



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DO NARIZ DE GOGOL ÀS UNHAS DE RUBIÃO: A CRÍTICA SOCIAL NA
LITERATURA FANTÁSTICA DOS SÉCULOS XIX E XX**

JOAZ SILVA DE MELO

Área de concentração:

Literatura, teoria e crítica

Linha de pesquisa

Tradição e Modernidade

Orientadora:

Prof^ª. Dr^ª. Luciane Alves Santos

João Pessoa

2021

JOAZ SILVA DE MELO

**DO NARIZ DE GOGOL ÀS UNHAS DE RUBIÃO: A CRÍTICA SOCIAL NA
LITERATURA FANTÁSTICA DOS SÉCULOS XIX E XX**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, Campus I, na área de concentração: Literatura, teoria e crítica; Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade; Orientadora: Dra. Luciane Alves Santos.

João Pessoa

2021

**Catálogo na publicação Seção de
Catálogo e Classificação**

M528n Melo, Joaz Silva de.

Do nariz de Gogol às unhas de Rubião: a crítica social na literatura fantástica dos séculos XIX e XX / Joaz Silva de Melo. - João Pessoa, 2021.
100 f.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Fantástico - narrativa. 2. Alegoria - interpretação.
3. Murilo Rubião - autor brasileiro. 4. Nikolai Gogol - autor ucraniano-russo. I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-3(043)

AGRADECIMENTOS

Finalizado este percurso na pós-graduação, nos resta agradecer aqueles e Aquele que nos ajudou a concluir com êxito essa etapa.

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me dado força e a capacidade necessária para resistir e superar cada passo, desde o estudo para a prova de seleção enquanto estava abarrotado com outras tarefas, a abreviação de curso (que foi o processo mais complicado de todos) que até ao CONSEPE chegou. Em todo o processo, Ele esteve comigo e me fortaleceu.

Agradeço à minha família, em especial à minha esposa pelo apoio incondicional e motivação, desde quando ainda éramos noivos. À minha mãe pelo apoio e por me propiciar uma dedicação exclusiva aos estudos.

Agradeço à minha orientadora, Luciane Santos, que desde 2017 esteve comigo no processo de lapidação acadêmica e a quem devo o acesso e o sucesso nesse trabalho.

Agradeço aos professores com quem tive as aulas para cumprimento dos créditos necessários para a conclusão do mestrado, em especial ao professor Arturo Gouveia com quem pude cursar duas disciplinas bastante proveitosas. Acrescento o agradecimento ao professor João Batista, que mesmo sem dar uma disciplina regular, através do grupo de pesquisa, me proporcionou um aprofundamento necessário para mergulhar no, tão temível, texto de Benjamin. Grande é a minha felicidade por tê-los juntos na banca desse trabalho.

Agradeço aos meus colegas e amigos que estiveram comigo nas aulas e nos grupos virtuais, em especial aqueles que me acompanham desde a graduação: Robson e Rivânia.

Agradeço à CAPES pela bolsa que proporcionou condições para uma dedicação mais intensa aos estudos.

Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas.

Peter Penzoldt

RESUMO

A relação entre literatura e sociedade sempre foi motivo de debates entre estudiosos do assunto. Alguns, como os formalistas russos, buscavam um método mais científico para suas análises imanentistas. Outros, como Antonio Candido, buscavam analisar como o texto reflete e se relaciona com o mundo que representa. A literatura fantástica, por sua vez, não é diferente, há os que privilegiam a estrutura do texto, como Tzvetan Todorov, e há os que admitem os ecos sociais, como David Roas, Jean-Paul Sartre, entre outros. Todorov, por exemplo, desconsidera a interpretação alegórica, pois ela não é inerente ao texto; o que é desconstruído pelos outros estudiosos. Em nossa pesquisa, estudamos duas narrativas, “O Nariz”, de Nikolai Gogol, autor ucraniano-russo do século XIX, e “As Unhas”, de Murilo Rubião, autor brasileiro do século XX. Analisaremos como as narrativas se desenvolvem no fantástico, como são construídas críticas a partir de uma leitura alegórica delas e como ambas representam a sociedade em que estão inseridas. A literatura fantástica, geralmente, apresenta relações com o mundo, diferentemente do conceito popular de fantasia como distanciamento do “real”. Essa ligação, muitas das vezes, serve para denunciar as anormalidades do mundo. Muitos autores trabalharam com críticas a sociedade ao longo do tempo. Embora Nikolai Gogol e Murilo Rubião pertençam a diferentes séculos e continentes, as narrativas selecionadas de ambos são classificadas como fantásticas. Inicialmente, nossa pesquisa é desenvolvida a partir do levantamento da fortuna crítica dos autores e como eles trabalhavam o fantástico como uma forma de crítica. Em seguida, nos deteremos na análise do texto, destacando pontos que despertam uma leitura alegórica que combine com fatores sociais contemporâneos e do século XIX para, assim, detectar e classificar a(s) crítica(s) apresentada(s). De acordo com Jean-Paul Sartre (2005), o artista persiste onde o filósofo desiste, assim, pretendemos compreender a concepção de mundo expressa nas narrativas dos autores. Nosso estudo trata-se de uma pesquisa bibliográfica, na qual utilizamos o método comparativo de forma qualitativa. Concluídas as análises, percebemos que as narrativas apresentam críticas ao modo de vida comum nas sociedades em que se situam, quer seja ao sistema de classes da Rússia czarista, ou ao modo de vida burguês brasileiro. Nas duas realidades apenas a aparência, fama ou cargo tinham valor. Como pressupostos teóricos para o presente estudo, apresentamos: Tzvetan Todorov (2017), David Roas (2014), Jean-Paul Sartre (2005); sobre a alegoria na literatura: Walter Benjamim (2011) e João Adolfo Hansen (2006).

Palavras-chave: Fantástico. Alegoria. Murilo Rubião. Nikolai Gogol.

ABSTRACT

The relationship between literature and society has always been a subject of debate among scholars on the subject. Some, like the Russian formalists, sought a more scientific method for their immanentist analyzes. Others, like Antonio Candido, sought to analyze how the text reflects and relates to the world it represents. Fantastic literature, on the other hand, is no different, there are those who privilege the structure of the text, such as Tzvetan Todorov, and there are those who admit social echoes, such as David Roas, Jean-Paul Sartre, among others. Todorov, for example, disregards the allegorical interpretation, as it is not inherent in the text; what is deconstructed by the other scholars. In our research, we studied two narratives, “O Nariz”, by Nikolai Gogol, Ukrainian-Russian author of the 19th century, and “As Nails”, by Murilo Rubião, Brazilian author of the 20th century. We will analyze how the narratives develop in the fantastic, how criticisms are constructed from an allegorical reading of them and how both represent the society in which they are inserted. Fantastic literature, generally, presents relations with the world, unlike the popular concept of fantasy as a distance from the “real”. This connection, many times, serves to denounce the abnormalities of the world. Many authors have worked with criticism of society over time. Although Nikolai Gogol and Murilo Rubião belong to different centuries and continents, the selected narratives of both are classified as fantastic. Initially, our research is developed from the survey of the authors' critical fortune and how they worked the fantastic as a form of criticism. Then, we will stop at the analysis of the text, highlighting points that awaken an allegorical reading that combines with contemporary and 19th century social factors to thus detect and classify the criticism (s) presented. According to Jean-Paul Sartre (2005), the artist persists where the philosopher gives up, thus, we intend to understand the conception of the world expressed in the authors' narratives. Our study is a bibliographic research, in which we used the comparative method in a qualitative way. After the analysis, we realized that the narratives present criticisms of the common way of life in the societies in which they are located, whether it be the class system of Tsarist Russia, or the Brazilian bourgeois way of life. In both realities, only appearance, fame or position had value. As theoretical assumptions for the present study, we present: Tzvetan Todorov (2017), David Roas (2014), Jean-Paul Sartre (2005); on allegory in literature: Walter Benjamim (2011) and João Adolfo Hansen (2006).

Keywords: Fantastic. Allegory. Murilo Rubião. Nikolai Gogol.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2. REFLEXÕES SOBRE O FANTÁSTICO	22
2.1 O Fantástico <i>lato sensu</i> e <i>stricto sensu</i>	22
2.2 O Fantástico estrutural de Todorov	23
2.3 O Fantástico Contemporâneo de Sartre	30
2.4 A ameaça do Fantástico de David Roas	35
3. REFLEXÕES SOBRE A ALEGORIA	43
3.1 Hansen e o percurso da alegoria	43
3.2 A alegoria benjaminiana	52
3.3 Fantástico e alegoria	59
4. ANÁLISES DAS NARRATIVAS: “AS UNHAS” E “O NARIZ”	64
4.1 “As Unhas”	64
4.2 “O Nariz”	78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO NARIZ ÀS UNHAS	95
REFERÊNCIAS	98

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No estudo da literatura fantástica, a relação entre literatura e sociedade também se faz presente, pois embora ela trate de assuntos aparentemente alheios à normalidade, através destes revela muitas vezes críticas às “anormalidades” do mundo empírico. Assim, selecionamos para este estudo do fantástico um conto de Murilo Rubião, “As Unhas” e uma narrativa de Nikolai Gogol, “O Nariz”, nos quais, por meio de manifestações insólitas, os enredos revelam o narcisismo, a intolerância, a falta de amor, entre outros aspectos destrutivos que a sociedade possui.

Nesta pesquisa, buscamos compreender como essas duas narrativas, pertencentes ao fantástico, podem ser interpretadas alegoricamente como uma crítica à sociedade da época em que se inscrevem. O presente estudo é proposto por ser continuidade de um Projeto Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, no qual estudamos a presença do medo nas narrativas fantásticas de Rubião e também do nosso Trabalho de Conclusão de Curso em que estudamos a crítica social dos contos rubianos. Como dissertação de mestrado, propomos estender a discussão para a Rússia e comparar as denúncias sociais apresentadas na obra de Rubião com as de Gogol, analisando uma narrativa fantástica de cada um dos autores.

Para tratar introdutoriamente do fantástico, é necessário fazer uma distinção básica: o que alguns chamam de fantástico é, na verdade, um conjunto de narrativas que são distintas e diversificadas, desde *As mil e uma noites* até *A Metamorfose*, de Kafka. Para evitar uma confusão conceitual, esclarecemos que nosso conceito de fantástico é derivado dos postulados de Todorov e se embasam principalmente nos estudos de David Roas (2014) e Jean-Paul Sartre (2005).

De acordo com Todorov, em *Introdução à literatura Fantástica* (2017), esse “gênero” se realizaria quando, numa narrativa, há o choque entre duas naturezas: o real e o sobrenatural. Quando houver dúvida sobre a natureza de determinado fenômeno e a possibilidade de uma interpretação hiperfísica surge, estamos presentes no terreno do fantástico. Todorov ainda estabelece algumas condições para a delimitação do gênero. Além da persistência da dúvida até o fim do conto, a vacilação deve acontecer, na maioria das vezes, concomitantemente no personagem e no leitor. Da mesma maneira, a narrativa não deveria ser interpretada de forma metafórica. De acordo com Todorov, o texto não deve sair

de sua realidade diegética para o mundo real, pois não necessita ser interpretado. Entretanto, no mesmo livro, alega que “O Nariz”, de Gogol, possui propriedade alegórica e não compreende o princípio da vacilação.

Os conceitos estabelecidos acima são respeitados e tidos como basilares, contudo, há outros teóricos que aprofundaram mais algumas questões. David Roas (2014), crítico catalão, propõe que a literatura fantástica tem por base a confrontação entre o sobrenatural e o real no mundo conhecido, postulando assim a anormalidade do mundo real. Assim, o fantástico estabelecerá uma incerteza na mente do leitor, fazendo-o questionar seu referente de realidade. Essa seria a ameaça presente no texto insólito, o que causa inquietude ou medo.

Para Jean-Paul Sartre (2005), não é necessário representar o insólito para chegar ao fantástico, basta que o acontecimento contradiga as leis naturais do mundo em que está inserido. As próprias leis do mundo são responsáveis pela explicação do fator insólito. Sartre dá o exemplo de um cavalo falante, se alguém vir um, pensará que está enfeitado ou que é um homem vestido de cavalo. Contudo, o diferencial do fantástico é que ele oferece uma imagem invertida do mundo, trocando a ordem conhecida na mente do leitor, a narrativa fantástica pode apresentar um acontecimento possível, mas com seu toque de inversão.

Assim, o filósofo estabelece que a literatura fantástica produzida no século XX não possui mais os artifícios do século XIX, como os seres mágicos. Não há mais diabos, duendes, fadas, nem qualquer outro ser sobrenatural, o mundo humano é agora o fator insólito. A realidade cotidiana é retratada de uma forma que faz com que o leitor questione a racionalidade do que conhece por “normal”. O fantástico faz uma proposição para provocar uma reavaliação dos pressupostos de realidade. Isso é feito através da apresentação de um mundo semelhante ao seu, mas em que acontecem fenômenos insólitos. A narrativa fantástica age como quem perguntaria: “isso que você acredita é realmente verdade? Tem certeza?” Quando o leitor se defronta com esses questionamentos sua reação natural é o medo ou desconforto, pois a regra que usava para compreender o mundo está sendo desconstruída. O fantástico, nesse viés, seria a exclamação implícita desse questionamento.

O teórico argentino Jaime Alazraki (2002), analisando narrativas do século XX, trabalha com a hipótese de interpretação textual que foi proibida por Todorov, propondo que eles devam ser lidos como metáforas. Para Alazraki, os acontecimentos presentes no texto fantástico são para que o leitor se questione e ao mesmo tempo interprete a narrativa como uma metáfora ou alegoria.

Para propor uma resolução a esse impasse, o crítico David Roas (2014) explica que as narrativas de ambos os séculos podem constituir metáforas, pois se assim não fosse, seres sobrenaturais estariam limitados a sua forma de monstro, sem poder constituir-se como símbolo. Assim, a leitura alegórica torna-se possível em toda a literatura fantástica, tangendo tanto Nikolai Gogol (escritor do século XIX), quanto Murilo Rubião (escritor do século XX).

A seguir, apresentaremos os autores e como foram vistos pela crítica de sua época. Iniciamos por Murilo Rubião.

Murilo Eugênio Rubião nasceu em 1º de julho de 1916, na cidade de Carmo, em Minas Gerais. Iniciou seus estudos nas cidades de Conceição do Rio Verde e Passa Quatro, chegando, aos sete anos, a Belo Horizonte, cidade onde se estabeleceu. Em 1947, publicou *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, lançando seus principais contos que viriam a ser reescritos e republicados em edições posteriores. Apesar de ter iniciado carreira em 1947, somente em 1974 foi reconhecido pela crítica, quando publicou *O Pirotécnico Zacarias*. Faleceu em 1991 e foi enterrado no cemitério do Bonfim em Belo Horizonte, de acordo com o seu desejo. O acervo pessoal do autor foi doado pela sua família ao Acervo dos Escritores Mineiros (SCHWARTZ, 1982).

Rubião sempre foi admirador da literatura de Machado de Assis, herdando o traço cético e pessimista do autor. Ele era sua maior influência, inclusive, quando perguntaram-lhe por que não teve família, ele respondia parafraseando as palavras de conclusão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “não tive filhos, não plantei árvores, apenas arbustos”. Certa vez, quando perguntado o que levaria para a estrelinha d’*O Pequeno Príncipe*, Rubião afirmou que levaria os melhores contos e romances machadianos junto de uma grande coleção literária apontada por ele, incluindo o livro *O Processo*, de Kafka (NUNES, 2017).

Davi Arriguicci Jr. fez uma crítica à obra de Rubião, dedicando-lhe um capítulo em seu livro *Enigma e comentário* (1987). Arriguicci ressaltou a “perfeita naturalidade da convivência com espantoso” (1987, p. 141). Destacou ainda o perfil psicológico da maioria dos narradores rubianos: “vítima do tédio e do cansaço, lúcido e descrente, incapaz de qualquer espanto, solitário e sempre infeliz, submisso e, ao mesmo tempo, indignado com os fatos inusitados e a atmosfera opressiva de sua penosa existência” (1987, p. 142). Assim ele

descreve o clima que paira nas narrativas de Rubião, o desencanto e a desesperança de quem já está descrente no mundo.

De forma análoga, Alfredo Bosi comenta a respeito de Rubião e J. J. Veiga que literariamente são “mineradores [...] dos veios insólitos da experiência” (BOSI, 2015, p. 15). Esse insólito da experiência a que Bosi se refere é produzido propositadamente para gerar estranheza. Assim, ele continua,

o fantástico irrompe, nestes, como intruso no ritmo do cotidiano; e o evento novo, que poderia soar apenas imprevisto e aleatório, passa a exercer, na estrutura profunda da trama, a função de revelador de um processo inexorável da vida em grupo [...] ou na vida de um homem (BOSI, 2015, p. 15).

Dessa forma, Bosi explica sua visão do fantástico de Murilo Rubião: o insólito surge no cotidiano, mas ainda que seja um pequeno desvio que pode ser entendido até mesmo como aleatório, o fenômeno assume papel principal na trama, relevando o processo implacável da vida humana.

A atmosfera onírica é inegável na literatura rubiana, vindo a parecer, às vezes, um pesadelo, como propõe Davi Arrigucci, “com o Ex-mágico, em 1947, o autor já fundava um universo ficcional que parecia desgarrar da realidade imediata como um devaneio. Ou formar um todo completo e extraordinário como um sonho ou pesadelo” (1987, p. 141). Exemplares dessa temática são os contos “O bloqueio” e “Epidólia”, no primeiro, a atmosfera é de um pesadelo no qual, claustrofóbico, o leitor se sente perdendo a vida pouco a pouco juntamente com o isolamento ao qual é imposto ao personagem. Já no segundo, o próprio autor declara ter retirado a história de um sonho (1987, p. 146).

Mário de Andrade fez uma crítica à obra de Murilo Rubião que reflete sua visão geral sobre o autor. Segundo Andrade,

É curioso mesmo como, passado o primeiro momento fatal, em que a gente verifica que o caso é impossível e às vezes se preocupa com uma alegoria escondida, o que é mais curioso é o forte dom de impor o caso irreal, o mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo reconto, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real (ANDRADE, 1995, p. 187).

As narrativas rubianas naturalizam de forma convincente o fator insólito que Andrade chega a afirmar que elas impõem o irreal como real. Por isso, ele não se preocupou com possíveis simbolismos de linguagem, mas foi levado junto à narrativa naturalizando os acontecimentos sobrenaturais. É importante ressaltar aqui que embora Andrade não dê

atenção aos fatores possivelmente alegóricos das narrativas rubianas, isso não significa que elas não possuam tais atributos. Ele ainda compara as habilidades de Rubião com as de Franz Kafka, pois ambos tratam o sobrenatural com naturalidade em suas narrativas.

Em 1947, Murilo Rubião publicou um livro que lhe rendeu comentários acerca da influência de Kafka, pois possuía figuras semelhantes. Entretanto, Rubião afirmou não ter tido conhecimento algum dos escritos do autor tcheco até aquele momento (RUBIÃO, 1979, p. 4). *O Ex-Mágico da Taberna Minhota* é um livro de contos no qual é trabalhado, inclusive no conto que dá nome à coletânea, o fenômeno da metamorfose, entre outros. Da mesma forma como em Kafka, nas narrativas rubianas, não há, comumente (embora ocorra em alguns contos), o questionamento a respeito do sobrenatural. Fazendo um paralelo temático entre os dois autores, prescindindo-se de uma comparação, o crítico Davi Arrigucci afirmou, citando o primeiro crítico de Rubião:

Mas, como observou Álvaro Lins, independentemente de qualquer influência direta, a criação de Murilo mantém, fora de nossos limites, um estreito parentesco com o mundo ficcional de Kafka, compartilhando com ele, pelo menos a construção lógica do absurdo. (ARRIGUCCI, 1979, p. 7).

É inegável que ambos os escritores trabalham os mesmos temas: a metamorfose, a coisificação do homem, o absurdo banal, etc. Embora tenha publicado algumas décadas após o escritor tcheco, “de certa forma, Murilo Rubião escreveu adiantado e publicou escondido – contradições estas que já são lugar-comum no currículo de grandes autores” (ZAGURY, 1979, p. 3). Como resultado disso, sua obra foi pouco reconhecida no Brasil, principalmente na época de sua publicação. Ainda assim, ele foi o precursor do movimento Fantástico que viria acontecer na América Latina poucos anos depois de sua primeira publicação, com autores como Borges, Cortázar, García Márquez, etc. (GARCÍA, 2013).

Antonio Candido, em seu livro, *Educação pela noite* (1989), afirmou que o autor escrevia

[...] com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele). Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram (CANDIDO, 1989, p. 208).

Candido ressalta a singularidade e o caráter visionário de Rubião ao produzir narrativas que só seriam compreendidas pela sociedade mais tarde, pois outros aspectos da literatura estavam em alta, não a fantasia. Por esse seu traço, ele pagou o preço de não ser

reconhecido imediatamente e, até hoje, o reconhecimento lhe dado não é proporcional ao valor de sua obra. Rubião é um autor relativamente ausente nas discussões de literatura brasileira, de forma análoga, a crítica não lhe dispensa muitas linhas nas obras de história literária.

Um ponto de convergência em diversos autores, como Borges, Cortázar, entre outros, que também encontramos em Murilo Rubião é a compulsão pela reescrita (CARNEIRO, 2013). Conforme afirma Flávio Carneiro, “para se ter uma ideia, entre uma e outra edição de ‘Alfredo’, há 45 alterações. Quem se aventurar pela leitura de toda a pesquisa de Schwartz terá à mão um calhamaço de 203 páginas” (CARNEIRO, 2013, p. 85). A pesquisa sobre as reedições e correções na obra de Murilo Rubião é extensa, pois o autor republicou muitas vezes seus contos, alguns, inclusive foram reeditados três vezes (CARNEIRO, 2013). Essa prática de reescrita, no entanto, não visa mudar fundamentalmente o conto, mas lhe dar uma maior clareza: “na obra de Murilo Rubião, a reescritura aparece como mais uma volta na espiral projetada pelo autor e reflete a capacidade do texto de se superar a cada linha, buscando o espaço que aparentemente se esconde atrás da parede da finitude” (CARNEIRO, 2013, p. 89). A reescritura era uma forma de atingir o potencial infinito que poderia residir na narrativa, por isso, sempre eram aprimoradas.

Na contramão da maioria dos críticos da obra de Rubião, Eziel Belaparte Percino publicou o livro *Murilo Rubião: senso e não senso* (2014), nele o autor afirma que pretende analisar na obra do escritor mineiro os momentos de senso e não-senso. Sob essa ótica, ele afirma: “nalguma fantasia rubiana, não se deve buscar um significado solene nem uma pluralidade de significado; deve-se ver o ato em superfície, a impenetrabilidade do extra ser, o campo do indizível” (PERCINO, 2014, p. 16). Percino disserta sobre tipos de leituras que podem ser feitas com as narrativas rubianas: uma pode procurar sentido no absurdo, outra pode entendê-lo apenas como se apresenta. É necessário chamar a atenção para o fato de que a significação dos eventos absurdos dos contos de Rubião é um fator defendido e desenvolvido pelos críticos reconhecidos do autor, como Jorge Schwartz. A obra de Murilo Rubião é repleta de significação desde as epígrafes de seus contos.

Como finalização do livro *Murilo Rubião Obra completa* (2016), Carlos de Brito e Mello faz colocações críticas a respeito da obra de Rubião. Segundo ele, “a leitura passa a refletir, durante o movimento com que as páginas são viradas, a feição nervosa de quem tem de ‘peregrinar por terras estranhas’” (MELLO, 2014, p. 255). Essa ponderação é interessante,

pois ressalta o ar onírico das narrativas além de mostrar que, embora situadas num mundo semelhante ao empírico, o estranhamento da parte do leitor ocorre. Explorando esse assunto, ele complementa:

A inquietude causada pela obra de Murilo Rubião não demora a se anunciar, tão logo a leitura começa. Curiosamente, porém, esse sentimento não parece afetar os personagens dos contos, que ultrapassam sem solavancos os limites que costumam separar a verossimilhança do desatino. Por que ninguém se indigna e se exalta, levantando-se para advogar pela plausibilidade? (MELLO, 2016, p. 259).

É interessante perceber como os personagens de Rubião passam inertes pelo sobrenatural que lhes assalta num mundo aparentemente normal. Ao contrapasso, o leitor-implícito é assaltado pela quebra da norma de realidade conhecida, sentindo inquietude ou estranhamento. No entanto, os personagens vão além, pois a despeito de não estranharem, não advogam uma norma comum de real, como os leitores conhecem. Ainda sobre os personagens, outro ponto destacado por Mello é o destino triste de todos os que compõem a obra de Rubião. Nesse universo, não há final feliz: “Não é o homem triunfante que encerra a obra de Rubião. O esgotamento é inevitável e indisfarçável, como aquele confessado no início e no fim de ‘Alfredo’: ‘Cansado eu vim, cansado eu volto’” (MELLO, 2016, p. 274). O desencanto pela vida também é presente nas narrativas, não há felicidade ou amor que seja verdadeiro, tudo é calculado, frio e egoísta. Bárbara quer tudo para si, Cariba fica preso eternamente, Teleco morre, Alfredo é fadado à infelicidade, Pererico nunca resolverá seus assuntos burocráticos e o Ex-Mágico nunca trará felicidade ao mundo. Por isso, cinza é a cor marcante das narrativas de Murilo Rubião: Teleco é um coelhinho cinza, o homem usa um boné cinzento, etc.

Audemaro Taranto também analisa aspectos importantes da obra de Rubião, como o desejo e sua interdição, a importância da figura feminina e da burocracia. Segundo ele, nas narrativas de Rubião, o “problema da opressão e do constrangimento que os poderosos impõe ao menos favorecidos pode também ser vislumbrado através da questão do desejo e sua interdição” (TARANTO, 1995, p. 62). O poder que os superiores exercem sobre os personagens que pertencem, ainda que inconscientemente a uma ordem inferior, é retratado através da impossibilidade de vitória, pois eles sempre têm seus desejos negados ou interditados. Taranto continua:

É interessante observar que, em praticamente metade dos contos de Murilo Rubião, o objeto do desejo é a mulher, a qual, inclusive,

funciona como elemento interditor. Essa indexação da figura feminina não deixa de ser um sintoma dos mais significativos, pois ela funciona como um arquétipo (TARANTO, 1995, p. 62).

Com presença frequentemente marcante nos contos de Rubião, a mulher representa um ponto de interrogação e de inconclusão para seus personagens, pois ela é um dos principais motivos dos desejos nas narrativas, mas em mesma medida da interdição deles. Tanto Bárbara como Petúnia e Aglaia são mulheres que não podem ser compreendidas e que, seja em tamanho físico, transtornos mentais ou número absurdo de partos consecutivos, não podem saciar o desejo dos personagens. Da mesma forma, a burocracia é outro meio de interdição, o que pode ser visto em “A fila”, “Os comensais” e em “O ex-mágico da taberna minhota”. Nesses contos, os desejos dos personagens não podem ser satisfeitos por causa da burocracia do sistema que rege o local em que estão submetidos.

Jorge Schwartz escreveu um livro dedicado à análise da obra de Rubião, *A poética de Uroboro* (1981), no qual dá especial ênfase à utilização das epígrafes sempre presentes nos contos do autor. Além desse livro, Schwartz analisou as narrativas de Rubião em *Murilo Rubião Literatura comentada* (1982), em que ele ressaltava alguns tópicos da literatura rubiana. Às epígrafes bíblicas, presentes em todos os contos de Rubião publicados em vida, o crítico postula que “esses pequenos textos têm por função apontar, de maneira sintética e simbólica, para os grandes temas a serem lidos” (SCHWARTZ, 1982, p. 100, 101). Além dos contos apresentarem esses textos introdutórios, todos são retirados da Bíblia, a exceção do conto “O ex-contabilista Pedro Inácio”, que possui duas epígrafes, uma bíblica e outra de Machado de Assis. Sobre a origem bíblica, comenta Schwartz: “o fato de esses fragmentos serem extraídos da Bíblia não significa que os contos tenham um conteúdo necessariamente cristão, no sentido mais tradicional da religião. Muito pelo contrário” (SCHWARTZ, 1982, p. 101). O conteúdo bíblico é destituído da ideologia judaico-cristã e é apresentado como texto “comum”, que possui apenas a função de introduzir e resumir o assunto tratado na narrativa.

Além do estudo das epígrafes, Schwartz promove um comentário sobre o conteúdo e a função do fantástico no texto de Rubião:

O elemento extraordinário não se limita apenas a uma experiência de leitura prazerosa para efeitos de distração do leitor, mas assume uma função eminentemente crítica. Ou seja, o dado sobrenatural é um artifício da imaginação para remeter a conflitos originários da própria realidade. (SCHWARTZ, 1981, p. 101).

Através dessa ótica proposta por Schwartz, podemos entender que a obra fantástica de Murilo Rubião consiste em alegorias da contemporaneidade, que são ativadas pelo elemento sobrenatural na trama. Logo, percebemos que “Rubião desvenda nos seus contos grandes dramas da existência humana” (SCHWARTZ, 1981, p. 101).

Assim, chegamos à ideia de que as narrativas rubianas são alegorias, mas para compreender melhor como estas se dão e sobre o que tratam, passaremos a analisar como elas se encontram na literatura, qual sua função e definição.

A seguir, apresentaremos o russo-ucraniano Nikolai Gogol e o que a crítica escreveu sobre ele.

Nikolai Vassílievitch Gogol (do ucraniano: Микола Васильович Гоголь) nasceu no dia 1º de abril do ano de 1809, em Sorotchintsy, interior da Ucrânia, província de Poltava. Em 1835, publica *Arabescos*, *Diário de um louco*, *O Retrato*, *Avenida Niévski* e *Mirgorod*, coletânea na qual se encontram “Vyí”, “Proprietários à moda antiga” e “A briga dos dois Ivans”. No mesmo ano, escreve *O Nariz* e a peça teatral *O Inspetor Geral*, sua maior obra dramática que foi escrita em tempo recorde. No ano seguinte, consegue permissão junto ao Czar Nicolau I para apresentar suas obras nos Teatros Imperiais, o que viria a causar incômodo em parte do público, devido ao caráter satírico e político implícito nos atos.

Conforme relato de Pogódin, durante a madrugada de 11 para 12 de fevereiro de 1852, Gogol, que estava hospedado na casa do conde Tolstoï, às três horas da manhã, lança às chamas todos os manuscritos da continuação de *Almas mortas*, deita e se põe a chorar. Desde então, recusa alimentar-se ou medicar-se. Diversos médicos renomados são chamados pelo Conde e tratam-no com métodos bizarros aos olhos atuais: sanguessugas, moxas, gelo sobre a cabeça, passes magnéticos, etc. Ele comparava seu tratamento com um processo de tortura. Assim, em decorrência da doença e do tratamento, Gogol passa a delirar e falece no dia 21 de fevereiro de 1852, pedindo por uma escada, em suas últimas palavras (CAVALIERE, 2009).

Diversos críticos e admiradores se deram ao estudo da obra gogoliana. Um deles foi o escritor russo Fiodor Dostoiévski que possui uma célebre frase a respeito da vida, baseado n’*O Capote*: “Todos nós saímos do capote de Gogol” (DOSTOIÉVSKI *apud* BEZERRA, 2015). A partir dessa frase, ele demonstrava que Gogol iniciou uma tendência na literatura russa a qual o próprio Dostoiévski seguiu entre outros autores.

Para alguns estudiosos, segundo Nabokov, uma parte da obra de Gogol é “uma condenação da *poshlust* [trocadilho usado pelo crítico para se referir à mistura entre vulgaridade e arrogância da elite russa] típica da Rússia provinciana, burocrática e escravocrata com preocupações sociais”, estes “se enganaram redondamente” (NABOKOV, 2018, p. 40). Para ele, entretanto, “os personagens de Gogol apenas por acaso são senhores de terras e funcionários russos, enquanto os cenários onde atuam e sua condição social constituem fatores completamente sem importância” (NABOKOV, 2018, p. 40). Contudo, esta posição é oposta ao que propõe um importante crítico contemporâneo do autor, Bielínski, que devido ao rebuliço causado pelo conto “O Nariz”, afirmou:

Vocês conhecem o major Kovaliov? [...] Por que ele interessou tanto a vocês, por que ele causa tanto riso com o fato extraordinário do seu desgraçado nariz? Pois ele não é o major Kovaliów, mas majores Kovaliów, e então, depois de conhecê-los, se vocês encontrarem simultaneamente toda uma centena de Kovaliów, imediatamente vocês os reconhecerão e os distinguirão no meio de mil (BIELÍNSKI *apud* CAVALIERE, 1990, p. 91).

Para Bielínski, o major Kovaliów, da trama gogoliana, era um personagem tipo da Rússia imperialista, que podia ser facilmente “reconhecido” em oficiais da ordem do imperador. Assim, o crítico reconhece que os personagens criados não eram desconexos de sua realidade local e temporal, muito menos sem importância social ou fins satíricos. Inclusive, a sátira já havia sido um ponto explorado por Gogol na sua peça *O Inspetor Geral* que tanto afetou o público, que teve que sofrer diversas censuras. Nabokov continua em sua descrição da obra propondo que Gogol não tinha muita relação com a Rússia para construir ambientes locais. Para ele

é tão inútil analisar *Almas Mortas* em busca de um pano de fundo autenticamente russo como seria tentar fazer uma ideia da Dinamarca com base naquele probleminha ocorrida nebulosa Elsinor. E, se alguém quer ‘fatos’, então precisamos conhecer qual experiência Gogol tinha da vida nas províncias russas. Oito horas numa hospedaria em Podolsk e uma semana em Kursk, o resto sendo visto da janela de seu vagão ferroviário (NABOKOV, 2018, p. 41).

Qualquer autor com esses predicados não estaria apto para fazer um ambiente tão russo quanto o que escreveu Nikolai Gogol. Entretanto, há críticos que, novamente, discordam da visão nabokoviana. Para Cavaliere e Bielínski, Gogol buscava sempre um retrato realista de seus espaços, ressaltando a vida da população da época. Segundo, Cavaliere: “Defendem alguns críticos, inclusive da época (Bielínski, principalmente), a ideia de que através de Gogol criou-se um estilo de uma escola cuja característica principal seria a

descrição realista da vida da população das cidades” (CAVALIERE, 1990, p. 91). Gogol também é apontado como estritamente ligado ao chamado “ensaio fisiológico”, característico do momento, o vínculo com o autor se daria “principalmente pelo caráter de protesto do gênero, aliado à documentação ‘objetiva’ de uma realidade social e humana” (CAVALIERE, 1990, p. 91). Ou seja, ele buscava fazer um retrato perfeito do espaço para poder protestar e denunciar. O próprio Nabokov admite essa característica denunciativa dos contos de Gogol quando, analisando “O capote” afirma que

É um pesadelo grotesco e sinistro, que cria buracos negros no desenho obscuro da vida. O leitor superficial desse conto verá nele apenas as patuscadas de um bufão extravagante; o leitor solene assumirá que o propósito básico de Gogol era denunciar os horrores da burocracia russa (NABOKOV, 2018, p. 90).

Assim, o texto de Gogol notavelmente deixa aberta a possibilidade de uma leitura crítica da realidade em que está inserido. Embora ele admita essa abertura, nega que seja a visão ideal do texto. Para Nabokov, a principal característica das narrativas gogolianas é o apego ao absurdo: “O absurdo foi a musa favorita de Gogol – mas, quando digo ‘absurdo’, não me refiro ao curioso ou ao cômico. O absurdo tem tantas nuances e graus quanto o trágico, além do que, no caso de Gogol, um faz limite com o outro” (NABOKOV, 2018, p. 91). Unidos, o trágico e o absurdo dão o tom cômico tão característico das narrativas do autor.

Segundo Nabokov, os personagens de Gogol não podem ser colocados em situações absurdas, pois a falta de lógica não está restrita ao insólito das situações, mas ao mundo em que elas ocorrem:

Seria errado afirmar que Gogol pôs seus personagens em situações absurdas. Não se pode pôr um homem numa situação absurda se o mundo inteiro em que ele vive é absurdo; não se pode fazer isso caso se entenda por ‘absurdo’ alguma coisa que provoque uma risadinha ou um dar de ombros. Mas, se nos referimos ao patético, à condição humana, se significamos todas as coisas que em mundos menos estranhos estão vinculados às paixões – então, naturalmente, lá está a abertura necessária, e um patético ser humano, perdido no meio do irresponsável mundo gogoliano, digno de um pesadelo, seria ‘absurdo’ por causa de algum contraste secundário (NABOKOV, 2018, p. 91).

Somente em um mundo ideal, os personagens de Gogol poderiam ser contados como participando de situações insólitas. No entanto, no universo gogoliano, o mundo inteiro é absurdo, por isso não se pode entender apenas a situação como tal. A possível confusão na

compreensão dessa assertiva está no fato de que o mundo insólito de Gogol parece deveras com o mundo empírico.

A realidade da Rússia do tempo de Gogol era a seguinte:

A Rússia do final do século XIX e início do século XX passava por inúmeras transformações. A Revolução Industrial, que teve início timidamente no final do século XVIII, se intensifica no começo do século XIX e dá início a uma série de transformações, dentre elas: a formação do proletariado, a evolução e difusão de ideias socialistas e a prática do ‘capitalismo selvagem’. Essas mudanças, de certa maneira, culminaram na Revolução Russa de 1917 (SEIXAS, 2019, p. 19).

Passando por essas mudanças apontadas por Seixas, a Rússia vivia um momento de transição e fraqueza de suas normas culturalmente estabelecidas, assim como do czarismo.

Portanto, situado nesse momento, Seixas declara a importância da obra de Gogol:

Nesse sentido, é importante destacar que Gogol aborda em sua obra questões voltadas para o homem, tendo-o como centro de uma Rússia que apresentava sérios problemas sociais. Na escrita do autor, é possível perceber que as reações das pessoas frente às regras impostas pelo regime já não são mais de total aceitação, alguns personagens já apresentam questionamentos às normas instituídas, retratando um avanço nas atitudes que desencadearam a Revolução de 1917 (SEIXAS, 2019, p. 19).

A flacidez do regime de castas do czarismo já demonstrava sinais de fraqueza ainda que não explicitamente. O desfile de máscaras sociais apresentados em “O Nariz” é exemplo disso, a sociedade estava mais voltada para o status que para qualquer outra coisa. Em “O capote” fica clara a desumanização do trabalhador, as condições subumanas do trabalho manual, além da pobreza inerente.

Arlete Cavaliere ressalta que “é curioso notar que a obra de Gogol foi e é considerada, como um todo (principalmente se levarmos em conta o que a crítica em geral considera suas maiores obras-primas: *O inspetor geral* e *Almas mortas*), expressão satírica da realidade russa de sua época” (1990, p. 93). Ela declara nessas linhas a descrição satírica que o ator fazia de sua realidade, como foi praticado desde a apresentação da peça *O inspetor geral*, que tinha o Czar Nicolau I na plateia. Aconteceu que “parte do público considera a peça uma simples farsa, parte (em especial, a juventude) se regozija com o caráter acusatório de sátira social e política, aspecto que, por sua vez, deixa indignada ainda outra parcela de espectadores” (CAVALIERE, 2009, p. 400). Era evidente o caráter de denúncia e crítica da obra de Gogol que até mesmo o próprio Czar teria dito: “todos receberam o que mereciam, eu mais que todos” (CAVALIERE, 2009, p. 400).

Além da ácida crítica social que pairava sobre o texto de Gogol, é interessante ressaltar sua influência. Ele costumava pedir à mãe contos do folclore ucraniano para que pudesse se inspirar. Assim, ele poderia criar suas narrativas baseadas numa forma simples e popular de literatura. Cavaliere destaca que esses traços permaneceram na arte gogoliana, mesmo quando não se tratava de narrativas campestres. Até mesmo nos contos de São Petersburgo deixa sua raiz à mostra numa obra viva e renovada, como comenta a crítica brasileira:

Mesmo quando seus “monstros fantásticos” passam a fazer parte da vida burocrática de São Petersburgo, e se transformam no próprio homem da cidade, que diante de uma vida absurda ora se apresenta alucinado, ora obsessivo, suicida ou louco, sempre sob a forma de caricaturas grotescas, que são o paroxismo dessa sua maneira de ver São Petersburgo (CAVALIERE, 1990, p. 97, 98).

Gogol deixa escapar para o mundo urbano da Rússia, a influência que as narrativas orais de sua terra natal mantinham sobre ele. O resultado disso é o que vê em sua obra: uma visão crítica e peculiar do modo de vida na capital do Império Russo, apresentado através de personagens tipos, em sua maioria, caricaturas grotescas do homem comum. Embora Nikolai Gogol outrora sonhasse com o mundo russo e suas classes e uniformes, “a vida sem uniformes e sem graus parece ter atraído o escritor com uma força extraordinária” (1990, p. 101). Até conhecer a realidade da Rússia, Gogol sonhava com ela, após entendê-la, percebeu que não se tratava de um modo de vida razoável, por isso, passou a criticá-la através de suas obras.

Para Mikhail Bakhtin, um aspecto importante da literatura de Gogol é o riso que se apresenta também em situações inusitadas que podem ser classificadas como grotescas. Para ele, “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” (BAKHTIN, 2008, p. 38). Assim, o personagem Kovalióv, de “O Nariz” perfaz esse papel de ser grotesco, pois preconiza situações em que por sua deformação facial, gera o riso. A intenção expressa com essa ação do personagem é claramente a de rebaixamento. Para Bakhtin, em Gogol o riso é uma zona de convergência em que “o contraditório e o incompatível se congregam para renascerem com ligação. [...] Todas as coisas tornam-se novamente tangíveis [...]. Tudo torna-se verdadeiro” (BAKHTIN, 1993, p. 437). O caráter cômico do autor é responsável por dar um senso de realismo à sua obra.

Analisando o conto “O capote”, de Gogol, Boris Eikhenbaum chegou a afirmar o seguinte: “O episódio melodramático é utilizado para contraste com a narração cômica. Quanto mais os trocadilhos são habilidosos, mais o procedimento que rompe o jogo cômico

deve ser patético e estilizado no sentido de um sentimentalismo ingênuo” (EIKHENBAUM, 1978, p. 241). A mistura entre drama e humor é, assim, uma característica presente na obra de Gogol, em que apresenta temas críticos e patéticos de forma bem humorada.

Ele continua afirmando que as narrativas de Gogol não são ricas em enredo, mas o autor “parte de uma situação cômica qualquer (que às vezes não é cômica *em si mesma*) e essa situação serve de estímulo, de pretexto a um acúmulo de procedimentos cômicos. Assim, *O nariz* desenvolve-se a partir de uma anedota” (EIKHENBAUM, 1978, p. 244. Grifos do autor). De acordo com ele, uma anedota é suficiente para que Gogol trace sua narrativa através de procedimentos que dão comicidade ao texto, fazendo assim grandes narrativas. Eikhenbaum insiste que o objetivo de Gogol não era compor grandes enredos, seu foco estava na qualidade da narrativa:

Em Gogol, portanto, o enredo só tem uma importância marginal e, por essência, é estático. Não é por acaso que *O inspetor geral* acaba com uma cena muda e tudo o que a precede só lhe serve de prelúdio. A dinâmica de verdade e, ao mesmo tempo, a composição dessas obras estão contidas na construção narrativa, no jogo do estilo (EIKHENBAUM, 1978, p. 250. Grifos do autor).

Tendo enfoque no estilo narrativo, Gogol, de acordo com Eikhenbaum, não estava tão voltado ao enredo, pois a qualidade narrativa que ele empregava suprimia a necessidade de grandes histórias. Prova disso são os enredos trabalhados pelo autor: a busca por um nariz perdido; a busca por um novo capote; entre outros textos ricos de estilo, porém com pouco enredo.

Outro teórico que teceu comentários a respeito da obra de Gogol foi Tzvetan Todorov. Segundo ele: “‘O Nariz’ anuncia o que se tornará a literatura fantástica do sobrenatural no século XX” (2017, p. 81). Todorov aqui ressalta o caráter visionário da obra de Nikolai Gogol, demonstrando que, já no século XIX, ele lançou as raízes da literatura fantástica que brotaria em Kafka, Borges, Rubião no século XX.

Para compreender melhor sobre esse processo e como se estrutura o fantástico e a alegoria, nossa dissertação está dividida em três capítulos, além da introdução. O primeiro será sobre reflexões sobre o fantástico; o segundo, sobre ponderações teóricas sobre a alegoria; no terceiro, por fim, concluiremos com a análise das narrativas que será seguida pelas considerações finais.

CAPÍTULO II

REFLEXÕES SOBRE O FANTÁSTICO

REFLEXÕES SOBRE O FANTÁSTICO

Fantástico *lato sensu* e *stricto sensu*

Selma Calasans Rodrigues é a responsável pela classificação do fantástico em *stricto* e *lato sensu*. Essa definição é essencial, pois o conceito popular de literatura fantástica é muito aberto e abrange desde *As Mil e Uma Noites* até *O Senhor dos Anéis* ou *Harry Potter*. Se uma busca for feita em alguma plataforma comum de pesquisa sobre esse tipo de literatura, os resultados poderão ser semelhantes aos títulos aqui citados. Contudo, academicamente, a literatura fantástica se refere a um modo discursivo específico, classificado por diversos teóricos ao longo do tempo, dentre os quais destacamos Todorov que deu notoriedade ao texto fantástico através do livro *Introdução à Literatura Fantástica*. Entretanto, este livro, assim como outros que tratam do assunto, apresenta o fantástico como um gênero bem formado e que inclui narrativas que compartilham traços específicos.

Para solucionar essa confusão, tomamos a distinção de Rodrigues (2008), nem todo texto que conta com acontecimentos que fogem à realidade são fantásticos, mas apenas aqueles que seguem determinado padrão, como as narrativas de Franz Kafka, Guy de Maupassant, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, entre outros, nos quais o fenômeno sobrenatural acontece na representação do mundo real. Nesse universo, do fantástico *stricto sensu*, não poderiam ser situados textos como: contos de fadas, ficção científica, ou textos maravilhosos em geral. Entretanto, todos eles têm em comum a ocorrência do insólito, o fantástico *lato sensu*.

Feita essa ressalva, seguiremos com a definição do fantástico *stricto sensu* de Todorov, Sartre e Roas.

O FANTÁSTICO ESTRUTURAL DE TODOROV

Tzvetan Todorov foi um dos estudiosos que primeiro contribuiu mais substancialmente para os estudos do fantástico com seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1970). Para ele, o fantástico é um gênero literário e, por isso, o descreve baseado em um sistema que ele considera essencial para a conceituação. No primeiro capítulo do livro, é feita uma longa explicação teórica sobre o que constitui um gênero literário e por que o fantástico pode ser considerado como um. Esse é um dos motivos das controvérsias entre Todorov e outros teóricos posteriores.

Todorov fez um apanhado de textos fantásticos do século XIX, os quais são unificados pelas características que ele estabelece para a classificação. Ele começa sua conceituação citando *Le Diable Amoureux* (1772), de Jacques Cazotte. Desse romance, o crítico destaca que o protagonista Álvaro acredita viver a certo tempo com uma sílfide, mas que tem comportamento e forma humanos, podendo ser uma simples mulher. Contudo, o rapaz questiona-se a respeito da natureza de Biondeta e hesita em definir com certeza a origem dela. A ambiguidade permanece até o fim da narrativa: seria ela um ser sobrenatural ou uma mulher enigmática? Trata-se de uma visão da realidade ou Álvaro estaria sonhando? Para Todorov, essa dúvida é o centro do fantástico: “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2017, p. 30).

O protagonista não consegue determinar a origem de Biondeta, pois só conhece as regras desse mundo, regido pelas leis da razão. Ele nutre uma incerteza, pois uma sílfide não pertence ao seu código de realidade. O leitor, por sua vez, duvida juntamente com o personagem (TODOROV, 2017, p. 30), pois partilha da mesma visão de mundo. Assim, “o fantástico ocorre nesta incerteza” (TODOROV, 2017, p. 31). Enquanto eles duvidarem da origem do fenômeno, o texto estará situado no fantástico, mas se optarem por uma das interpretações, a narrativa estará nos domínios do estranho ou no maravilhoso. O teórico conclui, então, que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 31). Se a hesitação não findar, o texto será fantástico, “a possibilidade de hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2017, p. 31). Assim, o gênero é delimitado em relação a seus vizinhos.

Podemos dizer que, de acordo com Todorov, existem o gênero e o efeito fantásticos, pois “o [efeito] fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação” (2017, p. 47). Se a dúvida permanece por todo o texto e ela não é desfeita, a narrativa pertence ao gênero puro. Contudo, se há dúvida, mas o leitor ou o personagem opta por uma interpretação racional ou sobrenatural do fenômeno, o fantástico é passageiro e é, portanto, apenas um efeito fugaz. Assim, propõe Todorov: “no fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico” (TODOROV, 2017, p. 48). O gênero estudado aqui, então, possui um curto espaço e este é determinado pelo leitor implícito (e na maioria das vezes também pelo personagem). Ele continua: “se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho” (TODOROV, 2017, p. 48). O estranho é o gênero que engloba narrativas de mistério, como as de Sherlock Holmes, nas quais a explicação parece ser sobrenatural, mas o detetive de Arthur Conan Doyle explica racionalmente o fato. Nesse caso, temos o efeito fantástico, mas a definição da história guia para uma resolução natural. “Se, ao contrário, [o leitor] decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (TODOROV, 2017, p. 48). O maravilhoso é o inverso do estranho, o meio pelo qual se dá a explicação para o fenômeno que gerou o efeito fantástico é sobrenatural. A título de exemplo, citamos o romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (1823), no qual o leitor-implícito deve acreditar que o monstro foi realmente criado pelo Doutor Victor. Assim, de acordo com a designação todoroviana, essa narrativa seria maravilhosa, pertencente à subcategoria de maravilhoso-científico.

Situado entre dois gêneros bem delimitados e com vastas publicações, Todorov admite que “o fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 2017, p. 48). Localizado exatamente entre estes dois gêneros, o fantástico teve um de seus períodos de visibilidade na época da literatura gótica.

Embora pareça ser tão pequeno o espaço reservado para o Fantástico, “seria falso entretanto pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim” (TODOROV, 2017, p. 50). Existem textos que são puramente fantásticos, Todorov esclarece. Ele dá como exemplo *A Volta do parafuso*, de

Henry James, e “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée, em que a dúvida permanece na conclusão da narrativa.

Para uma melhor delimitação do fantástico, Todorov mergulha profundamente na distinção e discute a respeito dos subgêneros: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. Segundo ele, “esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho” (TODOROV, 2017, p. 50). Assim, o teórico admite no gênero as obras que contêm apenas o efeito fantástico e finalizam sem a dúvida. A explicação do conceito de fantástico é bem clara: no fantástico-estranho, temos “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (2017, p. 51). Assim, uma união entre o fantástico e o estranho, como “A Queda da Casa de Usher”, de Poe, *O Homem de areia* (1817), de E. T. A Hoffmann, *O Manuscrito de Saragoça* (1805), de Jan Potocki, entre outros. Já o fantástico-maravilhoso é aquele em que as “as narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 58). Esses são textos em que a hesitação fantástica tem como conclusão uma confirmação do insólito. Assim, são exemplos desse gênero textos como *La Morte Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, “A Aparição”, de Maupassant, entre outros. Para Todorov, “estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 58). O fantástico-puro já foi explicado anteriormente, é aquele em que a dúvida permanece até o fim do conto, não tem solução.

Sobre o surgimento do Fantástico, Todorov propõe que

Com efeito, distinguem-se geralmente, no interior do romance negro duas tendências: a do sobrenatural explicado (do ‘estranho poderíamos dizer), tal qual aparece nos romances de Clara Reeves e de Ann Radcliffe; e o do sobrenatural aceito (ou do ‘maravilhoso’), que agrupa obras de Horace Walpole, de M. G. Lewis e de Mathurin. Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente os gêneros que lhe são vizinhos (TODOROV, 2017, p. 48).

Como podemos ver, o crítico demarca o nascimento no Fantástico a partir da presença do efeito de hesitação entre natural e sobrenatural. Embora Todorov inicie seu estudo com *Le Diable Amoureux*, ele propõe outro texto para fundamentar ainda mais as análises: *O Manuscrito de Saragoça*, de Jan Potocki, essa narrativa inauguraria a época das narrativas do Fantástico. Deste livro, Todorov destaca algumas chaves imanentes do gênero,

por exemplo: quando Alphonse, um dos personagens, diz “quase cheguei a acreditar”, então, “eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2017, p. 36). Confissões como essa do personagem são evidências de que o fantástico está presente. Todorov destaca a importância de o herói hesitar, pois caberá a ele determinar a natureza dos eventos ao longo da história. Cabe também a ele levar consigo o leitor em sua interpretação. Assim, “o fantástico implica pois em uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2017, p. 37). A visão do leitor será a chave principal para determinar a fantasticidade do texto. Quando o personagem vacila interpretativamente, deve levar o leitor consigo. Entretanto, mesmo quando o herói não hesita verbalmente e aquele que está lendo o faz, o texto permanece sendo fantástico. É importante aqui, identificarmos esse leitor como implícito, assim como o faz Todorov (2017), pois não seria possível determinar as reações do leitor real, nem lhe encarregar da responsabilidade de caracterização do gênero.

Para esclarecer os limites do gênero, Todorov propõe três condições para as narrativas. A primeira é que o leitor deve vacilar na interpretação, ainda que o personagem não hesite. A dúvida do herói é facultativa, o fantástico sem essa regra “pode existir, sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela” (TODOROV, 2017, p. 37). A segunda condição é relacionada à interpretação do texto, pois Todorov explica que além de precisar haver a hesitação, o fantástico também é uma forma de ler: “maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser ‘poética’, nem ‘alegórica’” (TODOROV, 2017, p. 38). A razão dessa regra é explicada, segundo ele: “nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica aos acontecimentos sobrenaturais evocados” (TODOROV, 2017, p. 38). O texto seria distinto das narrativas “pedagógicas” de Charles Perrault que possuíam, ao fim, uma explicação, denunciando seu caráter alegórico. Como as narrativas fantásticas não possuem essa característica no texto, não deveriam ser interpretadas alegoricamente. A terceira condição se remete ao realismo do texto, pois, por mais que se trate de uma narrativa que tenha ligação com o sobrenatural, é necessário que o leitor entenda o mundo diegético como o mundo real. Explica Todorov: “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” (TODOROV, 2017, p. 38, 39). Embora o texto não possa obrigar o leitor a fazer determinada leitura, Todorov aqui se refere aos mecanismos textuais que devem estar voltados a uma ambientação realista ao máximo.

Todorov define o tipo de leitura que se deve dar à literatura fantástica com tanta veemência que dedica um capítulo de *Introdução à Literatura Fantástica* a essa discussão. Ele trata de “perigos” que o texto é alvo, pois além de poder adentrar no estranho ou maravilhoso, outro risco é “aquele em que o leitor – sempre implícito – se interroga não sobre a natureza dos acontecimentos, mas sobre a do próprio texto que os evoca, vê-se ainda mais uma vez o fantástico ameaçado em sua existência” (TODOROV, 2017, p. 66). Para Todorov, a interpretação do texto e não dos acontecimentos faria o fantástico desaparecer. Para ele, portanto, a “alegoria é uma sobreposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente. Assim como nos provérbios” (TODOROV, 2017, p. 69). Ele utiliza os provérbios populares para demonstrar que quando se diz algo querendo significar outra coisa (essa é a definição de alegoria adotada, cujas distinções veremos adiante), o primeiro texto se torna sem sentido. Isso se dá porque quando se diz um provérbio, seu conteúdo não é levado em conta, apenas a metáfora que é indicada. Por exemplo, quando se fala determinado provérbio à mente do ouvinte deve vir o sentido, como a importância da insistência, e não figuras como água e pedra.

Para continuar a argumentação, Todorov propõe que para um texto ser lido alegoricamente é necessário que essa possibilidade seja exposta claramente na obra: “a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras [...] este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não de um leitor qualquer” (TODOROV, 2017, p. 71. Grifos do autor). De acordo com essa definição, apenas textos como fábulas e alguns contos que tem no final uma explicação seriam alegorias. O teórico reforça sua definição de alegoria propondo duas características: “o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro” (TODOROV, 2017, p. 71). Por essas razões, ele determina que a alegoria seja um risco para o Fantástico, uma vez que esse deve ser lido como um texto realista, não pode perder seu primeiro sentido; e nem seria uma alegoria, pois não possui características explícitas para permitir tal leitura.

Já no fim do livro, Todorov faz algumas considerações gerais sobre o Fantástico. O teórico admite que sua análise é imanente, o que, na verdade, fica claro mediante os parâmetros adotados em algumas de suas definições. Entretanto, ao tratar do leitor, suas reações e implicitude, Todorov deixa o viés imanentista. Indo além, ele ainda verifica a função social do texto fantástico. Essa discussão é gerada pela pergunta: por que o fantástico? A resposta não é simples, mas ele argumenta que “podemos duvidar que os acontecimentos

sobrenaturais não passem de pretextos” (TODOROV, 2017, p. 167). Mas pretextos para o quê? Ele continua esclarecendo que “o fantástico de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhores aceitos se forem inscritos por conta do diabo” (TODOROV, 2017, p. 167). Assim, o texto fantástico seria uma forma de expressão que driblava o crivo da censura e inseria no meio popular alguns temas que não poderiam ser tratados de outra forma. Sob o véu do insólito, tabus eram apresentados ao povo numa forma aceitável. Não havia culpados, pois monstros e seres sobrenaturais eram os protagonistas. Dessa maneira, “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2017, p. 168).

Contudo, no século XX, surgiu um fator que pesou a balança contra o fantástico. Segundo Todorov, “a psicanálise substituiu (e por isso mesmo se tornou inútil) a literatura fantástica” (TODOROV, 2017, p. 169). Isso se dá porque essa ciência naturalizou discussões que antes só eram possíveis através da literatura. Assim,

não sentem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a psicanálise, e a literatura que, direta e indiretamente, nela se inspira, tratam disso tudo de forma indisfarçada (TODOROV, 2017, p. 169).

Se não há necessidade de disfarces para trabalhar as questões abordadas pelos textos fantásticos do século XIX, então, não haveria fantástico no século XX. Todorov alega que a ciência psicanalítica esclareceu tudo o que era usado como terreno desconhecido para o fantástico criar suas fantasias. No entanto, é importante ressaltar que mesmo com a psicanálise, nem todos os mistérios foram resolvidos, ainda existe misticismo, fideísmo e descrença tanto quanto no século XIX, mas de forma diferente. O que o fantástico faz, a partir do século XX, é atualizar os padrões de fantasia para o leitor moderno.

Todorov propõe: “A literatura fantástica [...] recebeu um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura” (TODOROV, 2017, p. 177). Essa nova literatura seria a narrativa sobrenatural (fantástica) do século XX. Para analisar esse fenômeno, ele estuda *A Metamorfose* de Kafka como texto modelo.

Para o teórico, na novela há “breves indicações de uma possível hesitação; Gregório acredita de início que está sonhando; mas rapidamente se convence do contrário” (TODOROV, 2017, p. 177). Gregório não hesita em relação ao fenômeno que o acomete e “estas sucintas indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa”

(TODOROV, 2017, p. 177). Assim, Todorov vai esclarecendo que esse modelo literário escapa à sua definição de gênero. Além de não duvidar, “Gregório aceita sua situação como inabitual mas, em suma, possível” (TODOROV, 2017, p. 177). O protagonista que é transformado em inseto no primeiro parágrafo do texto não questiona sua situação, mas a admite e se conforma com ela. Segundo o teórico, “a coisa mais surpreendente é precisamente a falta de surpresa diante deste acontecimento inaudito” (TODOROV, 2017, p. 177). As únicas reações que Gregório tem são explícitas em frases que “parecem referir-se a um acontecimento perfeitamente possível, a uma fratura no tornozelo, por exemplo” (TODOROV, 2017, p. 178). Quanto à família do protagonista, a reação não passa de surpresa pelo acontecido: “a mãe continua a amá-lo, mas é totalmente impotente para ajudá-lo. Quando à irmã, no início a mais próxima dele, passa rapidamente à resignação, para chegar enfim a um ódio declarado” (TODOROV, 2017, p. 178).

Esta narrativa se difere em alguns pontos do gênero fantástico postulado por Todorov. “Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas” (TODOROV, 2017, p. 179). Pelo contrário, “parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa uma aparência cada vez mais natural” (TODOROV, 2017, p. 179). O movimento é completamente inverso ao das narrativas do século XIX. Além disso, Todorov destaca que “não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso” (TODOROV, 2017, p. 179). Isso não pode ser afirmado, pois além de não atender às exigências do Fantástico, as narrativas de Kafka também não atendem às do maravilhoso, pois não estamos “mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso” (TODOROV, 2017, p. 180). Assim, essa literatura estaria mais voltada para uma união entre o estranho e o maravilhoso, pois o sobrenatural é naturalizado.

Por último, Todorov conclui que em Kafka “o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo” (TODOROV, 2017, p. 181). Franz Kafka e a literatura, que este preconiza, superaram a problemática do Fantástico e destruíram seu efeito, pois “ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo” (TODOROV, 2017, p. 181). Todorov complementa que “com Kafka, somos pois confrontados com um fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e o próprio leitor nele são incluídos” (TODOROV, 2017, p. 182). Nas narrativas de Kafka, tudo é fantástico, inclusive o leitor.

Kafka é apontado como precursor da nova literatura fantástica que será trabalhada no século XX. O sistema todoroviano, no entanto, não é adequado para analisar narrativas como essas, pois se reduzem a características de certo grupo de textos do século XIX. Assim, com a necessidade de outros estudos sobre essas narrativas, Sartre fez um ensaio no qual analisou o que nomeou de “Fantástico Contemporâneo”.

O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO DE SARTRE

Jean Paul-Sartre, no livro *Situações I* (1975), dedicou um capítulo ao estudo de contos de dois autores: Maurice Blanchot e Franz Kafka. Enquanto dissertava em sua análise, Sartre destacou diversos pontos em comum na obra de ambos e ressaltou que, embora Blanchot viesse depois, o francês nunca tivera contato com os textos kafkianos. Tal fato sugere um estado comum da obra dos dois autores, que se situam em um fantástico diferente do proposto por Todorov ou pelos teóricos anteriores. As narrativas analisadas ainda que não possuam criaturas ou locais assombrados, persistem fantásticas. Por não se amoldar a teorias anteriores, Sartre declara aberto o Fantástico Contemporâneo (doravante FC) que se dará à conceituação. Essa situação é semelhante ao que se dá no estudo de Gogol e Rubião, como se concluirá no decorrer do texto.

Sartre expõe as implicações do texto fantástico no mundo moderno, no qual “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico. O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal” (SARTRE, 2005, p. 136). Temos, assim, logo a primeira evidência: no FC não basta um fator insólito, pois se estiver sozinho, ele será racionalizado ou integrado à ordem. Como no exemplo:

Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio às árvores imóveis sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas um homem disfarçado de cavalo (SARTRE, 2005, p. 136).

Sartre estabelece uma condição ao FC, nele ou tudo é fantástico ou não há esse fenômeno. Pois “não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou existe e se estende a todo o universo; é um mundo completo [esse do fantástico], onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado” (SARTRE, 2005, p. 136). Assim, no texto teremos mundos fantásticos, em que o fator insólito não é exceção, mas regra, por isso não há

o estranhamento. Dessa forma, seria bom que o insólito existisse, pois, “no mundo maníaco e alucinante que tentamos descrever o absurdo seria um oásis, um repouso” (SARTRE, 2005, p. 140).

No FC há uma mudança de perspectiva em relação às tendências anteriores, pois o objeto do fantástico deixa de ser o espaço, o tempo, locais desconhecidos, cemitérios, monstros ou qualquer coisa do gênero. Para Sartre, agora não há “nada de subúculos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto do fantástico. [...] o fantástico tornou-se apenas uma maneira [...] de refletir sua própria imagem” (SARTRE, 2005, p. 139). Despido de suas fantasias, o homem se apresenta como personagem principal do fantástico.

Segundo Sartre, essa alteração foi motivada por uma atmosfera de desilusão, que seria o período de pós-guerra para Blanchot e por um deísmo de Kafka (que cria numa “realidade transcendente, mas ela está fora de alcance e serve apenas para nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano” (SARTRE, 2005, p. 138)). Seria esse o motivo do retorno ao humano. Contudo, neste sentido “tudo é desgraça; as coisas sofrem e tendem à inércia sem jamais atingi-la; o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las” (SARTRE, 2005, p. 138). Isso é nítido em algumas narrativas fantásticas da época, que são marcadas pela intensa procura e intenso serviço, mas nenhum objetivo é alcançado. O insólito é descartado, pois o homem é o princípio e o fim deste mundo, e “em vão procuraríamos transcender a condição humana: melhor seria adquirir um sentido nietzschiano da terra” (SARTRE, 2005, p. 147). A verdade é que “o homem está só, ele decide sozinho o seu destino, ele inventa a lei à qual se submete” (2005, p. 146). Essa nova fase do Fantástico seria, então, fruto de uma alteração na visão de mundo comum no século XX, a descrença e o ceticismo.

O objeto dessa literatura é o homem, mas “não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade [...]. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza” (SARTRE, 2005, p. 138). Esse homem comum, que encontramos em qualquer esquina ou em nós mesmos, é o princípio e fim desse Fantástico. O *homo sapiens* e *homo faber* serão trabalhados em diversas narrativas, cada uma destacando seus conceitos e idiossincrasias.

Situado num mundo ordenado e determinado, o Fantástico humano postula uma “revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito” (SARTRE, 2005, p. 140). Sartre

exemplifica como uma situação proposta em um “mundo em anverso” comparada com o “mundo em reverso”.

Num mundo em anverso, existe um café, nele notam-se apenas utensílios que servem a um fim: o consumidor (o homem). Tudo que há no estabelecimento, quer sejam funcionários, cadeiras, xícaras, mesas, servem a uma determinada finalidade: o consumidor. O mesmo local em reverso, seria visto com um conjunto de “objetos que manifestam por si mesmos sua instrumentalidade”, nos quais “será preciso mostrar os fins que seus próprios meios relegam” (SARTRE, 2005, p. 139). Há uma confusão em relação aos fins, pois eles não se mostram. Essa mesma situação assalta o homem, que se vê como um meio sem finalidade em sua existência dentro do fantástico que expõe essa revolta entre meios e fins. Nesse mundo, todas as coisas têm função determinada: os investigadores de *O Processo* de Kafka são exemplos disso. Sem saber a razão pela qual fazem o que estão fazendo, continuam na ação, pois apenas estão cientes de seu dever.

Outro exemplo do conflito entre anverso e reverso é a imagem de uma carta, como explica Sartre:

No mundo ‘em anverso’ uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. No mundo ‘em reverso’ o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente (2005, p. 141).

Uma das características mais ostensivas do mundo em reverso é a total ausência de fim. A partir dessa convicção e “para mergulhar seus heróis no seio de uma atividade febril, extenuante, ininteligível, Blanchot e Kafka devem cercá-los de ‘homens instrumentos’” (2005, p. 142). Num mundo de homens-meios, é fácil ver narrativas como as dos autores que estão repletas deles. Como explica Sartre: “daí esses funcionários, esses soldados, esses juízes que povoam os livros de Kafka, esses serviçais também chamados de ‘empregados’ que povoam *Aminadab*” (SARTRE, 2005, p. 142). Como é notável, no fantástico contemporâneo, os homens se igualam às máquinas, não passam de objetos com uma função.

Um tema que emerge dessa confusão de meios é a burocracia, presente nas narrativas de Blanchot e também de Murilo Rubião. De acordo com Sartre, “as grandes administrações têm estreita semelhança com uma sociedade ‘em reverso’. [...] Ademais, os atos desses funcionários se mantêm rigorosamente ininteligíveis” (SARTRE, 2005, p. 142). Os funcionários de empresas burocráticas ficam tão presos às suas atividades-meio que se perdem em relação ao objetivo/fim da corporação. Para Sartre, “os empregados fantásticos, minuciosos, escrupulosos, me parecerão a princípio exercer diligentemente sua função, mas

logo descobrirei que esse zelo é desprovido de sentido ou mesmo culpável: é apenas um capricho” (SARTRE, 2005, p. 142). A perda do fim e o apego ao meio acaba sendo “usado” para causar prejuízo a outrem, que ficará no ciclo infinito sem resolver seu problema, como Thomas, de Blanchot, e Pererico, de Rubião.

Sartre também ressalta como é o leitor da literatura fantástica contemporânea. Para ele, na leitura estamos “coagidos, pelas próprias leis do romance, a adotar um ponto de vista que não é o nosso, a condenar sem compreender e a contemplar sem surpresa o que nos deixa pasmos” (SARTRE, 2005, p. 144). Como as personagens não se espantam com os fenômenos sobrenaturais, devido à identificação que o leitor faz com o protagonista, ele é forçado a mudar sua percepção de mundo, considerando o impossível como possível para conseguir compreender a narrativa. É a “fantastificação” da razão explicada pelo filósofo: “nossa razão, que deveria endireitar o mundo ao avesso, arrebatada por esse pesadelo, torna-se ela mesma fantástica” (SARTRE, 2005, p. 144). Para o leitor, o FC reserva a desconstrução de suas leis racionais, imergindo-o em mundo semelhante ao seu, mas governado por outro regimento:

No mundo em reverso, o que sabemos ignoramos que sabemos; e quando sabemos que sabemos então não sabemos. Assim, nosso derradeiro recurso, essa consciência de si onde o estoicismo buscava refúgio, nos escapa e se decompõe; sua transparência é a do vazio e nosso ser está algures, nas mãos dos outros (SARTRE, 2005, p. 144).

O leitor não pode levar sua visão de mundo para a leitura, pois se sim, ela o confundiria durante o percurso. No universo fantástico (mundo em reverso) tudo é diferente, embora o cenário possa ser idêntico ao mundo empírico, as certezas, a consciência e a racionalidade são outras. Perpetrar uma leitura é abandonar-se às leis de outrem e deixar-se à mercê desse outro universo.

Embora esse abandono de certezas pareça ser obrigatório, na prática não é o que acontece. Para isso, Sartre explica que esse estranhamento que o fantástico causa, ao mostrar um mundo semelhante, porém distinto, tem uma razão. O filósofo explica que se não fosse assim, alguém poderia se perguntar: “Por que exatamente é necessário descrevê-lo [o mundo] pelo avesso? Que todo projeto esse de descrever o homem colocando-o de pernas pro ar!” (SARTRE, 2005, p. 144). Sim, seria um projeto tolo. Contudo, o sentido de descrever o mundo em reverso é despertar a atenção do leitor para a realidade em que está inertemente envolvido. Sartre pergunta: “Como poderia então o homem julgar o mundo total, quer dizer, o mundo com o homem dentro?” (SARTRE, 2005, p. 145). Esse questionamento de Sartre

serve de explicação para o porquê de colocar o mundo em reverso, pois somente assim o leitor contemplaria seu mundo estando fora dele. Para isso, os autores “suprimiram o olhar dos anjos e mergulharam o leitor no mundo, com K., com Thomas; mas no seio dessa imanência deixaram flutuar como que um fantasma de transcendência” (SARTRE, 2005, p. 145). Sartre explica o que chama de anjos; são os seres responsáveis por explicar o que fica implícito na narrativa, que também demonstrariam a falta de sentido do mundo. No entanto, no FC esses anjos são suprimidos para que apenas uma sombra de transcendência ou esperança seja notada.

Essa é a “fórmula” encontrada pelos autores para despertar uma consciência crítica do leitor sobre seu mundo e ainda deixar implícita a ideia de transcendência perdida. O mundo reverso é familiar, porque “os utensílios, os atos, os fins, tudo nos é familiar, e estamos com eles numa tal relação de intimidade que mal percebemos” (SARTRE, 2005, p. 145). Essa percepção só vem quando o processo de reversão é aplicado ao mundo e ele se torna fantástico. Assim, “no exato momento em que nos sentimos envolvidos com eles [os personagens] numa cálida atmosfera de simpatia orgânica eles nos são apresentados sob uma luz fria e estranha” (SARTRE, 2005, p. 145). Embora confusa e estranhamente poética essa citação de Sartre demonstra que os personagens não são mostrados de forma comum, mas com determinado toque sombrio para que o leitor implícito perceba que não há normalidade neles.

Através dessa visão do universo em reverso (ver o conhecido através das lentes do insólito), poderíamos compreender nosso mundo, nossas ações, nossa maneira de levar a vida, de uma forma mais profunda do que se fosse explícita. Através da literatura é que compreendemos melhor a finalidade de nossas ações, “esses fins que nascem de nós e que dão o sentido a nossa vida; [...] esses fins alienados, petrificados, só nos são mostrados em sua face externa, aquela que eles voltam para fora e pela qual são fatos” (SARTRE, 2005, p. 146). Os objetivos de vida vazios, as práticas sem sentido, o trabalho que não satisfaz, ações descomprometidas, burocracia, etc; para Sartre, o FC expõe todos esses conceitos sob a lanterna do insólito. Kafka e Blanchot, representantes dessa corrente do fantástico, perfazem esse processo de revelação sem o auxílio dos “anjos” que seriam mediadores dessa ação. Os autores “para nos fazer ver fora de nossa condição sem recorrer a anjos, retrataram um mundo ao avesso” (SARTRE, 2005, p. 146). Dessa forma, percebe-se que o mundo ao avesso é a nossa Terra, mas sob uma luz diferente, que nos faz estranhá-la e criticarmos nosso próprio estilo de vida. Sartre explica que o leitor pode enxergar melhor esse “mundo contraditório, onde o espírito se torna matéria, já que os valores aparecem como fatos, onde a matéria é

corroída pelo espírito, já que tudo é fim e meio ao mesmo tempo, onde sem deixar de estar dentro, vejo-me fora” (SARTRE, 2005, p. 146). Sartre ressalta o objetivo do texto de mostrar o mundo de uma perspectiva diferente da habitual, como se o leitor estivesse assistindo da plateia, mas ainda envolvido.

A técnica característica do Fantástico Contemporâneo é uma resposta a uma necessidade histórica, como explicado antes. Kafka “nos mostra a vida humana perpetuamente atormentada com uma transcendência impossível” (SARTRE, 2005, p. 147), o que esvazia de sentido os fins humanos.

Se a narrativa retrata um sentimento de mundo, nos resta questionar se não seria ela uma alegoria. Sartre explica, claramente, que os autores analisados retratam um mundo ao avesso para fazer o leitor enxergar melhor a sociedade em que vive. Sendo assim, poderíamos entender o Fantástico Contemporâneo como uma transmissão de ideias através da literatura, ideias que tem um fundo social, pois partem de uma busca por revisão de mundo.

A visão de FC defendida por Sartre também poderia ser aplicada a outros tipos de literatura que tentam desautomatizar, através do estranhamento, fazendo o leitor ver o mundo que o rodeia com lentes mais claras e vívidas. No entanto, também destacamos que Sartre ressalta o tom sombrio e pessimista que é dado ao mundo contemporâneo nas narrativas fantásticas. Assim, o FC pode ser entendido como um tipo de narrativa que apresenta essa característica: representa o mundo de forma diversa para chamar a atenção do leitor para os problemas que existem nele.

Nesse viés, as narrativas que serão analisadas nesta dissertação podem ser classificadas de acordo com esse modelo, pois ambas buscam representar o mundo real de uma perspectiva diferente, no caso, com o fator insólito físico: o crescimento das unhas e o desaparecimento do nariz.

A AMEAÇA DO FANTÁSTICO DE DAVID ROAS

Outro estudioso renomado pelas suas incursões no fantástico que cabe incluir nessa discussão é o espanhol David Roas. No livro *A Ameaça do Fantástico* (2014), Roas delineia o que seria o gênero fantástico, refletindo em toda a teoria já construída em torno do tema.

O texto é iniciado com um dado importante, apontando que, no último quinquênio, os estudos sobre o fantástico estiveram em efervescência, quer seja com um enfoque

estrutural ou desconstrutivista. Assim, “como resultado disso, contamos com uma grande variedade de definições que, tomadas em conjunto, serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico” (ROAS, 2014, p. 29). Ainda que algumas sejam controversas, as teorias dos diversos autores sobre o gênero ajudam a lançar luz sobre variados pontos da narrativa. Contudo, ainda ressalta Roas, “não contamos com uma definição que considere em conjunto as múltiplas facetas disso que demos por chamar de literatura fantástica” (2014, p. 29).

Frente a essa realidade, o estudioso propõe, então, sua teoria que busca contemplar todos os aspectos da narrativa, inclusive o social. Assim, ele afirma que para “explicar minha própria ideia do fantástico, utilizando o que me pareceu mais acertado nos diversos aportes teóricos” (ROAS, 2014, p. 30). Para Roas, a narrativa fantástica é simples, pois se trata de uma história na qual haja “a presença de um fenômeno sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 30). Entretanto, nem toda narrativa sobrenatural é fantástica, pois há também o maravilhoso, que traz histórias nas quais o suprarreal é normal e o mundo não é o empírico. No fantástico, o sobrenatural é essencial, pois “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, 2014, p. 31). Assim, tem-se a definição do componente principal da narrativa fantástica.

Além do sobrenatural, o fantástico precisa do natural/real, pois da união desse paradoxo haverá o efeito fantástico. O realismo é tão essencial quanto o hiperfísico, pois “para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). Assim, é necessário um ambiente realista para que a transgressão causada pelo sobrenatural atinja o leitor implícito. Essa transgressão se dá porque “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). O código de realidade e as crenças que compõem a visão de mundo do leitor são quebradas a partir do momento em que na narrativa fantástica, num mundo semelhante ao seu, um acontecimento sobrenatural tem lugar. Um fantasma, por exemplo, não é somente amedrontador pelo fato de ser uma pessoa morta que vaga sem corpo ou um espírito demoníaco, mas também porque essa aparição denuncia que o mundo não é tão conhecido como julgávamos ser.

Assim, “baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural com o 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” (ROAS, 2014, p. 32). Portanto, o fantástico postula a existência de fenômenos no mundo conhecido que não podem ser explicados racionalmente, gerando assim o choque entre natural e sobrenatural. Dessa forma, ele provoca a incerteza na mente do leitor que julgava compreender a realidade.

De forma análoga, a literatura fantástica busca refletir sobre a validade dessas certezas que permeiam a mente humana. Como explica Roas:

[...] assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e 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 (2014, p. 32).

O código racional que estabelece a visão de mundo mais comum em nosso tempo é formado pela confiança, principalmente no que a ciência propõe, e tem sido assim desde o Iluminismo. Contudo, dentro desse leque de possibilidades aberto pelo pensamento lógico, o sobrenatural fica de fora e, por isso, a literatura fantástica vem provocar essa reflexão: isso é tudo? Ou será que há apenas uma negação do que está fora desse código de realidade?

Para que haja o efeito que gera esse questionamento, real e sobrenatural precisam estar em conflito. Se o sobrenatural for aceito, não há fantástico, pois não se produz ruptura. De acordo com Roas, “quando o sobrenatural se converte ao natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso” (ROAS, 2014, p. 34). Além disso, “se uma narrativa aparentemente sobrenatural se refere a uma ordem já codificada (por exemplo, a religiosa), ela não é percebida pelo leitor como fantástica” (ROAS, 2014, p. 35). Por isso, no fantástico não entram textos religiosos, pois envolvem crenças e sobrenatural codificado, assim, não há questionamento. De forma análoga, o gênero analisado não adentra na ficção científica, pois esta supõe uma explicação através da ciência.

Evidentemente, para que o fantástico rompa com o código de realidade, é necessário que esse conceito seja bem definido. Roas traz essa discussão refletindo sobre a importância do contexto sociocultural para a sobrevivência do fantástico. Para o crítico, “toda a representação de realidade depende dos modelos de mundo de que uma cultura parte” (2014, p. 39). Afinal, o que não é real para uma sociedade metropolitana, pode ser real para uma sociedade indígena aborígene. Roas aponta que o principal ponto caracterizador do fantástico,

uma vez que seu cerne é a ameaça à realidade, é verificar qual o conceito de realidade a que essa ameaça se propõe. Assim, ele contrapõe abertamente alguns teóricos imanentistas, que buscavam algum critério textual para definir o gênero. Nesse segmento, ele cita Todorov e o critica, afirmando que o crítico búlgaro relegou o fantástico a um simples intervalo entre gêneros: “Segundo Todorov, apenas a vacilação nos permite definir o fantástico. Mas o problema dessa definição é que o fantástico fica reduzido a ser o simples limite entre dois gêneros” (ROAS, 2014, p. 40). E complementa, propondo que

[...] esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A Volta do Parafuso* (1986), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva [...]. Pensemos, por exemplo, em *Drácula* (1897) (2014, p. 41, 42).

De acordo com a limitação da teoria todoroviana, clássicos da literatura fantástica não entrariam em sua categorização, o que, à vista de Roas, seria um erro. O citado *Drácula* requer uma conclusão sobrenatural, o que escaparia à vacilação proposta por Todorov. Em outros termos, para o crítico búlgaro, essa narrativa se encaixaria no fantástico-maravilhoso, o que ainda seria incoerente, tendo em vista que é ambientada numa Inglaterra vitoriana e não em terras desconhecidas como é comum ao gênero das maravilhas. Assim, conclui Roas “que a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim” (2014, p. 43). Dando continuidade à discussão, ele demonstra que sua maneira de ver seria mais adequada: “em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel” (ROAS, 2014, p. 43). Por uma visão mais ampla, mas ainda separada de gêneros vizinhos, Roas estabelece o conceito de fantástico apoiado no contexto sociocultural.

O leitor, assim, toma parte mais ativa e se torna o cerne da questão, pois, é a ele que Roas atribuirá a existência do fantástico. Para tanto, ressaltava Roas que “precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero” (2014, p. 45). A visão do gênero, então, deixa de ser imanente e passa a ser interativa, dependendo da sociedade e sua visão de realidade. Dessa forma: “o fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real [...]. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas” (ROAS, 2014, p. 46). Um texto, para se afirmar como fantástico, deve ameaçar o conceito de realidade do leitor, para tanto, ele deve estar ligado a esse conceito, assim, é fundamental que a narrativa

esteja alinhada à cultura a que se destina. O discurso entre texto e realidade deve ser constante para que os dois não sejam condizentes e sim estejam contrapostos. Pois, “a literatura fantástica fica fora do que é aceito socioculturalmente” (ROAS, 2014, p. 47). Assim, uma dimensão a ser bem considerada seria a pragmática do texto. O fato de colocar o fator determinante do fantástico nas mãos do leitor não é seguro, pois modo literário algum deve depender de algum fator extratextual para sua classificação. Embora não ressalte, Roas também trabalha com o leitor implícito ou leitor modelo, aquele que possui o perfil ideal para a recepção do texto. A este sim, com suas crenças e inseguranças, o fantástico se amolda para ser classificado como tal.

David Roas, assim como Todorov, estabelece que o fantástico começou a surgir na literatura gótica com *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole: “é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o fantástico” (2014, p. 47). O que determinou o surgimento do fantástico não foi apenas o romance de Walpole, mas também o contexto social que existia no momento “dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor” (ROAS, 2014, p. 47). Se o sobrenatural é aceito, logo não há choque, por conseguinte não havia de existir fantástico. Entretanto, com os pensamentos iniciados no Iluminismo, o sobrenatural foi sendo deixado de lado e o mundo começou a ser racionalizado. Assim, o cenário estava pronto para que o relegado voltasse com tom ameaçador ao *status quo* estabelecido pela razão.

Portanto, podemos afirmar que até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido (ROAS, 2014, p. 48).

O fantástico como vetor ameaçador da realidade estava, então, pronto para ter lugar no mundo, pela primeira vez. “Embora o gênero fantástico tenha nascido com o romance gótico, é só no Romantismo que ele alcança sua maturidade” (ROAS, 2014, p. 49). Embora estivessem situados num estado em que a razão era consolidada, os românticos admitiam outra forma de ser o mundo que transcendia a ciência. Seriam essas: “a intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo. Isso explicaria a reação do Romantismo contra as ideias mecanicistas que consideravam o universo como uma máquina” (ROAS, 2014, p. 49). No racionalismo já consolidado, o Romantismo se erguia como resposta a essa

visão, mostrando que o mundo podia ser contemplado em outras perspectivas. Assim, “fora da luz da razão começava um mundo de trevas, o desconhecido, que Goethe batizou como o *demoníaco*” (ROAS, 2014, p. 50. Grifos do autor). Num mundo que não podia fugir do racional, não haveria nome melhor para tal transgressão.

Para Roas, “o fantástico [...] está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentado-se como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve” (2014, p. 52). O texto deve ser estruturalmente realista para que apoiado no conhecido, o fantástico surja rompendo com as leis do mundo real, sendo o realismo uma necessidade do texto. Pois Roas também propõe que a literatura fantástica deva ser a que mais se preocupa em estar ligada à realidade, porque ela “nos obriga a ler os textos referencialmente [...] ele (o fantástico) obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade” (ROAS, 2014, p. 53).

Outro fator primordial para o fantástico, segundo Roas, é o medo ou estranhamento que é gerado pelo choque entre natural e sobrenatural na mente do leitor. Segundo ele, “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (ROAS, 2014, p. 58). Essa impressão amedrontadora não seria somente pela aparição de um monstro ou algo assim, mas do que decorreria disso. Roas explica que

Talvez fosse melhor utilizar o termo ‘inquietação’, uma vez que, ao me referir ao ‘medo’, evidentemente não estou falando do medo físico. [...] Trata-se mais da reação, experimentada tanto pelos personagens [...] quanto pelo leitor, diante da possibilidade efetiva do sobrenatural (2014, p. 58, 59).

Quando os personagens e o leitor se dão conta de que o mundo que julgavam conhecer tão bem é regido por leis que não conheciam, reação advinda da irrupção do sobrenatural, eles temem porque percebem que seu código de realidade não é completo e o mundo não é como julgavam ser. Segundo Roas, “esse é um efeito comum a toda a narrativa fantástica” (2014, p. 59).

Até então, tratando do fantástico nos séculos XVIII e XIX, Roas passa a estudá-lo no século XX e trata da sua mais recente “evolução”: o neofantástico. O estilo foi iniciado pelo escritor Franz Kafka, em 1915, com a publicação de *A Metamorfose* e teve ecos em diversos lugares, chegando com força na América Latina. Para o teórico, “o texto de Kafka rompe com os esquemas da literatura fantástica tradicional: nele a vacilação deixa de ter sentido porque

sua finalidade era sugerir a existência do fantástico e propor a passagem do natural ao sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 63). O texto de Kafka já se principia com o sobrenatural e passa a naturalizá-lo, o não questionamento por parte das personagens deixa o texto ainda mais diferente do fantástico antigo. Assim, “nos deparamos com uma nova maneira de cultivar o gênero, que não funciona de acordo com os esquemas todorovianos: o que Alazraki (2001) chama de neofantástico” (ROAS, 2014, p. 65). De acordo com Alazraki, a perplexidade nessas narrativas é causada “pelo insólito das situações narradas [...]. São em sua maioria metáforas que buscam expressar vislumbres, interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação” (2001, p. 277). Roas complementa a visão do teórico argentino, explicando que essa é “a literatura fantástica contemporânea, [que] está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo em que vivemos é uma entidade indecifrável” (ROAS, 2014, p. 66). Tal qual em seu surgimento, o fantástico responde à visão que o mundo tem de realidade, do teocentrismo ao racionalismo e, agora, do racionalismo ao pós-modernismo com sua evolução para o neofantástico.

Como atualmente o questionamento sobre o que seria a realidade é mais efervescente, tendo em vista os avanços científicos e tecnológicos, isso nos levaria a perguntar: num mundo de valores tão líquidos, haveria como questionar uma realidade unívoca? Roas responde, afirmando que “embora seja verdade que a filosofia moderna justifica perfeitamente essa ideia, nossa experiência da realidade continua nos dizendo que os seres humanos não se transformam em insetos nem vomitam coelhinhos” (ROAS, 2014, p. 67). Ele faz referência à novela de Kafka, *A Metamorfose*, e ao conto de Cortázar, “Carta a uma senhorita em Paris”, para explicar que o conceito de real não está tão indefinido e que a experiência diária demonstra o conceito popular da realidade empírica. Dessa forma, “possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica” (ROAS, 2014, p. 67).

A principal característica dessa evolução do gênero é “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (ROAS, 2014, p. 67). Assim, Roas demonstra que sua teoria consegue unir todas as formas do gênero fantástico, pois até mesmo a última evolução busca ameaçar a realidade do leitor. Revela-se mais uma vez “o ser humano incapaz de conhecer o mundo” e com o mesmo temor: “a realidade é, portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção”

(ROAS, 2014, p. 69). Essa afirmação é feita em cima de um questionamento das crenças correntes e da fluidez das verdades.

Embora cada autor contribua para o estudo da área, é necessário ressaltar que, quando se trata de literatura, todo o esforço teórico será superado pela qualidade artística de cada obra. Mesmo que Todorov tenha tentado explicar a estrutura do conto fantástico oitocentista, algumas narrativas da época não se encaixam na descrição. Ainda que Roas avance algumas fronteiras em relação a Todorov, sua descrição do fantástico não consegue contemplar todas as narrativas, como se verá na análise deste trabalho, pois o texto está livre para flutuar em diversas possibilidades sem perder a fantasticidade. Sartre, por sua vez, ressalta mais o caráter filosófico do texto fantástico, no entanto esse enfoque não é suficiente, pois falta uma maior explanação do viés alegórico do texto. Assim, podemos ver que cada teórico é relevante, porém não são absolutos.

Passaremos, agora a tratar a respeito de concepções teóricas de alegoria, para compreender como ela pode se relacionar com fantástico. Para tanto, estudaremos esse conceito segundo Adolfo Hansen e Walter Benjamin. Após essas ponderações, discutiremos como e quais conceitos apresentados se relacionam com a literatura fantástica.

CAPÍTULO III

REFLEXÕES SOBRE A ALEGORIA

HANSEN E O PERCUSSO DA ALEGORIA

João Adolfo Hansen, no seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006), explica diacronicamente o conceito de alegoria, desde sua concepção na Antiguidade, até Renascimento, passando pela alegoria dos teólogos praticada na Idade Média.

Hansen inicia com uma definição etimológica da palavra, para ele: “a alegoria (grego *allós* = outros; *agourein*= falar) diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 2016, p. 7. Grifos do autor). Essa é a clássica definição do termo, que retoma a concepção atribuída à alegoria pela Retórica, que a tinha como ornamento do discurso. Essa ideia está embasada na conceituação feita por teóricos clássicos de que ela seria uma metáfora continuada. Essa concepção resume o que será o norte da definição de alegoria na chamada “alegoria dos poetas”, que é tida como “uma expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (HANSEN, 2016, p. 7). Sendo assim, uma técnica recursiva da Retórica que poderia ser usada para fazer representações com o intuito de ilustrar o discurso. Hansen explica que “ela é mimética, da ordem da representação, funcionando sempre por semelhança” (HANSEN, 2016, p. 8). Para aproximar o conteúdo literal da interpretação, a alegoria deveria ser semelhante ao assunto que busca ilustrar.

Essa definição é estabelecida para depois ser aprofundada, pois Hansen explica que não se pode falar apenas de alegoria, pois este termo encerra diversas concepções. Sobre elas ele afirma: “são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar” (HANSEN, 2016, p. 8). A escolha por uma das definições também deve caber ao leitor, pois

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2016, p. 9).

Se o leitor optar pela definição clássica de alegoria, lerá o texto fruindo de sua forma e estrutura. No entanto, se escolher a definição praticada pelos teólogos, estará analisando o texto para compreender seu significado “oculto” que se revela através das coisas criadas e dos acontecimentos. Analisaremos a seguir como surgiu e como se caracteriza profundamente cada uma dessas formas.

A alegoria greco-latina está embasada em grandes eruditos. Dentre eles, Quintiliano “filia a alegoria, como ornamento, à metáfora – no caso, a relação é também pensada enquanto extensão: a alegoria é quantitativa” (HANSEN, 2016, p. 30). Dessa visão procede o conceito de alegoria como metáfora estendida. Hansen dá um exemplo disso, usando um trecho de um poema de Horácio: “a alegoria equivaleria a um enunciado: ‘*Ó nave, levam-te ao mar novas ondas*’. Ela vale, portanto, pelo ‘pensamento’ que poderia ser expresso por um discurso simples [...]: ‘*Novas guerras civis ameaçam a República*’” (HANSEN, 2016, p. 30. Grifos do autor). Assim, podemos notar que a motivação da alegoria clássica era ornar um discurso que poderia ser feito de forma direta. Como se pode ver na citação, Roma é simbolizada por um navio. Ainda pode-se destacar a parte do texto que é uma metáfora, Roma é um navio, para a parte que a constitui uma alegoria, o navio está indo encontrar com novas ondas. Mais do que uma curta metáfora, Horácio elaborou uma alegoria para expressar sua preocupação com os rumos que a nação estava tomando.

Hansen ainda explica que “Quintiliano pensa a metáfora e a alegoria como ornamentação – portanto, como nomeação concretizante de uma significação própria [...]. Desta maneira, a alegoria pode facilitar a expressão [...] tornando-a mais fácil” (HANSEN, 2016, p. 36, 37). A alegoria, de acordo com essa visão, seria uma forma de nomeação que concretiza uma significação própria. Assim, ela facilita a expressão, pois torna mais clara a referência do objeto que está ausente na frase, além de atribuir-lhe características do símbolo utilizado. Essa mesma regra “foi muita vez a interpretação grega e também renascentista dos deuses de Homero, pensados como personificação de faculdades humanas ou princípios morais e metafísicos” (HANSEN, 2016, p. 37). Os deuses do panteão grego, de acordo com essa visão, seriam personificações retóricas de comportamentos e princípios humanos.

Para esclarecer a relação que há entre esses dois conceitos, temos que compreender que “o que aproxima alegoria de metáfora é, como vem sendo dito, a estrutura comum das operações com tropos no enunciado” (HANSEN, 2016, p. 33). Esses dois conceitos são aproximados por serem tipos de tropos, pois ambos projetam uma alteração do significado da

palavra que é expressa literalmente. Embora se assemelhem nesse ponto, somente a alegoria é “o tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio figurado. Por isso, ela é também uma espacialização [...] do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado)” (HANSEN, 2016, p. 31). Por ser esse tropo contínuo, a alegoria precisa estar sempre escrita de uma forma inteligível para que neste modelo possa representar o figurado.

Para aprofundar essa ideia, Hansen explica que “os retores antigos [...] costumavam escrever que a comparação atinge a mente do leitor através do intelecto, ao passo que a metáfora o faz através da própria imaginação” (HANSEN, 2016, p. 34). Compreender essa distinção é importante porque “segundo tal oposição, a comparação é *lógica* [...] ao passo que a metáfora é *afetiva* [...]. Segundo essa distinção bastante artificiosa, a alegoria incluiria os dois sentidos [...], sendo ao mesmo tempo intelectual e afetiva” (HANSEN, 2016, p. 34). Por essa razão, a alegoria se mostra como um recurso mais completo em relação à comparação e à metáfora, pois ela encerra em seu conceito as propriedades comuns as duas.

É importante ressaltar que quando, retoricamente, iniciava-se uma alegoria, os leitores estavam cientes do que se tratava. Por isso, não havia a possibilidade de moduladores lógicos como na comparação, que tornavam ostensiva a intenção do autor. Nesse viés, Hansen afirma que “a alegoria pode facilitar a expressão, como pensavam retores antigos: segundo eles, concretizava abstrações, tornando-as mais ‘fáceis’, e, ao mesmo tempo, indica o próprio procedimento, impedindo que o leitor seja literal” (HANSEN, 2016, p. 37). Assim, através de uma alegoria, os leitores podiam compreender com maior facilidade o que era tratado, ainda que fosse assunto demasiadamente abstrato. Ressaltamos a necessidade de impedir que o leitor veja o texto alegórico como literal e, assim, o mal interprete. Sobre isso, precisamos considerar que

[...] o critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é, retoricamente pensado, o critério desse discurso implícito: seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção. Quintiliano utiliza o exemplo de Horácio porque para ele, evidentemente, o sentido alegórico é o que se impõe (HANSEN, 2016, p. 42, 43).

O poema de Horácio, acima citado, expressa claramente o sentido alegórico que carrega em si. Essa expressão se faz necessária em todo texto que se propõe a essa linha de escritura pois, em caso contrário, o leitor correria o risco de entender o texto literalmente e

perder de vista seu caráter alegórico. Para compreender como a ode de Horácio “República em perigo” deixa a alegoria transparente, Hansen explica que

[...] a alegoria do poema de Horácio tem, efetivamente, três níveis: a) *um sentido literal* (a rede *descritiva* ou referencial de “nave” ou “mar”, referida acima como passível de ser lida como pura descrição); b) *um sentido figurado* (a rede *associativa* ou conceitual de “nave” ou “mar”, implicando sua substituição ou tradução por c) *outro sentido ausente* (a “*substância*” temática do poema “república em perigo”, como significado “simples e próprio) (HANSEN, 2016, p. 43. Grifos do autor).

Para que o texto ou poema possa ser lido adequadamente como uma alegoria, ele precisa atender a esses três níveis: *a*, *b* e *c*, pois são as responsáveis por uma clara transmutação de significados.

Assim, compreendida como adorno ao discurso, Hansen explica que ainda que Horácio e outros escritores e teóricos não admitam mistura ou subgênero à alegoria, ela “admite subdivisões retóricas, [...] que a classificam conforme a maior ou menor clareza da relação *sentido figurado/sentido próprio*. [...] Pode ser *tota allegoria, permixta apertis allegoria e mala affectatio*” (HANSEN, 2016, p. 54. Grifos do autor).

A primeira categoria, nomeada como *tota allegoria*, pode ser entendida como uma “alegoria totalmente fechada sobre si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado. [...] Chama-se também *enigma*, [...] que também pode ser defeito, do ponto de vista da prescrição implícita de clareza” (HANSEN, 2016, p. 54. Grifos do autor). Essa forma de alegoria não permite qualquer interpretação literal, pois possui caráter unicamente simbólico. Seu significado está aquém de seu conteúdo, necessitando, assim, ser interpretada, por isso, também se chama “enigma”. A *tota allegoria* também pode ser chamada de alegoria perfeita porque não possui nenhum índice de clareza literal, assim, é um tipo de texto que é “puramente” alegórico. Um exemplo disso é o enigma que Sansão propõe no dia do seu casamento: “Do que come veio algo para comer, do que é forte veio algo doce” (Jz. 14:14). Ele se referia a leão que é o ser mais forte e ao mel que é a comida mais doce, mas sem usar quaisquer dessas palavras.

Outra subcategoria da alegoria é a *permixta apertis allegoria* que também pode ser chamada de alegoria imperfeita. Diferentemente da primeira, esta “é a alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente no nível do sentido próprio” (HANSEN, 2016, p. 66). Aqui há um compromisso mais direcionado ao que se quer revelar.

O adjetivo “imperfeita” não deve confundir-se com sua qualidade, pois “não se refere a uma forma defeituosa ou ao mau funcionamento, mas ao grau de abertura da significação, quando comparada com o enigma” (HANSEN, 2016, p. 66). Essa categoria é mais didática, pois possui mais clareza. Por isso, “Quintiliano a cita como causa de belos discursos a um tempo claros e agradavelmente ornados” (HANSEN, 2016, p. 66). Esta forma pode ser mais bem compreendida se entendida como os modelos aplicados nas parábolas apresentadas no *Novo Testamento* ou ainda nas fábulas, todas com a finalidade de enriquecer um discurso ou passar uma mensagem.

A última categoria, chamada *mala affectatio*, também chamada de incoerência “pode ser criticável [pois pratica] a mescla de metáforas que, por pertencerem a campos semânticos disparatados, não se ordenam num único feixe de significações. Em outros termos *mala affectatio* é *incongruência*” (HANSEN, 2016, p. 67. Grifos do autor). Quando a uma alegoria se unem metáforas de diversos campos semânticos, o entendimento é dificultado. Nela “ocorre uma espécie de contrariedade de gênero, não se respeitando as regras específicas que são condição de um conceito proporcionado ou da figuração ordenada” (HANSEN, 2016, p. 67). As regras são quebradas e a compreensão fica comprometida, por isso esse tipo de alegoria pode ser chamado de incongruência. Para exemplificar essa incoerência, Hansen cita uma ode de Horácio que apresenta um carro, símbolo do estado romano, navegando sobre um vulcão, símbolo das guerras que acometiam Roma.

Além da concepção clássica da alegoria dos poetas, existe outra “alegoria. Contudo, que não se confunde com a dos poetas épicos greco-romanos e medievais nem com a dos autores hebraicos do *Velho Testamento*. É a que se chamou ‘alegoria dos teólogos’” (HANSEN, 2016, p. 8. Grifos do autor). Este tipo de alegoria pode ter outros nomes como figura, exemplo ou antítipo. Ela “não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa das coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (HANSEN, 2016, p. 8).

A alegoria dos teólogos, “hermenêutica ou ‘crítica’, é cristã e medieval, tendo por pressuposto algo estranho à Retórica da Antiguidade greco-romana, o *essencial ismo*, ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia” (HANSEN, 2016, p. 11, 12. Grifos do autor). Os adeptos dessa visão entendiam que se Deus é o Senhor da História e do Mundo, essas coisas devem convergir para a interpretação das Escrituras. De acordo com essa visão, “a alegoria é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como

verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*” (HANSEN, 2016, p. 91. Grifos do autor). Sob essa base, os estudiosos de teologia elaboraram suas incursões hermenêuticas na Bíblia.

Hansen explica que os teólogos que compartilhavam dessa visão trabalhavam “formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* [...] e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, seja a ressurreição de Cristo, há uma repetição” (HANSEN, 2016, p. 12. Grifos do autor). Dessa forma, o conceito de figura ou antítipo é trabalhado. Por exemplo, Moisés se figura como uma *umbra futurorum* (sombra das coisas futuras) de Jesus Cristo, pois é o agente da libertação do povo de Israel, assim como Jesus foi o agente de libertação do mundo.

Esse tipo de alegoria foi desenvolvida pelos líderes cristãos e os “padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus” (HANSEN, 2016, p. 12). A partir dessa visão, as coisas poderiam ser reinterpretadas pelos teólogos como sendo posfigurações e *umbra futurarum* de outras coisas. Assim com Moisés, Isaque também era tido como um exemplo do Filho que seria morto. Hansen afirma que “a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média lê coisas como *figuras* alegóricas – e não as palavras que as representam – para nelas pesquisar o sentido espiritual” (HANSEN, 2016, p. 91. Grifos do autor). Assim, os personagens citados não eram vistos apenas como eles mesmos, mas como *figuras*, como os casos supracitados. Os teólogos trabalhavam com a interpretação dessas figuras em vez de pesquisar a alegoria ou a metáfora através de palavras, como era feito anteriormente.

Buscando uma teorização para essa forma, os padres e eruditos fizeram distinção “entre *sentido literal*, expresso por ‘letras’ de palavras humanas como sentido próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos das *Escrituras*” (HANSEN, 2016, p. 12. Grifos do autor). Assim, para a interpretação bíblica, a forma que eles viam como mais cabível era a aplicação de uma interpretação do sentido espiritual. Essa interpretação leva em conta três grandes coordenadas para estabelecer sua teoria da alegoria:

[...] consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana segundo

graus de maior ou menor proximidade na maneira pela qual figuram Deus (HANSEN, 2016, p. 92).

A partir dessas considerações, estabelecendo que Deus esteja em todos os seres e nas coisas, unir a interpretação do mundo criado à interpretação bíblica ficaria bastante apropriado, uma vez que ambos possuem o mesmo Autor, seguindo a linha de pensamento essencialista. Nesse sentido, “a interpretação não se ocupa de meras classificações verbais, mas da estrutura mesma do universo e da sua ordem. [...] a interpretação é repetição incansável de um Significado que precede e preforma a história humana” (HANSEN, 2016, p. 92). Dando mais um passo na direção oposta da alegoria clássica, aqui o objetivo na interpretação é ver como Deus se apresenta através da História. Hansen parafraseia Walter Benjamin enquanto explica que nesse sentido: “ler é reler o Mesmo em suas variações temporais minuciosas, pois Deus é a Causa e Coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos” (HANSEN, 2016, p. 92-94). Dessa forma, não há como não ler Deus em todas as coisas criadas. Esse era o objetivo dos alegoristas, compreender a revelação divina através da criação. São Tomás de Aquino endossou essa prática afirmando que “o ponto de partida para o simbolismo generalizado das *Escrituras* é o poder de Deus, que ordena o curso das coisas de modo que elas também se tornam símbolos de outras” (HANSEN, 2016, p. 118, 119. Grifos do autor). De forma análoga, quando ele “escreve *sentido literal* [...], Santo Tomás de Aquino se refere a um *sentido expresso por letras*, isto é, *palavras*, e *palavras humanas*. O *sentido literal* pode ser [...] *sentido literal figurado* (ou expresso por letras figuradas) (HANSEN, 2016, p. 120. Grifos do autor). Uma vez entendido dessa forma, os teólogos poderiam ler alegoricamente os textos bíblicos por mais que não transparecessem como alegóricos.

Para Hansen, essa visão corre o risco de se tornar excludente, pois “os signos falam; mas, no excesso de sentido absoluto que é Deus, são paradoxalmente mudos e vazios: falam fazendo falar o silêncio Dele revelado em coisas homens e eventos” (HANSEN, 2016, p. 94). Uma vez desprovidos de sentido próprio, os signos “têm sentido porque o Sentido está fora deles, na Eternidade, orientando-os providencialmente como *umbra futurorum*, sombra das coisas futuras” (HANSEN, 2016, p. 94). Os signos desse mundo, então, são reduzidos à função de serem sombras de outro mundo que só se torna existente na Eternidade. Nesse sentido qualquer passagem bíblica poderia ser reinterpretada à luz dessa visão como uma prefiguração futura.

As interpretações elaboradas de acordo com essa visão de alegoria deveriam se ater a um modelo que era importado em parte da alegoria dos poetas. Ainda que contrarie bastante a clássica, a visão dos teólogos “aplicada ao mundo e à história, a operação cristianiza os métodos greco-latinos como interpretação dos corpos, almas, acontecimentos e coisas, definindo-os como alegorias da Trindade, seu ‘sentido próprio’” (HANSEN, 2016, p. 98, 99). Ou seja, o que antes era aplicado aos conceitos de textos dos gregos e latinos, agora passava por um processo de cristianização, uma vez que a Igreja não adotaria processos vistos como pagãos. Portanto, “toda interpretação válida deve pôr em evidência a correspondência existente entre o criado e o Incriado” (HANSEN, 2016, p. 99). Sob essa premissa, toda a interpretação deveria voltar-se a imagem do Criador. A título de exemplo, Hansen cita uma análise de um astrônomo e matemático que estudava o universo e a terra, que era vista como o centro do universo. Nosso planeta foi visto como pequeno, baixo, pois recebia influência de diversos corpos celestes. Essa descrição deveria ser interpretada com relação a Cristo, que foi rebaixado em lugar da humanidade.

Dentro desse contexto de influência grega, destacamos a visão chamada de tipológica que foi iniciada por Orígenes, por volta do século II. No estudo da Bíblia, ela pesquisa prefigurações do Novo Testamento no Velho Testamento. Hansen explica que “a tipologia tornou-se familiar aos Padres primitivos e, na Idade Média, ocupou posição central na discussão teológica e poética” (HANSEN, 2016, p. 100). Apesar dessa forma de análise ter se embasado na alegoria dos teólogos a partir de Orígenes, ele mesmo “lançou mão dos métodos de Fílon de Alexandria, que interpretara baseado no pressuposto platonizante de que o mundo físico é um espelho embaçado do mundo espiritual” (HANSEN, 2016, p. 100). Como é evidente, a visão do mundo como sombra ou *umbra futurorum* é bastante similar ao conceito de Platão de mundo ideal e como o mundo real é apenas uma sombra dele. Assim, fica claro que, mesmo que sejam divergentes em alguns pontos, ambas as concepções estabelecem uma relação entre si.

Para entender um pouco mais sobre os laços entre as duas concepções, destacamos que Fílon tratou de assuntos bíblicos, como a arca da aliança. Hansen explica que ele “escreve que a Arca da Aliança é alegoria, pois os dois lados correspondem aos dois equinócios, os quatro animais às quatro estações, os querubins aos dois hemisférios etc.” (HANSEN, 2016, p. 101). Como Fílon já estava analisando as Escrituras, não bastava ir longe para descobrir como ele influenciou Orígenes em sua visão analítica sobre as mesmas. Assim se deu o processo de cristianização dos métodos de alegoria clássica.

Em outros termos, não foram apenas os processos supracitados que foram importados para a alegoria dos teólogos. Hansen explica que

Na prática de interpretação alegórica dos primeiros Padres da Igreja, vários dispositivos confluem, assim, como a retórica greco-latina, a etimologia, a filosofia platônica e neoplatônica, a exegese judaica da *Torah*, a astrologia persa etc. Todos eles são adaptados em função da propaganda da fé cristã e da desmitificação da religião “pagã” (HANSEN, 2016, p. 101).

Como se pode notar, a alegoria da Idade Média não bebeu apenas na fonte greco-latina, mas era uma mistura de diversos aspectos de diversas religiões e filosofias, desde a retórica à astrologia persa. No entanto, “removendo” o que havia de pagão nesses conceitos e adotando formas cristãs.

Além da alegoria clássica e teológica, Hansen apresenta também o modelo que se sucedeu a essa, a Alegoria do Renascimento. Pós o domínio exclusivo exercido na Idade Média, esse modelo foi “o instrumento principal de interpretação e construção dos discursos. [...] [a alegoria foi] largamente utilizada no século XV e que atinge o auge na pintura e livros de emblemas do século XVI e na poesia do conceito engenhoso século XVII” (HANSEN, 2016, p. 139). A importância da alegoria nesse momento histórico é inegável, uma vez que ela era amplamente utilizada, como veremos. Importa também identificar a conceituação feita pelos teóricos desse momento para compreender o que foi importado de outros modelos e o que foi adicionado.

Hansen constata um fator importante ocorrido nos anos finais do século XV para o surgimento da visão em questão:

Humanistas como Marsílio Ficino, Pico della Mirandola, Christoforo Landino, Lourenço de' Medici, Ângelo Poliziano e outros eruditos florentinos patrocinados pelos Médici relêem a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, as *Bucólicas* e a *Eneida*, de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio, e outros textos da tradição greco-latina. Tratam-nos como se fossem uma outra *Escritura*, agora clássica (HANSEN, 2016, p. 140. Grifos do autor).

Versados nos clássicos gregos e latinos, os eruditos do Renascimento em Florença se debruçaram sobre esses livros assim como os teólogos haviam feito com a Bíblia. Hansen ressalta que durante esse período a “alegoria é operada multiplamente: técnica da invenção e da interpretação de enigmas, ela ocorre também como composição de emblemas, divisas e *rebus*; como arte combinatória mágica; como ornamento verbal e plástica etc” (HANSEN, 2016, p. 140. Grifos do autor). A alegoria era praticada em formas múltiplas, por isso é difícil

delimitá-la, seus modelos saíram do discurso comum para gerar outros tipos de imagens textuais, como é o caso do rebus.

Nesse momento, “a alegoria deixa de ser pensada como a antiga instituição retórica a pensara [...]. Deixa, também, de funcionar como hermenêutica medieval, que sob a letra da *Escuritura* revelava a voz do Autor nas coisas” (HANSEN, 2016, p. 140). Há um abandono das formas praticadas de outrora, tanto da visão de escrita ornamentada quanto da interpretação teológica do mundo. A partir do período histórico de Renascimento, Hansen exemplifica com a visão de Ficino, que a alegoria se torna “um misto *retórico-hermenêutico* pois, segundo a orientação neoplatônica da sua interpretação as ‘coisas reveladas’ da ordem poética estão para além de qualquer conceito e a alegoria efetua um sentido inefável” (HANSEN, 2016, p. 140, 141. Grifos do autor). O artista e a qualidade de sua produção eram mais valorizados, em detrimento da inspiração divina de outrora. Nesse momento, era através da alegoria do texto que se buscava expressar o inefável, o inalcançável, o que ressoará, mais tarde, num anseio romântico.

Assim, Adolfo Hansen faz sua viagem histórica de conceituação da alegoria. Como vimos, desde a Antiguidade esse método já era utilizado, mas dentro da Retórica como uma forma de ornamentar o discurso. Num segundo momento, a alegoria dos teólogos principia um novo tipo de alegoria, dessa vez, buscando entender o mundo e a Bíblia como dois livros escritos por Deus, servindo um para entender o outro. Num último momento, a alegoria passa a recolher determinadas partes de seu passado para se remontar no Renascimento, valorizando mais o engenho artístico e situando-se numa busca pelo inefável.

Os conceitos apresentados acima, embora não tenha relação direta com o fantástico, auxiliam no entendimento histórico da alegoria. Mais alinhada à literatura fantástica, por sua vez, é a alegoria barroca, apresentada por Walter Benjamin, pois ressalta o valor do texto na história, buscando criticar a realidade em que está presente.

A ALEGORIA BENJAMINIANA

O ensaísta Walter Benjamin, em seu livro sobre a *Origem do drama trágico alemão* (2016), trata a respeito da alegoria como forma de representação de uma realidade extra-

textual. Assim, ele apresenta o alegórico como um oriundo dos clássicos que foi reinterpretado pelos teólogos e depois fragmentado no barroco.

Benjamin inicia seu texto propondo o seguinte: “há mais de cem anos a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo” (BENJAMIN, 2016, p. 169). Esse “usurpador” (o símbolo) tratado por ele é assim posto por nada ter a ver com o conceito autêntico ou clássico do símbolo. Sobre esse uso fraudulento, Benjamin continua propondo que

[...] o que mais chama a atenção no uso corrente desse termo é o fato de o conceito, que remete de forma quase imperativa para a indissociabilidade de forma e conteúdo, ser posto a serviço de uma eufemização da impotência filosófica que, por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo da análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos (BENJAMIN, 2016, p. 170).

O conceito de símbolo como manifestação de uma ideia era visto dessa forma por Benjamin: inicialmente previa uma ligação intensa entre forma e conteúdo, entretanto, ele estava sendo usado de forma que não era útil para a análise formal, pois estava a favor da impotente filosofia. Assim, havia um paradoxo no conceito de símbolo. Essa confusão, ao que ele chama de abuso, é vista como a razão pela qual “a introdução na estética desse conceito de símbolo distorcido precedeu [...] o deserto da moderna crítica de arte. Na sua configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo” (BENJAMIN, 2016, p.170). Este tipo de símbolo é considerado oriundo da estética teosófica do Romantismo, porém a análise autêntica do assunto era mais antiga, tendo sua origem no Classicismo. Dessa forma, para compreender o fenômeno paradoxal existente, fazia-se necessário entender as mutações sofridas pelo símbolo.

Ao contrário dessa visão paradoxal do símbolo romântico, Benjamin estabelece a apoteose do Barroco, pois ela é dialética. O que se daria da seguinte forma:

A interioridade sem contrastes do Classicismo não desempenha qualquer papel nesse movimento excêntrico e dialético, e isso acontece porque os problemas da atualidade do Barroco, que são de natureza político-religiosa, não tinham tanto a ver com o indivíduo e a sua ética, mas mais com a sua comunidade religiosa. Simultaneamente com o conceito profano do símbolo, no Classicismo, emerge o seu contraponto especulativo o do alegórico. (BENJAMIN, 2016, p. 170, 171).

Esse contraponto (o alegórico) satisfará as condições não supridas pelo símbolo, apresentado como profano. A alegoria deixa de trabalhar com conceitos contraditórios para ser dialética em sua relação entre forma e conteúdo. Embora não tenha surgido teoricamente, ela pode ser considerada como especulativa porque estava destinada a ser “o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo” (BENJAMIN, 2016, p. 171). Assim, esse novo símbolo (a alegoria) se coloca em oposição ao antigo modelo, pois

O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo (BENJAMIN, 2016, p. 171).

Essa polarização entre a antiga forma de símbolo e a atual se dava naturalmente com o desenvolvimento da alegoria. No entanto, esse antagonismo gerou uma desvalorização do pensamento alegórico quando comparado ao símbolo clássico. Um exemplo dessa visão é a aparente falta de importância que Goethe dá à alegoria. De acordo com o autor de *Fausto*, na poesia, o poeta procuraria o particular para expressar o geral. Entretanto, na alegoria, dever-se-ia contemplar o geral no particular. Esse movimento inverso coloca as duas formas em rota de colisão. Arthur Schopenhauer também critica a alegoria nas seguintes palavras: “não poderemos aceitar que se faça uma obra de arte, deliberada e declaradamente, expressão de um conceito: mas é esse o caso da alegoria” (SCHOPENHAUER apud BENJAMIN, 2016, p.172). Como supracitado, Benjamin explica que a motivação da arte alegórica no barroco estava envolvida com sua realidade político-religiosa. Assim, era uma arte de expressão de conceitos. Sob essa ótica, o filósofo pessimista a condena, argumentando que “se então uma imagem alegórica tem também valor artístico, este será totalmente distinto e independente daquele que lhe cabe enquanto alegoria” (SCHOPENHAUER apud BENJAMIN, 2016, p.172). Assim, ele estabelece em extremos opostos o artístico e o alegórico, pois a força interpretativa de uma obra de arte não deveria ser levada em conta para sua classificação como tal, apenas sua forma.

Para Schopenhauer a alegoria, como transmissão de um conceito, poderia ser substituída por uma simples inscrição, assim sendo equiparada à escrita. Em vez de precisar enxergar em um quadro a representação de sucesso, bastaria ver a palavra escrita. Para ele, o efeito seria o mesmo. A despeito disso, Benjamin explica que

[...] muito embora a última observação aflore de perto a essência da alegoria, o fundo logicista da argumentação, que, na distinção entre “a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia” aceita

precisamente a proposta moderna e insustentável da distinção entre alegoria e símbolo, [...] impede estas observações de sair do círculo das definições redutoras da forma de expressão alegórica (BENJAMIN, 2016, p.172).

Observações e tentativas de classificação redutoras, como a proposta por Schopenhauer, de acordo com Benjamin, não deveriam ser levadas em consideração, pois a alegoria não deve ser vista como um conceito simples, assim como não é simples distingui-la do símbolo tanto quanto distinguir a expressão de um conceito para a expressão de uma ideia.

Portanto, para fundamentar a compreensão, importa identificar o conceito de alegoria apresentada por Benjamin. Ela é apresentada aos poucos através de seu texto. Inicialmente, ele propõe: “Ora, a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita. E nisto reside o *experimentum crucis*, porque a escrita era vista como o sistema convencional de signos por excelência” (BENJAMIN, 2016, p.173. Grifos do autor). Benjamin expõe um conceito complicado, pois tanto a escrita como a alegoria são signos. Ambas não são uma retórica que busca ilustrar imagens, mas são formas de expressão. Assim, podemos diferenciá-las, pois se possuem esse conceito em comum e não têm o mesmo procedimento de realização, são formas distintas.

Para melhor estabelecer a distinção entre símbolo e alegoria, Benjamin explica que: “O ‘humano’ como ‘suprema plenitude da essência do ser’ era o que o Classicismo buscava; mas ao desprezar a alegoria, apreendeu nesse anseio apenas uma miragem do simbólico” (BENJAMIN, 2016, p. 175). Isso se deu por causa de uma confusão entre os conceitos de símbolo e alegoria. O ensaísta, para explicar esse conceito, explana primeiramente a opinião de Creuzer, para depois refutá-la: “a ‘diferença entre a representação simbólica e a alegórica’ está em que ‘esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea’” (BENJAMIN, 2016, p. 175). Assim, podemos entender que, para Creuzer, o símbolo não é uma representação, mas o próprio significado corporificado. Enquanto a alegoria trata-se de uma expressão de uma realidade que não é ela mesma. No entanto, Benjamin explica que “este novo ponto de vista, longe de levar a uma nova apreciação do modo de expressão alegórico, produz pelo contrário [...] um comentário sobre os filósofos jônicos da natureza” (BENJAMIN, 2016, p.175). Mais do que fazer uma caracterização da alegoria, Creuzer estava defendendo seu ponto de vista contra o dos filósofos jônicos. Pois, diferente do grupo, ele achava que a alegoria era a melhor forma para a expressão mitológica.

Para uma base mais firme nesta distinção, Benjamin cita Görres, propondo:

Não aposto muito na hipótese distintiva que diz que o símbolo é e a alegoria significa... Basta-nos a explicação do primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo -, e da segunda como figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial (GÖRRES apud BENJAMIN, 2016, p. 176).

Assim, Görres deixa mais claro que o símbolo se basta, mas a alegoria não é um conceito autossuficiente. Benjamin aprofunda ainda mais a visão do teórico, explicando que “o símbolo absorve o sentido no seu âmago mais oculto, por assim dizer, na floresta, da sua interioridade” (BENJAMIN, 2016, p. 176). Enquanto isso, “a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural a significação não tem nada da autossuficiência [...] do signo” (BENJAMIN, 2016, p.176). Isto posto, a proposição de Schopenhauer desvanece, pois o alegórico não pode ser substituído pelo sógnico, uma vez que aquele é dependente de sua progressão para possuir sentido.

Num exemplo, a distinção entre símbolo e alegoria pode ser disposta da seguinte forma:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira (BENJAMIN, 2016, p. 176. Grifos do autor).

A decadência pode ser representada de formas diferentes, a partir da perspectiva do símbolo e da alegoria. No primeiro caso, poderia ser apresentada através de uma face desfigurada da natureza sob uma luz redentora; já no segundo caso, a representação se daria através da face esvaída de vida situada contextualmente. Assim, a história decadente seria expressa alegoricamente através de uma caveira. Para Benjamin, “está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa ela o é apenas nas estações da sua decadência” (BENJAMIN, 2016, p. 177. Grifos do autor). Dessa forma, o ensaísta estabelece a íntima ligação entre a alegoria, morte e decadência. Além disso, Benjamin acrescenta o conceito da natureza à alegoria, propondo que “a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e

história” (BENJAMIN, 2016, p. 178). Essa combinação é responsável por representar a decadência do mundo através da alegoria.

A possibilidade de decifração da alegoria só foi aberta com a obra de Karl Giehlow, que propunha historicamente uma decifração histórico-filosófica da forma. Isso se deu mediante os “esforços dos eruditos humanistas para decifrar os hieróglifos” (BENJAMIN, 2016, p. 179). Assim, podemos propor que, de acordo com o autor, a alegoria deve seu surgimento à decifração dos hieróglifos. Como afirma Benjamin:

De fato, partindo da exegese alegórica dos hieróglifos egípcios, na qual lugares-comuns da filosofia da natureza, morais e místicos se substituíram aos dados históricos e do culto, os literatos empreenderam a elaboração desta nova forma de escrita (BENJAMIN, 2016, p. 179).

Assim, surgem as escritas enigmáticas como os rebus, as colunas, os medalhões, os arcos triunfais, etc. A relação com o símbolo e a hierática também são ressaltadas como estando no apogeu do Barroco. Dessa forma, a partir de um caráter simbólico-hierático, a alegoria se aproxima ainda mais dos hieróglifos que eram imagens divinas.

Embora possuísse caráter religioso, a alegoria barroca não pode ser vista como a alegoria dos teólogos que era praticada pelos líderes da Igreja Cristã para interpretar a Escritura. As raízes do Barroco são mais profundas, pois “a alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico-natural. Essa Antiguidade é egípcia, e será depois também grega” (BENJAMIN, 2016, p. 182).

A linguagem emblemática encerrava “linguagens figuradas egípcias, gregas, cristãs” (BENJAMIN, 2016, p. 183). Benjamin aponta que, de acordo com alguns estudiosos, esse estilo variava de público. Por exemplo, Caussin e Herder concordavam com a seguinte máxima: “nenhuma escrita parece mais adequada do que esta escrita de enigmas, apenas acessível aos eruditos, para encerrar no seu hermetismo as máximas intrinsecamente políticas da autêntica sabedoria da vida” (BENJAMIN, 2016, p. 186). Para eles, a escrita alegórica seria uma forma de rebuscar a linguagem para torná-la acessível a poucos. No entanto, Opitz acreditava que a poesia está mais para uma teologia oculta que tem por objetivo ensinar o povo mais simples através de imagens para que estes entendam e memorizem com facilidade. Ele explica dessa forma: “os homens sábios tiveram de esconder e ocultar em rimas e fábulas, que o povo gosta mais de ouvir, aquilo que inventaram para a edificação do temor de Deus, dos bons costumes” (OPITZ apud BENJAMIN, 2016, p.183). Frente a essa controvérsia,

Benjamin esclarece que “para cada ideia o momento expressivo encontra uma verdadeira erupção de imagens, que espalha pelo texto uma massa verdadeiramente caótica de metáforas” (BENJAMIN, 2016, p. 184). Assim, o amplo campo de uso das metáforas pode servir a ambas as definições supracitadas.

Benjamin ainda apresenta que nessa forma de escrever/interpretar “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo” (BENJAMIN, 2016, p. 186). Esse jogo de representação que caracteriza a alegoria efetua uma crítica ao mundo comum, mas também pode exaltá-lo: “o mundo profano visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado” (BENJAMIN, 2016, p.186). Assim, uma expressão alegórica não é necessariamente uma crítica à realidade cotidiana.

Benjamin também destaca que a história natural está presente na alegoria através da representação da ruína, porque “o que a Antiguidade lhes [aos poetas barrocos] legou são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada desse ‘novo’ era a ruína” (BENJAMIN, 2016, p. 190). A constituição dos alegoristas advém da Antiguidade e ela lhes concede ferramentas com as quais comprimem a realidade cotidiana, pois o que contemplavam era a ruína. Por isso, a construção da história através da alegoria é vista negativamente, pois abandona a antiguidade. Assim, o que se “procurava era o domínio exuberante dos elementos antigos numa construção que [...] fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas” (BENJAMIN, 2016, p. 190). Uma grande obra de arte barroca deveria estar embasada nos clássicos, pois seria a partir dessa construção que ela representaria melhor a ruína do novo. Ainda que, com base no classicismo, ela poderia exprimir harmonia, algumas vezes até superior à da Antiguidade. Para exemplificar esse conceito, Benjamin cita Opitz, afirmando que ele é inatingível em qualidade porque ele é versado nos Clássicos e produz a partir deles.

A partir da valorização do antigo, se constitui a crítica filosófica que tem por objetivo “demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa” (BENJAMIN, 2016, p. 194). A visão de ruína prefigurada na visão de mundo da arte barroca passa a ser vista como filosófica, na qual a obra outorga a função de transmissora de verdades filosóficas. Assim como o fantástico busca transmitir críticas (que podem ser entendidas como filosóficas) à realidade em que está situado.

Diferente do Romantismo, no Barroco, “a função da escrita figurativa [...] não é tanto o desvelamento das coisas sensíveis, mas o desnudamento” (BENJAMIN, 2016, p. 197). O objetivo do barroco, então, era mostrar as coisas como realmente são, para com isso provocar a reflexão e a meditação. Benjamin explica que “o espectador ideal destes dramas mergulhava neles meditativamente, nisto se aproximando do leitor” (BENJAMIN, 2016, p. 197).

Sobre as personagens do drama barroco, o ensaísta propõe que elas não se mantêm ao nível comum que lhes é naturalmente atribuído, pois elas se tornam emblemas. Ele explica: “as personagens alegóricas cedem o lugar aos emblemas, que geralmente se oferecem ao olhar num triste e desolado estado de dispersão” (BENJAMIN, 2016, p. 198). Cada persona se transfigura em emblema do que representa para, assim, oferecer uma visão alegórica e melancólica.

Benjamin, tratando da teorização da alegoria, cita Görres e afirma que ele via esta prática como inferior ao símbolo. Isso se dava pela falta de robustez na significação que o símbolo teria. Esse é um reflexo da visão da crítica em relação à alegoria. No entanto, o estudioso da escola de Frankfurt explica que “a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força” (BENJAMIN, 2016, p. 199). Além disso, diferente de outros meios, a função da alegoria “não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponentes às coisas, vestindo-as de personagens” (BENJAMIN, 2016, p. 199). Fica claro, portanto, que alegoria e símbolo são coisas opostas, enquanto uma simboliza coisas, a outra as personifica.

Como pudemos ver, Walter Benjamin traça uma teoria profunda sobre a alegoria no barroco. Diferente da visão de alegoria clássica e da praticada na Idade Média, neste momento ela se caracteriza por assumir papéis de representação com fins sociais, buscando personificar as coisas para torná-las mais visíveis. A arte alegórica é a expressão de um conceito que está relacionado com a realidade político-religiosa de seu momento histórico. Nisso, ela se aproxima da alegoria praticada no texto fantástico como veremos a seguir.

FANTÁSTICO E ALEGORIA

Tendo feito essa incursão sobre os conceitos de alegoria, resta entender como ela se relaciona com o texto fantástico. O que é um assunto delicado, pois é motivo de controvérsias entre os teóricos. Todorov afirma que fantástico e alegoria são coisas distintas e não podem estar juntas, Roas admite que todo texto fantástico pode ser lido alegoricamente. Nesse tópico discutiremos as ideias propostas por esses estudiosos.

Tzvetan Todorov suprime qualquer possibilidade de leitura alegórica do texto fantástico ainda na definição que faz desse gênero literário. Para ele, uma de suas características formadoras é que a leitura seja imanente. No entanto, no capítulo 4 de *Introdução à literatura fantástica* (2017), ele disserta sobre o assunto, como veremos a seguir.

Primeiramente, Todorov explica que o texto fantástico não deve ser lido poeticamente, argumentando que a partir da visão estabelecida pelos formalistas russos, e compartilhada por ele, a poesia deveria ser entendida “ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência” (TODOROV, 2017, p. 67). Enquanto já deixa evidente sua visão imanentista do texto, o crítico búlgaro explica que a interpretação não deve ser praticada na leitura de poesia. A razão da distinção entre este gênero e o fantástico se dá mediante ao fator que ele explica em seguida: “se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige recordarmos uma reação aos acontecimentos” (TODOROV, 2017, p. 68). Para negar a relação entre a poesia e o fantástico, Todorov recorre a uma ideia de não representação do texto poético, para assim opô-lo à referencialidade necessária do texto fantástico.

Partindo dessa visão, fica mais claro compreender a posição defendida pelo crítico sobre a relação do fantástico com a alegoria. Tratando sobre esse assunto, ele começa definindo alegoria de acordo com o conceito clássico, no qual se diz algo para significar outra coisa. Além desse conceito, ele expõe uma ideia moderna sobre o tema, explicando que “a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2017, p. 69). Para exemplificar essa ideia, ele cita um provérbio, explicando que a ideia explícita no texto não tem relação alguma com sua utilização. É importante ressaltar que os teóricos vistos nos tópicos anteriores não propõem que o sentido primeiro é apagado após a interpretação. A alegoria dos provérbios é diferente da alegoria da narração, na qual a construção da interpretação se dá de acordo com os modelos utilizados. Na interpretação da ode de Horácio, Roma ser representada como um navio indica que ela possui

todas as características dessa nave, assim, para a compreensão da alegoria, o símbolo utilizado não é apagado.

Todorov usa outra definição clássica, dessa vez de Quintiliano, referindo-se à alegoria como metáfora continuada para afirmar que ela se propõe como um texto que intencionalmente quer dizer duas coisas. Ele explica que “se a metáfora é contínua, seguida, revela intenção segura de falar também outra coisa além do objeto primeiro do enunciado” (TODOROV, 2017, p. 70). Para o crítico, “este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer” (TODOROV, 2017, p. 71. Grifos do autor). Essa ideia contradiz diversos dos postulados sobre alegoria vistos anteriormente. Se assim entendida, somente as fábulas de Perrault, por exemplo, poderiam ser classificadas como alegoria e outros textos, por mais que fossem claramente alegóricos, se não expusessem explicitamente esse intuito, não seriam classificados no modelo.

Todorov, usando as fábulas como apoio, argumenta que o fantástico não pode ser visto no mesmo nível porque após a explicação da alegoria feita no final do texto, “evidentemente desaparece o sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 72). Logo, se assim pudesse ser visto o fantástico, seu efeito característico seria perdido com essa intervenção explicativa. Para progredir em sua tese, ele acrescenta que “em nossos dias, narrativas deste gênero são pouco apreciadas: a alegoria explícita é considerada como sublitteratura” (TODOROV, 2017, p. 74). Estaria aqui outra razão para não a ligarmos ao fantástico, que esteve em alta apreciação nos séculos XIX e XX.

Após defender que o sentido alegórico deveria ser explícito, Todorov afrouxa sua definição, explicando que às vezes “o sentido alegórico permanece incontestável, mas é indicado por meios mais sutis que o de uma “moralidade” colocada no fim do texto” (TODOROV, 2017, p. 74). Nesse outro passo da alegoria, como ele chama, “o sentido alegórico da imagem é *indireto* mas claramente indicado” (TODOROV, 2017, p. 75. Grifos do autor). O que contradiz sua primeira definição e torna o nível de interpretação relativo, pois passa a ser “claramente” indicado. Ele continua afirmando que “diversamente do que vimos a respeito do primeiro nível da alegoria, o sentido literal não se perde. A prova disso é que a hesitação fantástica se mantém (e sabe-se que esta se situa ao nível do sentido literal)” (TODOROV, 2017, p. 75). O crítico afirma que ainda que nesses casos em que o sentido literal é mantido, o fantástico não pode existir, pois “ele é morto pela alegoria, e uma alegoria

que se manifesta indiretamente. [...] Toda a narrativa surge assim como a ilustração de uma ideia; e o fantástico recebe com isso um golpe fatal” (TODOROV, 2017, p. 75, 76). Todorov declara que pelo fato de se transformar em alegoria, o fantástico seria anulado. No entanto, como vemos sobre as teorias da alegoria, ele pode ser potencializado e entendido como uma crítica filosófica à realidade que seria mais forte pelo desconforto que o texto causa no leitor, despertando ainda mais sua atenção para o texto.

Além dessas duas visões sobre a alegoria, Todorov propõe uma terceira. Em suas palavras: “um terceiro grau no abrandamento da alegoria encontra-se na narrativa em que o leitor chega até a *hesitar* entre interpretação alegórica e a leitura literal. Nada no texto indica o sentido alegórico; contudo, este sentido permanece possível” (TODOROV, 2017, p. 76. Grifos do autor). Em narrativas desse tipo, são encontrados vestígios que oferecem uma interpretação alegórica, mas, ao mesmo tempo, elas podem ser lidas em seu sentido literal.

O conto “O Nariz” de Nikolai Gogol é um caso limite para Todorov e suas classificações, pois no mesmo livro em que ele admite que é um conto fantástico também o classifica como alegoria. Ele explica que esse conto “constitui um caso-limite. Esta narrativa não observa a primeira condição do fantástico [...] mas muitas outras particularidades do texto sugerem uma [...] alegoria” (TODOROV, 2017, p. 79). Nesse ponto de sua tese sobre fantástico e alegoria, Todorov mostra o risco que se corre ao determinar estruturas fixas para a arte, pois sempre há exceções. Por isso, suas ideias são tidas como ultrapassadas por outros teóricos.

David Roas discute a respeito da leitura alegórica do fantástico junto ao conceito de neofantástico, proposto pelo crítico argentino Jaime Alazraki, que se refere à nova forma de prática desse tipo de texto no século XX, sendo marcada pela influência de Borges e Cortázar. O neofantástico é uma narrativa metafórica que postula um novo conceito de realidade. Roas critica essa visão, pois “o problema dessa concepção metafórica é que ela condena o fantástico ‘tradicional’ ao puro plano da literalidade” (ROAS, 2014, p. 144). Dizer que apenas as narrativas do século XX são metafóricas ou alegóricas, de acordo com nosso estudo, é limitar as outras histórias. Ele continua, “por que uma história de vampiros (ou sobre o duplo ou qualquer tema fantástico ‘tradicional’) não poderia ser lida metaforicamente?” (ROAS, 2014, p. 145). Roas deixa claramente aberta a possibilidade de uma leitura alegórica para todas as narrativas fantásticas, por isso entra em discordância com Alazraki.

A ideia de diferenciar os textos por tipos de interpretação é condenada por Roas. Ele afirma que Alazraki reduz o “fantástico do século XIX a uma das diversas variantes cultivadas em nossa época [...], onde tudo se destina a provocar o medo” (ROAS, 2014, p. 145). Todo o fantástico busca mais que provocar medo, busca provocar uma reavaliação do conceito de realidade. Sem essa visão, “um vampiro ficaria reduzido a ser simplesmente isso, um monstro sanguessuga” (ROAS, 2014, p. 144).

Mesmo sem tratar diretamente da questão, Roas deixa claro com sua crítica que toda a literatura fantástica pode ser lida e interpretada como alegoria/metáfora, pois ambas, como ressalta a igualdade entre elas, postulam uma reavaliação da realidade. Outros teóricos compartilham dessa visão, como já citamos nesse trabalho. No entanto, a visão roasiana de alegoria e fantástico deve ser vista com parcimônia, pois não se pode adequar um texto à teoria, o escrito deve abrir essa possibilidade. Se tornarmos todos os textos fantásticos alegóricos, estaremos abrindo um precedente que pode ser incoerente, pois não se pode delimitar com certeza a literatura.

Assim, o fantástico trabalha com a alegoria aos moldes barrocos, pois busca apresentar uma situação de forma diferenciada para despertar a consciência crítica sobre ela. Podendo ser entendida como crítica histórica, a alegoria do fantástico se embasa em determinado momento da história (no qual está situada) para efetuar ponderações críticas, quer sejam ao modelo de governo, à burocracia, às relações humanas, etc.

Portanto, seguimos nesse trabalho essa última visão abordada, que entende a literatura fantástica como passível de uma interpretação alegórica, desde que seja cabível. Dessa forma, analisaremos as narrativas a seguir.

CAPÍTULO IV

ANÁLISES DAS NARRATIVAS: “AS UNHAS” E “O NARIZ”

AS UNHAS

O conto de Murilo Rubião narra a história de Henrique Canavarro, um homem que tinha uma vida social ativa até que o insólito entrou em cena. Apesar de ser desprovido de epígrafe, marca característica das narrativas rubianas, o começo da narrativa já aponta para um resumo: “diante do espelho” (RUBIÃO, 2013, p. 125). A frase que rememora o personagem mítico de Ovídio, Narciso, obcecado por sua aparência, resume a personalidade do protagonista no conto. Além de estar se contemplando, o texto ressalta o sentimento que o personagem nutre por si mesmo: “com amoroso cuidado, Henrique Canavarro aprontava-se para a festa” (RUBIÃO, 2013, p. 125). A autocontemplação e a preparação para festas compunham a vida que Canavarro amava viver. Embora tivesse ao seu lado uma grande janela, que dava para seu jardim e de onde “penetrava intenso perfume de flor noturna” (RUBIÃO, 2013, p. 125), ele somente se preocupava em apreciar sua própria aparência. Ao estabelecer esse arquétipo, a narrativa se abre à representação alegórica, pois o personagem remonta a outro clássico, demonstrando que os comportamentos são repetitivos. Entendendo o texto, como representação alegórica da realidade, *a priori*, já se denuncia o comportamento narcisista da sociedade.

Canavarro representa alegoricamente o tipo de pessoa que “desprezava tudo que não viesse da sua própria pessoa”, e, em decorrência disso, “nada teria força para lhe desviar a atenção” (RUBIÃO, 2013, p. 125). Um tipo de Narciso com vida social moderna, o protagonista tinha um comportamento egocêntrico, pois mesmo não se importando com os outros, “nunca se desculpou, achando que emprestava um sentido demasiado profundo às coisas que fazia, para se distrair com as que fugiam aos seus interesses imediatos” (RUBIÃO, 2013, p. 125). O texto é claro; para Canavarro só importava o que lhe dizia respeito. O personagem é descrito da seguinte forma enquanto se arrumava para ir à festa: “antes de colocar a casaca, satisfeito com o físico atlético e o rosto ainda jovem [...] alisava os cabelos” (RUBIÃO, 2013, p. 125). O personagem não era jovem, mas pela descrição se tratava de um homem de meia idade que procura se apegar à juventude. O narrador, para descrever a forma com a qual Canavarro se aprontava, utiliza três advérbios de modo que são bem descritivos

quanto à auto-valorização sentida pelo protagonista, ele concentrava-se “excessivamente”, mirava-se “demoradamente” e vestia-se “irrepreensivelmente”. O processo de se vestir tornava-se uma verdadeira cerimônia, pois era “como se procurasse ritmos sutis para o movimento das mãos” (RUBIÃO, 2013, p. 125). Os modos sutis praticados pelo personagem, sem que alguém estivesse com ele, demonstram o prazer sentido por ele no momento de se vestir.

O processo cuidadoso só seria interrompido quando ele “ia até a janela, acendia um cigarro, tinha gestos de impaciência, pois sentia pouco amadurecidos os planos para sua entrada no baile” (RUBIÃO, 2013, p. 126). O plano que o protagonista tinha que elaborar para o evento era sua maior preocupação e era a única coisa que lhe tirava a calma. Ele se preocupava com sua apresentação, como iria entrar no maior baile da temporada, pois isso marcaria como seria visto pelas outras pessoas, especialmente por Petúnia, uma viúva a quem ele queria chamar a atenção. Contudo, ele não apenas queria impressioná-la, mas “queria assombrar a viúva Petúnia, amesquinhar os outros homens, que o invejavam e se empenhavam em diminuir-lhe as qualidades” (RUBIÃO, 2013, p. 126). A grande preocupação dele era a forma como os outros iriam percebê-lo e como o considerariam, motivo pelo qual se demorava na elaboração de planos. Ele não queria apenas causar uma boa impressão, mas incomodar os outros com o esplendor de sua presença, assim pensava.

Mesmo elaborando o “plano” dessa forma, Henrique não ficou satisfeito com sua maneira de entrar no baile. Após fumar, ele retorna ao espelho “a fim de colocar a flor na lapela” (RUBIÃO, 2013, p. 126), e decide “em vez de entrar tarde no clube, ou acompanhado de uma dama desconhecida, como pensara antes, resolvera ficar em casa. O efeito seria maior” (RUBIÃO, 2013, p. 126). O objetivo dele era entrar na festa de maneira espetacular. Para tanto, como queria causar ciúmes e inveja, pensou em levar uma mulher desconhecida, para que boatos e especulações fossem gerados, além dos primeiros efeitos desejados. Contudo, chegou à conclusão de que não iria, esse efeito seria maior do que o anterior e deixaria seu nome como o mais comentado, além de sua ausência ser mais forte que sua presença. Canavarro pensava que “todos comentariam sua ausência e Petúnia, esperando-o a noite toda, sem dançar os olhos fixos na(s) porta(s), imaginaria mil coisas antes de chegar a uma conclusão lógica sobre o assunto” (RUBIÃO, 2013, p. 126). As intenções eram claras, ele queria apenas alimentar seu ego, pensando numa forma que o transformasse no assunto do baile. Assim, além de atuar como um Narciso moderno, Canavarro traz para si uma imagem

de elevado egoísmo. Esse é outro fator que salta do texto alegoricamente para ser estampado na sociedade que ele representa: o egoísmo.

Após concluir seu plano narcisista, ele se olha novamente no espelho, “admirando sua própria elegância e como ficava bem-posto naquela casaca” (RUBIÃO, 2013, p. 126). Enquanto se contempla e se admira, ele aprecia o perfume da flor que carregava, uma camélia. Nesse momento, o narrador ressalta: “porque essa o tinha, pois fora ele que a escolhera” (RUBIÃO, 2013, p. 126). A flor somente era apreciada porque o próprio personagem a selecionou, ela era do desejo dele. Após isso, retira a roupa enquanto sorri, ansioso com o resultado de suas decisões.

Canavarro demonstra entender o amor por um viés narcísico, no qual todas as coisas deveriam convergir. Isso é demonstrado nas más intenções que alimentava em relação às outras pessoas, como causar desejo, incômodo e inveja. Além de se supor como personagem principal de seu círculo, pensando que causaria comoção se atrasando e por fim não indo à festa. No conto, há um único objeto que não seu próprio corpo que recebe afeição: o perfume da camélia. Desse modo, o comportamento do protagonista pode ser previsível, pois ele está alinhado a uma parcela da sociedade contemporânea, que busca apenas os próprios interesses ao invés de ajudar o próximo. O amor e o cuidado só são demonstrados quando há algum benefício; por exemplo, a camélia a que Canavarro escolhera o perfumava, fortalecendo ainda mais sua afeição por ele mesmo, além de deixá-lo mais elegante e dando ar de traje festivo.

Quanto à personagem Petúnia, para Canavarro o desespero dela pouco importava, ele pensava nela como apenas como alguém a despertar ciúme. Além disso, pensava que no dia seguinte, “os olhos dela seriam mais doces, súplices. E ela se entregaria mansa, alegre por ser somente dele” (RUBIÃO, 2013, p. 126). O que alimentava o protagonista era o sentimento de poder que pensava manter sobre as outras pessoas.

Contudo, sua sorte mudou, “quando puxou as colchas para cobrir-se, sentiu incomodar-lhe as unhas. Ficou sem saber como acontecera aquilo. A manicura as tinha cortado à tarde” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Um homem vaidoso que se preparava para uma grande festa, como era Henrique, tinha que estranhar caso algo no seu corpo não estivesse impecável. Para seu infortúnio, suas unhas estavam crescidas. Ele as corta e volta a dormir, entretanto, algumas horas depois, ele acorda novamente incomodado por elas. A história prossegue: “mais espantado ficou. Cortou-as de novo, perplexo com o que lhe estava acontecendo: como em tão breve espaço de tempo, elas podiam ter crescido tanto?

Alcançavam a cinco centímetros” (RUBIÃO, 2013, p. 127). O espanto que queria causar nos convidados da festa caiu sobre ele mesmo. Após ficar observando suas unhas, ele percebeu que mesmo depois de cortadas, continuavam crescendo notavelmente. Não levando em consideração o fator sobrenatural, tranquilizou-se: “devia ser uma doença, pensou. À tarde consultaria seu médico particular” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Com intenção de tratar a possível doença, Canavarro consegue dormir um pouco. O fator sobrenatural surge no texto para demonstrar que algo não está certo, sendo evidência disso o comportamento do personagem atingido pela “praga”. Assim, a própria narrativa condena a forma de agir do protagonista. De forma alegórica, o narcisismo e o egoísmo são condenados pelo texto através da reviravolta fantástica.

Embora se preocupasse com sua “doença”, ao acordar ele decide não procurar um médico, pois “se o fizesse, logo circulariam notícias maliciosas na cidade e não faltaria quem lhe atribuisse doenças como a lepra ou o câncer. Aquilo não tinha maior gravidade” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Com o grande empecilho de manchar sua imagem perante a sociedade, o protagonista opta por não buscar auxílio clínico, pois era melhor permanecer com o fenômeno do que ser mal falado. Dessa maneira, ele demonstrava que o insólito crescimento ungueal não lhe preocupava tanto quanto o que fariam dele. Em todo aquele dia dedicou-se a cortar as unhas, por isso não pôde sair de casa. Com essa dedicação, ele buscava o controle sobre o fenômeno: “durante esse dia e a noite, calculou o tempo que as unhas levavam para crescer, já que o crescimento delas obedecia a uma constante invariável” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Ainda na tentativa de racionalização do fenômeno, Canavarro se dedica a aprender a lidar com ele e tenta compreender como o crescimento funciona para que pudesse controlá-lo e voltar à sua vida normal.

Ao compreender o sistema do crescimento absurdo, “Canavarro voltou a sair, visitar amigos e frequentar os pontos habituais de reunião” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Entretanto, a partir de agora, ele estava diferente, pois se mantinha “sempre munido de uma tesourinha”, e “tinha o cuidado de não se demorar com as pessoas mais de que hora e meia. Se, ao chegar esse momento, não podia afastar-se imediatamente, ia para um canto e, discretamente, cortava as unhas” (RUBIÃO, 2013, p. 128). Sua vida não tinha mudado muito, só tinha que ter o cuidado de aparar suas unhas para não assustar seus convivas. Dessa maneira, o protagonista demonstra que o fantástico não lhe causava espanto algum, pois estava preocupado demais com seu status social para perceber a monstruosidade em que estava se transformando.

Esse disfarce, contudo, não lhe custou pouca coisa. “A preocupação com a anormalidade e o cuidado em ser pegado em flagrante iam-lhe marcando o rosto” (RUBIÃO, 2013, p. 128). Além dos resultados físicos que iam surgindo, o que o personagem mais temia também principiou: “os seus hábitos estranhos, bem como a sua face sempre preocupada, foram notados pelos seus amigos, principalmente por Petúnia” (RUBIÃO, 2013, p. 128). O fenômeno estava prestes a atingir a esfera social de Henrique sem que ele pudesse fazer coisa alguma, pois estava subjugado pelo insólito. Para ocasionar-lhe maior infortúnio, seu pior temor se concretiza: estando ao lado da viúva, “as unhas cresceram repentinamente, sem obedecer ao ciclo normal. Petúnia deu um grito, horrorizada, e ele não conseguiu explicar nada a ela. Nunca mais a procurou” (RUBIÃO, 2013, p. 128). Finalmente, o monstruoso crescimento das unhas de Canavarro se torna conhecido por Petúnia. Ela reage horrorizada com o fenômeno sobrenatural, por conseguinte, reage mal à aparência do protagonista. O golpe que esse acontecimento gera no comportamento dele é devastador, pois o que lhe satisfazia era o prestígio social que mantinha.

Após perder o controle sobre o crescimento ungueal uma vez, ele precisou “ficar cortando as unhas o tempo todo, para que elas não crescessem repentinamente e outras pessoas entrassem no seu segredo” (RUBIÃO, 2013, p. 158). É interessante ressaltar que o motivo do incômodo de Canavarro não é o fenômeno monstruoso que carrega, mas como isso o atinge socialmente. Exemplo disso é que “o fato de estar sempre as cortando, começou a chamar a atenção dos conhecidos e Canavarro a pretexto de doença, fechou-se em casa, onde não recebia ninguém” (RUBIÃO, 2013, p. 128). Só após o isolamento social, ele busca auxílio, encomendando pelo correio livros de medicina ungueal, inclusive contatando um especialista estrangeiro. No entanto, mesmo nesse grau de desespero, ele faz de tudo para manter as aparências “dando nome suposto e o endereço de uma caixa postal que alugara apenas para esse fim.” (RUBIÃO, 2013, p. 128). As respostas foram todas negativas, tanto nos livros como do médico, ninguém conhecia uma doença que fazia as unhas crescerem daquela maneira. A despeito da confirmação da insolitude de sua “doença”, Canavarro não se assusta com ela ou teme o sobrenatural. Focado no mundo social, o personagem só pensa no que pode perder, esquecendo-se até de si próprio.

O isolamento a que se impôs aumentou quando “os empregados começaram a notar aquela sua constante preocupação em cortar as unhas e começaram a cochichar pelos cantos, uns nos ouvidos dos outros. Não teve alternativa, senão despedi-los todos” (RUBIÃO, 2013, p. 128). Até mesmo de seus empregados Canavarro se livrou para que não fosse mal falado

por alguém. Assim, fica claro que o destino lhe reservara uma peripécia, começando no belo homem a se vestir para o baile até chegar à decadência de um homem isolado em casa, que “não fazia a barba ou tomava banho. [...] Só se ocupava em cortar as unhas” (RUBIÃO, 2013, p. 129). O crescimento insólito estava chegando a níveis altíssimos, ao ponto de que se ele “não acordava para cumprir esse fatigante ofício, encontrava-as estendidas longe de suas mãos, subindo pelas paredes como se fossem trepadeiras” (RUBIÃO, 2013, p. 129). O vaidoso homem estava se tornando um monstro horroroso.

Sua vida social, no entanto, ainda dava alguns suspiros, pois ele “ainda recebeu convites para festas e reuniões, às quais não comparecia” (RUBIÃO, 2013, p. 129). O temor de que Petúnia tivesse revelado seu segredo lhe atormentava a alma, “vinha-lhe, então, um rancor surdo contra todos e cortava as unhas até que o sangue brotasse dos dedos” (RUBIÃO, 2013, p. 129). Os pensamentos sobre como a sociedade lhe estava fechada, o descontrolava a ponto de cometer tais atos contra si, chegando aos extremos da insanidade.

Tentando outra saída, Canavarro viaja em busca de cura, mas semelhantemente à primeira busca, suas esperanças são frustradas. Quando retorna para casa, a encontra em ruínas, móveis destruídos, teias de aranha por todos os lugares e tudo coberto por um matagal. Então, “um ódio tremendo contra todos os seres e contra tudo turvou-lhe a alma e, possesso, quebrava tudo que tinha na sua frente. Só parou quando lhe veio o cansaço e satisfez a raiva” (RUBIÃO, 2013, p. 129). A casa do protagonista se encontrava da mesma forma que sua vida, em ruínas. Perdera tudo buscando a cura para seu fenômeno e todos os seus esforços foram em vão. Possesso de raiva, ele destrói todo o resto de sua casa. Henrique Canavarro “estava ciente de que nenhuma esperança poderia acalentar no futuro. A sociedade se fechara para ele. Para que lutar contra mal? E tomou a decisão de não mais cortar as unhas” (RUBIÃO, 2013 p. 129). Todas as esperanças do personagem estavam em retomar a vida social que possuía antes de tudo lhe acontecer. Entretanto, refletindo sobre a situação que estava vivendo no momento, ele conclui que não mais conseguiria retomar o prestígio que possuía. Sem prestígio, nada mais lhe importava. Assim, decidiu não mais cortar as unhas e adormeceu.

Quando ele acordou já havia anoitecido, então resolveu procurar algumas velas: “às apalpadelas, procurou velas numa cômoda e, ao encontrá-las, sentiu, estupefato, que as unhas não tinham crescido” (RUBIÃO, 2013, p. 130). Assim que parou de se preocupar com o que a sociedade iria pensar dele, Canavarro observa que suas unhas pararam de crescer, surpreso, não dormiu durante aquela noite, observando as unhas. Uma tremenda expectativa renasce

nele: “pensou logo em fazer novas roupas, comprar um belo automóvel, restaurar a casa. Assombraria as mulheres quando, gloriosamente, reaparecesse na alta sociedade. Iria recomeçar a vida” (RUBIÃO, 2013, p. 130). Toda a perspectiva da vida de Henrique girava em torno de sua vida social, ao menor indício de que o fenômeno partira, ainda que tão insolitamente quanto aparecera, ele já se preparava para retornar à sua vida anterior de fama e de prestígio social. O crescimento sobrenatural de suas unhas nunca foi o problema verdadeiro, ele nunca se preocupou ou se assustou com isso, apenas buscou tratamento para voltar à vida social que dispunha outrora.

Enquanto se preparava para voltar à sua antiga vida, Canavarro novamente se defronta com o espelho, para sua surpresa e decepção, observou “um rosto cansado e velho. Rugas e amargura estavam impressas ali” (RUBIÃO, 2013, p. 130). A busca desenfreada pelo prestígio social foi a perdição do personagem. Agora, mesmo tendo condições físicas e financeiras, ele, por causa de sua aparência cansada e envelhecida, opta por não retomar a vida social, pois não causaria o efeito de outrora. Assim, fechado para a sociedade, Canavarro volta a si e contempla o mundo ao seu redor. Só assim, ele olha pela janela desprezada no início do texto e observa “uma noite fria e cheia de estrelas”, além disso, “sentiu em plenos pulmões, o perfume intenso de uma flor noturna” (RUBIÃO, 2013, p. 130) também ignorada no princípio da história. “Reminiscências antigas chegaram-lhe ao coração. Dos seus olhos começaram a descer lágrimas e foi sacudido por soluços fortes” (RUBIÃO, 2013, p. 130). Canavarro olha a natureza, contempla o que perdeu, lembra-se de outros tempos, a nostalgia inunda seu coração. Ele, então, vai ao jardim, em busca da flor noturna tão perfumada. Quando chega, encontra-o “cheio de flores, alegre como somente o fora na sua infância” (RUBIÃO, 2013, p. 130). A vida adulta e suas preocupações sociais haviam lhe tirado a atenção da natureza e das coisas que o faziam realmente feliz.

O conto “As Unhas” foi primeiramente publicado na coletânea de artigos organizada por Flávio García e Maria Cristina Batalha (2013). Isso se deu porque a narrativa foi considerada por Murilo Rubião como não pronta para publicação, uma vez que o autor possuía grande preciosismo pelas suas criações, não a considerou boa o suficiente para o público. De acordo com García (2013), Rubião deixou outros manuscritos não publicados. Esse conto foi encontrado pela professora Vera Lúcia de Andrade, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em nota, ela publicou:

O conto, datado de 1950 (no início do texto lê-se 13/07/50 e, no final, 14/07/50), encontra-se datilografado em 6 páginas de 33 m x 22 m,

contendo muitas correções a lápis à margem ([...], numa comprovação de eu, para Murilo, o texto não estava pronto. [...]) O conto “As Unhas” foi encontrado em uma pasta de arquivo amarela, com o título, manuscrito em tinta azul, “a guerra e as unhas” (ANDRADE apud GARCIA; BATALHA, 2013, p. 18).

Assim, podemos observar que o conto é uma descoberta na obra do autor mineiro. Embora sua divulgação pareça ser contra sua vontade, há grande valor na narrativa, correspondente à qualidade do conjunto de sua obra.

Esse conto, por seu caráter inédito, foi pouco analisado, só conhecemos a contribuição de Flávio García. De acordo com ele, a narrativa “se inicia de forma absolutamente sólida e previsível, em consonância com as experiências mais comuns que se têm na realidade cotidiana. Tanto o cenário – tempo e espaço – quanto o personagem [...] correspondem às expectativas do leitor empírico” (GARCÍA, 2013, p. 19). Além disso, o crítico brasileiro estabelece que “o inusitado não vai se limitar à decisão tomada pelo personagem principal [...]. Henrique vai transitar de sujeito-agente a sujeito-objeto da ação insólita, experienciando, ele mesmo, os efeitos do inusitado que pretendeu imputar” (GARCÍA, 2013, p. 22, 23).

A análise de García é focada na descrição da reviravolta insólita que o protagonista sofre na narrativa. O que ele desejava para os outros, teve para si e isso destruiu quem ele era. Ademais, o pesquisador destaca que o insólito segue regras próprias e assim como aparece, desaparece, sem explicações e sem deixar vestígios. Consoantemente, afirma García: “o insólito repõe, insolitamente, a ordem sem, contudo, apresentar alguma explicação, fosse de ordem empírica ou metaempírica” (2013, p. 28). Dessa forma, temos a única análise publicada do conto, buscando destacar como o fantástico se mostra alegoricamente como uma crítica à sociedade.

“As Unhas” tem início diferente de todas as outras narrativas do autor, pois não possui epígrafe, sinal indicativo de que o autor não considerava o texto acabado, pois a todos os escritos concedia sua marca: uma epígrafe bíblica. No livro de Jorge Schwartz, *A poética do uruboro* (1981), há um capítulo dedicado somente à leitura epigráfica dos contos de Rubião. Schwartz qualifica essas epigramas com uma função semântica. No entanto, ainda que o pesquisador tivesse acesso ao conto na época do estudo, essa narrativa não entraria nesse rol, pois não compartilha dessa característica fundamental dos contos do autor.

De acordo com Maria Cristina Batalha (2013), os contos de Murilo Rubião costumam apresentar o exagero como condutor para o sobrenatural através de uma hipérbole. Isso se aplica ao conto, porque observando o fator insólito, o crescimento das unhas, se transforma em um fenômeno sobrenatural a partir do momento em que é hiperbolizado. O crescimento das unhas é normal, mas o mesmo fator descontroladamente é sobrenatural. Assim, “o efeito insólito é então criado pela hiperdimensão do real, que, tomado em sua própria trivialidade, mas repetido exaustivamente na narrativa, se transforma em transgressão e ruptura, desvelando as brechas daquilo que chamamos de real” (BATALHA, 2013, p. 36). Assim, Rubião nos mostra que não é necessário criar um monstro sanguessuga para imergir no universo do insólito, basta exagerar o que é tido por real e comum.

A tendência ao infinito também se faz presente, pois as unhas não tinham limite, se Canavarro não as cortasse, elas continuariam crescendo indefinidamente, como quase acabou acontecendo quando ele as encontrou se estendendo pelas paredes. A mesma inclinação é presente em outros contos de Rubião, como “Bárbara”, uma mulher que não cessa de ter desejos; “Aglaia”, uma mulher que não cessa de ter partos; “O Edifício”, um edifício que não cessa de ser construído, entre outros. Essa tendência parece demonstrar a insaciedade presente na sociedade contemporânea, que ao mesmo tempo busca pelo infinito (beleza, riqueza, vida infinita) e, paradoxalmente, o considera insólito, como mostrado nos contos.

Para continuar nossa análise, ressaltamos que o conto se inicia com o personagem contemplando-se no espelho e, antes da conclusão, ele está na mesma posição. Essa parte nos serve de paralelo para observar a peripécia pela qual o personagem passou, deixando de ser o homem mais importante da festa que causava inveja e ciúmes para ser a pessoa mais humilde que não ousaria sequer aparecer em público. Destacamos também outro fator presente no primeiro e últimos parágrafos. Enquanto se pensava altivo e valorizado, Canavarro não sentia o perfume da flor noturna que invadia seu quarto, apenas se concentrava na própria aparência. No entanto, o protagonista rubiano, ao sofrer o revés causado pelo insólito e se encontrar novamente na mesma situação, percebe o perfume. Ele não somente percebe como vai atrás e encontra seu jardim, tão belo como costumava ser em sua infância. Como não temos outra ocorrência do personagem contemplando o jardim, podemos supor que este sempre se mantivera belo, no entanto, não era aproveitado porque Henrique se encontrava muito ocupado com seus compromissos pessoais e em sua ascensão social.

O conto de Rubião se mostra fantástico a partir do exagero de um fenômeno natural: o crescimento das unhas. Essa narrativa não se alinha a nenhuma das descrições teóricas apresentadas, mas segue alguns conceitos de cada uma. Assim como no fantástico estrutural de Todorov, o exagero é a marca do fantástico, pois se o crescimento ungueal não fosse absurdo o conto não teria reminiscências no insólito. Assim, coadunando com Todorov, o texto se torna fantástico, saindo da literatura geral, porque “todo estudo dos temas do fantástico se encontra em relação de contiguidade com o estudo dos temas literários em geral; o conto parte da normalidade, logo, o superlativo, o excesso, terão que ser a norma do fantástico” (TODOROV, 2017, p. 50). A partir da apresentação do *status-quo* da vida de Canavarro, o excesso/superlativo surge, dando caráter fantástico ao conto.

“As Unhas” também não deve ser visto de forma semelhante às narrativas de Kafka analisadas por Todorov e Sartre, pois, na narrativa, somente o protagonista não tem medo do fenômeno insólito tratando-o apenas como uma doença comum, ao contrário dele, outros personagens, como Petúnia, têm medo do crescimento sobrenatural de suas unhas. Tratando de *A Metamorfose* (1915), Todorov propõe que se aproxima mais do maravilhoso que do fantástico, pois “o maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (TODOROV, 2017, p. 89). No entanto, as leis do mundo rubiano, em que a narrativa se passa, parece ser diferente entre os próprios personagens.

Assim como na maioria das narrativas rubianas, o temor não se faz presente e o insólito se mostra no começo do conto, como ocorre em “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho”, “O Pirotécnico Zacarias”, entre outros; Canavarro não tem medo de não compreender nem vacila interpretativamente sobre a origem de seu fenômeno, pois está mais preocupado com suas consequências. Consoante com o fantástico desenvolvido na América Latina, o conto de Rubião tem suas singularidades, pois embora Petúnia sinta medo do insólito, Canavarro permanece preocupado com os resultados dele. Em momento algum, o protagonista se questiona sobre a realidade do fato. Ele aceita o crescimento das unhas como algo patológico que deve ser solucionado imediatamente, por isso busca a medicina. No entanto, não sente medo da possibilidade de uma razão sobrenatural.

O conto se aproxima mais do modelo apresentado por David Roas, que descreve uma visão mais holística do fantástico. Existe o mundo natural, semelhante ao mundo empírico do leitor, e nele o crescimento absurdo se manifesta, no entanto, não há vacilação por parte do

personagem. Embora as unhas estejam no título do conto, o assunto principal é a ascendência e descendência social de Henrique Canavarro, pois é o que ocupa mais espaço na narrativa. Isso se dá porque o foco narrativo está nas consequências do absurdo e não nele mesmo, pois o que mais atormenta o protagonista é o que resulta do crescimento das unhas. Apesar de se alinhar mais ao modelo roasiano, esse também não trata a respeito da divergência entre os personagens a respeito do sobrenatural.

Como Sartre apresenta uma ideia sobre o fantástico contemporâneo embasada em contos de dois autores (Kafka e Blanchot) pode não ser de surpreender que suas ideias não sejam tão abrangentes quanto às do fantástico oitocentista de Todorov ou da descrição de Roas. No entanto, alguns aspectos dessa narrativa dialogam com a visão sartreana: o próprio protagonista é o ser fantástico. Canavarro desde o começo da narrativa se demonstra uma pessoa alheia ao mundo que o cerca, a partir de sua visão ego-narcisista ele valorizava mais uma flor que as pessoas ao seu redor. Ao ser defrontado com o sobrenatural crescimento de suas unhas, ele se preocupa com o que podem pensar dele, assim, deixa à vista não partilhar do código de realidade dos outros personagens que temem suas garras.

As situações cotidianas não são controvertidas na narrativa, o médico é realmente um especialista, embora desconheça o sintoma, os convivas se preocupam com Canavarro e continuam lhe mandando convites após sua ausência contínua, Petúnia se assombra com o que de fato é assombroso. Assim, o mundo em que a narrativa se desenrola é semelhante ao mundo real, com leis iguais. O ponto contrastante é o protagonista.

No entanto, as ideias de Sartre podem ser mais aproveitadas no conto a partir do viés alegórico. A partir da demonstração da irracionalidade de um homem egocêntrico, narcisista e utilitarista, a narrativa pode estar denunciando os malefícios de possuir essas características. Dessa forma, como Kafka e Blanchot, Rubião representa a realidade do ser narcísico e mostra como é possuir essas características sob a luz estranha do insólito.

O crescimento monstruoso das unhas de Canavarro pode nos levar a vê-lo como um homem com características monstruosas. Portanto, é pertinente analisar o vocábulo “monstro” no dicionário que é apresentado como:

- 1- Produção animal ou vegetal contrária à ordem regular da natureza.
- 2- Ser monstruoso das lendas.
- 3- Animal de tamanho extraordinário.
- 4- Pessoa muito feia.
- 5- Pessoa perversa, desnaturada.
- 6- Prodígio, portentoso, assombro (a boa parte).
- 7- Objeto doméstico (colchão,

eletrodoméstico, móvel, etc. 8- Monstruoso; colossal. 9- Muito grande (em quantidade). (AURÉLIO, 2018).

Assim, podemos entender que o que foge à natureza comum das coisas e se torna negativamente extraordinário pode ser visto como um monstro, podendo ser, também, classificado como pessoas e objetos, não apenas criaturas fantásticas.

Nesse viés, a narrativa retoma um tema do fantástico oitocentista: as garras; o que torna visível a monstruosidade de Canavarro. Sobre monstros em geral, afirma Jaudy:

Embora não haja um consenso quanto a sua origem, etimologicamente, a raiz do conceito é originária da antiga palavra *monstrum* (que vem do latim e está relacionada à palavra *monstrare*, isto é, mostrar, advertir, revelar, indicar com o olhar, etc.). O termo, teológico, remete a um presságio; para que tenhamos cautela, evitando assim despertar a ira dos deuses (JAUDY, 2010, p. 20).

Consoantemente, podemos observar que, etimologicamente, o monstro serve como aviso. De forma análoga ao exposto pelo dicionário, quando se torna monstruoso, o humano transforma-se em desumano (tanto em temperamento quanto no aspeto físico), um animal se agiganta, etc. Isso com um intuito, uma função: postular a anormalidade do mundo ou do homem. Através desse recurso, a narrativa torna o comportamento apresentado pelo personagem como monstruoso. O que se confirma no fim do conto, quando Canavarro desiste da vida de aparências e se aceita em sua condição frágil de homem comum, o fenômeno desaparece.

O crescimento ininterrupto das unhas de Henrique Canavarro pode simbolizar o desenvolvimento ilimitado de seu ego, de sua auto-admiração, de seu desprezo pelos outros. O insólito age neste conto como um modelador e purificador de caráter, mostrando ao personagem como ele era e se comportava a partir de um fenômeno semelhante a sua própria insaciedade. Quando a sociedade já lhe está fechada, as unhas param de crescer e ele relembra da infância enquanto contempla o jardim de sua casa. Para que ele se lembrasse de quem era verdadeiramente, o prestígio social precisou sair de seu alcance.

Podemos destacar também o comportamento apresentado por Canavarro ao perder seu contato com a sociedade. Ele se torna uma pessoa melancólica, pois se torna recluso, demite os empregados por pensar que estão a cochichar sobre ele, além de chegar a mutilar os próprios dedos. De acordo com o psicanalista Sigmund Freud, uma pessoa melancólica sente “um extraordinário rebaixamento da auto-estima, um enorme empobrecimento do Eu. [...] O doente nos descreve seu Eu como indigno, incapaz e desprezível; recrimina e insulta a si

mesmo, espera rejeição e castigo” (FREUD, 2010, p. 130). No livro *Luto e melancolia* (2010), Freud explica que o estado melancólico se inicia após uma grave perda pela qual o indivíduo passa e não consegue superar, sendo por esse motivo distinguido do luto. Assim, o sentimento de miserabilidade apresentado por Canavarro indica a condição de um sujeito melancólico. Sendo feito de papel, *homo fictus* (CANDIDO, 2009, p. 45), o protagonista de Rubião representa uma condição social do sujeito melancólico, servindo, dessa forma, para espelhar um comportamento da sociedade moderna.

É possível associar o comportamento de Canavarro com o homem contemporâneo que preza em demasia a vida social chegando até a desprezar áreas fundamentais do viver. Isso fica mais claro quando o personagem retorna de sua frustrada viagem em busca da cura. Sua casa está em ruínas e ele sente ódio generalizado por tudo e por todos. A tomada de consciência de que não há retorno à vida antiga traz o desespero a Canavarro. A perda da vida social traz desgraça ao personagem e lhe coloca em elevado grau de melancolia. Isso se dá porque, como é nítido no início do texto, o que mais lhe importava era o que as pessoas pensavam dele.

Se tentarmos entender o medo de Canavarro, perceberemos que o personagem em momento algum teme a perda de suas propriedades, embora preze sua forma física. Ele também não teme perder seu sustento ou saúde a partir da desordem social. O temor sentindo por Henrique era de ser anormal, não possuir uma forma física impecável era algo indigno de convivência social. Por isso, quando ele se torna “deficiente de normalidade”, a partir do crescimento das unhas, começa a temer a perda de sua posição na hierarquia social, teme ser desconsiderado, por isso demite seus empregados, pois tinha se tornado assunto negativo de uma classe que considerava subalterna. Em síntese, o protagonista tinha medo da exclusão social, por isso irou-se contra suas unhas quando pensou na possibilidade de Petúnia ter revelado seu segredo para os outros.

A partir do viés alegórico, Canavarro representa características próprias do homem burguês da contemporaneidade que é vaidoso, que busca incessantemente a ascensão social. O desprezo pelos outros é nítido na configuração do personagem, a objetificação do outro é perceptível a partir do momento em que se tornam causadores de efeitos (quer seja inveja, admiração ou desprezo), em vez de serem tratados como seres humanos portadores de sentimentos assim como o protagonista. Além disso, outro fator que pode ser desenvolvido junto a esse é o medo de inadequação física que ronda a sociedade, por isso há tantos esforços

em cuidar da aparência, como o uso de maquiagem, a opção por cirurgia plástica, tanto por mulheres quanto por homens. Essa inadequação é apresentada como pior que outros tipos de morte, como a física ou a financeira, pois o personagem prefere a aparência em vez de consultar um médico presencialmente, assim como abandona tudo e parte para o estrangeiro para não ser reconhecido.

O relacionamento de Henrique com Petúnia também revela outra faceta de seu comportamento. Ele, em momento algum, está interessado em firmar relações com ela, pelo contrário, recorrentemente busca apenas “assombrá-la” com sua presença avassaladora nas festas em que se encontravam. Ela é a única personagem que tem seu nome citado, demonstrando, assim sua relevância para o enredo e conseqüentemente para o personagem principal, pois, embora a desprezasse, sempre que pensava nos encontros sociais, lembrava dela. Talvez porque Petúnia fosse viúva, evitasse se envolver comprometidamente em outro relacionamento; ou talvez por esse mesmo estado civil, Henrique evitasse estabelecer uma relação mais séria com ela, pois não se tratava de uma moça, mas uma senhora viúva. As hipóteses são muitas, mas o fato é que ele buscava principalmente nela a satisfação de seus desejos narcísicos. Quando pensava em quem satisfaria seu desejo de auto-apreciação, lembrava dela e dos homens que nutririam inveja dele. Uma relação que estabelecia um vínculo implícito, mas que não era assumida.

O que mais buscava no início da narrativa, comicamente, Canavarro logra a partir do fenômeno fantástico de suas unhas: assombrar Petúnia. Ele, refletindo sobre a saciedade de seu ego, buscava colocar a viúva em estado de êxtase com sua presença (ou ausência). No entanto, o assombro só acontece quando ela vê o terrível crescimento das unhas do personagem.

Do alto escalão social a que pertencia, sendo o assunto mais comentado da festa, Canavarro sofreu tamanha decadência ao ponto de se preocupar com o que seus criados falavam dele. Ele se escondia das pessoas e traçava planos para fingir ser o homem que era, mas tudo em vão. O insólito sempre tratou de expor o personagem frente às pessoas que queria impressionar, sendo o agente da decadência do protagonista. Ainda que o personagem se esforce para retornar à vida antiga ao cessar do fenômeno, ele percebe ao se olhar novamente no espelho que está velho e, por assim se encontrar, não seria mais a pessoa cobiçada e importante que fora outrora. Quando se dá conta disso e desiste de vez da vida social, ele começa a sentir os encantos da natureza.

Corroborando a presença da alegoria no conto, percebemos que ele não se configura como uma alegoria tradicional, pois não possui moral explícita, por isso, se aproximaria da categoria que Todorov (2017) denominou: alegoria ilusória, diferente da evidente e da hesitante no que tange à presença de uma moral.

O conto traz uma alegoria ao modelo benjaminiano que critica a sociedade contemporânea que se preocupa em demasia com a aparência física. Além disso, traz uma reflexão sobre o peso que manter uma imagem frente uma sociedade de aparências pode trazer. O maior medo de Canavarro era de ser imperfeito fisicamente, assim como é comum pessoas dedicarem a vida para ter uma forma física tida como perfeita. Ainda que o crescimento fantástico de suas unhas pudesse ser visto como uma punição do Universo por seu comportamento, isso em momento algum lhe preocupou. Embora possa parecer uma alegoria didática moralizadora, esse traço pode ser representado a partir do surgimento do fenômeno insólito: o auge do narcisismo de Henrique Canavarro. Enquanto ele tenta por todos os meios manter vivo seu egocentrismo, as suas unhas crescem cada vez mais. No entanto, quando desiste da vida de aparências e, finalmente, se aceita como está, tão insolitamente quanto surgiu, o crescimento monstruoso de suas unhas para.

Assim, aproximando-se do modelo de alegoria apresentado por Benjamin, o conto de Rubião pode ser interpretado de forma semelhante às alegorias do Barroco alemão, pois estão situadas historicamente, classificam-se como uma crítica ao modo de vida burguês, parte de um viés filosófico, mostrando como a vida deveria ser vivida: de forma socialmente igualitária.

O NARIZ

O conto, “O Nariz”¹, de Nikolai Gogol, publicado em 1886, apresenta a incrível história de Platon Kovaliov após acordar e perceber que estava sem o nariz. A narrativa segue os infortúnios do protagonista até que o nariz retorne a seu rosto. Inicialmente, descreveremos

¹ Por se tratar de um conto estrangeiro, tomamos o cuidado de observar o plano de tradução de Paulo Bezerra e comparar algumas passagens com a tradução de Arlete Cavaliere, buscando, dessa forma, compreender melhor a mensagem do texto transmitida pelo autor. A tradução direta do russo que utilizamos primariamente é a de Paulo Bezerra, da Editora 34, pois se trata de uma versão mais recente e revisada, como explica o tradutor: “fiz uma revisão profunda da primeira versão, consertando os erros que nela havia, realinhando o estilo. Recuperando o texto padrão da linguagem do narrador e de cada personagem” (BEZERRA, 2015, p. 209).

a narrativa em forma de uma paráfrase detalhada já ponderando criticamente cada trecho, em seguida apresentaremos algumas considerações críticas a seu respeito e faremos nossa análise.

O conto de Gogol é dividido em três partes, a primeira retrata o aparecimento insólito de um nariz dentro do pão que seria comido pelo barbeiro Ivan Yákovlievitch. O início da história data-se em 25 de março. O autor tratou de dar um caráter realista a essa narrativa, pois todos os acontecimentos e relatos são devidamente datados. Nesse específico dia, o barbeiro acorda, fato ressaltado na narrativa para retirar a possibilidade dele estar sonhando. Um indício do enredo é dado logo em seguida, pois ele sente o cheiro do pão que a esposa acabara de fazer. Ivan a avisa que não tomará café, apenas comerá pão com cebola. Após ser maltratado com palavras por ela, ele corta o pão e verifica que no miolo se encontra um nariz humano. Novamente, o caráter de reafirmação da lucidez do personagem é ressaltado, pois ao perceber isso, ele “pôs-se a esfregar os olhos e apalpou a coisa: um nariz, um nariz de verdade!” (GOGOL, 2015, p. 74). Certo de que era real, pois todos os seus sentidos indicavam isso, Ivan reconhece que o órgão era conhecido e fica apavorado.

Quando sua esposa percebe o fato, ela fala mal e ameaça denunciá-lo, pois afirma já ter ouvido reclamações de pessoas que diziam ter seus narizes puxados enquanto eram barbeados por ele. No entanto, não era necessário que ela lhe causasse mal, pois “Ivan Yákovlievitch estava mais morto do que vivo. Sabia que aquele nariz não era de outra pessoa senão do assessor de colegiado Kovaliov, que ele barbeava todas as quartas e domingos”. (GOGOL, 2015, p. 74). Sabendo a quem pertencia e o perigo que corria em deter um órgão de um oficial em sua casa, ele decide se livrar do nariz, escondendo-o em algum lugar da casa, mas Prascóvia, sua esposa, lhe repreende e ordena: “Fora com ele daqui! Fora! Leve-o para onde quiser! Que não fique nem cheiro daqui” (GOGOL, 2015, p. 74). O barbeiro é expulso, enquanto podemos notar a comicidade da escrita de Gogol no trocadilho feito entre não deixar cheiro do nariz.

Podemos observar que nessa descrição inicial, pouca coisa foi dita sobre o Kovaliov, o primeiro candidato a protagonista do enredo. O nariz, no entanto, lhe rouba o protagonismo, a partir do título, e neste trecho da narrativa a respeito do barbeiro Ivan, demonstrando que mais que o oficial, o órgão olfativo era o princípio da intriga, fato este que impõe maior grau de ironia a narrativa. Além disso, pode-se observar o medo que ofender um oficial de patente mais alta causa no simples prestador de serviços russo, demonstração do sistema de classes opressor que hierarquizava a sociedade.

No decorrer da narrativa, Ivan leva o nariz para fora de casa enquanto se questiona sobre o ocorrido, pensando: “Se ontem cheguei bêbado em casa é coisa que não posso dizer

com certeza. Tudo indica que essa ocorrência deve ser impossível: porque pão é uma coisa que se assa, mas nariz é algo bem diferente” (GOGOL, 2015, p. 74). Ele reflete sobre o insólito que lhe acomete, pois, de acordo com as leis naturais que demonstra conhecer, não era possível que ele arrancasse um nariz de um cliente, levasse para casa e que sua mulher o colocasse dentro de um pão. O mundo gogoliano começa, então, a mostrar que possui uma ordem de coisas particularmente insólita. Essas ponderações de Ivan poderiam levar a narrativa para o efeito fantástico, descrito por Todorov. No entanto, essa única dúvida do personagem não se trata da possibilidade de um nariz brotar de um pão, mas da ausência de lembrança de uma noite esquecida. Além do que o impossível é aceito por ele, pois trata de se livrar da evidência de um possível delito.

Ele tenta se livrar do nariz, abandonando-o num beco, mas um trabalhador que estava por perto lhe mostra que deixou cair algo. Desesperado, resolve ir à ponte Isakiêvski (mais uma referência espacial concreta), jogar o objeto indesejado no rio. Nesse momento, a narrativa é interrompida para que o narrador descreva o personagem Ivan: era um bebedor, usava um fraque que “era malhado, ou melhor, preto, mas cheio de manchas redondas mescladas de marrom, amarelo e cinza; a gola brilhava; no lugar dos três botões havia apenas fiapos pendurados” (GOGOL, 2015, p. 75). Ivan era um homem comum, sem prestígio na sociedade, usava roupas desbotadas e feias. Sempre que ele ia fazer a barba de Kovaliov, este falava que suas mãos exalavam mau cheiro.

Após essa digressão, a narração retoma com Ivan lançando o nariz ao rio. Ele “se debruçou no parapeito como se pretendesse sondar se debaixo da ponte havia muitos peixes nadando, e às escondidas jogou fora o trapo com o nariz” (GOGOL, 2015, p. 76). Após se livrar do nariz, sentiu um alívio e foi a um recinto tomar um ponche.

Entretanto, seus problemas não tinham acabado, pois um guarda o tinha avistado na ponte, ele possuía “fisionomia nobre, de largas costeletas, chapéu triangular e espada” (GOGOL, 2015, p. 76). Ele chama o barbeiro que lhe responde com as formalidades devidas, retirando o chapéu à distância. O guarda o interroga sobre o que fazia na ponte, Ivan diz que apenas estava passando e para se desviar de uma possível culpa, lhe oferece uma barba gratuitamente, mas o oficial responde: “Três barbeiros me fazem a barba e ainda acham isso uma grande honra” (GOGOL, 2015, p. 77). A hierarquia da sociedade russa mais uma vez é apresentada na narrativa, pois o guarda, se comparado com a descrição de Ivan, era bem diferente de um cidadão comum. Ele possuía porte nobre, sendo descrito com largas costeletas, chapéu oficial e uma espada. O guarda tinha um dever a cumprir e o faria a despeito da proposta de suborno oferecida por Ivan. Além disso, ele já concedia a outros

barbeiros a “honra” de fazer-lhe a barba gratuitamente. A honra em relação aos barbeiros pode ser entendida como fruto de uma situação de igual suborno, como forma de escapar de uma condenação, talvez injusta, da parte de um, relativamente, poderoso oficial do Estado.

Após essa descrição, a narrativa é interrompida para passar à segunda parte, que narra a perspectiva de Kovaliov, o homem que perdera o nariz.

Quando Kovaliov acordou naquela manhã, após se espreguiçar, chamou um criado, pedindo que lhe trouxesse um espelho para verificar uma espinha que tinha nascido no seu nariz. “Para sua imensa surpresa, viu que o lugar onde antes havia um nariz estava inteiramente plano!” (GOGOL, 2015, p. 77). Horrorizado com a cena, o oficial busca certificar-se de que não está sonhando, pedindo água para lavar o rosto. No entanto: “de fato, estava faltando o nariz” (GOGOL, 2015, p. 77). Assustado, ordena que o vistam e se prepara para ir à polícia.

Essa apresentação demonstra que Kovaliov não imaginava tanto quanto o barbeiro Ivan a razão de seu nariz não estar no seu rosto. Quando ele percebe a planície em seu rosto, fica horrorizado e pede água para verificar sua racionalidade. Esses traços se aproximam do fantástico oitocentista de Todorov, mas, novamente, as semelhanças não se aprofundam. Kovaliov sente medo do insólito e desconfia de sua capacidade de interpretação do fato: se real ou ilusão. Assim, ele perfaz o efeito fantástico todoroviano. Entretanto, no decorrer da narrativa, o sobrenatural desaparecimento do nariz é aceito racionalmente e o assessor trata de persegui-lo.

O fator sobrenatural não acomete aleatoriamente o major Kovaliov, da mesma forma que em “As Unhas”, ele é impedido de praticar suas ações costumeiras por causa do fator fantástico. Isso demonstra uma condenação moral por seu comportamento zombeteiro, ingrato e soberbo (como se verá mais á frente). Assim, a narrativa perfaz através de uma leitura alegórica, uma crítica a esse modo de viver.

Como na primeira parte da narrativa, o narrador faz uma pausa para descrever o personagem. Ele explica que Kovaliov era um assessor de colegiado formado no Cáucaso, o que o diferenciava dos que eram formados por conhecimento genuíno. Sua “escola” de formação era conhecida por não exigir tanto para a formação de oficiais. O título era tão importante para ele que sempre o mantinha em mente. Ele gostava de ser chamado de major, para que se atribuisse ainda mais nobreza. Kovaliov tinha o costume de caminhar triunfantemente pela Avenida Niévski, “o colarinho de sua camisa sempre estava extremamente limpo e engomado [...] usava na corrente do relógio uma infinidade de sinetes” (GOGOL, 2015, p. 78). Tal qual o guarda que abordara Ivan na ponte, Kovaliov sempre se

vestia impecavelmente e com esmero, pois o exterior era muito importante para alguém que possuía cargos oficiais na Rússia.

Ele estava em São Petersburgo apenas para crescer na carreira, pois aspirava títulos maiores, como o de vice-governador ou de executor. Para casar buscava apenas uma moça que tivesse duzentos rublos de dote. O narrador encerra a descrição levando o leitor a imaginar quão terrível foi a perda do nariz para um homem assim. De fato, as aparências eram essenciais para alguém como Kovaliov, pois não buscava noiva com dote pequeno, queria demonstrar poder e nobreza pagando um alto dote. Para alguém com ideais bastante superficiais, a perda do nariz significava mais do que uma simples lesão ou perda de membro, pois com rosto desfigurado, não seria mais visto como nobre ou aspirante à nobreza, mas como defeituoso, uma pessoa que as outras evitariam.

Kovaliov saiu pela rua usando um lenço para cobrir a superfície lisa que tinha no lugar onde deveria estar o nariz. Enquanto buscava um fiacre para levá-lo à polícia, ainda se questionava sobre a possibilidade de não ser tudo impressão sua. Entrou numa confeitaria para se ver no espelho, mas constatando o que temia, volta revoltado à rua. Ao parar em frente a um prédio, ele nota que uma carruagem para e dela desce um senhor que ele horrorizado reconhece como sendo seu próprio nariz. “Diante desse espetáculo incomum, tudo pareceu girar diante de seus olhos; sentia que a muito custo conseguia se manter em pé” (GOGOL, 2015, p. 79, 80). Após ficar tonto, Kovaliov observa seu nariz, ele “vestia um uniforme costurado com linha dourada, uma grande gola alta; usava calças de camurça e uma espada do lado. Pelo seu chapéu de penacho podia-se concluir que ele integrava a categoria dos conselheiros de Estado” (GOGOL, 2015, p. 80).

Nesse momento, a narrativa de Gogol atinge outro nível do fantástico, pois começa a trabalhar o tema do duplo, bastante comum nas narrativas desse modo narrativo. O duplo de Kovaliov era mais que apenas uma cópia dele, como na narrativa de Edgar Allan Poe, “William Wilson”. Em “O Nariz”, o duplo é uma parte essencial do personagem: seu nariz. Esse “outro” Kovaliov era altaneiro, usava um chapéu de penacho, calças de camurça e uma espada, notavelmente pertencente à nobreza, investido no cargo de Conselheiro de Estado. Ele personificava as aspirações do personagem principal, demonstrando que ele nunca as alcançaria, pois havia perdido seu nariz.

Estupefato com a situação, o major toma um fiacre e segue seu nariz. Eles param em frente à catedral de Kazan, templo ortodoxo que permanece de pé até hoje. Quando Kovaliov entra na catedral, uma cena interessante toma lugar: “Ele correu para a catedral, abriu caminho em meio a uma fila de velhas mendigas, que tinham os rostos enfaixados por trapos

com dois furos para os olhos e das quais tanto zombara antes” (GOGOL, 2015, p. 80). O protagonista era uma pessoa zombadora, pois possuía um cargo de oficial, ainda que baixo. Mesmo assim, achava-se no direito de caçoar das outras pessoas. No entanto, a perda do nariz lhe proporcionou tamanha peripécia que ele se igualou ao objeto de sua zombaria, pois agora ele também carregava um lenço do rosto.

Tinha poucas pessoas na igreja, Kovaliov estava concentrado em encontrar seu nariz, até que o avistou rezando. Embora pensasse em fazer uma abordagem direta, lhe vem o seguinte questionamento: “Como hei de me aproximar dele? [...] Tudo, o uniforme, o chapéu, tudo mostra que ele é conselheiro de Estado. O diabo sabe como fazê-lo” (GOGOL, 2015, p. 80). Após essas ponderações, ele resolve se aproximar reverentemente. No entanto, o nariz diz que não sabe do que ele está falando, pois não se vê como pertencente a qualquer pessoa: “eu tenho existência própria” (GOGOL, 2015, p. 81). O nariz põe em xeque a crença de Kovaliov sobre ele ser uma parte de seu corpo. No fantástico, existem várias ocorrências do duplo, neste caso, se concretiza, pois a parte do major que tinha sucesso na vida não lhe pertencia, pois tinha existência própria.

Apesar disso, o major argumenta: “Convenha que não me fica bem andar sem nariz. Uma dessas vendedoras de laranjas descascadas da ponte Voskresênski pode passar sem nariz” (GOGOL, 2015, p. 81), além disso ele era conhecido de senhoras da alta sociedade e, de forma alguma, poderia ficar sem nariz no rosto. A sociedade russa era determinantemente classicista, as pessoas eram divididas em classes, os subalternos deviam respeito aos superiores, enquanto os superiores caçoavam dos subalternos. Isso fica claro na fala de Kovaliov, pois sem reticência alguma, demonstra que, por possuir determinada posição social, não poderia faltar-lhe um órgão no rosto, pois a aparência é extremamente importante. Assim, podemos observar outro fator interessante da narrativa gogoliana: ao destituir o nariz de um oficial de baixa patente, ele desvela o pior da sociedade russa oitocentista.

Apesar desses apelos a respeito da posição social, o nariz argumenta “a julgar pelos botões do seu uniforme, o senhor deve ser funcionário do Senado, ou quando mais não seja da Justiça. Quanto a mim, meu trabalho é científico” (GOGOL, 2015, p. 81). Ao afirmar sua superioridade ao major, o nariz lhe dá as costas e volta a rezar deixando seu dono extremamente confuso. O duplo de Kovaliov o faz provar da jactância que tanto proporcionava aos outros. Reafirmando a autoridade de sua posição, o nariz deixa claro que o major não tem o direito de lhe dirigir a palavra. Mais uma vez, a peripécia atinge o herói de Gogol, mas desta vez o agente é seu próprio duplo.

Perdido nessa confusão, o major deixa-se encantar por uma jovem graciosa que aparece por perto. Para impressioná-la, ele ajeita seu uniforme e sorri, mas logo se lembra da ausência do nariz e lágrimas lhe vêm aos olhos. Quando, furioso, busca retomar a conversa com seu nariz, percebe que ele já foi embora. Kovaliov se distraiu com a beleza da jovem e acabou deixando seu nariz escapar.

Ao sair à rua, em busca do “fugitivo”, Kovaliov percebe que a rua está repleta de alguns conhecidos seus, como o conselheiro da corte, o chefe da seção do Senado e outro major. O protagonista trata de sair bem rápido para que essas pessoas não notem sua aparência. Ele tenta ir à polícia, mas não encontra o chefe. Em seguida pensa em ir à Superintendência do Decoro, departamento que cuidava de alguns assuntos judiciais, mas desiste ao perceber que se tratava do órgão que o nariz dizia fazer parte. Aqui, denotamos a literalidade com a qual o personagem se refere ao seu duplo. Ele não se questiona sobre a verossimilhança do encontro ou da existência desse “outro” ser, mas trata com naturalidade ao ponto de deixar de ir a determinado lugar para não precisar enfrentar a autoridade de seu nariz. O efeito fantástico some para dar espaço à aceitação completa do sobrenatural por parte de Kovaliov.

Após refletir, ele “teve uma ideia que pareceu cair do céu. Resolveu ir direto à seção de publicidade de um jornal publicar antecipadamente um anúncio com uma descrição minuciosa de todas as características do nariz” (GOGOL, 2015, p. 84). Enquanto o cocheiro o guiava até o jornal, Kovaliov “não cessou de lhe bater com o punho nas costas, dizendo: ‘Depressa, canalha! Depressa, patife’” (GOGOL, 2015, p. 84). Esse trecho reitera duas facetas do personagem: a existência concreta do nariz; e o total desprezo que ele possuía por pessoas de classes sociais que considerava inferiores, pois as tratava como escravos sujeitos a surras. Esse tipo de comportamento tido por um personagem que sofre a reviravolta fantástica faz perceber que a narrativa e o fantástico o condenam e, alegoricamente, condenam suas ações.

Quando chega ao jornal, Kovaliov avisa que deseja publicar e pedem-lhe que aguarde. Ao chegar sua vez, um senhor grisalho lhe atende: “O que o senhor deseja? [...] Eu peço – falou Kovaliov – [...] que apenas publique um anúncio dizendo que aquele que me trouxe esse canalha será bem recompensado” (GOGOL, 2015, p. 86). O major trata o nariz como o homem comum com que encontrara, mas isso confunde o redator que faz a óbvia pergunta para saber quem procura: “O senhor quer ter a bondade de dizer seu nome?” (GOGOL, 2015, p. 86). Isso vai contra as intenções do protagonista, pois ele deseja sigilo para não perder sua posição social junto às mulheres e à nobreza que conhecia. Sabendo disso, o redator questiona: “E o fugitivo, era vosso servo? – Qual servo qual nada! Fosse isso a

vigarice não seria tão grande! Quem fugiu de mim foi meu... nariz...” (GOGOL, 2015, p. 86). Seguindo a ordem da lógica cotidiana, o senhor interpreta que se trata de um homem com nome estranho: “Hum! Que nome estranho! E foi grande a quantia que esse senhor Narízov lhe roubou?” (GOGOL, 2015, p. 86). Então, Kovaliov lhe explica o caso do sumiço e metamorfose do nariz em conselheiro de Estado. Ele alega que não pode aparecer em público sem essa parte tão visível do rosto, nem visitar a senhora Podtóchina, esposa de um oficial superior, que quer casar sua filha com ele. Esse trecho deixa claro o grande incômodo de Kovaliov; assim como Henrique Canavarro, o que lhe incomodava não era o sobrenatural em si, mas as consequências que ele acarretaria para a vida social do sujeito.

Depois de meditar sobre os fatos narrados, o redator nega a publicação argumentando que “o jornal pode perder sua reputação. Se qualquer um se meter a escrever, dizendo que foi abandonado pelo nariz, então... E mesmo assim já andam dizendo que se publicam muitos absurdos e falsos rumores” (GOGOL, 2015, p. 87). Assim, a mensagem é considerada fantasiosa para ser publicada num jornal que possui reputação. Embora a verossimilhança da situação fosse aceita pelo protagonista, personagens secundários desconfiavam da veracidade do acontecimento. Assim, a dúvida ocasionada pelo efeito fantástico se torna fluida na narrativa. Ela não é totalmente fantástica, mas também não deixa de pertencer ao modo, apenas o utiliza desregradamente.

Kovaliov ainda tentar argumentar, afirmando que publicar sobre seu nariz “é quase a mesma coisa que falar de mim mesmo” (GOGOL, 2015, p. 87). Mesmo assim, ainda que o nariz seja ele mesmo (seu duplo), não pode haver publicação, pois o jornal poderia perder credibilidade. Após encerrar o caso da publicação, ele mantém conversa com o redator que busca alguma forma de ajudá-lo. Enquanto tratam do assunto, o digitador pede para ver o espaço liso onde estava o nariz. Após ver o lugar, ele indica que o major procure outro jornal, um que possui compromisso em publicar sobre política e literatura. Ou seja, o redator, menos cético, indica que a publicação seja feita num jornal que não tem tanta relevância factual, mas voltado a opiniões e ficção. Assim, permanece a fluidez entre o absurdo e o factual, pois ele percebe o fato, mas declina a publicação.

Durante toda essa conversa, o redator cheirava tabaco, limpava o nariz e tornava a fazê-lo. O caráter cômico da narrativa gogoliana se expressa na ação natural do personagem que tentava ajudar o major perguntar-lhe: “O senhor não gostaria de cheirar um tabaquinho? Serve para desfazer as dores de cabeça e as situações aflitivas; é bom até para hemorróidas” (GOGOL, 2015, p. 89). Furioso com a situação e com aparente falta de sensibilidade, Kovaliov vocifera: “por acaso não está vendo que estou exatamente sem aquilo com que se

pode cheirar?” (GOGOL, 2015, p. 89). A peripécia satírica serve para ridicularizar o oficial, a posição e o sistema de classes, pois embora ele possuísse aparentemente tudo o que precisava, desce ao ponto de ser alvo de piadas, ainda que dispusesse de sua posição social. Ao unir a sátira ao fantástico, a narrativa perfaz o grotesco: o major é alvo de riso por sua monstruosidade. O fato enfatizado como suposta causa da anormalidade é seu modo de ser, assim, o grotesco amplifica o poder da crítica feita através da alegoria ao comportamento de Kovaliov: além de monstruoso é alvo de um riso pejorativo.

Ao sair do jornal, o major decide ir à polícia novamente e dessa vez encontra o comissário descansando após o almoço. Ao entrar na delegacia, o narrador faz o seguinte comentário: “O comissário era grande incentivador de todos os tipos de arte e manufatura, mas preferia acima de tudo dinheiro em papel” (GOGOL, 2015, p. 90). A partir disso, já fica claro o maior interesse do chefe da polícia: propina. Kovaliov foi recebido “com bastante frieza, dizendo que depois do almoço não era hora de fazer investigação e que a própria natureza havia determinado um pouco de descanso depois que a pessoa enchia a pança” (GOGOL, 2015, p. 90). Outro oficial russo satirizado é a figura do comissário. Escancaradamente corrupto e preguiçoso, o narrador o destitui de qualquer traço de caráter, o respeito só lhe era endereçado por causa da posição.

Pouco interessado no caso, ao ouvir a história do major, o comissário conclui o seguinte: “ninguém ia arrancar o nariz de um homem de bem e que no mundo havia toda espécie de majores que não tinham nem a roupa de baixo decente e andavam enfiados em tudo quanto era lugar indecente” (GOGOL, 2015, p. 90). Ao ouvir essas ofensas sobre si e sobre seu cargo, Kovaliov se retira indignado. Sobre esse momento, o narrador comenta que ele “era capaz de perdoar tudo o que se dissesse a seu respeito, porém jamais perdoava quando se tratava de patente ou título” (GOGOL, 2015, p. 90). Para um homem que preza mais sua posição que a si próprio, as palavras do comissário foram demasiadamente humilhantes.

Irado e frustrado, Kovaliov retorna a sua casa, encontra seu criado e, com palavras, já descarrega um pouco de sua frustração nele. Sentando, ele reflete: “estivesse eu sem um braço ou sem uma perna – tudo estaria melhor; estivesse eu sem orelhas – seria horrível, porém suportável, mas um homem sem nariz só o diabo sabe o que é: nem ave, nem cidadão” (GOGOL, 2015, p. 91). O discurso do personagem exalta a presença do nariz acima de qualquer outro órgão e o coloca como centro da definição de cidadania, pois sem ele o homem nada seria. Após refletir, ele desconfia de sua sobriedade e “para realmente se certificar de que não estava bêbado, o major se golpeou com tanta força que chegou a gritar. Essa dor lhe

assegurou por completo de que não estava sonhando, mas vivendo e agindo” (GOGOL, 2015, p. 91). Neste trecho, novamente sobrevêm a dúvida ao personagem, ele se questiona sobre a própria lucidez, o que traz novamente ao texto o efeito fantástico, ainda que por um breve momento, pois logo em seguida a cena cômica de alguém se golpeando toma lugar.

Depois de pensar mais um pouco, ele declara ter encontrado a pessoa responsável por tudo: “isso não era se não a mulher do oficial superior, Podtótchina Grigórievna, que queria vê-lo casado com sua filha. Quando, porém, a mulher do oficial lhe anunciou sem rodeios que queria dar sua filha em casamento, ele foi saindo de fininho [...]. E era por isso” (GOGOL, 2015, p. 92). O protagonista pensou que a mulher que pretendia ser sua sogra havia lhe enviado um feitiço como punição por não ter aceitado o casório. Por isso, ele pretendia levá-la à justiça, pois não via outra forma de seu nariz ter sumido: “ninguém entrara em seu quarto, o barbeiro Ivan Pietróvitch o barbeara na quarta-feira e durante toda a quarta-feira e inclusive na quinta o nariz estivera inteiro” (GOGOL, 2015, p. 92). Assim, ele concluiu que se tratava de feitiçaria. Então, passa-se do efeito fantástico da dúvida para a aceitação do sobrenatural (tipo narrativo que Todorov nomeou como fantástico-maravilhoso). Kovaliov conclui que uma dama da alta sociedade lhe puniu enviando um feitiço que lhe retirou o nariz. Ainda que essa indefinição classificatória ocorra de acordo com os moldes todorovianos, ela se adequa ao modelo de Roas, pois ele não admite critérios estruturais para o modo fantástico, o que permite a dúvida, a certeza e até a convivência aceita com o sobrenatural.

Esse pensamento se manteve mesmo quando o policial que encontrou com Ivan Yakóvlievitch na ponte Isakiêvski chegou na casa do major. O oficial confirmou se o major havia perdido seu nariz, ao receber a confirmação do atônito Kovaliov, ele contou como se deu o fato: “Foi apanhado quase viajando. Já estava tomando a diligência e querendo partir para Riga. [...] E o estranho é que inicialmente eu o tomei por um senhor. Mas por sorte eu estava de óculos e no mesmo instante percebi que era um nariz” (GOGOL, 2015, p. 93). O guarda culpou Ivan pelo sumiço além de incriminá-lo pelo desaparecimento de uma dúzia de botões, o que é contraditório porque o fraque do barbeiro não possuía botão algum, apenas os fiapos. Mesmo com essa falsa acusação a Ivan, o que pode ser destacado da fala do oficial é o fato de não haver surpresa alguma com o enfrentamento do sobrenatural. Ele acabara de ver um nariz metamorfoseado em uma pessoa, mas estava feliz porque o identificou por meio dos óculos. A convivência com o sobrenatural neste momento é completamente naturalizada, o que remonta a descrição de Sartre sobre o mundo em anverso, em que não há surpresa porque o mundo todo é fantástico. Assim, a narrativa de Gogol vai envolvendo muitas possibilidades de leitura a partir das teorias do fantástico.

Na continuação da narrativa, para a felicidade de Kovaliov, o policial lhe entrega o nariz embrulhado. Na despedida, o guarda diz ao major que está passando por uma situação complicada em casa, pois tem filhos e a sogra mora com ele. Ouvinte atento, ele entende do que se trata e “tirou da gaveta uma nota vermelha, metendo-a na mão do guarda, que, depois de uns rapés, saiu” (GOGOL, 2015, p. 94). Sozinho, Kovaliov verifica se o nariz é realmente seu e ao constatar que verdadeiramente lhe pertencia “percebeu que a coisa ainda não chegara ao fim: o nariz fora encontrado, mas ainda era necessário grudá-lo, colocá-lo no seu lugar; ‘E se ele não aderir?’” (GOGOL, 2015, p. 94). Pálido com essa nova dificuldade, o protagonista tenta encaixar seu nariz, mas seu medo se concretiza, ele não gruda. Atemorizado, resolve chamar um médico. Outra vez, o narrador faz questão de apresentar o médico a partir das características que mais importavam à sociedade: “morava no melhor apartamento do mesmo prédio [...], era homem de boa aparência, usava belas costeletas lustrosas, tinha uma mulher jovem e sadia, comia maçãs frescas ao amanhecer” (GOGOL, 2015, p. 95). Isso o distinguia como pessoa particular e especial entre as outras que não tinham condição para o mesmo.

Para o desespero de Kovaliov, em vez de solucionar o problema, o médico lhe diz: “talvez eu pudesse colocá-lo agora mesmo no seu rosto, mas asseguro que isso seria pior para o senhor” (GOGOL, 2015, p. 96). O major tenta argumentar que não pode ficar sem nariz no rosto, pois: “sou um homem de boas relações; hoje mesmo devo ir a festas em duas casas. Tenho muitos conhecidos” (GOGOL, 2015, p. 96). Mesmo apelando a sua posição social, não houve jeito, o médico o orientou a fazer uma conserva para o nariz e manter limpo o lugar onde ele estava.

Desesperançado, Kovaliov manda uma carta desaforada para a senhora Podtótchina, acusando-a de praticar bruxaria contra ele por causa do matrimônio negado a sua filha. Entretanto, na despedida, encerra a carta reconhecendo sua posição humilde para com ela. Como resposta ele recebeu outra carta, na qual a senhora alegava desconhecimento do infortúnio e afirmava que a proposta de casamento permanecia de pé. Após ler, o major concluiu que não poderia ser ela a mentora de sua desgraça. Por causa de seu curso no Cáucaso, ele julgava compreender a veracidade de uma escritura. Descartada a possibilidade de bruxaria, Kovaliov se vê impotente frente às circunstâncias em que se encontra. A saga pelo nariz terminara, mas mesmo alcançando o que tanto buscava, ele percebe que isso não foi o suficiente, pois não conseguia devolver o nariz a seu lugar de origem.

Após toda essa aventura, a história se tornou conhecida entre o povo que a ligaram a outras manifestações sobrenaturais: “naquele momento todas as mentes andavam predispostas justamente para o insólito: ainda eram bem recentes as experiências com magnetismo [...].

Ademais, a história das cadeiras que dançavam pela rua Koniúchennaia” (GOGOL, 2015, p. 99). Todos esses acontecimentos se tornavam cada vez mais fantásticos quando o povo que os ouvia aumentava seus detalhes, o que movia multidões para os lugares onde se dizia que foi visto o nariz do assessor Kovaliov. Um coronel que se deixou levar pelos boatos, ao constatar que não havia nariz algum na avenida afirmou: “Como é possível desnortear o povo com rumores tão tolos e inverossímeis?” (GOGOL, 2015, p. 99). Uma crítica ao engano no qual ele mesmo havia caído. Outro senhor indignado com a atenção que as histórias recebiam comentou “que não entendia como em nosso século ilustrado podiam-se difundir invenções tão absurdas e estava surpreso com o descaso do governo pelo fato” (GOGOL, 2015, p. 100). Com seu protesto, ele deixa evidente dois fatores: o governo interferia em situações que iludissem o povo, no entanto esse fenômeno estava sendo ignorado nesse momento.

A terceira e última parte do conto apresenta seu desfecho. Da mesma maneira fantástica com que o nariz desapareceu, ele retornou à face de seu dono. “Isso ocorreu no dia 7 abril. Despertando e olhando-se casualmente no espelho, o major vê: o nariz! Aperta-o com a mão – o nariz mesmo!” (GOGOL, 2015, p. 101). Treze dias após o sumiço, o nariz reaparece milagrosamente. Até a espinha que possuía do lado esquerdo tinha sumido. Kovaliov toma um banho para verificar se estava a sonhar, mas era tudo verdade. Durante a explosão de felicidade do major, o barbeiro Ivan Yakóvlievitch o espia pela janela com medo, ao ser percebido o protagonista manda-o entrar e pergunta se suas mãos estão limpas. Dessa vez, Kovaliov não permitiu que Ivan o segurasse pelo nariz enquanto fazia a barba. É notável que o enredo deixa clara a impossibilidade do protagonista de influenciar em sua própria vida, pois em meio a tantos esforços em vão, o nariz tão buscado retorna para seu lugar de origem como se nada tivesse acontecido. Novamente, a incerteza acomete o personagem que se lava para confirmar sua lucidez, que verificada o permite gozar a felicidade do momento.

De barba feita e com o nariz no lugar, finalmente, o major poderia voltar a seu ofício. Ao sair caçou de “dois militares, um dos quais tinha nariz igualzinho a um botão de colete” (GOGOL, 2015, p. 102). Aquele que antes não tinha um nariz, agora satirizava os que possuíam um nariz pequeno. Ele voltou a seus encontros com as mulheres da alta sociedade e retornou a perseguir as moças jovens e bonitas. Mesmo passando pela experiência descrita, Kovaliov nada aprendera, era o mesmo de antes.

O conto é concluído com uma série de questionamentos feitos pelo narrador criticando a verossimilhança da narrativa: “Como Kovaliov não percebeu que não podia anunciar na imprensa o desaparecimento de um nariz? [...] E depois – como o nariz achou de aparecer no pão assado e com o próprio Ivan Yakóvlievitch?” (GOGOL, 2015, p. 103). A

possibilidade de leitura alegórica é aberta no penúltimo período da narrativa, pois o narrador provoca: “E mesmo assim é só pensar um pouco para ver que, palavra, em tudo isso há alguma coisa” (GOGOL, 2015, p. 104). O chamado a desconfiar do enredo é feito, pois se existe alguma coisa, ele deve ser lido com atenção.

Tendo apresentado os principais pontos da narrativa de Gogol, passamos a ver o que alguns críticos comentaram sobre ela. Dentre esses, destacamos Arlete Cavaliere e Tzvetan Todorov, que fazem contribuições mais assertivas para este trabalho.

Cavaliere (1990) afirma que “quando Gogol dá título ao seu conto, a ordem habitual das coisas já se desfaz, a realidade já figurava ‘estranha’, assim como o próprio enredamento fabular que eleva ‘um nariz’ à categoria de elemento primordial da narrativa” (CAVALIERE, 1990, p. 106). Por estrutura de enredo, o conto já se mostra insólito, o que é confirmado em sua complicação e desenvolvimento. Ela ainda complementa, propondo sobre a ordem das coisas apresentadas no conto, que “tudo é simultaneamente fantástico e rigorosamente verdadeiro” (CAVALIERE, 1990, p. 107). Tratando disso, Cavaliere ressalta o contraste entre fantasia e realidade no texto de Gogol. Enquanto existe uma parte descolada do corpo que se metamorfoseia em homem, existe também o sistema de classes, a injustiça social, as localidades, as datas, etc. que trazem tons de realismo ao texto. Isso se opõe às categorias estabelecidas por Todorov, pois a dúvida deveria permanecer, entretanto, o conto trabalha com confirmações e certezas. “Observe-se que o narrador do conto logo de início timbra em salientar que o caso não ‘era uma vez’, mas que se deu em data e local precisos [...]. E passa a relatar, de forma também ‘estranha’ através de piadas [...], o estranho aparecimento do nariz [...] no pão” (CAVALIERE, 1990, p. 109). O jogo de real e sobrenatural se complica através de datas, jogos de linguagem e fenômenos insólitos, deixando confuso o leitor. Embora o fato, depois de submetido a testes de consciência, convença os personagens.

Além disso, Cavaliere ainda propõe que “tanto o major Kovaliov, como o barbeiro Ivan Yakóvlievitch, como toda a população da São Petersburgo se afiguram como verdadeiros fantoches num mundo onde as leis estão abaladas” (CAVALIERE, 1990, p. 111). Essa confusão se estabelece porque não se encontra o culpado pelo sumiço, embora Ivan se encontre de posse com o nariz, ele não o cortou da face do major. Kovaliov, por sua vez, compreende ainda menos que o barbeiro o que lhe aconteceu. Todos os personagens se encontram num mundo em que desconhecem as leis que o regem, embora julgassem conhecê-las. Frente a isso: “Kovaliov tenta o tempo todo resgatar o equilíbrio e a coerência das coisas, mas as categorias estão na mais vergonhosa confusão, todo o sistema está arruinado e os

limites do real e irreal se confundem” (CAVALIERE, 1990, p. 111). O major busca reconhecer o mundo, mas este se mostra insolitamente diferente.

Cavaliere propõe ainda que a desordem se assemelha a uma situação “como se o chão cedesse debaixo dos pés e a sua própria identidade se dissolvesse metaforicamente com a perda do nariz” (CAVALIERE, 1990, p. 111). A perda de identidade é nítida no conto, pois sem o nariz ele não poderia mais ser quem era. Além disso, “quando, depois da mais árdua procura, Kolaviov se vê novamente ‘dono do seu nariz’ (o trocadilho é bastante oportuno) e não consegue de forma alguma fixá-lo no lugar, nada é mais cômico e mais desesperador” (CAVALIERE, 1990, p. 111). As trapalhadas desse oficial são mostradas de forma satírica no conto, no qual ficam evidentes as marcas de comicidade características do autor.

Sobre o diálogo com o médico, Cavaliere faz pontuações interessantes. Segundo ela:

O médico diz as coisas mais absurdas como se fossem as mais normais do mundo, instaurando um discurso falso, aparentemente real e verdadeiro, mas que é apenas máscara e representação pois reflete um mundo que também aparentemente está ordenado, mas onde no fundo reina o caos, um mundo também de aparências, de máscaras, um mundo que é ‘representação’ e que perdeu sua ordem e coerência (CAVALIERE, 1990, p. 112).

Assim, a desordem do mundo aparentemente bem ordenado fica visível, pois os limites entre real e irreal estão bem delimitados. A máscara é usada para se proteger desse mundo fluido e incerto.

O crítico Tzvetan Todorov observa que o conto de Gogol “constitui um caso-limite. Esta narrativa não observa a primeira condição do fantástico, a hesitação entre o real e ilusório ou imaginário, e coloca-se pois de imediato no maravilhoso” (TODOROV, 2017, p. 79). Embora quebre a primeira condição, o crítico admite o pertencimento da narrativa ao fantástico através da designação de “caso-limite”. Todorov ainda observa expressões idiomáticas que são usadas no texto: “diz-se a Kovaliov, herói da história, que não se privaria de nariz um homem de bem; enfim, transforma-se ‘tomar o nariz’ em ‘deixar com o nariz’, expressão idiomática que significa ‘deixar estupefato’” (TODOROV, 2017, p. 79). Assim, o texto vai se abrindo ao alegórico. No entanto, por discordar dessa possibilidade, o crítico apresenta a interpretação psicanalítica, na qual o desaparecimento significaria a castração. Para ele essa interpretação é possível, mas não se constitui como alegórica. Por não admitir a alegoria em “O Nariz”, Todorov termina propondo que seja um texto de contra-senso, pois nele não haveria sentido.

A despeito da opinião de Todorov, compreendemos que o texto possui indícios suficientes para se constituir como uma alegoria satírica do sistema social russo czarista. Para chegar a essa conclusão, iniciamos analisando o personagem principal: Platon Kovaliov. Ele era um oficial formado no Cáucaso. Isso significa que ele obtivera o título mais facilmente devido às arbitrariedades praticadas nesse lugar (CAVALIERE, 1990, p. 12). Em oposição a esse cargo obtido por meios duvidosos, o nariz personificado desdenha do major, afirmando que seu trabalho é científico, assim era mais nobre que o caucasiano. O cargo ocupado pelo protagonista, assessor de colegiado, estava em oitavo lugar na *Tabel o rangakh*, escala hierárquica promulgada por Pedro, o Grande em 1872 que dividia os servidores estatais russos em oito colocações (BEZERRA, 2015, p. 216). Por ocupar a última colocação o desejo natural do envaidecido homem era alçar os lugares mais altos, por isso juntava-se a pessoas da alta sociedade.

Por buscar ascender no mundo aristocrático, Kovaliov se desespera ao perder o nariz, pois a aparência era algo muito importante num ambiente que busca mantê-las. Ao “desnarizar” o personagem, Gogol evidencia toda a insegurança que acomete um homem quando esse é desprovido de sua máscara social.

Kovaliov foi morar em São Petersburgo movido por interesse, inclusive este era o motivo de diversas ações que praticava. Na apresentação que o narrador faz dele, é expresso que se casaria apenas se a noiva, não importasse quem fosse, custasse um altíssimo dote, pois isso seria motivo de pompa para sua pessoa. O interesse também está expresso em sua relação com as mulheres que eram esposas de oficiais de primeiro escalão, como madame Podtótchina. Na narrativa, ao menos quatro vezes o major se refere à amizade com ela para se destacar no povo. Na primeira, em conversa com o próprio nariz, tentando convencê-lo a voltar para seu lugar, ele argumenta que não pode ficar do jeito que está, pois frequenta a casa de madames. Na segunda vez, ele alega conhecê-las como motivo para não divulgar seu nome no jornal. Na terceira vez, ele explica a urgência em publicar o anúncio devido a suas amizades, pois frequentava a casa das damas às quintas-feiras. Na última vez que faz referência a esse vínculo social, ele está em conversa com o médico e protesta a respeito da impossibilidade de recolocar o nariz, alegando que precisa frequentar festas na casa de Podtótchina. Podemos notar que as mulheres dos oficiais são regularmente usadas como apoio de nível social pelo major. Para se colocar acima de sua posição, ele usa essas amizades. Além de ser essa relação o grande motivo pelo qual ele não pode ficar sem nariz, não pode aparecer deformado frente à alta sociedade, pois ficaria mal falado e poderia perder as oportunidades que surgiriam.

Kovaliov tratava as pessoas de acordo com a posição social de cada uma, para ele não valia caráter ou honra. Por isso, tratou com respeito seu próprio nariz quando metamorfoseado em oficial do Estado, não respondeu grosseiramente ao comissário de polícia que falou mal dele e de seu cargo. No entanto, as pessoas que possuíam empregos, considerados por ele como comuns, eram vítimas de maus-tratos, xingamentos e grosserias. Por exemplo, Ivan Yakóvlievitch sempre era desdenhado a respeito do mau cheiro que suas mãos, embora lavadas, possuíam, segundo o major. Além dele, Ivan, criado de Kovaliov é recorrentemente chamado de porco. O cocheiro que é encarregado de levar o protagonista a seus destinos recebe socos e xingamentos para ir mais rápido. Inclusive, o major afirma que mediante sua posição, não poderia ficar sem nariz, mas que isso não seria nada demais para as vendedoras de laranjas descascadas da ponte Voskresênski.

Outro ponto no texto em que se apresenta uma crítica aos costumes de São Petersburgo é a relação de favores que se estabelece entre os cidadãos comuns e os oficiais. Para escapar da suspeita, Ivan Yakóvlievitch se oferece para barbear gratuitamente o guarda, mas, para sua surpresa, já havia outros barbeiros que se sentiam supostamente honrados em fazê-lo. Este mesmo oficial, quando consegue devolver o nariz ao major Kovaliov lhe apela por dinheiro, contando um drama familiar. O próprio comissário de polícia se esforçava mais para resolver um caso, ainda que fosse após a hora de almoço, se lhe oferecessem a arte manufaturada preferida: dinheiro em papel. Assim, a narrativa deixa claro o que movia o mundo russo daquele século: favores e dinheiro.

O texto também dá demoradas caracterizações físicas de seus personagens, inclusive como ponto de demarcação social. Os que pertencem a cargos não oficiais são apresentados como Ivan Yakóvlievitch: usando roupas manchadas e desbotadas, sem botões. As mendigas que Kovaliov encontra ao entrar na igreja em busca de seu nariz possuíam um pano no rosto com furos apenas no lugar dos olhos. Assim, com poucos detalhes de sua aparência descritos, os menos favorecidos são retratados. No entanto, os oficiais recebem uma boa descrição. O nariz é retratado com uniforme impecável e um chapéu de penacho, além de botões distintivos de seu alto cargo. O guarda que encontra com Ivan na ponte é descrito com fisionomia nobre: usava largas costeletas, chapéu em forma triangular e uma espada. Esses são detalhes semelhantes aos atribuídos ao próprio Kovaliov, mas este recebe a descrição do colarinho que sempre estava “extremamente limpo e engomado” (GOGOL, 2015, p. 78). O narrador comenta que as costeletas do major “eram daquelas que ainda hoje podem ser vistas nos agrimensores dos distritos e províncias, nos arquitetos e nos médicos de regimento” (GOGOL, 2015, p. 78). Assim, pode-se observar que a aparência demonstrava não só o estado

físico, mas a posição social ocupada pela pessoa. Por esse motivo, o protagonista fica tão desesperado ao perder o nariz.

Alguns críticos (BEZERRA, 2015; CAVALIERE, 1990) apontam o nariz como um duplo de Kovaliov, como já explicado acima. A identidade do major é quebrada com a perda do nariz, o medo de não atender às cobranças da sociedade, de não ser visto como igual pelos outros de seu cargo, de ser alvo de zombaria faz parte de uma faceta de sua personalidade que é despida com a perda do nariz. Enquanto isso, a parte autoconfiante, altaneira e não-submissa é personificada no nariz quando se metamorfoseia em Conselheiro de Estado. Com a independência do nariz, Kovaliov não só é exposto em suas fraquezas, como também é ridicularizado. Essa dupla personalidade é claramente explicada através do recurso do fantástico que chamamos de duplo.

A ausência de medo por parte dos personagens se mostra perspicaz se observada de acordo com a ótica do Fantástico Contemporâneo. Nessa narrativa, não há uma descrição clara da alegoria que ela traz além de uma provocação no último parágrafo. Assim, na falta dos “anjos” que explicariam a falta de sentido nesse mundo, essa ausência é descrita a partir dos fatores descritos. O major perde o nariz e precisa andar com um pano no rosto, mesmo assim não sente compaixão pelas senhoras que ficavam na catedral de Kazan no mesmo estado. Ele é vítima de piadas por parte do comissário, mas mesmo assim ironiza o barbeiro. Não há estranhamento na falta de fraternidade dessas ações, no entanto, o fantástico dá conta dessa necessidade e surge para demonstrar que as coisas não estão corretas.

A alegoria que se constrói no conto se dá a partir da sátira feita a respeito do estrito sistema de classes (quase o sistema de castas hindu) dos oficiais. A ambição, a superficialidade e a vaidade do assessor que adquiriu o cargo sem tanto esforço em vez de o levarem para níveis elevados, o fazem perder o nariz. Como resultado disso, ele sofre a peripécia e se torna uma pessoa vítima de humilhações, como a feita pelo comissário que alegou que ninguém retiraria o nariz de um homem de bem, além de mostrar que seu cargo não era tão conceituado como julgava ser.

De acordo com o modelo benjaminiano de alegoria, esta se dá a partir de uma crítica de determinado momento histórico da Rússia czarista, no qual havia maus tratos e desprezo por pessoas que estavam em cargos tidos como subalternos. Através da sátira aqui descrita, Nikolai Gogol opõe a moeda de desprezo, e o próprio major vira alvo. Mesmo assim, ele não muda. Dessa maneira, temos retratada alegoricamente uma sociedade doente, na qual o insólito é mais notado que a falta de humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO NARIZ ÀS UNHAS

É notável que as narrativas apresentadas estão situadas dentro do universo fantástico, seja ele de Todorov, Roas ou Sartre, embora não sejam compreendidas completamente por qualquer uma delas.

“As Unhas” e “O Nariz” são textos fantásticos porque apresentam situações absurdas, como o crescimento das unhas e a perda e metamorfose de um nariz. Mesmo assim, o insólito não é sempre seguido de espanto, contrapondo a visão de Todorov. No entanto, algumas vezes há espanto, contrapondo os pressupostos de Roas que não abre o viés do medo ou do estranhamento limitado a momentos ou personagens. Nesses textos, o mundo não aparece necessariamente sob uma penumbra (principalmente porque em Gogol o humor, a ironia e o sarcasmo imperam), como postula o Fantástico Contemporâneo, mas ainda assim o foco está no homem e em suas ações: ele é o responsável e o ser fantástico das narrativas.

Em “As Unhas” o homem burguês sofre a peripécia de ter sua vida social virada ao avesso, de pomposo passa a tímido. Em “O Nariz”, o gozador e altaneiro oficial passa a ser alguém que se esconde dos outros e que é humilhado. Nos dois textos, o fantástico surge como um meio de alterar a ordem das coisas, colocando o protagonista no lugar do outro, forçando um viés de empatia ou humilhando-o, como fazendo um tipo de justiça social.

A alegoria que se depreende dessas narrativas se volta à crítica social, pois em ambas a sociedade é alterada pelo insólito. A partir do momento em que o fantástico altera a ordem do mundo, está demonstrando que ela está errada. Assim, ele serve como meio de mostrar a desumanidade do comportamento humano através de uma monstruosidade física para que ela fique notória. Quer seja na Rússia oitocentista com seu restrito regime de classes regidas por um líder absoluto; ou na sociedade burguesa brasileira que busca formar uma identidade própria se apropriando de conceitos europeus; a desumanidade dos protagonistas é combatida através do insólito.

A literatura fantástica trabalhada por Murilo Rubião e Nikolai Gogol está ligada por traços comuns, como o senso de crítica à realidade. Ainda que o modelo de Todorov não considere o fator social da interpretação do texto através da alegoria, é notável que os textos estudados podem se configurar como críticas à sociedade a que pertenciam. Pode-se então concluir que o livro dele teve um papel fundamental para o reconhecimento do fantástico, mas

possui algumas lacunas que precisam ser preenchidas através da leitura de outros críticos, como Sartre e Roas.

Jean-Paul Sartre com sua concepção de Fantástico Contemporâneo demonstra mais claramente o que os textos estudados proporcionam ao leitor: uma visão da realidade de uma forma que eles estranhem, pois sem o estranhamento, o texto seria realista. No entanto, a partir desse efeito advém a crítica ao comportamento dos personagens que revela (a partir da alegoria) ser as idiossincrasias comuns a toda a sociedade. Esse conceito é proveitosamente ampliado pelas linhas teóricas de David Roas que, alegadamente não querendo ir ao viés da desconstrução, afirma que todo o texto é alegórico, pois, se assim não fosse, um vampiro estaria condenado à simples textualidade, não podendo ser interpretado ou fantasiado. Portanto, toda a literatura fantástica pode ser lida alegoricamente, contanto que essa liberdade seja dada pelo texto, para não cair no erro da super interpretação.

A Alegoria, em todos os seus vieses, a clássica, a romântica, a dos teólogos, a barroca e a moderna, sempre estão voltadas, das mais diversas formas, a apresentar que um texto pode ser mais do que está explícito, cabendo aos leitores desvendarem essas possibilidades implícitas nas narrativas. Desde a mais complexa até a mais simples, elas revelam que o mundo é feito de textos a serem interpretados e que, através de uma história ou discurso, pode ser representado esse mundo.

Murilo Rubião foi um escritor à frente de seu tempo, motivo esse de suas narrativas demorarem a ser reconhecidas pela crítica. Ainda que com seu preciosismo tivesse relegado o conto “As Unhas” ao esquecimento em seu arquivo pessoal, o resgate dessa narrativa abriu um texto em que há uma metonímia da sociedade humana. Henrique Canavarro é um homem que carrega um dos grandes medos da sociedade que é o de ser excluído ou desconsiderado socialmente. Quando refletimos sobre a desigualdade que existe no mundo, além de diversos problemas que causariam verdadeiramente motivos para se ter medo, percebemos a efemeridade desse temor. No entanto, não fosse o fator insólito, o comportamento extremamente narcísico do personagem correria o risco de passar em branco, pois somente a partir do momento em que ele começa a lutar contra o crescimento das unhas é que fica evidente a anormalidade de seu comportamento.

A narrativa apresenta a história de uma pessoa que não se interessava pelas outras e só prezava a si mesmo. Além de ser obcecado por sua aparência, Canavarro se preocupava apenas em deixar as outras pessoas preocupadas com ele, queria somente ser o assunto da

festa. Ele elaborava planos engenhosos para causar o efeito desejado no público, queria produzir assombro e inveja. No entanto, o insólito aparece como o fator que causa uma reviravolta na vida do personagem. Pois, ele que queria causar esses sentimentos que se tornou alvo dele, a exemplo do assombro à Petúnia, que se concretizou de forma diferente da pretendida. Como uma peripécia, ele foi de mais importante do baile ao mais desprezado, ainda que esses pensamentos só existissem em sua cabeça.

Semelhante a Canavarro é o major Kovaliov de “O Nariz” de Nikolai Gogol. Extremamente preocupado em manter seu cargo e sua posição na alta sociedade russa, o personagem sequer questiona o insólito da metamorfose de seu nariz em um alto oficial do Estado. O mundo é extremamente normal e empírico na narrativa petersburguesa de Gogol. Várias menções são feitas a respeito da lucidez dos personagens, pois apenas assim se pode perceber o quanto as pessoas se preocupavam mais com o sistema de cargos do governo Czarista do que com a verdade natural das coisas.

As repetidas menções que Kovaliov faz a respeito das senhoras mulheres de oficiais do alto escalão também deixa evidente outro fator que pode ser criticado: amizades por interesse. Além disso, a classificação das pessoas por castas é perceptível, isso se nota através do respeito ou desdém oferecido a determinados personagens apenas pela profissão que ocupam. Dessa forma, entre outras, a narrativa de Gogol critica as anormalidades da sociedade russa do século XIX, que extrapolavam o pequeno fator insólito do desaparecimento de um nariz.

Mais insólito que um nariz que se metamorfoseia em homem e vai à igreja rezar ou unhas que crescem desmensuradamente é o fato de existirem pessoas que julguem as outras pelas roupas que usam ou pela profissão que exercem. Da mesma forma, é desumano ser naturalmente aceito que há pessoas que gastam tanto na aparência e que tão pouco se importam com a dor ou o sofrimento alheio, pensando apenas de si para si. A ordem do mundo representado nas narrativas, que bastante se assemelha com o mundo real, está trocada e é necessário vê-lo pelos olhos do fantástico para reconhecer isso.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Lo que es lo neofantástico?. In: ROAS, D. *Teorias de lo fantástico*. Julian Fuks (trad.) Madrid: Arco/libros, 2001.

ANDRADE, Mário. Texto de Mário de Andrade sobre Murilo Rubião. In: MORAES, Marcos Antonio de. *Mário e o pirotécnico aprendiz*. São Paulo: Giordano, 1995.

ARRIGUCCI JUNIOR, David. Minas, assombros e anedotas. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JUNIOR, David. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, M. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e Gogol: A arte do discurso e Cultura Cômica Popular. In: *Questões de literatura e estética*. Arlete Cavaliere (trad.) Moscou: Khudójesvennaia Literatura, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Yara Frateschi Vieira (trad.). São Paulo: Hucitec, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e Gogol. In: *Questões de literatura e de estética*. Paulo Bezerra (trad.). São Paulo: Unesp, 1993. p. 429-493.

BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e o Fantástico Brasileiro Moderno. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. João Barrento (trad.) Belo Horizonte: Autêntica, 2016

BEZERRA, Paulo. As múltiplas facetas de Gogol. In: GOGOL, Nikolai. *O Capote e outras histórias*. Paulo Bezerra (trad.). São Paulo: Editora 34, 2015.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO, Flávio. Escrever é escrever de novo... In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. *Murilo Rubião: 20 anos após sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CAVALIERE, Arlete. *O nariz & a terrível vingança: a magia das máscaras*. São Paulo: Editora USP: 1990.

CAVALIERE, Arlete. Cronologia de Nikolai Gogol. In: GOGOL, Nikolai. *Teatro Completo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

EIKHENBAUM, Bóris. Como é feito do Capote de Gogol. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Roberto Leal Ferreira (trad.). Porto Alegre: Globo, 1978.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Obras Completas, vol 12. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCÍA, Flávio. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegado “às unhas”, em um conto “não pronto” para a publicação de Murilo Rubião. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GOGOL, Nikolai. *O Capote e outras histórias*. Paulo Bezerra (trad.). São Paulo: Editora 34, 2015.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2016.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Modesto Carone (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELLO, Carlos Brito e. Mais sombras que silêncio. In: RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura russa*. Jorio Dauster (trad.). São Paulo: Três estrelas, 2018.

NUNES, Silvia. *Biografia*. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/vidabio>. Acesso em 26/09/2017.

PERCINO, Eziel Belaparte. *Murilo Rubião: senso e não senso*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

ROAS, David. *A Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Julian Fuks (trad.). São Paulo: UNESP, 2014.

ROAS, David. “Em torno de uma teoria sobre o medo e o fantástico”. In: VOLOBUEF, K; WIMMER, N; ALVAREZ, R. G. R. (Org.) *Vertentes do Fantástico na Literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Clube de Autores: 1988.

RUBIÃO, Murilo. Autorretrato. Disponível em:
<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio>. Acesso em 26/09/2017.

RUBIÃO, Murilo. As unhas. In: *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião – obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. In: CABRAL, C. (Org.) *Mares interiores Correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica: Editora UFMG, 2016.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Cristina Prado (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SEIXAS, Rebeca Carocha. *Metadramaturgia e escrita performática na obra dramatúrgica de Nikolai Gogol*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Natal. 2016.

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

SCHWARTZ, Jorge. Cronologia biográfica. In: *Murilo Rubião: textos selecionados*, estudo histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e criação. São Paulo: Abril educação, 1982.

TARANTO, A. *O Conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. trad. M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VOLOBUEF, Karen. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A.B. Casares) e o Processo (F. Kafka). In: *Revista Letras*. Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan./jun. Editora da UFPR, 2000.

ZAGURY, E. As marcas de um foragido. In: RUBIÃO, M. *A Casa do Girassol Vermelho*. Ática: São Paulo, 1979.

