na literatura tanto como figura (emblema) tanto quanto memento mori esqueletos, ou um mero espaço. Isto é materializado como um fantasma: ‘a figura imediata de estranheza é o fantasma. O fantasma é o produto ficcional de nossa relação com a morte tornada concreta’ [...] Não pode haver uma representação linguística para este ‘outro’, pois nele não há espaço na vida, e é esta contradição que dá espaço para a disjunção entre significado e significante, e é este o centro do fantástico”

<sup>27</sup> “A fragmentação do ‘personagem’ no fantástico deforma a unidade ‘realística’ da linguagem, seres racionais. O sujeito torna-se ex-cêntrica, heterogênea, espalhando toda contradição e impossibilidade”

1984). A isto, desde os primórdios, percebemos, que o desejo, assim como o próprio sujeito, traduz-se em suas relações com o outro, mimese do que perdera em sua relação arcaica com a mãe. Nesse sentido, conseguimos tracejar os quereres do narrador a partir de sua relação com Bárbara. Seu enleio amoroso iniciara na infância e, já naquela época, o personagem conheceu a natureza da companheira, comprometendo-se com sua tirania e voracidade: “Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente” (RUBIÃO, 1947 [2016], p.22). Assim, observamos a contrariedade dual que prevalece no personagem sem nome: por um lado deseja a “normalidade” em sua relação com a esposa, por outro, é ele mesmo o provedor de todos os desejos da amante, repetindo os ciclos de seu funcionamento degradante, gozando com o mínimo que recebe.

Doravante, ao atribuímos esta dinâmica paradoxal na relação dos personagens, localizamos contornos de uma fantasia sadomasoquista. Não obstante, ao emparelhar a dinâmica sadomasoquista com o novo aparato pulsional, *O problema econômico do masoquismo*, Sigmund Freud (1924) atestara a primazia da fantasia masoquista, considerando as coordenadas autoeróticas do pequeno rebento. Assim, buscando compreender as origens destas coordenadas, Freud concebera a teoria do *masoquismo erógeno primário*, inferindo que o desejo masoquista primordial está, intimamente, atrelado com a pulsão de morte. Como consequência, considerando a aniquilação e a busca pela estagnação, logo o masoquista buscará refratar a insuperável dialética de Tãtatos. Invariavelmente, com a autodestruição iminente, o sadismo entraria na dinâmica pulsional, a fim de preservar a sobrevivência do ego fragilizado. A aniquilação é, então, desviada para os objetos externos. Destarte, lembremo-nos que, desde a primeira teorização sobre esse arranjo fantasístico, Freud instituirá o caráter dual entre o sadismo e o masoquismo, portanto, em nenhum momento encontramos ambos em seu estágio puro, o que levaria Eros e Tãtatos à coexistência. Investido nesse corolário, Eros desempenha o papel fundamental de manter a vivacidade do desejo, visto que, redirecionando a libido, contraria a aniquilação total do eu e do objeto, estimulando a fantasia e os arranjos desta no campo da realidade. Nas palavras do pai da psicanálise:

Depois que sua parcela principal foi deslocada para fora, na direção dos objetos, permanece no interior, como resíduo, o verdadeiro masoquismo erógeno, que, por um lado, tornou-se um componente da libido, e, por outro, ainda toma o próprio ser como objeto. Assim, esse masoquismo seria uma testemunha e um resquício daquela fase de formação em que ocorreu a confluência – tão importante para a vida – entre pulsão de morte e Eros (FREUD, [1927] 2018, p.293).

Amarrado a fantasia masoquista inconsciente, o narrador segue piamente o modelo afetivo que iniciara na infância. Apesar de sua angústia e constante apreensão, não consegue abdicar dos ralos gestos de carinho que arranca de sua esposa. Sem o saber, continua a repetir a dor gratificante que recebia em sua tenra idade, assumindo que, ao se ferir pelos pedidos iniciais de Bárbara, recebia maiores atenções: “E se re-

tornava com o rosto ferido, maior se lhe tornava o contentamento [...] (Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!)” (RUBIÃO, [1947] 2013, p.23). Não obstante, se na maior parte da narrativa acompanhamos os mecanismos do masoquismo orquestrarem-se no narrador, num momento chave do enredo, responsável por desvelar toda a gama de pedidos absurdos e a mudança comportamental e corpórea de Bárbara, dera-se quando o sadismo desarranjara a excessividade extravagante da personagem: “Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre” (*Ibidem*, p.23).

Portanto, se por um lado, o narrador aprisiona-se nos matizes de sua esposa, na mesma medida, ela é incapaz de suportar uma mudança comportamental, uma possível alternância de papéis. Amparando-se na prerrogativa objetual, Bárbara garante que seu excesso nefasto seja desviado de seu ego, estabelecendo que seus pedidos sejam sua garantia de sustentação. Quando privada desta dinâmica, a personagem deteriora-se definindo a pulsão de morte para si mesma, a ponto de desfazer sua estabilidade corpórea. Diante desta constatação, vislumbrando os efeitos provocados por seus atos, o narrador restabelece as posições e exige que sua esposa lhe peça novamente. Nesses ditames, percebemos uma outra faceta do desejo, este só pode apresentar-se a partir de uma falta, de um vazio que, outrora, fora sua própria condição. Consequentemente, o resultado desta transformação fora a gravidez que dispusera ao mundo uma criança raquítica e abandonada, Bárbara só pudera gerar sua própria deterioração. Deste modo, resvala, novamente, a aniquilação e a estagnação tanática para o corpo mínimo de seu filho: “(O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada)” (*Ibidem*, p.26). Assim, a partir do fantástico, a morte fora capaz de engendrar a própria vida, travessia aparentemente inversa, mas que ilustra os caminhos do funcionamento pulsional segundo o pensamento freudiano, “o objetivo de toda vida é a morte, e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente” (FREUD, 1920, p.149). Na poética muriliana, perspectivas psicanalíticas alargam seus possíveis significados, atestando o ilustríssimo pensamento de Sigmund Freud (1919) que assume as múltiplas possibilidades da ficção em detrimento à via.

Para tanto, admitindo o corolário teórico até então confeccionado, podemos considerar que, apesar do projeto literário de Murilo Rubião flertar a todo momento com a parábola e a metáfora como mecanismos estéticos e narrativos, como observa Jorge Schwartz, em nossa interpretação, tensionamos em demonstrar uma nova possibilidade à Bárbara. A partir da fantasia sadomasoquista, percebemos que os contornos do casal, antes de obedecer a lógica parabólica, está em consonância com as postulações teóricas de Freud, afirmações que investigam a singularidade das fantasias e da subjetividade humana. Diante disto, a complexidade psicológica dos personagens se apresenta não pela simples mimetização dos contornos sadomasoquista, mas, pelo contrário, pelo sob o signo encoberto da pulsão de morte presente no *masoquismo erógeno originário* que atinge feitos inverossimilhantes à realidade, mas que se demonstram na própria fantasia que a estrutura. Esta faceta acobertada pelos desígnios

do real, só pudera ser realmente concebido pela lógica do fantástico, capaz de esgarçar o signo e a palavra, desbravando sentidos outros.

Assim, Bárbara apesar de ser a metáfora do excesso, também representa a complexidade paradoxal do desejo. Aprisionando seu marido na sua lógica insólita, não faz mais do que atender a uma demanda própria deste personagem sem nome, constantemente insatisfeito e angustiado com os desígnios de sua amante, mas que não consegue se sobrepor aos vastos pedidos que o agrilhoam. Deste modo, o marido obedece a sua fantasia inconsciente, dar a sua esposa o inimaginável, o que garante a sua sobrevivência psíquica, um propósito circunférico que não cessa a demanda pulsional e afetiva. Nessa simbiose, Bárbara representa, ao mesmo tempo, o gigante insaciável e o fantasma acobertado, serve indolente da pulsão de morte, regendo e aniquilando os objetos que domina. Portanto, revisitando o signo *urobórico*, que domina as narrativas de Rubião, teríamos Bárbara como a cabeça devoradora da serpente e o narrador como o corpo que a alimenta. Sem a função e corporeidade de um, o outro sucumbiria.

### 3.3 O (des)arranjo moribundo das Petúnias

Hasteia a bandeira, filho, na hora de minha sagrada morte. E dou tal profundo grito de horror e louvor que as coisas se partem à vibração de minha voz única. Choque de estrelas.

(Clarice Lispector)

Publicado, pela primeira vez, na coletânea de contos *O convidado* (1974), distanciando-se mais de 20 anos de sua primeira obra, sendo um de seus últimos trabalhos, o conto *Petúnia* reverbera a maturidade poética, segundo os críticos, adquirida ao por Murilo Rubião. Seguindo o projeto estrutural do escritor fantástico, o conto inicia-se com o excerto sacro: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho” (Isaias, Capítulo XXXIV, versículo 13). No contexto bíblico, o versículo supracitado faz referência aos tormentos impostos pelo senhor ante as nações ímpias, já que a natureza, revestida pela ira divina, assentará seus ditames e desarticulará as arquiteturas (im)penetráveis dos inimigos. Nesse sentido, presenciemos a face castradora e indolente do deus de Jerusalém, materializada nas urdiduras da natureza: o jardim, outrora signo do Paraíso, personifica matizes de destruição e aniquilação. Não obstante, malgrado as significações particulares do texto, novamente, os matizes estéticos que serão plasmados no conto, encontrar-se-ão nestas primeiras linhas pertencentes à mitologia cristã. Desse modo, atentar-nos-emos para o desenrolar da narrativa antes de nos desbravarmos, com propriedade, diante da passagem epigráfica.

Consustanciando-se numa atmosfera desconexa e embaralhada, *Petúnia* investe numa estruturação fragmentada. Seguindo uma indiferenciação primitiva, personagens e fatos são elencados sem que o leitor possa suspeitar quais seriam os sujeitos arranjados na cena. Nas primeiras linhas, o autor (des)articula a lógica: “Nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia de quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia. Eles gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas — três louras

Petúncias, enterradas na última primavera: Petúncia Maria, Petúncia Jandira, Petúncia Angélica” (RUBIÃO, 2016, p.202). Sem suspeitas, a história alicerça-se nestas primeiras páginas premonitórias, alicerçadas na ambiguidade e no desconhecido, contudo, este olhar só fará sentido após a leitura completa do conto.

Atentos a esta peculiaridade, deparamo-nos as primeiras considerações acerca do personagem Éolo que, admoestado por sua mãe, deveria encontrar uma esposa à revelia de sua vontade. Recorrentemente frustrado, Éolo irritava-se com as inúmeras pretendentes delineadas por sua mãe: “O filho bocejava. Ou se irritava ouvindo os gritinhos histéricos, as perguntas idiotas, a admiração das mocinhas pelo casarão, onde o mau gosto predominava. Enfastiado, esperava esvaziar-se o recinto, cessar o alvoroço das inquietas raparigas” (Ibidem, p.204). Na verdade, Dona Mineides desejava herdeiros para sua fortuna, não considerava a possibilidade de seu dinheiro ser arremetido para o Estado. Algures, numa certa manhã, indignada pela prostração matrimonial de seu rebento, Mineides apresenta Cacilda a seu filho e, diferente de suas outras experiências, Éolo atrai-se pela possibilidade de um enleio amoroso: “Vagaroso, aproximou-se dela e tomou-a nos braços. Apertou-a, a princípio com suavidade, para depois estreitá-la fortemente. Dominado pela sensualidade que aquele corpo lhe provocava, esqueceu-se da mãe. A jovem mulher não se perturbou” (Ibidem, p.204).

Interpolados com estas primeiras interações, pelas quais consubstancia-se a bizarra relação entre Éolo e sua mãe, os filtros que delinearíamos os limites da intimidade são subitamente apagados pelo desejo matriarcal. Cacilda fora escolhida à luz de uma ordem materna, nesse sentido, a infantilidade de Éolo é marcante, sua vontade é cruamente investida pelo corolário rudimentar dos primeiros tempos. Com isso, sua escolha objetual não residira nas cartografias usuais do desenvolvimento subjetivo, o declínio do complexo edípico aparenta insalubridade e, como consequência, a palavra materna parece ser irrevogável para a escolha de um novo objeto. Paralelamente, quando os amantes conferem um contato íntimo em seus abraços, a presença de Dona Mineides não é sentida, antes, ignorada pelo casal. Com o desenrolar da narrativa, a matriarca falece antes que os seus olhos temerosos pudessem presenciar a materialização de seus herdeiros. Contudo, antes da personagem perecer, expressa seu último pedido: queria que o seu retrato habitasse o quarto do casal. Petúncia (Cacilda) logo aquiesce em atender o pedido, já Éolo expressa reticências. O filho bem sabia que a mãe apenas se satisfaria após o surgimento de seus descendentes e a fotografia seria sua última garantia de testemunho. Nesta dinâmica, aquém da putrefação carnal, a imagem persistiria materna, viva e reluzentemente, no imaginário dos amantes. A vida agrilhoara-se naquela pequena moldura. Entrementes, fora por meio desta sobrevivência imagética e intrusiva que o primeiro evento fantástico da narrativa se desdobra. Petúncia, que acabara de ter sua terceira e última criança, em plena madrugada, desperta com uma cena insólita:

—Olha, olha o retrato!  
Éolo demorou a entender por que fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquiagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de

batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides.  
—Pronto — disse. O sorriso demonstrava sua satisfação pelo trabalho realizado. Petúncia fez uma cara de nojo e virou-se para o canto [...] A repetição do fato nas noites subsequentes aumentou o desespero dela. Suplicava ao esposo que retirasse o quadro da parede. Éolo fingia-se desentendido. Pacientemente recompunha sempre a pintura da velha (Ibidem, p.205-206)

Desarticulando os paradigmas do real, a face maternal autoriza seu desaparecimento após a última criança do casal ter nascido. O retrato desmancha-se como uma aparente resposta de satisfação. Simbolicamente, a insurgência do sobrenatural transparência o fim da demanda materna, sempre presente nas relações sexuais de seu filho, vigiando diretamente os corpos em seu jogo germinador. Todavia, Éolo prontamente substitui as cores desbotadas de sua mãe, perpetrando a constante vigia de seus corpos, e reiterando o laço simbiótico com o primeiro objeto de amor. Em resposta a este ato grotesco, Petúncia enojada se distancia do marido e, logo, de suas filhas, negando-se a amar seu esposo num quarto impregnado com a presença de sua sogra mordaz. O interessante desta cena é, novamente, a particularidade estética de Rubião, não é o sobrenatural que assusta e apavora os seres, mas a naturalidade e o significado daqueles que reagem a cena. Petúncia, apavorada, experencia o grotesco no simples retocar de uma pintura. Não obstante, é a partir desta separação afetiva que um ato atroz se desdobrara no conto; ao adentrar em sua casa, Éolo depara-se com suas três filhas estranguladas na sala: “jogadas no sofá, as três Petúncias jaziam inertes, estranguladas. [...] Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado” (Ibidem, p.206). Diante desse episódio tenebroso, o personagem acusa sua esposa pelo crime odioso. Em resposta, Cacilda/Petúncia proclama que a assassina fora a Dona Mineides: “— Foi ela, a megera. — A voz era inexpressiva, sumida. O dedo apontava o retrato da velha a se desmanchar na tela” (Ibidem, p.206).

Inconsolado com o crime hediondo, após desmaiar com a cena, o protagonista acorda no impulso de presenciar suas filhas, contudo, sua esposa havia removido e enterrado os corpos no jardim. Assim, Éolo, trancafiado por sua companheira, torna-se prisioneiro em sua própria casa, qualquer tentativa de fuga ao jardim, seria punida com o ataque de cavalos marinhos. Os animais eram os pequenos protetores da esposa, presentes desde que Petúncia se mudara para a mansão. Em contrapartida ao claustro do marido, toda manhã, Petúncia/Cacilda se ausentava do estranho lar, retornando sempre após o crepúsculo. Insuportavelmente esperançoso, o personagem, amaldiçoado pelo desejo materno e pela fúria letal de sua amada, aproveitara-se do sono profundo da assassina e de seus guardas marinhos, e invadira o jardim desprotegido nas noites da madrugada. A partir de então, Éolo será dominado por outra estigmatização tanática: “[...] ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora” (Ibidem, p.208).

Nesta introdução, voltemo-nos para as primeiras linhas da narrativa que, com ares de prelúdio, revelam o reencontro, ternamente insólito, entre o pai e suas filhas: “Eles gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas — três louras Petúnias, enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica” (Ibidem, p.202). Mais uma vez marcado pela impossibilidade da morte, Éolo burla os ditames do real e vivência sua paternidade após a morte de seus rebentos, sem deixar que a putrefação incida sobre os corpos dançarinos de suas crianças. Paralelamente, as filhas (des)enterradas modulam seus únicos diálogos neste momento pós-morte, um fato importante já que as falas se encontram escassos em todo o conto. Por detrás de suas vozes, o grito reverberante de Cacilda ressoa no reencontro macabramente idílico dos membros da família. Nesse momento, presenciamos o contato entre todos os personagens, agora, reconhecíveis:

Por que Petúnia-mãe as julgava mortas, se nada apodrecera? A primeira Petúnia, Petúnia Maria, filha de Petúnia Joana, levou-o a acreditar que os dias seriam felizes.

—Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia — gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.)

Por que begônias? Felônia, felonia. Felêo comeu a pedra. — Petúnia Jandira gostava de histórias:

—Papai, quando virão os proteus?

—Não come a gente, são dançarinos, filhinha.

—E os homens?

—Felêo comeu a pedra. Era lírico o Felêo (Ibidem, p.202)

Ocupado com sua rotina de desencovar suas filhas e delinear os contornos da face materna, Éolo seguia seus dias mortificado em burlar a morte, até o instante que percebera o nascimento de uma flor negra no ventre de sua esposa. Sua primeira atitude fora a de cortá-la e prosseguir com sua labuta macabra. Todavia, apesar do desconforto de vislumbrar a flor viscosa, antes de se levantar de seu leito, passara a arrancá-la todas as manhãs. Impregnado com essa presença intrusora, o personagem: “Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obcecante, procurou a faca com que decepara a flor negra da primeira vez e enterrou-a em Cacilda” (Ibidem, p.208). Após o crime, sem esquecer de retocar a maquilagem materna, Éolo enterrara o corpo da mulher no mesmo jardim de suas filhas e, assim que a aterra, vira irromper do solo uma multiplicidade de flores negras, similares as que germinavam no corpo vivo de Cacilda. Nervoso, o homicida arrancara-as sofregamente. Por conseguinte, dormira exausto após desenterrar novamente suas filhas, contudo, seu descanso fora interrompido pelos estalidos do assoalho provocados pelos ramos das flores que, em breve, exclamar-se-iam vizinhança afora denunciando o assassinato de Petúnia. Deste modo, nas últimas linhas do enredo, Éolo declara seu trabalho cíclico e eterno:

Alarmou-se com a possibilidade de ser encarcerado: quem cuidaria do retrato da mãe, quem retiraria da terra as Petúnias? Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumi-

dos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue (Ibidem, p.209)

Atravessando as calendas da história, tendo em mente as prerrogativas estéticas da contística muriliana, somos invadidos com a multiplicidade do signo repetitivo. O *uroboros* apresenta-se em diversos segmentos da narrativa, todos encarcerados nas coordenadas conflitantes do personagem de Éolo. Dentre os símbolos inscritos na trama, deparamo-nos com a metonímia do jardim, presente no (des)enterrar das Petúnias e na culposa poda das rosas negras. Para tanto, esse símbolo evoca não somente a ideia do Paraíso perdido por Adão, mas também, uma ordem cíclica e controlada, na qual a natureza selvagem é amarrada a uma ordem premeditada (CHEVALIER, 1982). Nessa perspectiva, recuperando o castigo e ódio divino retratado na epígrafe do conto, no universo de Murilo Rubião, o jardim torna-se o controle da ordem vital. Éolo detém a capacidade de burlar a morte de suas filhas, contendo a natureza do real limitante e proporcionando a imortalidade, com a simples negação do morrer. Vale salientar que este mesmo mecanismo se insere em sua primeira manifestação compulsiva: o retoque da foto materna configura sua persistência em burlar a morte. Ademais, a mesma lógica insólita, que subverte os ditames do natural, reveste sua esposa que persiste em reaparecer sob as vestes de flores enegrecidas. O jardim, então, personifica-se numa ambiguidade, há um (des)controle inerente, enquanto suas filhas burlam a morte, à guisa de uma satisfação do personagem, Cacilda também o faz à revelia da vontade de Éolo. Invariavelmente, Tânatos é cultuado em sua performatividade voraz. O “controle” que o protagonista possui é pago com a intermitência de seus atos, com a repetição que o insere no campo do desejo mortífero.

Mais uma vez, na estética literária de Murilo Rubião, os personagens são vítimas de uma tragédia absurdamente arquitetada por si mesmos. Nesse movimento, similar às infinitas armadilhas borgianas, reiteremos que o fantástico alcança perspectivas distintas àquelas cultuadas na Europa oitocentista. Em *Petúnia*, vislumbramos um claro desvelamento dos paradigmáticos arranjos clássicos do horror, estruturas do fantasmagórico, já que, em sua peregrinação circunférica, Éolo labuta a serviço dos espectros. Frente a essa condição maldita, paradoxalmente, a temeridade do personagem incorrerá somente na estabilização do natural, alcançada na, enfim, finitude dos mortos, na ruptura com seu pacto tanático. Diante deste corolário insólito, para o crítico Davi Arrigucci (1987), os personagens murilianos aproximam-se de uma dialética do trágico, “na verdade estão bloqueados de algum modo. Atuam como ‘bodes expiatórios’, como vítimas de um sacrifício inexplicável, a que se submetem, sem que sua revolta se alce contra essa obrigação obscura que os condiciona. Protestam contra o mínimo, mas suportam o máximo” (ARRIGUCCI, 1987, p.158). Nessa caracterização metonímica, espelham-se as idiosincrasias dos protagonistas masculinos de *Bárbara e Petúnia*, agrilhoados por suas próprias subjetividades.

Alhures, abebendo-se das anáguas dos Antigos, espelhando mais uma vez a *diegese* da repetição, Murilo Rubião nomeia seu personagem a partir das diretrizes mitológicas da Grécia. Na arquitetura mítica, Éolo não somente é o pai dos ventos,

mas também, tem como filho o já citado Sísifo, arquétipo do castigo divino e do aprisionamento cíclico. Por conseguinte, consubstanciam-se características dessa figura mitológica no conto rubianesco, a paternidade de Éolo remete diretamente à figura do aprisionamento, daquele que se circunscreve nos ciclos infinitos, num esforço vazio e infecundo. Alhures, uma das façanhas de Sísifo também indicam uma aproximação simbólica com o conto muriliano. Na tradição mítica, o filho de Éolo, conhecido como o mais astuto dos mortais, cometera uma *hybris* ao denunciar um adultério cometido por Zeus. Furioso, o pai dos céus manda o próprio Tântatos ceifar a vida do mortal, contudo, Sísifo o acorrenta, impedindo que a morte materialize seu papel: “e só a intervenção do próprio Zeus o libertou. Foi ele a primeira vítima de Tântatos, depois de liberto, mas mesmo assim fugiu dos Infernos.” (DIAS *apud* OVÍDIO, 2017, p.296). Após sua segunda fuga, depois de atingir longos anos na velhice, Sísifo fora condenado a seu castigo clássico. Primordialmente, é Homero quem pinta a lastimosa cena de Sísifo sustentando seu pedregulho, quando Ulisses desse ao mundo inferior e vislumbra os castigos eternos: “Esforçando-se para empurrar com as mãos e os pés, conseguia levá-la até o cume do monte; mas quando ia chegar ao ponto mais alto, o peso fazia-a regredir, e rolava para a planície a pedra sem vergonha” (HOMERO, 2011, p.317).

Todavia, Éolo também é pai de Alcione, figura mitológica que, após perder o marido Céix, naufragado nos reinos de Poseidon, tenta o suicídio ao pular de um penhasco, numa tentativa desesperada de se juntar a seu amado que emerge desfalecido de seu túmulo aquático: “É para lá que ela salta. Estranho foi que o tivesse conseguido/Voava. E, batendo a branda brisa com asas ora nascidas/ave lastimosa, roçava a crista das ondas/ [...] Por compaixão dos deuses, são ambos, por fim, mudados em ave” (OVÍDIO, 2017, p.623). Assim, descrita nas *metamorfofes* de Ovídio, a Eolida, tendo seu amor cativado os imortais, subverte não apenas sua morte, mas a do seu amado que, transformando-se em ave<sup>28</sup>, maneja os desígnios dos mortais. Deste modo, ambos os frutos de Éolo são, em certa medida, caracterizados por ludibriar e esquivar-se de seus destinos mortíferos.

Por estas sendas, na (re)estruturação articulada por Murilo Rubião, presenciemos as artimanhas de Éolo para aprisionar a morte dentro de um movimento cíclico e, conseqüentemente, repetitivo. Em ambos os sentidos, a pulsão de morte é personificada em sua lógica magna, na qual a persistência do retorno atrela-se ao aniquilamento. Para Jorge Schwartz, ao interpretar as diretrizes de *Petúnia*, a repetição é a categoria de excelência hiperbólica do conto: “a repetição se define como um processo hiperbólico reiterativo, através do enterrar e desenterrar das Petúnias, cujo movimento circular em moto contínuo faz com que a ação de conteúdo, se semantize apenas por sua forma” (SCHWARTZ, 1981, p.73). Admitindo uma interpretação freudiana, a pulsão

<sup>28</sup> Em *Petúnia*, podemos inferir que as aves vistas por Éolo e por Cacilda, fazem referências ao mito de Alcione. Primeiramente, quando Éolo ainda não conhecia sua futura esposa: “os pássaros invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousavam nos braços das cadeiras. Não cantavam. Ruflavam de leve as asas, para não despertar os que dormiam, pois jamais permitiam que outras pessoas, além dele, os vissem em seus voos noturnos” (p.203); e no primeiro encontro do casal: “— Lindos pássaros. Dona Mineides olhou para os lados e nada vendo perguntou: A jovem mulher não se perturbou. Desprendeu-se dele e disse com naturalidade: “— Lindos pássaros — Que pássaros? Éolo ignorou a pergunta, já convencido de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia” (p.204). Ambas indicações, presentes no plural, sugerem o momento de espera e, em seguida, de encontro dos amantes, espelhando os matizes mitológicos.

de morte desgarra-se dos desígnios do *Eu*, deslocando-se, paradoxalmente, para os objetos. Na realidade, desde o início da narrativa, o protagonista recobre suas relações afetivas com a pulsão de morte, encarnando-a no signo do feminino em suas três faces (in)familiares ao masculino: a mãe, a amante e as filhas.

Primeiramente, lembremo-nos que, antes mesmo do assassinato de suas filhas, o protagonista aprisionara-se na economia materna, sendo esta, a grande propulsora dos desabamentos subsequentes do enredo e da irrealidade inerente a estes atos. A morte de Dona Mineides deveria sinalizar um fim de sua satisfação invasiva, a finitude do elo primordial no qual o desejo maternal nomeia o ser da criança, mas é o próprio Éolo que reconstrói a circunferência urobórica. Assim, impelido a retocar a face de sua mãe, o personagem domina a aniquilação de Tântatos circunscrevendo-a em sua própria dinâmica retroativa, negando-lhe a vivência da perda. Com isso, sufocando o objeto numa vida cristalizada, a figura materna faz mais que sobreviver, ela encerra seu filho nos grilhões ancestrais que a terra representa em sua dicotomia de morte/vida. Para o psicanalista Antonio Farjani, em *Édipo claudicante*, o símbolo primordial da mãe-terra relaciona-se diretamente com as duas forças pulsionais. Em suas palavras: “Acumula dessa maneira o mundo ctônico duas funções simbólicas distintas: a do ventre e a do sepulcro; em outras palavras, o leito da Terra-Mãe é a uma só vez o leito onde se é parido e o leito onde se dorme o sono da morte” (FARJANI, 1987, p.152). Essa face do feminino encarna as duas figuras maternas do conto, Cacilda/Petúnia e Mineides, permitindo que a *mãe* por excelência – aquela que gera seu rebento e, no crepúsculo da vida, recobre-o novamente em seu abraço – irrompa a realidade com os fios fantásticos que estruturam a narrativa.

Atravessando esta natureza ambivalente, em *O motivo da escolha dos cofrinhos* (1913), Sigmund Freud discute amplamente os sortilégios que recaem sob o feminino ao resgatar na literatura shakespeariana, nos contos de fada e na mitologia, exemplos de uma cena específica: a escolha de um homem, uma eleita, entre três figuras do feminino. Na origem deste impasse, no qual o indivíduo vivencia a fantasia de *controlar* seu destino, a decisão recai, normalmente, na terceira figura, a que apresenta além da beleza, uma distinção singular. Para Freud, a resolução incide numa representação: “A terceira das irmãs deve ser a deusa da morte, a própria morte, e no julgamento de Páris ela é a deusa da vida, no conto de Apuleio, por fim, uma dessas incomparáveis belezas, no *Mercador*, a mais bela e mais inteligente mulher no Lear a pudica filha fiel” (FREUD, [1913] 2017, p.177). Deste modo, o psicanalista incide numa aparente contradição, como a morte poderia interligar-se com as representações de beleza e pureza? Prontamente, o mestre vienense sinaliza que o morrer encarna o encanto vetusto, em que todos os homens se originam e insistem em retornar a sua (in) familiar morada:

Poder-se-ia dizer que para o homem as três constituiriam a inevitável ligação com as mulheres, que aqui são assim representadas: a que procria, a companheira, a que arruína. Ou as três formas pelas quais a imagem da mãe se modifica, apara ele, no decorrer da vida: a própria mãe, a amada, que ele escolhe de acordo com a imagem desta e, por fim, a mãe terra, que novamente o acolhe. Mas o

ancião ambiciona, em vão, o amor da mulher, tal como ele o recebeu, de início, pela mãe; apenas a terceira das mulheres do destino [moiras], a deusa da morte, o tomará em seus braços (Ibidem, p.181).

Investidos na logicidade desta interpretação, conferimos, novamente, os ornamentos sedutoramente terroríficos que foram as insígnias do feminino. Nesse sentido, a pulsão de morte, em sua batalha constante com Eros, sibila e entrelaça-se com a figuração do primeiro objeto amoroso, a mola primordial que movimenta o destino do rebento em direção ao objetivo final da existência. O útero de outrora só poderá ser mimetizado no abraço acalentador da terra, descanso final dos homens. Alhures, retornando a narrativa muriliana, percebemos que Éolo deixa-se levar pela sina que sua mãe reserva mesmo após a morte. Diante deste transbordamento econômico, deparamo-nos com uma ausência impronunciável, o personagem principal é estigmatizado com uma falta não enunciado a vetada figura paterna. Dessarte, levando em consideração as arquiteturas do complexo edípico, Éolo substancia seu desejo incestuoso sem as bordas de um terceiro que interditaria a libido ancestral. Este corolário só garante um retorno visceral ao escopo primário; desprovido de contornos simbólicos, a escolha objetual do filho, ou seja, o objeto de desejo que deveria substituir o materno, não consegue desprender-se, minimamente, das mordanças voluptuosas da fantasia edípica. Neste sentido, nos fios que findam o conto, sob a égide do desejo materno que, ao abdicar de seu corpo físico, ascende a uma potência fantasmática, sem o saber, o protagonista performatiza seu trajeto infinito, pois, “é como se a morte reforçasse, em certo sentido, o poder da Mãe. Freud talvez tenha razão em dizer que não temia que a mãe querida estivesse morta, mas a imagem da Morte exibida pela Mãe” (ASSOUN, 1993, p.34). Para tanto, permitindo-nos numa esquematização que centraliza o desejo materno no cotidiano de Éolo, podemos ilustrar que: (re)desenhar a face materna seria autenticar a presença, e testemunha, constante da mãe; (des)enterrar suas filhas é permitir o (re) nascimento constante das herdeiras da família; matar as rosas que recobrem o corpo de sua esposa seria garantir a manutenção de sua compulsividade, mas, principalmente, manter vivo o desejo materno.

Outrossim, uma outra arquitetura simbólica anela-se ao morrer e ao feminino. Considerando a obra paradigmática de Sófocles, presenciemos duas mortes que se associam não apenas a figurações do feminino, mas a uma condição de descoberta: a primeira sendo o suicídio da esfinge ao “desvendamento” do enigma; e a segunda consubstancia-se no suicídio de Jocasta, cônica de seu crime. Para Édipo, as duas presenças mortíferas associam-se ao estatuto de revelação. A primeira lhe garante a sobrevivência de seu destino maldito e, a segunda, instaura-lhe enfim a castração. Nesse sentido, compreendemos que os segredos que se imiscuíam na indagação da criatura mítica, não foram completamente interpretados pelo herói trágico, que somente entendera o real significado do enigma de si mesmo, ao presenciar a morte de sua mãe e amante. Para tanto, o escritor Antonio Farjani, relaciona este corolário entre o morrer e a verdade que se esconde: “Do mesmo modo que a Esfinge, Jocasta suicida-se por causa do desvendamento de uma verdade relacionada à origem do herói; por outro lado, igualmente ao que ocorreu à sua equivalente, acabou indiretamente proporcionando a revelação do segredo que intentara ocultar” (FARJANI, 1987, p. 161). Assim, conside-

rando a trama do personagem muriliano, inferimos sua incapacidade em compreender a morte materna e seu estatuto de revelação. Como já fora exposto, a morte de Dona Mineides alarga sua potência imagética, impedindo o personagem de se desgarrar de seu desejo primevo. Logo, preso aos desígnios maternos, Éolo espelha a visão limitada de Édipo diante do corpo despedaçado da Esfinge, insuspeito de sua verdade.

Se, até então, presenciemos a dinâmica do protagonista, intimamente, subordinada aos desígnios matriarcais, em contrapartida, a personagem Cacilda transgride os ensejos que Dona Mineides lhe reservara. Num primeiro momento, diante da inusitada relação de Éolo com sua genitora, a personagem refletia indiferença e complacência, até mesmo ignorara o outro nome que lhe fora dado pelo noivo. Entretanto, quando o pai de suas filhas, não apenas invoca, mas persiste em retocar a imagem mortuária de sua mãe, Cacilda, vítima de uma vigilância constante da fantasmática matrona, fomenta um ódio impassível direcionado a ambos. Não obstante, em sua busca de cartografar o itinerário edípico da mulher, Sigmund Freud traceja uma distinção primordial entre a travessia objetual do feminino e do masculino. A menina, seguindo as diretrizes do Édipo clássico, enfrenta um impasse devastador. A criança, primeiramente, deve abdicar de seu amor incestuoso pela mãe a fim de alçar o objeto paterno. Para o psicanalista, que cunhara de fase *pré-edípica* a relação primeva entre mãe e filha, o manejo dessa permuta é marcado por um afeto indistinto: “Com esse passo no desenvolvimento, não se trata de uma simples troca de objeto. O afastamento em relação à mãe ocorre sob o signo da hostilidade; a ligação com a mãe acaba em ódio” (FREUD, [1933] 2018, p.325). Frente a um objeto recorrentemente frustrante, com o intento de superar essa fase inicial, a menina assume o ódio, recoberto pela angústia e medo de aniquilação<sup>29</sup>, a seu primeiro objeto amoroso. Assim, o referente afeto torna-se o grande inibidor da fase pré-edípica, na qual a menina arqueja seu desejo à figura paterna, na esperança de que a satisfação libidinal não lhe seja negada novamente.

Vinculados ao tracejo freudiano, conseguimos presenciar a materialização deste ódio arcaico e avassalador, capaz de inverter a amorosidade primeva em um substrato odioso, na personagem de Cacilda. Invasivamente, o que Dona Mineides reserva a sua nora é o destino materno, o mesmo que a criança recebe de sua mãe a fim de conquistar o objeto paterno. Assim, o imperativo de gerar impõe-se como a condição de conquista: Éolo, bem como as riquezas de sua família, seriam reservados à Petúnia, após o cumprimento da gestação. Todavia, ao presenciar a persistência e devoção de Éolo a sua mãe morta, a fúria e o ódio substanciaram-se no amago desta relação. O resultado de sua ira, fora a mimetização da tragédia euripídiana de Medeia, Petúnia assassina seus rebentos, vítimas de sua revolta desmedida que se descrevera nos recônditos da Antiguidade: “É crua em seu jeito de ser;/ o íntimo da mente altiva/ horripila. Distância!/ Agilizai o avanço nos recessos do lar! Não demora para a nuvem do queixume/ ascender e agigantar/ na flama da fúria [...] Males remordem-lhe a ânsia/ megaintumescida, antidelimitável” (EURÍPEDES, 2010, p.33). Recorrendo a esta atrocidade, para o desespero de Éolo, Cacilda vinga-se do desprezo e da humilhação de ser,

<sup>29</sup> “Os desejos agressivos orais e sádicos são encontrados a forma em que são forçados pelo recalçamento precoce, como o medo de ser morta pela mãe, medo que, por sua vez, justifica o desejo de morte contra a mãe, quando ele se torna consciente” (FREUD, [1931] 2018, p.301)

novamente, a sombra do objeto materno e, assim como a própria Medeia, assassina os intentos de Mineides.

Outrossim, com a mesma impetuosidade que se revela na matriarca (re)tocada, observamos que, mesmo após sua morte, Cacilda continua a gerar uma flor negra em seu ventre, provável símbolo de seu luto, pois surgira após o assassinato de suas filhas. Na realidade, as rosas se multiplicam, reiterando o poder amplificador e anímico que o morrer atribui à feminilidade. Voltando-se a seu estado de origem, seus desígnios multiplicam sua significação mortífera. Por conseguinte, Tãatos é entorpecido com as dádivas de seu rival, a repetitividade que a pulsão de morte orchestra a condição de renascimento. Eros fertiliza a pulsão de morte, garantido a persistência das rosas que germinam no corpo da trágica Petúnia, vítima de seu furor. Esta é, necessariamente, sua vingança contra Éolo que, até o fim de seus dias, ao arrancar hodiernamente as flores, prende-se ao mesmo ódio que motivara o crime de sua esposa. Consubstancia-se, assim, o outro segmento da serpente urobórica, uma das sendas que amarram o desamparado protagonista em sua tortuosa missão. Ironicamente, preso aos desígnios de seu próprio intento, à revelia de si, o personagem de Rubião segue os itinerários de seus desejos.

Finalmente, declinamo-nos o olhar para a última faceta do feminino, as três Petúnias, às quais o protagonista dedica sua infinita maldição. As filhas de Éolo, nascidas do desejo ancião de Dona Mineides, vítimas do ódio materno, acabam por materializarem o maior signo deste conto rubianesco. As três meninas, nomeadas de Petúnias pelo personagem, representavam a (im)possível reconstrução da vida a partir do controle ilusório da morte. Para Éolo, esta mortificação sem fim garante-lhe um gozo impossível pelas vias do real: no ato contínuo de (des)enterro, tornar-se, ele mesmo, o receptáculo materno, aquele que fará nascer, diariamente, suas crianças e o desejo matriarcal ao qual fora designado. Assim, como eterno jardineiro, espelhando a natureza singular dos cavalos-marinhos presentes na narrativa, o protagonista gesta suas pequeninas flores, impedindo-as de putrefarem e, ao mesmo tempo, castrando-as do crescimento. Deste modo, servindo-se de seu fantasmático cordão umbilical que, impreterivelmente, recusa-se a se desatar, Éolo sacrifica a continuidade de Eros.

Investidos pela materialização atroz do absurdo muriliano que, neste conto, apesar de estabelecer pontes, diretas e indiretas, com o discurso do *Maravilhoso* e da própria arcádia literária fantástica do século XIX, o autor mineiro desarticula as cristalizações emblemáticas do simbólico, desgarrando os significantes cristalizados pelas próprias diagramações do fantástico. Essa afirmação será, novamente, desenvolvida a partir da desconstrução do *fantasma* que (des)incorporada pela mãe do protagonista, acaba por incutir neste, não o terror, mas sim o próprio núcleo de seu desejo, de sua continuidade enquanto personagem ficcional. Nesta devoção de Éolo, que se desdobra nos femininos de sua vida, conseguimos identificar a representação do inanimado, do espectral e silencioso que se eclipsa nas brumas da psique, a *pulsão de morte*. Desse modo, com as (ir)representações da estética muriliana, atentando-nos tanta para Bárbara quanto a Petúnia, observamos a palavra muda, representação indelével do inconsciente estético capaz de desafiar as paradigmáticas verdades que assolam nosso limítrofe real. A estes enquadres, deparamo-nos com a afirmação transgressiva da

crítica americana Rosemary Jackson que consubstancia a singularidade do projeto literário de Murilo Rubião:

Each fantastic text functions differently, depending upon its particular historical placing, and its different ideological, political and economic determinants, but the most subversive fantasies are those which attempt to transform the relations of the imaginary and the symbolic [...] suggesting, or projecting, the dissolution of the symbolic through violent reversal or rejection of the process of the subject's formation<sup>30</sup> (JACKSON, 1981, p.53)

Entrementes, perfazendo sua inquietância na insubordinada magia que se entrelaça na trama, Éolo performatiza seus desejos, capaz de abalar as leis do real, permitindo-lhe a vivência de um gozo translúcido, experimentado no cumprimento de cada tarefa insalubre. Alhures, nas considerações de Albert Camus (1942), em *O mito de Sísifo*, poderemos identificar uma outra significação para a satisfação insólita do protagonista. Para o escritor, a augura exacerbada do castigo sisífico esconde um momento único de descanso e júbilo que lhe garante certa satisfação: o momento do retorno à pedra já despencada, “Essa hora, que é como uma respiração que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência [...] quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha” (CAMUS, [1942] 2020, p.139). Excedendo seu castigo secular, o personagem mítico, na leitura de Camus, parte em busca de uma satisfação mínima, algo que lhe conceda o gozo ante sua desditosa culpa e, inclusive, tornar-se superior ao seu destino e aos desígnios divinos. Por estes mesmos ditames, aquém de sua labuta terrificante, o personagem muriliano supera os ditames do real, desfrutando de seu gozo (in)consciente quando: preenche o mórbido retrato de sua mãe, testemunha de mais uma madrugada; desaterra suas filhas que, esvoaçantes, pululam ensaiando seus passos de dança imortais; garante que seus dias continuem cristalizados, enquanto remove o nascimento gritante das rosas enegrecidas de Cacilda. São nestes momentos, como eterno cárcere do feminino primordial, que o personagem inunda-se numa satisfação alicercida pelo poder de Tãatos: a garantia da *estagnação* e o (falso) controle do morrer.

<sup>30</sup> “Cada texto fantástico funciona diferentemente, dependendo de sua particularidade histórica e temporal, e de suas diferenças políticas, ideológicas e econômicas, mas as formas mais subversivas do fantástico são aquelas que pretendem transformar a relação do imaginário com o simbólico [...] sugerindo ou projetando a dissolução do simbólico através da violenta reversão ou rejeição dos processos de formação da subjetividade”.

# 4

## Considerações Finais



Imersos nas metástases mais arcaicas da fantasia, responsáveis por germinar os antigos ardores das primeiras relações objetais, os contos murilianos analisados, neste trabalho, orquestraram sentidos singulares para a poética do desejo e da estética do fantástico. Em nossa investigação, arquejamo-nos ante as múltiplas modulações do significante e sua busca incessante em representar o desejo, em seus contornos mais fugitivos e espectrais. Na verdade, nas pontes confeccionadas entre o sonhar e a literatura fantástica, admitindo o inconsciente estético, concebemos a possibilidade do desejo diagramar sua ambivalência encobridora, não apenas pelos signos do irreal, próprios dessa estética literária, mas, sim, em sua estrutura particular que (desafia o real). Por conseguinte, em meio às produções do fantástico, com seus diversos desdobramentos ao longo da história, vislumbramos a encenação do oculto, daquilo que deveria estar encoberto, mas, invariavelmente, prorrompera-se na cena. Nestes meandros, interpretamos que a estética do fantástico é capaz de trazer à tona a (in)familiaridade que entrelaça autor, personagem e leitor, meros fantoches das fantasias que se subscrevem no inconsciente. Assim, destacamos o caminho profuso que se molda entre esta relação complementar, (esta representar) circunscrita desde os escritos iniciais de Sigmund Freud, este reconheceu a potencialidade que a ficção fantástica oferece em malgrado à realidade castradora e limitante. Nesta mesma direção, entrevemos que a concepção todoroviana, que admite o fim do fantástico pelas mãos da psicanálise, torna-se, exatamente, seu oposto: é a partir do pensamento psicanalítico, em seu itinerário perpétuo com a subjetividade humana, que poderemos alcançar sentidos outros para a literatura fantástica (desde os clássicos europeus, até as entonações profusas do contemporâneo).

Inadvertidamente, a partir dos itinerários da psicanálise, em conjunto com os teóricos do fantástico, conseguimos tracejar nossas inferências analíticas nos contos murilianos. A partir de nossa categoria, bordejamos algumas considerações não somente acerca do desejo, mas de condições inequívocas que poderiam arraigar sentidos outros para nossa análise. Em primeiro lugar, destaquemos que as diagramações (in)familiares presentes, em ambas as narrativas, foram proporcionadas pela diegese auspiciosa do corpo feminino e seus efeitos insólitos. Deste modo, indicamos que a potencialidade da literatura fantástica de Rubião poderia nos indicar veredas, estruturas que nos permitiriam interpretar as particularidades idiossincráticas dos avatares da feminilidade e seus impactos em outras esferas subjetividades nos outros. Ademais, se nas personagens de Barbára e Petúnia, que perfazem as forças pulsionais de Tãatos, assim como os femininos que habitam as páginas do fantástico oitocentista, teriam as mulheres rubianas algum espaço em que as leis de Eros, guardião da vida e da continuidade, se fariam ausentes? E não seria esta metástase que expressaria a caracterização gigantesca e ameaçadora do feminino, capaz de materializar os efeitos do fantástico? Ou a serpente urobórica que circunda as intempestivas relações dos personagens usurpa qualquer ato criativo, quaisquer transformações que desestabilize o destino maledicente dos personagens? Estes e outros questionamentos, apenas ressaltam a necessidade de nos aprofundar na produção artística do autor mineiro que, apesar de seu pioneirismo estético, ainda não ocupa um espaço mais profícuo no contexto acadêmico, assim como a própria literatura fantástica brasileira, que carece de mais estudos que se debrucem sobre suas singularidades.



Algueres, melifluamente investidos pela fantasística de Murilo Rubião, nossa pesquisa fora capaz de consubstanciar os contornos espectrais do desejo a partir das elucubrações torpes e, excessivamente, arcaicas da fantasia. Logo, as vozes tonitruantes do feminino em Bárbara e Petúnia, (des)arranjam os ditames de suas vontades nefastas a partir do aprisionamento mordaz de Eros por Tânatos, face soturna e sibilante do desejo que resguarda as moções mais aniquiladoras. Para tanto, como analisamos em nosso estudo, fora, justamente, a partir da exasperada incorporação da poética urobórica, sinônimo da pulsão tanática, que a prosa de Rubião tensionara novos sentidos para a estética do fantástico. Efusivamente, os contos analisados, neste trabalho, representam apenas uma parcela das outras 31 narrativas que, a seus modos, devastam os moldes do simbólico e investem numa fantasmagórica que esgarça os paradigmas do real. Ademais, em nosso trabalho, extrairmos sentidos para duas figuras femininas, contudo, deixamos de nos inclinar para outras personagens emblemáticas da prosa muriliana, Aglaia, Elisa e Mariazinha por exemplo, que poderiam agregar, ou mesmo, distorcer nossa argumentação. Não obstante, poderíamos observar, nas outras tramas do autor mineiro, as particularidades fáusticas da incorporação da pulsão de morte – indicada como repetição e aprisionamento por outros autores, Schwartz e Arrigucci –, que inunda e (des)estabiliza as idiosincrasias das personagens rubianas. Paralelamente, sobre o vértice da repetição, condição inequívoca da pulsão, levando em consideração as ponderações psicanalíticas dos pós- freudianos, ainda nos deparamos com um terreno ambivalente e incerto, pois as diversas vertentes da ciência psicanalítica não chegaram num consenso sobre as origens e desdobramentos que revestem a pulsão de morte (ROUDINESCO, 1987). Na realidade, a partir das bifurcações do pensamento psicanalítico, primordialmente, proporcionadas pelas escolas francesa e inglesa, abre-se um arcabouço multifacetado para outras interpretações, outros sentidos que se abrem para os intérpretes da psicanálise e da literatura. Assim, do mesmo modo que a psicanálise proporcionara uma leitura singular para o aparato estético da literatura, esta pode indicar rotas inexequíveis para a realidade.

Por fim, faz-se necessário indagarmos acerca de uma das possibilidades mais instigantes de nossos postulados: a existência e a possível diagramatura de um inconsciente estético no texto literário. Como fora exposto, a ficção, segundo Freud, arqueja seus meandros sobre o primado de nossas fantasias originárias, possibilitando composições criativas que nos remetem às brincadeiras infantis de outrora. Assim, a construção inventiva da obra literária sorve, diretamente, das fontes uterinas do processo inventivo. Neste sentido, admitindo as coordenadas do onírico e do fantasístico, desde as calendas da infância, poderíamos inferir que a dialética dos primeiros tempos muito ainda tem a dizer sobre os matizes da fantasia, a nuclearidade que dará origem ao jogo espectral do texto. Assim, nesse corolário, as teorias de Donald Winnicott (1896-1971) e Melanie Klein (1882-1960), ambos pertencentes a escola inglesa de psicanálise, possibilitar-nos-ia uma provável expansão da tese de Jacques Rancière, que ainda tem muito a dizer sobre esta controversa hipótese, que, mais uma vez, estreitaria o enleio intrínseco entre a literatura e a psicanálise.

# 5

## Referências



ANDERS, G. **Kafka: pró e contra**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1924] 2013.

ARRIGUCCI, Davi Jr. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSOUN, Paul-Laurent. **Freud e a mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

AZEVEDO, Álvares. **Noite na Taverna**. Porto Alegre: L&PM, [1855] 2016.

AZEVEDO, Álvares. **Macário**. Porto Alegre: L&PM, [1853] 2018.

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, [1944] 2007.

CAMUS, Albert. **O mito Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, [1942] 2020.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional, 1976.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, [1969] 2019.

CORTÁZAR, Julio. **O contista**. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Continuidade dos parques In**. *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1964] 2014

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, [1957] 1992.  
EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

FARJANI, Antônio. **Édipo claudicante: Do mito ao complexo**. São Paulo, 1987

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1900], 2018.

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose e Perversão.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1897] [1925] 2016.

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: As pulsões e seus destinos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1915] 2013.

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de O homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume II: Estudos sobre a histeria (1893- 1895).** São Paulo: Companhia das Letras, [1893] 2016.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume VI: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901- 1905).** São Paulo: Companhia das Letras, [1905] 2016

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume VIII: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909).** São Paulo: Companhia das Letras, [1907] 2015

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XIV: História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920);** São Paulo: Companhia das Letras, [1920] 2010.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XVIII: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914).** São Paulo: Companhia das Letras, [1913] 2012.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras completas volume XVIII: O Mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** São Paulo: Companhia das Letras, [1933] 2010.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen,** trad. Maria Aparecida Moraes Rego, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary.** São Paulo: Martin Claret, [1856] 2000. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GAUTIER, Théophile. **A morte amorosa.**; POTOCKI, Jan. **História do demônio Pacheco.** In: CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – Primeira parte.** São Paulo: Editora 34, 2016;

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe.** Rio de Janeiro: Record, [1927] 2019.

HOMERO. **Odisseia.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy the literature of subversion.** Methuen & Co. Ltd. Taylor & Francis e-Library, 1981.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva, uma fantasia pompeiana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1903] 1987.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Rio de Janeiro: Editora Antofágica, [1915] 2019.

KAFKA, Franz **Essencial Franz Kafka.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, [1912] 2011.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade.** São Paulo: Boitempo, 2007.

LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos.** São Paulo: Editora Hedra, 2015

LLOSA, Mario Vargas. **Elogio da madrasta.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LOVECRAFT, H.P. **H.P. Lovecraft: medo clássico.** Rio de Janeiro: Darkside Books, [1928] 2017.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura.** São Paulo: Iluminuras, 1973,

MACHADO, Assis; AZEVEDO, Aluísio; Neto, Coelho. In: MARTINS, Romeu. **Medo Imortal.** Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

MATAGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo.** Curitiba: Arte e Letra, 2019.

MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

NETO, Coelho. **Esfinge.** Editora Legatus [1908] 2020.

NODIER, Charles. **Contes.** Organisée par P.-G. Castex. Paris: ÉditionsGarnier, [1821] 1961.

NODIER, Charles. **Do fantástico em Literatura.** Paris: Chimères, 1989.

OVÍDIO; DIAS, Domingo Lucas. **As metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROAS, David. **Ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROUDINESCO, Elizabeth. **Freud na sua época e em nosso tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Obra completa/ textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: editora Ática, 1981.

STEVENSON, Robert Louis Stevenson. **O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Antofágica [1886] 2020.

TODOROV, Tzevan. **Introdução a literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, [1970] 1975.

YALE. Bible. O.T. **Proverbs X-XXXI**. English. Fox. 2009.

# 6

## Anexos



BÁRBARA

O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes.

(Provérbios, XXI, 16)

Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição. Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania.

Quase da mesma idade, fomos companheiros inseparáveis na meninice, namorados, noivos e, um dia, nos casamos. Ou melhor, agora posso confessar que não passamos de simples companheiros.

Enquanto me perdurou a natural inconsequência da infância, não sofri com as suas esquisitices. Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas. Assim pensando, muito tombo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutas sem sabor ou ninhos de passarinho. Apanhei também algumas surras de meninos aos quais era obrigado a agredir unicamente para realizar um desejo de Bárbara. E se retornava com o rosto ferido, maior se lhe tornava o contentamento. Seguravame a cabeça entre as mãos e sentia-se feliz em acariciar-me a face intumescida, como se as

equimoses fossem um presente que eu lhe tivesse dado.

Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito a minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal. (Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!)

Houve tempo — sim, houve — em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse.

Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava.

Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre. Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer o aparecimento de uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranquilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho.

Ingênuas esperanças fizeram-me acreditar que o nascimento da criança eliminasse de vez as estranhas manias de Bárbara. E suspeitando que a sua magreza e palidez fossem prenúncio de grave moléstia, tive medo de que, adoecendo, lhe morresse o filho no ventre. Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo.

Pedi o oceano.

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano.

No regresso, quis desculpar meu procedimento, porém ela não me prestou atenção. Sofregamente, tomou-me o vidro das mãos e ficou a olhar, maravilhada, o líquido que ele continha. Não mais o largou. Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-a contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes, engordava.

Momentaneamente despreocupe-me da exagerada gordura de Bárbara. As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo.

Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado.

A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite.

Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso. De madrugada, após certificar-me de que o garoto dormia tranquilamente, pulei o muro divisório com o quintal do vizinho e arranquei um galho da árvore.

Ao regressar a casa, não esperei que amanhecesse para entregar o presente à minha mulher. Acordei-a, chamando baixinho pelo seu nome. Abriu os olhos, sorridente, adivinhando o motivo por que fora acordada:

— Onde está?

— Aqui. — E lhe exibiu a mão, que trazia oculta nas costas.

— Idiota! — gritou, cuspidando no meu rosto. — Não lhe pedi um galho. — E virou para o canto, sem me dar tempo de explicar que o baobá era demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura.

Dias depois, como o dono do imóvel recusasse vender a árvore separadamente, tive que adquirir toda a propriedade por preço exorbitante. Fechado o negócio, contratei o serviço de alguns homens que, munidos de picaretas e de um guindaste, arrancaram o baobá do solo e o estenderam no chão.

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Esse foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele.

Estava terrivelmente gorda. Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol. (O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada.) A primeira ideia que lhe ocorria, nessas ocasiões, era pedir a máquina de projeção ou a bola, com a qual se entretinham os jogadores. Faziam interromper, sob o protesto dos assistentes, a sessão ou a partida, a fim de lhe satisfazer a vontade.

Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre.

Deixei que agisse como bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos.

Seriam os últimos. Já gastara uma fortuna com as suas excentricidades.

Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão:

— Seria tão feliz se possuísse um navio!

— Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

— Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo.

Irritado, não pude achar graça nas suas palavras. Como poderia saber da bele-

za de um barco, se nunca tinha visto um e se conhecia o mar somente através de uma garrafa?!

Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. Dentre os transatlânticos ancorados no porto, escolhi o maior. Mandei que o desmontassem e o fiz transportar à nossa cidade.

Voltava desolado. No último carro de uma das numerosas composições que conduziam partes do navio, meu filho olhava-me inquieto, procurando compreender a razão de tantos e inúteis apitos de trem.

Bárbara, avisada por telegrama, esperava-nos na gare da estação. Recebeu-nos alegremente e até dirigiu um gracejo ao pequeno.

Numa área extensa, formada por vários lotes, Bárbara acompanhou os menores detalhes da montagem da nave. Eu permanecia sentado no chão, aborrecido e triste. Ora olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com as suas perninhas, ora o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçar.

Montado o barco, ela se transferiu para lá e não mais desceu a terra. Passava os dias e as noites no convés, inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau.

O dinheiro escasso, desde a compra do navio, logo se esgotou. Veio a fome, o guri esperneava, rolava na relva, enchia a boca de terra. Já não me tocava tanto o choro de meu filho. Trazia os olhos dirigidos para minha esposa, esperando que emagrecesse à falta de alimentação. Não emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos. A sua excessiva obesidade não lhe permitia entrar nos beliches e os seus passeios se limitavam ao

tombadilho, onde se locomovia com dificuldade.

Eu ficava junto ao menino e, se conseguia burlar a vigilância de minha mulher, roubava pedaços de madeira ou ferro do transatlântico e trocava-os por alimento.

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria.

Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.

PETÚNIA

E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho.

(Isaiás, XXXIV, 13)

Nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia de quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia.

Eles gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas – três louras Petúnias, enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica.

Quando dos pequeninos túmulos, colocados à margem da estrada, saíram os minúsculos titeus, nada mais pertencia a Éolo. Cacilda se assenhoreara do seu talento, das suas recordações. Proibira-lhe visitar os jazigos das meninas, levar-lhes copos-de-leite, azáleas. Vedou-lhe o jardim, tomou-lhe o binóculo. É que apareceram os timóteos, umas flores alegres, eméritos dançarinos. Divertiam as miúdas Petúnias, brincando de roda, ensinando-lhes a dança, despindo-se das pétalas. A sua nudez aborrecia Cacilda. Sem protesto, Éolo aguardava as begônias, naquele ano ausentes.

Longa se tornou a espera e se punha triste por andar sozinho pelo quarto úmido. Impedido de franquear as janelas, que a esposa mandara trancar com pregos, ele imaginava com amargura os lindos bailados dos timóteos, a alegria das louras Petúnias. Por que Petúnia-mãe as julgava mortas, se nada apodrecera?

A primeira Petúnia, Petúnia Maria, filha de Petúnia Joana, levou-o a acreditar que os dias seriam felizes.

– Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia – gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.)

Por que begônias? Felônia, felonia. Fenelão comeu a pedra. – Petúnia Jandira gostava de histórias:

– Papai, quando virão os proteus?

– Não come a gente, são dançarinos, filhinha.

– E os homens?

– Fenelão comeu a pedra. Era lírico o Fenelão.

Éolo não tinha planos para casamento, porém sua mãe pensava de outro Modo:

—Sou rica e só tenho você. Não admito que minha fortuna vá para as mãos do Estado.

— E, irritada diante dessa possibilidade, alteava a voz: — Quero que ela fique com os meus netos!

Vendo que não conseguia mudar as convicções do filho, nem seduzi-lo com a visão antecipada de possíveis descendentes, descaía para a pieguice:

— Além do mais, amor, quem cuidará do meu Eolinho?

O diminutivo era o bastante para enfurecê-lo. Saía batendo portas até seu quarto.

Periodicamente dona Mineides promovia festinhas, enchendo a casa de moças, esperançosa de que o rapaz casasse com uma delas. Às que reuniam, na sua opinião, melhores qualidades para o matrimônio, insinuava aparentando uma infelicidade um tanto fingida: “Alguém terá que substituir-me e cuidar dele com o mesmo carinho”. — As jovens concordavam, felizes por se tornarem cúmplices da velha.

O filho bocejava. Ou se irritava ouvindo os gritinhos histéricos, as perguntas idiotas, a admiração das mocinhas pelo casarão, onde o mau gosto predominava. Enfastiado, esperava esvaziar-se o recinto, cessar o alvoroço das inquietas raparigas. Terminada a festa, dona Mineides e os criados já recolhidos aos aposentos, os pássaros invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousavam nos braços das cadeiras. Não cantavam. Ruflavam de leve as asas, para não despertar os que dormiam, pois jamais permitiam que outras pessoas, além dele, os vissem em seus voos noturnos.

\* \* \*

Estava Éolo, uma tarde, a soltar bolhas de sabão quando ouviu de longe a mãe berrar:

— Éolo, seu surdo, venha cá!

Relutou em atender ao chamado, tal o seu desagrado pelo tom brusco com que solicitavam a sua presença na sala.

A velha aguardava-o impaciente. Logo que pressentiu seus passos no corredor, avançou em direção do filho, arrastando pelas mãos uma moça que pouco à vontade a acompanhava:

— É ela.

Não se lembraria em seguida de ter ouvido o nome de Cacilda, talvez pela surpresa do encontro. O rubor subiu-lhe à face, ele que de ordinário mostrava-se seguro de si ou indiferente no trato com as mulheres. Ficou a contemplar em silêncio os olhos

castanhos e grandes, os lábios carnudos, os cabelos longos da desconhecida. Vagaroso, aproximou-se dela e tomou-a nos braços. Apertou-a, a princípio com suavidade, para depois estreitá-la fortemente. Dominado pela sensualidade que aquele corpo lhe provocava, esqueceu-se da mãe. A jovem mulher não se perturbou. Desprendeu-se dele e disse com naturalidade:

— Lindos pássaros.

Dona Mineides olhou para os lados e nada vendo perguntou:

— Que pássaros?

Éolo ignorou a pergunta, já convencido de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia.

A mãe não presenciou o casamento. Antes de morrer, manifestou o desejo de ver seu retrato transferido da sala de jantar para os aposentos que iriam abrigar o casal. Petúnia apressou-se em concordar, enquanto Éolo, consciente dos motivos que levavam a moribunda a expressar o estranho pedido, hesitava em dar sua aquiescência.

Casados, os dias corriam tranquilos para os dois. A casa vivia povoada de pássaros e cavalos-marinhos, estes trazidos pela noiva. Até o nascimento da terceira filha nenhum atrito criara desarmonia entre eles.

Alguns dias após o último parto, aterrorizada, Petúnia acordou o marido:

— Olha, olha o retrato!

Éolo demorou a entender por que fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquilagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides.

— Pronto — disse. O sorriso demonstrava sua satisfação pelo trabalho realizado. Petúnia fez uma cara de nojo e virou-se para o canto.

Custou a reencetar o sono interrompido. Por mais que tentasse esquecer a cena, tinha o pensamento voltado para o retrato da sogra a derreter-se, sujando a moldura e o assoalho.

A repetição do fato nas noites subsequentes aumentou o desespero dela. Suplicava ao esposo que retirasse o quadro da parede. Éolo fingia-se desentendido. Pacientemente recompunha sempre a pintura da velha.

Houve um momento em que Petúnia descontrolou-se:

— Como é possível amar, com essa bruxa no quarto?



As relações entre os dois, aos poucos, tornavam-se frias, sem que deixassem de compartilhar a mesma cama. Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando. Cacilda lhe dava as costas e entediada lia um livro qualquer. Também descuidava das filhas e muitas vezes as evitava.

Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade, quando sentiu o corpo tremer, afrouxarem-lhe as pernas, a náusea chegando à boca: jogadas no sofá, as três Petúnias jaziam inertes, estranguladas. Cambaleante, deu alguns passos. Depois retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. Quis reanimá-las, endireitar-lhes os pescocinhos, firmar as cabecinhas pendidas para o lado.

Percebeu a inutilidade dos seus esforços e rompeu-se num pranto convulsivo. Não entendia por que alguém poderia ter feito aquilo. De repente tudo se aclarou e saiu à procura de Cacilda. Encontrou-a sentada na cama, segurando a cabeça nas mãos.

Inquirida sobre o que acontecera, levantou os olhos secos na direção do marido:

— Foi ela, a megera. — A voz era inexpressiva, sumida. O dedo apontava o retrato da velha a se desmanchar na tela.

Perdera a noção de quantas horas havia dormido. O primeiro pensamento, ao acordar, foi para as Petúnias. Seguiu até a sala e surpreendeu-se por não vê-las no mesmo lugar. Vasculhou os aposentos. Nenhum sinal das filhas ou da mulher. Teve o pressentimento de que tinham sido levadas para o jardim e desceu rápido as escadas. Não transpôs a porta. Os cavalos- marinhos obstruíam a passagem. Avançaram sobre ele, subindo pelas suas roupas, cobrindo- lhe o rosto, os cabelos. Recuou apavorado, a sacudir para longe os agressores.

Cacilda retornou tarde. Não deu explicações do que se passara, nem justificou sua ausência. Daí por diante, Éolo habituou-se às constantes fugas da esposa, que saía de manhã e só regressava com o sol-posto. Não dirigia uma palavra sequer ao marido, mas aparentava tranquilidade e espelhava, às vezes, certa euforia. Também costumava assobiar.

Por muito tempo Éolo se absteve de sair de casa, temeroso da fúria dos cavalos- marinhos. Impossibilitado de saber o que se passava lá fora, através das janelas hermeticamente trancadas, vagava pelos quartos, afofava-se na tristeza.

Quando, por acaso, descobriu que os pequenos animais tinham o sono tão profundo quanto o de Cacilda, a alegria lhe retornou. Bem-sucedido na primeira tentativa de chegar ao pátio sem ser molestado, adquiriu a confiança de que jamais seria presenciado em seus passeios noturnos. Tão logo a esposa adormecia, escapava sorrateiro da cama, escorregando por debaixo das cobertas. Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente

os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora. Ao lado, bailavam risonhos os titeus e proteus.

Em uma das ocasiões em que se preparava para levantar-se, descuidou-se um pouco, suspendendo demasiadamente o lençol que cobria a companheira: no ventre dela nascera uma flor negra e viscosa. Recém-desabrochada. Cortou-a pela haste, utilizando uma faca que buscara na cozinha, e levou-a consigo. Caminhava sem precaução, a esbarrar nas portas, tropeçando nos degraus. Contudo manteve os seus hábitos. Apenas não prestou grande atenção nos bailados nem limpou cuidadosamente as Petúnias.

Nas noites seguintes sempre encontrava a rosa escura presa à pele de sua mulher. Não mais a cortava. Arrancava-a com violência e a desfazia entre os dedos. Nervoso, descia ao jardim, para cumprir o ritual a que se acostumara.

Mesmo contra a sua vontade, não conseguia abandonar o leito sem descobrir o corpo da esposa, muito menos desviar os olhos da flor. Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obcecante, procurou a faca com que decepara a flor negra da primeira vez e enterrou-a em Cacilda.

Éolo, o olhar fixo no busto da morta, contemplava-o sem a avidez de anos atrás. Voltou- se, por instantes, para os lábios carnudos, dos quais desaparecera a antiga sensualidade. Ao levantar a cabeça, notou que a maquilagem da mãe se desfizera. Recompôs a pintura e sentou novamente na cama. O sangue ainda escorria da ferida, quando multiplicaram as flores no ventre de Cacilda.

Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco fundo, jogando nele o corpo. Mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas. Maquinalmente foi arrancando uma a uma. Em meio à tarefa, lembrou-se das filhas.

Largou o que estava fazendo e correu para desenterrá-las. Sentia-se extenuado, porém aguardou que elas terminassem a dança, antes que subisse ao quarto. Jogou-se na cama sem despir-se e adormeceu imediatamente. Não dormiu muito. Os estalidos, que vinham do assoalho, acordaram-no. Sobressaltado, viu o aposento atapetado de rosas negras. Urgia destruí-las, senão passariam a outras dependências, chegariam às casas mais próximas, levando consigo a prova do crime. E os vizinhos não deixariam de denunciá-lo à polícia. Alarmou-se com a possibilidade de ser encarcerado: quem cuidaria do retrato da mãe, quem retiraria da terra as Petúnias?

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue.

## Sobre os autores



### **Matheus Pereira de Freitas**

Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. É membro do Grupo de Pesquisa LIGEPSI - Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise. Realiza pesquisas em Literatura e Psicanálise, a partir da estética fantástica e seus desdobramentos nos séculos XX e XXI.

### **Hermano de França Rodrigues**

Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Adjunto III do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Realizou Estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco - PROPESQ/UFPE, na área de Análise do Discurso, sob a supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Virgínia Leal. Especialista em Psicanálise: Teoria e Prática, pelo Espaço Psicanalítico - EPSI, com monografia orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Neuma Carvalho de Barros. Tem experiência na área de Linguagem, Literatura e Cultura, com ênfase em Semiótica, Literatura e Psicanálise. Desenvolve estudos sobre: a) Literatura Erótica; b) Erotismo, Discurso e Memória; c) Semiótica e Psicanálise; d) Literatura e Psicanálise; e) Literatura e Estudos de Gênero.





CÓDIGO DE BARRA

