



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

**A INCIDÊNCIA DO TEMPO E DO ESPAÇO NO SER: UM ESTUDO DOS
CONTOS “THANATOPIA” E “EL CASO DE LA SEÑORITA AMELIA” DE
RUBÉN DARÍO**

Andressa Rayane de Brito Barbosa Costa

Orientadora: Prof.^a Dra. Luciane Alves Santos

João Pessoa,
Dezembro – 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

Andressa Rayane de Brito Barbosa Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luciane Alves Santos
Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

João Pessoa,
Dezembro – 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C838i Costa, Andressa Rayane de Brito Barbosa.

A incidência do tempo e do espaço no ser : um estudo dos contos "Thanatopia" e "El caso de la señorita Amelia" de Rubén Darío / Andressa Rayane de Brito Barbosa Costa. - João Pessoa, 2023.

102 f.

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

1. Dario, Rubén, 1867-1916. 2. Análise literária. 3. Conto fantástico. 4. Cronotopo. I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82.0(043)



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



**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ANDRESSA RAYANE DE BRITO BARBOSA COSTA**

Aos doze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, às quinze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “A INCIDÊNCIA DO TEMPO E DO ESPAÇO NO SER: UM ESTUDO DOS CONTOS “THANATOPIA” E “EL CASO DE LA SEÑORITA AMELIA” DE RUBÉN DARÍO”, apresentada pelo(a) aluno(a) Andressa Rayane de Brito Barbosa Costa, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Tauan Fernandes Tinti (UFPB) e Amanda Brandão Araújo Moreno (UFRPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciane Alves Santos (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 12 de dezembro de 2023.

Parecer: A mestranda deverá fazer os ajustes solicitados pela banca.



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



Profa. Dra. Luciane Alves Santos
(Presidente da Banca)

Profa. Dra. Amanda Brandão Araújo Moreno
(Examinadora)

Prof. Dr. Tauan Fernandes Tinti
(Examinador)

Andressa Rayane de Brito Barbosa Costa
(Mestranda)

À medida que olhamos um para o outro, dois mundos diferentes se refletem nas pupilas de nossos olhos.

Mikhail Bakhtin

Agradecimentos

Primeiramente, e sempre, meus agradecimentos são a Deus, se não fosse Ele nada disso estaria acontecendo. Foi Ele que preparou os meus caminhos e me levou a esse momento. Em segundo lugar gostaria de agradecer aos meus pais Antônio Barbosa Costa e Rosângela de Brito que, durante os meus vinte e cinco anos de vida, sempre me apoiaram e me incentivaram a traçar os meus caminhos. Agradeço, especialmente, a André Luiz Pinto Fabrício Ribeiro, meu parceiro, meu companheiro de vida, que tantas noites virou ao meu lado, sempre me ajudando e me trazendo luz quando tudo ao meu redor eram trevas.

Também gostaria de agradecer a minha orientadora Prof.^a Dra. Luciane Alves Santos por toda a paciência e disposição em todos os ensinamentos. As suas orientações humanas me mostraram o que eu já sabia, aquilo que percebi ainda na graduação. O seu amor pela literatura, por partilhar os seus conhecimentos são inspiradores para mim como aluna, como professora e como pessoa.

Por fim, gostaria de agradecer a Rubén Darío que cento e sete anos após falecer me lembrou o quanto eu amo a literatura e me mostrou o que eu descobri ainda criança, a literatura salva e sempre me salvou nos meus momentos mais sombrios.

RESUMO

Rubén Félix García Sarmiento, ou, simplesmente, Rubén Darío, conta com uma longa produção literária em língua espanhola, dividida entre a poesia e a prosa. Com sua escrita inovadora, Darío tornou-se um nome importante no Modernismo hispânico. A publicação da coletânea de contos e poemas, *Azul*, em 1888, foi decisiva para que o autor alcançasse prestígio e se tornasse o grande nome do movimento Modernista hispano-americano. O esmero com a linguagem e com a qualidade estética de sua produção literária revelam-se ponto indiscutível na leitura crítica da obra dariana. Na prosa, Darío enveredou também pelos caminhos do fantástico, demonstrando, assim, a sua capacidade de transitar entre diferentes gêneros. Seus contos fantásticos, em geral, narram histórias de protagonistas que vivenciaram situações obscuras e inquietantes em espaço e tempo determinados. A experiência com esses episódios fantásticos age de forma impactante na vida dos personagens, que observam com impotência suas vidas se transformarem. Exemplos dessas situações podem ser encontradas nos contos “Thanatopia” (1893) e “El caso de la señorita Amelia” (1894), ambos selecionados como corpus de análise desta dissertação. No primeiro, o leitor se depara com a intrigante história de James Leen, narrador-personagem, que, ao retornar à casa, descobre seu pai casado com uma vampira. No segundo, acompanhamos a história do Doutor Z., que sofre por seu antigo amor nunca concretizado. Neste último, curiosamente, o tempo decorrido envelhece os personagens da narrativa, exceto uma, Amélia, que permanece uma menina de doze anos. Considerando a impactante relação espaço-temporal que se estabelece nessas narrativas, analisamos a construção literária de Rubén Darío, alicerçada na ação cronotópica e sua incidência na configuração dos protagonistas. Constatamos que as categorias do tempo e do espaço contribuem significativamente para a construção da ambientação fantástica e, também, para a transformação dos personagens. A ação conjunta e quase simultânea dos cronotopos, somadas a vivências fantásticas, modificam esses dois eus narrativos, levando-os a uma eterna vida de medos e mergulhados na melancolia. O estudo investigativo partiu dos pressupostos teóricos de Bakhtin (1998), Holquist (2015), Ramirez (2016), Sanz (2016), Nunes, (1995), Ricoeur (1994), Tomachévski (1976), Gama-Khalil (2018), Brandão (2019), Bachelard (2008), de Jiménez (1892), Hahn (1978), Oviedo (2012), entre outros.

Palavras-chave: Conto fantástico. Rubén Darío. Cronotopo.

ABSTRACT

Rubén Félix García Sarmiento or Rubén Darío has an extensive literary production in Spanish, which is composed of poetry and prose. Because of his innovative writing, Darío became an important author for Hispanic Modernism. The publication of *Azul* (1888), a collection of stories and poems, was decisive for the author to achieve prestige and for him to stand out in the Spanish-American Modernist movement. The wariness towards the language and the aesthetic quality of his literary production is an unarguable aspect for a critical reading of Darío's work. His prose also addresses the fantastic, which demonstrates his ability to write different literary genres. Ruben Darío's fantastic tales usually tell stories about protagonists who experienced hazy and disturbing situations in specific spaces and times. The experience of these fantastic episodes has an impact on the characters, who helplessly watch their lives being transformed. Some examples of these situations can be read in the short stories "Thanatopia" (1893) and "El caso de la señorita Amelia" (1894), both selected as *corpus* of analysis for this thesis. In the first story, the reader sees the intriguing narrative of James Leen, the character narrator, who returns home to discover his father married a vampire. In the second, we read the story of Doctor Z., who suffers because of his old love which has never been reciprocated or fulfilled. In this one, curiously, time ages almost all of the characters in the narrative, except one, Amélia, who remains a twelve-year-old girl. Considering the remarkable space-time relationship which is established in these narratives, we analyze Rubén Darío's literary construction, based on chronotropic actions and their impact on the configuration of the protagonists. We comprehend that the categories of time and space contribute significantly to the construction of a fantastic universe and also for the characters changing. The action of the chronotopes, conjoined and almost simultaneous, along with fantastic experiences, modify these two narrative, leading them to an eternal life of fear and immersed in melancholy. The investigative study was based on the theoretical works of Bakhtin (1998), Holquist (2015), Ramirez (2016), Sanz (2016), Nunes, (1995), Ricoeur (1994), Tomachévski (1976), Gama-Khalil (2018), Brandão (2019), Bachelard (2008), de Jímenez (1892), Hahn (1978), Oviedo (2012), among others.

Keywords: Fantastic short story. Rubén Darío. Chronotope.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - QUEM FOI RUBÉN DARÍO?	11
1.1 A prosa de Rubén Darío no Modernismo Hispano-Americano.....	14
1.2 O fantástico Hispano-Americano.....	18
CAPÍTULO 2 – TEMPO E ESPAÇO NAS ANÁLISES LITERÁRIAS	26
2.1 O tempo nas narrativas literárias.....	28
2.1.1 A pluralidade do tempo.....	31
2.2 O espaço nas narrativas literárias.....	36
2.3 O cronotopo literário	46
2.3.1 O cronotopo fantástico ou a <i>cronotopia insólita</i>	48
CAPÍTULO 3 – PRODUÇÃO DO EFEITO FANTÁSTICO NOS SERES: UMA ANÁLISE DA INCIDENCIA DO TEMPO E ESPAÇO.....	52
3.1 O fantástico nos contos darianos.....	52
3.2 “Thanatopia”	59
3.3 “El caso de la senõrita Amélia”	72
3.4 A atuação conjunta dos cronotopos e a modificação do eu em “Thanatopia” e “El caso de la señorita Amélia”	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXOS.....	90

INTRODUÇÃO

No Prólogo da obra *El Reino deste Mundo* (1949), Alejo Carpentier encerra o texto com a seguinte questão: “Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?”. É incontestável o fato de que a Hispano-América sempre cultivou o maravilhoso como elemento presente no seu cotidiano, visto que os povos originários faziam uso da fantasia, dos mitos e das lendas para interpretar a sua realidade. Nesse contexto, a literatura de cunho insólito encontrou amplo terreno para prosperar em todas as épocas.

No final do século XIX, os contos fantásticos, alicerçados no movimento modernista hispânico, podiam ser considerados entre as formas de se questionar o positivismo predominante. Ademais, a burguesia, alçada pelo processo de independência dos países hispânicos, aliada ao seu forte interesse no capital e desinteresse com a espiritualidade, somou-se à filosofia da época, levando a tradição folclórica, a religião e a metafísica a serem rebaixadas a nível secundário. Essas concepções proporcionaram uma profunda inquietação nos/as autores/as modernistas, que, por isso, protestaram contra esses ideais. Para realizar seus objetivos, muniram-se das pseudociências, tais como: hipnotismo, parapsicologia, ocultismo, entre outros. Dessa maneira, nomes como Amado Nervo, Leopoldo Lugones e, especialmente, Rubén Darío rememoram o exótico, as terras desconhecidas e longínquas, para assim moldar suas histórias fantásticas.

A vasta produção artística de Rubén Darío apresenta aos leitores e às leitoras os poemas e a prosa que trouxeram o olhar modernista aos escritos em língua espanhola. Os seus contos caminham pelo ocultismo, diversas religiões, crueldade e profunda tristeza vividos pelas personagens. Sempre encontrando ou sendo encontradas pelo fantástico, acabam por serem transformadas e traumatizadas e, de forma autodiegética, trazem esses relatos para o conhecimento de amigos/as ou conhecidos/as. Assim passamos a conhecer as mais diversas e insólitas histórias criadas pelo escritor nicaraguense.

A relevância e o objetivo deste trabalho estão na busca por compreendermos a construção dos contos de Rubén Darío, a partir da ação cronotópica e sua incidência em seus protagonistas. Para assegurar esta proposta, tomamos como *corpus* os contos “Thanatopia” e “El caso de la señorita Amélia”, que integram a obra *Thanatopia y otros relatos* (2016). Nessas histórias, Darío apresenta personagens que, ao passarem por dados acontecimentos, sofrem intensas transformações em suas vidas. Para exemplificar esse

fato, podemos observar dois personagens: o primeiro deles é James Leen, protagonista de “Thanatopia”. Após anos afastado, Leen retorna ao lar e, ao conhecer sua nova madrastra, conclui que seu pai havia desposado uma vampira. O resultado desse encontro foi uma avalanche de perturbações e um profundo pânico em relação a tudo que pudesse lembrá-lo desta sinistra experiência. O segundo exemplo é observável no conto “El caso de la señorita Amelia”, cujo personagem, Doutor Z., é descrito como um homem muito respeitado e conhecido. Ele relata o inquietante episódio ocorrido em sua vida: a não concretização de sua paixão pela pequena Amelia. De acordo com o narrador-personagem, vinte anos decorreram desde o seu último encontro com Amelia, mas, ao revê-la e esperar encontrar uma bela jovem, constata que o tempo para ela não passou, sua amada eternizou-se como uma jovem criança de doze anos. O resultado dessa frustração é um homem imerso na melancolia e detentor de dúvidas sobre as ações do tempo, tão duro para alguns, mas esquecido em outros.

Esta indissolubilidade existente entre as categorias de tempo e de espaço, que o teórico russo Mikhail Bakhtin (2018) denomina “cronotopo”, age, junto à vivência insólita, nos personagens centrais, modificando-os pelo longo curso de suas vidas. Após adentrarem o espaço, revivem o tempo passado, a partir dos recantos que trazem as recordações, ao mesmo tempo em que são confrontados pela realidade do tempo presente, e, posteriormente, serão eternamente assombrados no tempo futuro, recobrando sempre aquele espaço. Deste modo, o espaço da casa está repleto de tempo, ou, nas palavras de Bakhtin, “parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele” (2018, p. 142).

Tudo é moldado a partir do que foi vivido e que é sempre revivido por eles. O encontro com o fantástico parte da finalização do conto, que ambos tiveram (James e a madrastra morta, Doutor Z. e a para sempre pequena Amelia, sua paixão antiga), abrindo, assim, caminhos para uma cadeia de acontecimentos que fazem parte do início da narrativa de modo cíclico.

No universo criado por Darío, Londres (“Thanatopia”) e Argentina (“El caso de la señorita Amelia”) carregam esse misto de acontecimentos excêntricos e fantásticos, em que o abandono parental e o esquecimento temporal agem de forma única na modificação dos seres.

A partir dessas considerações iniciais, compreendemos que os mencionados contos constituintes do *corpus* de análise compõem essas ações cronotópicas fantásticas e incidentes nos personagens e, para constatar essa percepção, organizamos o estudo em três capítulos. No primeiro, intitulado como “Quem foi Rubén Darío?”, tratamos sobre as

bases biográficas do modernista, em duas seções. Na primeira delas, “A prosa de Rubén Darío no Modernismo Hispano-Americano”, acompanhamos os caminhos percorridos pelo príncipe das letras castelhanas até receber tal alcunha, sua importância e influência no gênero. Na seção dois, “O fantástico Hispano-Americano”, observamos como o gênero caminhou pela Hispano-América até se consagrar e fincar raízes duradouras. Para composição deste capítulo, nos atemos aos autores Ramirez (2016), Sanz (2016), Campos (1967), Abate (1998), Paz (2005), entre outros.

No segundo capítulo, “O tempo e espaço nas análises literárias”, focamos nas categorias de análise. Para isso, o desenvolvimento se realizou, primeiramente, com a seção “O tempo nas narrativas literárias”, na qual observamos como a categoria do tempo funciona, bem como suas divisões e características. Nesta, há uma subseção intitulada “A pluralidade do tempo”, a qual trata das diferentes e amplas categorizações acerca da temporalidade, caminhando junto com alguns importantes autores que a discutem. A segunda seção deste capítulo, “O espaço nas narrativas literárias”, conta com a explanação sobre essa categoria, seus meios e relações nos diferentes gêneros literários. Por fim, a seção terceira deste capítulo, “O cronotopo literário”, apresenta uma explicação acerca dessa forma de se pensar e analisar as categorias de tempo e de espaço a partir de sua indissolubilidade. Para compreendermos os efeitos do cronotopo e a sua relação com o fantástico, apresentamos a subseção “O cronotopo fantástico ou a cronotopia insólita”, que evidencia a relação intrínseca existente entre eles, concebendo a atuação conjunta entre tempo e espaço, resultando na propagação do fantástico. Neste capítulo, evidenciamos a importância dos debates estabelecidos por Nunes (1995), Ricoeur (1994), Tomachévski (1976), Gama-Khalil (2018), Brandão (2019), Bachelard (2008), entre outros.

Para concluir, no terceiro capítulo, “Produção do efeito fantástico nos seres: uma análise da incidência do tempo e espaço”, analisamos o fantástico dariano a partir da cronotopia insólita. Iniciamos, portanto, conhecendo mais profundamente a construção desse gênero nos escritos de Ruben Darío a partir da seção “O fantástico nos contos darianos”; seguindo para a análise do primeiro conto de nosso *corpus* “Thanatopia” e, em seguida, na terceira subseção, analisamos o conto dois, “El caso de la señorita Amélia”, visando a verificar e analisar as ações anteriormente mencionadas nas duas narrativas do modernista. Teremos, como pressupostos teóricos, os estudos de Jiménez (1892), Hahn (1978), Oviedo (2012), entre outros.

1 QUEM FOI RUBÉN DARÍO?

Félix Rubén García Sarmiento¹, ou simplesmente Rubén Darío, também conhecido como o “Príncipe das letras castelhanas”, foi um escritor e modernista nicaraguense, que, com sua escrita inovadora, influenciou toda uma nova geração de autores modernos, a partir da ruptura por ele provocada. Para Ramírez (2016),

A modernidade do modernismo dariano, vista e entendida desde o mundo hispano-americano e desde a língua, representou uma mudança de sensibilidade e abriu caminho para uma literatura que fora sempre moderna nas novas gerações, cada uma delas amparadas com a ruptura provocada por Rubén e com a criação dessa nova sensibilidade [...] (Ramírez, 2016, p. 27).²

Nascido no ano de 1867, numa região de nome Metapa, Darío foi criado por seus tios, que sempre foram muito atentos à sua educação. O autor demonstrou, desde cedo, seu talento. Iniciou no mundo dos livros com apenas três anos de idade. Ainda na juventude já deu início ao que viria a ser uma vida dedicada à escrita, começando a partir de escritos dedicados às procissões da Semana Santa, que aconteciam em sua terra natal.

Em sua autobiografia³, Darío nos apresenta esse forte viés cristão que marcou sua vida, não apenas em sua infância e adolescência, mas que o acompanhou durante toda a sua vida. Quando adulto, o célebre escritor encaminhou-se pelas ciências ocultas, todavia não deixou de lado a concepção cristã que lhe foi apresentada na fase inicial de sua vida de uma maneira muito intensa, pela figura de sua tia.

De sua tia Rita deriva uma religiosidade exacerbada que nosso autor diz que beira a superstição, com preces de rejeição a Satanás em dias de tempestades ferozes. Isso veremos surgir em alguns contos que tomam a religião, suas crenças e rituais como pedra de toque. (Bascuñana; Sanz, 2016, p. 23).⁴

¹ Originalmente o Darío não consta em sua certidão de nascimento. Porém a introdução, por ele feita, deste sobrenome tem raízes antigas, visto que seu tataravô respondia pelo nome Darío e seus filhos e filhas acabaram sendo conhecidos pelo mesmo nome. Assim toda a geração posterior ao “primeiro Darío”, passou a ser conhecida na região por esse sobrenome, ainda que, oficialmente, nenhum, de fato, os tivera.

² La modernidad del modernismo dariano, vista y entendida desde el mundo hispanoamericano y desde la lengua, representó un cambio de sensibilidad y abrió el camino para una literatura que fuera siempre moderna en las nuevas generaciones, cada una de ellas emparentadas con la ruptura provocada por Rubén y con la creación de esa nueva sensibilidad [...] (Ramírez, 2016, p. 27).

³ *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* (2015).

⁴ De su tía Rita deriva una exacerbada religiosidad que nuestro autor disse rayana en la superstición, con preces de rechazo a Satán en días de feroces tormentas. Estol o veremos surgir em algunos de los cuentos que toman la religión, sus creencias y rituales como piedra de toque. (BASCUÑANA; SANZ, 2016, p. 23).

Quando adolescente, Darío escrevia poemas não apenas com teor religioso, como também abordava temas amorosos, fruto de suas decepções na juventude. Próximo a completar treze anos, teve seus primeiros versos publicados no jornal *El Termómetro*. A partir de então, ficou conhecido como “el poeta niño”. Ainda nessa época, e por suas publicações nesse periódico, ele foi convidado a recitar seus versos em algumas reuniões do Congresso, que aconteciam em Managua. Nessa época, também, ele recebeu uma oferta de bolsa de estudos na Europa, entretanto, seus escritos mais radicais contra a sua pátria e religião o impediram de realizar tal viagem. Ele mesmo pontua em sua autobiografia ⁵“mis poesías y versos ardía el más violento, desenfadado y crudo liberalismo”. (Darío, 2015, p. 43).

Tempos depois, o jovem Darío foi a El Salvador. Nessa fase, começou a ter contato com as obras de Victor Hugo. Em seguida, por volta de 1886, foi a Santiago do Chile. Neste período, sua fama já havia se espalhado por toda a América Central, porém, o marco definidor em sua carreira veio a partir da publicação de sua obra *Azul* (1888), livro que representou uma ruptura moderna com o que era produzido até então. A partir daquele momento, Darío passou a ser um nome importante para a literatura hispano-americana.

Depois de sua conquista e fama internacional, Darío viajou para a Argentina e passou a trabalhar como redator de um importante jornal de Buenos Aires, *La Nación*. Para este, ele escreveu muitas crônicas, o que o auxiliou no desenvolvimento de sua prosa. Em 1900, viajou à França, local onde passou sete anos de sua vida. O Simbolismo francês foi muito caro aos textos darianos. Pelo fato de ele viajar frequentemente à capital, Paris, os escritos dessa escola literária o influenciaram. Um dos exemplos é Paul Verlaine, tão importante para o nicaraguense que este lhe escreveu um poema em seu livro *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901) “Responso” (1896), logo ao saber de seu falecimento.

Durante uma de suas muitas visitas à França, Darío veio a conhecer um importante nome da literatura, Oscar Wilde. Não se pode negar que este momento foi importante para o nicaraguense. Pouco tempo depois desse encontro, Wilde veio a falecer. Não muito tempo após a morte do autor irlandês⁶, em oito de dezembro de 1900, Darío escreveu uma

⁵ La vida de Rubén Darío escrita por el mismo (2015).

⁶ Oscar Wilde faleceu em 30 de novembro de 1900.

crônica de teor macabro, de nome “Purificaciones de la piedad”. Sobre esse seu momento com o autor de *O retrato de Dorian Gray*, Darío escreve em sua autobiografia⁷:

[...] um cavalheiro um pouco robusto, barbeado, com algo de abacial, muito fino de tratamento e que falava francês com marcado sotaque. Era o grande poeta desgraçado Oscar Wilde. Raramente encontrei uma distinção maior, uma cultura mais elegante e uma urbanidade mais gentil. Há pouco tempo que tinha saído da prisão. [...] Ele tinha até mudado de nome no hotel onde vivia. Chamava-se com um nome balzaquiano, Sebastián Menmolth. Em Inglaterra, todas as suas obras tinham sido embargadas. Vivia da ajuda de alguns amigos de Londres. Por razões de saúde, ele precisou fazer uma viagem à Itália, e com todo o respeito, ofereceu-lhe o dinheiro necessário a um barman de nome John. [...] Alguns meses depois, o pobre Wilde morreu, e eu não pude ir ao seu enterro, porque quando soube, já estava o infeliz debaixo da terra. E agora, na Inglaterra e em todo o lado, a sua glória recomeça... (Darío, 2015, p. 54).⁸

Enquanto sua vida profissional seguia em bons caminhos, sua vida pessoal representava um mar de decepções amorosas, boemia e amantes, o que o levou à instabilidade financeira durante sua vida. Ademais, “sempre padeceu de um terror noturno e insônia, ébrio e que sempre temeu a Morte” (Bascuñana; Sanz, 2016, p. 30)⁹ e padeceu em 6 de fevereiro de 1916, na cidade de León, aos 49 anos, vítima de uma cirrose.

Finalmente, na noite de 6 de fevereiro de 1916, após breve agonia, expira em León, rodeado de alguns amigos, o preclaro espírito que iluminara com a irradiação solar de seu gênio o continente americano e o panorama da própria sensibilidade universal. No relógio de bolso, como na canção do poeta, a morte marcada “diez y media horas de la noche en punto”. (Campos, 1967, p. 225).

⁷ La vida de Rubén Darío escrita por el mismo (2015).

⁸ un caballero un tanto robusto, afeitado, con algo de abacial, muy fino de trato y que hablaba el francés con marcado acento de ultramancha. Era el gran poeta desgraciado Óscar Wilde. Rara vez he encontrado una distinción mayor, una cultura más elegante y una urbanidade más gentil. Hacía poco que había salido de la prisión. (...) Él había cambiado hasta de nombre en el hotel donde vivía. Se llamaba con un nombre balzaquiano, Sebastián Menmolth. En Inglaterra le habían embargado todas sus obras. Vivía de la ayuda de algunos amigos de Londres. Por razones de Salud, necesito hacer un viaje a Italia, y con todo respeto, le ofreció el dinero necesario un *barman* de nombre John (...) Unos cuantos meses después moría el pobre Wilde, y yo no pude ir a su entierro, porque cuando lo supe, ya estaba el desventurado bajo la tierra. Y ahora, en Inglaterra y en todas partes, recomienza su gloria... (Darío, 2015, p. 54).

⁹ siempre padeció terror nocturno e insomnio, bebedor y que siempre temió a la Muerte. (Bascuñana; Sanz, 2016, p. 30)

Durante toda a sua vida, Darío foi um homem angustiado com a sua morte. Mesmo que houvesse dentro de si um grande fascínio pelo mistério, pelo desconhecido, não conseguia se desarraigar do temor existente na obscuridade, no que aconteceria pós-morte:

Certamente, em mim existe, desde o início da minha vida, a profunda preocupação do fim na minha desolação, lancei-me a Deus como num refúgio, aguei-me à oração como de um paraquedas. Eu me enchi de angustia quando examinei o fundo das minhas crenças, e não encontrei suficientemente maciça e fundamentada a minha fé, quando o conflito de ideias me fez vacilar e me senti sem um apoio constante e seguro. (Darío, 2017, p. 214).¹⁰

Após sua morte e a autópsia de seu corpo, com familiares e médicos presentes, Darío teve seu coração posto em um vaso de cristal. Durante a preparação de seu corpo para o velório, o seu cérebro foi retirado “para buscar naquela massa de matéria, o fio da distinta lira” (Bascuñana; Sanz, 2016, p. 32).¹¹ Em seguida, a massa cerebral foi embalsamada, entregue a médicos e se tornou vítima de disputa. Atualmente, não se sabe mais onde está o cérebro do célebre “poeta niño”. Os restos mortais foram cremados e estão no sarcófago da catedral de León. Sua história se finda envolta no que mistério que tanto circundou sua existência em vida: o desconhecido, o medo proveniente da morte.

1.1 A prosa de Rubén Darío no Modernismo hispano-americano

O marco de Rubén Darío dentro do movimento modernista foi notório, e é difícil conceber tal movimento sem a presença do autor, bem como vê-lo sem o movimento, pois ambos se inter-relacionam. É importante compreender que o Modernismo, no contexto da literatura hispano-americana, possuiu influências do Parnasianismo e do Simbolismo, cujo objetivo central era melhorar as maneiras de expressão da língua castelhana. “Na raiz dessa renovação estavam, sem dúvida, a forma literária, os temas, as imagens, a técnica do verso e a própria sensibilidade” (Campos, 1967, p. 226). Na América, este

¹⁰ Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio, y he asido a la plegaria como de un paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me sentido sin un constante y seguro apoyo. (Darío, 2017, p. 214)

¹¹ con el fin de buscar en aquella masa de materia, la cuerda de la lira insigne”. (Bascuñana; Sanz, 2016, p. 32)

movimento possuiu extrema significância, visto que, na evolução da literatura em língua espanhola, observa-se um episódio ímpar, que estabeleceu a contribuição primeira feita pela América ao que Campos (1967) chama de “cultura irmã da Península”, em que sempre estavam variados escritores hispano-americano associados tanto ao Neoclassicismo, quanto ao Romantismo e Pós-romantismo.

É claro que, por se tratar de um movimento tão amplo, não pode ser direcionado a um único autor, tampouco a Darío, afinal não foi ele quem o iniciou. Já existiam escritos modernistas produzidos por nomes importantes, como José Asunción, José Martí, Julián del Casal e Manuel Gutiérrez Nájera¹². Foi, porém, com o mais conhecido morador de Metapa que a corrente modernista, de fato, obteve a sua universalização. Dessa maneira, não nos convém pontuar Darío como tendo uma “relação de ‘paternidade’, apenas, em todo caso, de ‘apadrinhamento’”. (Abate, 1998, p. 25).

Essa passagem modernista de Darío foi iniciada por volta do ano de 1888, quando empregou pela primeira vez o termo “modernismo” em um artigo do periódico *Revista de Arte e Letras*. Todavia, apenas em 1890, após a visita de Ricardo Palma, ele retomou o uso do termo, desta vez, trazendo-o como identificador de um novo espírito que alguns autores já estavam utilizando. Esse espírito modernista de Darío foi transposto em larga escala em seus poemas, entretanto há marcas de sua presença em seus textos em prosa, que são poucos, se comparados à sua produção poética. Marcada, no primeiro momento, pelos escritos de José Martí, as narrativas darianas bebem dessa tendência realista de traços vigorosos.

Esta prosa “de grande intensidade realista, de vigorosos traços, cheia de cor, de ritmo e vibração” veio a ser predominante nas crônicas de Darío (tendência enumerativa, perguntas retóricas, construções paralelísticas, textura imaginativa, configuração oratória, combinação do barroquismo e simplicidade). Em síntese, Martí ensinou a Darío “o modo de juntar a prosa enraizada hispânica com as inovações artísticas parnasianas, simbolistas e impressionistas”. (Abate, 1998, p. 31).¹³

Darío trouxe inovação para o Modernismo, o que foi decisivo para que ele fosse considerado o grande nome da escola literária hispano-americana. Cronologicamente, no

¹² Mencionado por muitos como os precursores do movimento Modernista.

¹³ Esta prosa “de gran intensidad realista, de vigorosos trazos, llena de color, de ritmo y vibración” va a ser la predominante en las crónicas de Darío (tendencia enumerativa, preguntas retóricas, constucciones paralelísticas, contexturas imaginística, configuración oratória, combinación de barroquismo y sencillez). Em síntesis, Martí le enseñó a Darío “el modo de aunar la prosa raigalmente hispánica con las innovaciones artísticas parnasianas, simbolistas e impresionistas”. (Abate, 1998, p. 31)

ano de 1888, o da publicação do seu livro *Azul*, Max Henriquez Ureña fixou a data como marco inicial do Modernismo; para ele, cinco foram aqueles que iniciaram o movimento: Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Julian del Casal, José Asunción Silva e o próprio Rubén Darío. Todavia, falar sobre o Modernismo dariano é compreender as fortes influências francesas, Parnasiana e Simbolista, em seus escritos, tal como sugere Paz (2005):

A escola parnasiana buscava a beleza formal, a mais alta e simples expressão possível de uma realidade objetiva. O simbolismo, algo posterior, também perseguia a forma concisa e precisa, mas não de uma realidade objetiva, mas sim de um subjetivo, investigando assim o poder sugestivo e evocador da palavra. Poderíamos dizer que enquanto o parnasianismo fica no denotativo do signo, o simbolista busca o conotativo. Porém, não há de cair no terror de acreditar que uma atitude exclua a outra, já que muitos autores foram parnasianos ao mesmo tempo que simbolistas. (Paz, 2005, p. 5-6).¹⁴

É inegável a forte influência e o poder divisor de águas que *Azul* (1888) possui, transpassando barreiras continentais, como aponta o próprio autor em “Los colores del estandarte”: ¹⁵“fortuna tuvo en España, y aún en Francia, donde Peladán imitó francamente mi Canción del oro en su Cantique de l’or, que sirve de prólogo a Le Panthée...” (Darío, 1896, p.4).

É importante pontuar que esta importante obra dariana (1888) teve ampla divulgação por sua potência e inovação, visto que, antes dela, não se trabalhava a linguagem da maneira ousada com a qual Darío compôs este livro. Muitos poetas da época, com suas críticas, contribuíram, direta ou indiretamente, para a popularização da leitura de *Azul* (1888), entretanto um nome merece destaque: Juan Valera, escritor espanhol que teceu uma considerável crítica positiva acerca da obra, que, pelas palavras de Bernardino Pantorba:

Quem mais contribui para lhe abrir essas aludidas portas metafóricas é o nosso famoso Don Juan Valera. Rubén teve o feliz acordo de enviar uma cópia do seu recém-publicado livro ao mestre da crítica que, de Madrid, seguia, com o comentário da sua caneta, a produção literária da América Hispânica; e teve Valera o acerto de “ver” (os bons críticos

¹⁴ La escuela parnasiana buscaba la belleza formal, la expresión más lograda y simple posible de una realidad objetiva. El simbolismo, algo posterior, también perseguía la forma concisa y precisa, pero no de una realidad objetiva, sino de un mundo subjetivo, investigando así en el poder sugeridor y evocador de la palabra. Podríamos decir que mientras que el parnasianismo busca lo connotativo. Sin embargo, no se há de caer en el error de creer que una actitud excluya a la otra, ya que muchos autores fueron parnasianos a la par que simbolistas. (Paz, 2005, p. 5-6)

¹⁵ Texto no qual foi publicado pelo jornal La Nación datado em 27 de novembro de 1896.

são os que têm esse tipo de “vista”) quando de novo, interessante e valioso estava trancado naquele pequeno volume que, do Chile, chegou à sua mesa de trabalho madrilena; ele viu e tratou dele na Imprensa, e não brevemente. A indiscutível autoridade de Don Juan deu assim o apoio ao nome, em Espanha totalmente desconhecido, de “Don Rubén Darío”. (Pantorba, 1967, p. 15).¹⁶

A prosa no movimento modernista passou a carregar características musicais, pictóricas e plásticas, e foi em Darío que ela combinou todos esses elementos. Apesar de não ter escrito tantos textos em prosa, em comparação à sua poesia, o nicaraguense carregou consigo os traços modernos em sua composição artística. Afinal, desde a publicação de *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901), nota-se a sua influência de escritos em verso e prosa, para outros tantos autores na América e Espanha.

Após tamanho sucesso, Darío passou a levar uma vida sofisticada em Santiago, como bem pontua Franco: “o provinciano Rubén Darío que um dia chegara a capital chilena pobremente vestido (...) logo ia sepulta-las nas profundezas de sua memória” (Franco, 2010, p. 150)¹⁷.

O sucesso acarretou a boa vida ao modernista, que saiu da Europa e estabeleceu moradia de volta na América, agora na capital da Argentina, Buenos Aires, onde se tornou um nome muito importante do periódico *La Nación*, momento muito caro a seus escritos prosaicos, influenciados e desenvolvidos a partir do seu trabalho como jornalista, em que traçava publicações que iam de crônicas a contos e até mesmo críticas literárias.

Durante sua vida, Darío escreveu cerca de oitenta contos que carregavam uma narrativa mais contemporânea, nos quais, de acordo com Abate (1998), há uma penetração da poesia no conto, uma “prosa poemática” carregada de fantasia “desprender um acontecimento de la realidade empírica y revestirlo de cobertura maravillosa” (Abate, p. 36, 1998). A narração é feita cuidadosamente, de modo que o/a leitor/a possa contemplar as descrições realizadas no texto, levando o conto a ser organizado com picos de tensão em que a ação é quase palpável.

¹⁶ Quien más contribuye a abrirle esas aludidas puertas metafóricas es nuestro famoso don Juan Valera. Tuvo Rubén el feliz acuerdo de enviar un ejemplar de su recién publicado libro al maestro de la crítica que, desde Madrid, seguía, con el comentario de su pluma, la producción literaria de Hispanoamérica; y tuvo Valera el acierto de “ver” (los buenos críticos son los que tienen esa clase de “vista”) cuanto de nuevo, interesante y valioso se encerraba en aquel reducido tomo que, desde Chile, llegábale a su madrileña mesa de trabajo; lo vio y trató de ello en la Prensa, y no brevemente. La indiscutible autoridad de don Juan dio así el espaldarazo al nombre, en España totalmente desconocido, de “Don Rubén Darío”. (Pantorba, 1967, p. 15).

¹⁷ el provinciano Rubén Darío que un día llegara a la capital chilena pobremente vestido (...) pronto iba a sepultarse en las profundidades de su memoria” (Franco, 2010, p. 150).

1.1 O fantástico Hispano-Americano

Antes de o fantástico Hispano-Americano surgir com as características que hoje podemos observar, este já demonstrava aspectos desde os seus primórdios, com os povos primitivos que apresentavam tradições e lendas e compunham suas temáticas. A presença do politeísmo e dos diversos cultos estabelecidos para cada deus eram proferidos no intuito de explicarem para aquela sociedade sua natureza, o seu meio como um todo. Portanto, foi esta mitologia utilizada pelos povos originários, um elemento fundamental para a imensa gama de narrativas de cunho oral, as quais possuíam o elemento maravilhoso, e acabaram tornando-se responsáveis por propiciar o fantástico, que viria a se solidificar em um momento posterior.

A vida ritual, complexa e totalizante, absorvia uma parcela imensa das energias e recursos da comunidade. Algumas características comuns aos múltiplos ritos podem ser indicadas. Em primeiro lugar, o minucioso cuidado que presidia a cada detalhe, cada gesto e cada palavra. Tudo, inclusive os ornamentos das vítimas e sacerdote era rigorosamente ordenado. (...). Numerosos ritos consistiam em uma encenação: os personagens, frequentemente as futuras vítimas, vestidos como a divindade em foco, simulavam suas ações características ou episódios de sua história mítica. Os cantos religiosos que se executavam simultaneamente descreviam essa pantomima sagrada. (Soustelle, 2002, p.73).

Somado ao fato de ser orgânico dos autóctones a presença do elemento misterioso, os navegadores obtinham também a crença em seres monstruosos, tal como o próprio Cristóvão Colombo, que “[...] via sereias, porque as sereias estavam representadas em todos os mapas medievais. Acreditava-se firmemente que estava caminhando para o mundo descrito por Marco Polo, e às vezes também o mundo bíblico”. (Rosenblat, p. 24).¹⁸ Um interessante exemplo para as lendas que permeavam o inconsciente europeu pode ser observada em *O Livro das Maravilhas*, de Marco Polo. Unindo as suas vivências e aventuras com a percepção fantástica das coisas, nota-se como a escrita já estava permeada do maravilhoso.

Marco Polo, como será característico das crônicas das Índias, combina o estilo informativo, periódico, com o novelesco. (...) Os relatos de

¹⁸ Colón veía sirenas, porque las sirenas estaban representadas en todos los mapas medievales. Creía firmemente que estaba recorriendo el mundo descrito por Marco Polo, y a veces también el mundo bíblico” (Rosenblat, 1969, p. 24).

Marco Polo são um precedente do realismo mágico que contamos, também antes da carta, nas crônicas das Índias. A credibilidade do texto se consegue partindo do princípio de que toda história fantástica é verossímil se é descrita como uma notícia periódica se trata. (...), traz uma notícia do tipo informativo uma fantástica. (Serna, 2007, p. 34).¹⁹

Dessa maneira observamos que tanto o maravilhoso quanto o fantástico sempre estiveram presentes nas raízes da Hispano-América. As tradições dos autóctones foram reforçadas com a chegada dos europeus, ambos carregando seus mitos, os quais, posteriormente, foram registrados em crônicas e serviram como o berço da sua literatura. Todas essas concepções foram fundamentais para o desenvolvimento do fantástico que se desenvolveu por séculos.

O conto fantástico hispano-americano aparece solidificado durante o Modernismo, momento em que pode existir uma maior autenticidade a partir do sobrenatural ligado à ciência e ao inconsciente. Assim, enraizada na construção da própria América, a construção das temáticas expostas pelos contos fantásticos remontam as raízes dessa terra²⁰, sem excluir as ideias postas pelo cientificismo, que, em alguns momentos, aparecem como elementos da desventura vivenciada pelos personagens centrais. Dessa forma, é possível compreender que as fortes raízes culturais são elementos muito importantes para a construção fantástica da Hispano-América, visto que se trata de uma retomada da sua ancestralidade, todavia não exclui as modas europeias da época, que era o trabalho com o cientificismo e as ciências ocultas.

O conto “Huitzipochtli”, de Rubén Darío, apresenta raízes indígenas da América. A filiação indígena, observável já em seu título, faz referência ao deus supremo do povo Asteca, para cuja honraria, deveriam ser realizados sacrifícios. É possível observar como Darío explana, nessa narrativa, a origem primitiva dos povos ameríndios, objetivando a preservação da tradição²¹.

Na história, conhecemos o narrador que relata sua história, a partir do seu ponto de vista, como um jornalista integrante de uma comitiva incumbida de relatar os episódios da Revolução Mexicana. Junto a eles, um antigo padre comanda a todos, o coronel

¹⁹ Marco Polo, como será característico de las crónicas de Indias, combina el estilo informativo, periodístico, con el novelesco. (...) Los relatos de Marco Polo son un precedente del realismo mágico que encontramos, también avant la lettre, en las crónicas de Indias. La credibilidad del texto se consigue partiendo del principio de que toda historia fantástica es verosímil si se describe como si de una noticia periodística se tratara. (...) tras una noticia de tipo informativo, una fantástica. (Serna, 2007, p. 34)

²⁰ É válido mencionar que ao trazer as raízes mais tradicionais da América, o fantástico Hispano-Americano se coloca de encontro ao avanço das ideias progressistas que vigoravam na época.

²¹ Elemento característico desse gênero dentro da literatura hispano-americana.

Reguera. É o padre que relata, enquanto ambos bebem comiteco²², antigas histórias sobre espíritos originários que ainda governavam aquele lugar. No meio da noite, o narrador-personagem não consegue dormir, passa então a caminhar até se deparar com um ritual de sacrifício à deusa da morte Asteca. Para sua surpresa, aquele que estava sendo sacrificado era um de seus companheiros de viagem. Todavia, ao final, o narrador não consegue explicar se aquilo que viu foi real, pois ainda estava sob influência do álcool.

Essas ideias literárias autóctones²³ e as concepções individualistas foram resquícios do Romantismo hispano-americano que, inegavelmente, contribuíram para a construção do fantástico dessa região. Seu apogeu se deu no Modernismo, com seus escritos que buscavam evidenciar que a razão não conseguiria explicar tudo, e, por isso, existem coisas inatingíveis, inexplicáveis e sombrias, as quais, simplesmente, o homem não consegue compreender.

Leopoldo Lugones, ao escrever o conto “El descubrimiento de la circunferencia” apresenta-nos a narrativa de um paciente que não saía de um círculo feito no chão a giz, por acreditar que essa circunferência era a chave para a realidade. A história, narrada por um dos médicos do manicômio, não deixa brechas na constatação da loucura do paciente, que, depois de morto passa a assombrar o local: “Clinio Malabar era um louco [...] Fora isso, ele era um indivíduo tranquilo, que conversava com extrema discrição e até ria piedosamente de sua loucura.” (Lugones, 1987, p. 113).²⁴

Com o surgimento do Humanismo, iniciou-se um processo de transição para ideias antropocêntricas. A igreja já não clarificava as questões da transcendência espiritual, o que levou à perda considerável de seu prestígio, não apenas no âmbito da fé, como também por parte de setores sociais, os quais tradicionalmente dominava. Com o passar dos tempos e a ascensão da ciência, as ideias positivistas, e um profundo interesse pelo progresso, por tudo o que era material. Para responder seus questionamentos, buscava-se agora a ciência como meio de comprovação e explicação de anseios. Acerca disso, Ceserani comenta:

O que se verifica, portanto, na passagem dos séculos XVIII e XIX, é uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas. É uma mudança que possui raízes profundas na vida social, na nova necessidade de controlar os impulsos,

²² Bebida mexicana alcoólica, possui origens Astecas.

²³ Em que se buscava ideia na própria terra originária.

²⁴ Clinio Malabar era un loco [...] Fuera de esto, era un individuo apacible, que conversaba con suma discreción y hasta reía piadosamente de su locura. (Lugones, 1987, p.113)

na nova concepção do trabalho, da família, do amor, da amizade, da morte. As explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas se tornam problemáticas e para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou de qualquer outra justificativa especial. (Ceserani, 2006, p. 98).

A crise da fé abriu espaço para a busca pelo desconhecido e, assim, as ciências ocultas ganharam maior popularidade. Ao longo do tempo, o ocultismo passou a despertar maior curiosidade; muitos intelectuais da época acreditavam que o ponto de união entre a religião e a ciência estava entre as ciências ocultas, então se buscava chegar até esse ponto através dos espíritos, da hipnose, ou até da paranormalidade. Todas as pseudociências surgiam de alguma busca: no primeiro momento, pela explicação do mundo, e, em seguida, pela união desses dois aspectos (ciência e religião) aparentemente contraditórios. Martín, acerca disto, afirma que:

O espiritismo tornou-se a mais conhecida e sectária das ciências paranormais, que eram acessadas através do estudo de uma série de fenômenos e comportamentos indemonstráveis cientificamente, mas de cuja natureza contava a <<parapsicologia>>. Entre esses fenômenos estavam o hipnotismo (método para produzir o sonho artificial, por influxo pessoal ou por aparelhos adequados), a telecinesia ou telecine (deslocamento de objetos sem causa física, motivada por uma força psíquica ou mental), a levitação denominada magia negra ou diabólica que pretende adivinhar o futuro invocando os mortos), o xamanismo (domínio das forças naturais por via do êxtase e de práticas mágicas) ou da clarividência (faculdade paranormal de perceber coisas distantes ou não perceptíveis pelo olho, também, faculdade de adivinhar fatos futuros ou ocorridos em outros lugares). A qualificação de <<paraciência>> não vem ao espiritismo por acaso. (Martín, 2009, p.219-220, grifos do autor).²⁵

Os conhecimentos acerca dos saberes místicos encorpavam e fomentaram bastante as temáticas presentes nas narrativas fantásticas. As crenças mais antigas

²⁵ El espiritismo llegó a ser la más conocida y sectaria de las ciencias paranormales, a las que se accedía mediante el estudio de una serie de fenómenos y comportamientos indemostrables científicamente, pero de cuya naturaleza daba cuenta la «parapsicología». Entre esos fenómenos se contaban el hipnotismo (método para producir el sueño artificial, mediante influjo personal o por aparatos adecuados), la telequinesia o telequinesis (desplazamiento de objetos sin causa física, motivada por una fuerza psíquica o mental), la telepatía (transmisión de contenidos psíquicos entre personas distantes entre sí, sin intervención de agentes físicos conocidos), la levitación (acción de elevarse y mantenerse en el aire sin ningún punto de apoyo), la bilocación (hallarse simultáneamente en dos lugares distintos), la metempsícosis o metempsychosis (doctrina según la cual las almas transmigran a otros cuerpos después de la muerte), la nigromancia (práctica de la denominada magia negra o diabólica que pretende adivinar el futuro invocando a los muertos), el chamanismo (dominio de las fuerzas naturales por vía del éxtasis y de prácticas mágicas) o la clarividencia (facultad paranormal de percibir cosas lejanas o no perceptibles por el ojo, asimismo, facultad de adivinar hechos futuros u ocurridos en otros lugares). La calificación de «paraciencia» no le viene al espiritismo por casualidad. (Martín, 2009, p.219-220)

serviam, naquele momento, como meios de resposta ao desconhecido. Por esse motivo, práticas como a cabala, o hermetismo e a astrologia também fazem parte dos textos dessa época. Essas ideias suscitavam, no escritor modernista, o desejo de oferecer respostas, pois, até então, só existia o vazio dos questionamentos não solucionados. Phillips-López comenta um pouco sobre esse período e sobre a visão dos artistas:

A racionalização e o progresso científico estão na base do fenômeno de secularização que consistiu, como Max Weber formulou, precisamente, na “desmiculização do mundo”. Sentido como vazio espiritual vivido como desprezo, este fenômeno será assinado na vaga, ampla e renovada da religiosidade que caracterizou o fim do século. Ao recorrer ao misticismo, ao esoterismo e às superstições, ao somar a magia, o lendário, o milagre, o mistério, o sonho e ao descrever os estados enfermos ou as patologias da alma humana, a ficção Fantástica modernista condensa interrogações e respostas literárias significativas, procura preencher as lacunas, explorar as novas (e repensar as antigas) transbordando fronteiras, estabelecendo-se na própria morte, tendo prazer excessivo nela. (Phillips-López, 2003, p.33).²⁶

Como apontamos anteriormente, esse desequilíbrio da fé foi reproduzido dentro da literatura. Fortes nomes do Modernismo hispano-americano, como Amado Nervo, Leopoldo Lugones e Rubén Darío, foram alguns dos que beberam dessas ideias e as incorporaram em suas produções. Ao mencionarmos o mexicano Amado Nervo, é possível rememorar os contos “El diablo desinteresado” e “Cuentos misteriosos” como dois exemplos de ocultismo em sua produção literária. Em seu próprio ensaio, intitulado como “La literatura maravillosa”, o autor comenta sobre o ocultismo para além das fronteiras literárias, isto é, sobre sua influência em outros campos sociais:

Vê aqueles senhores que durante as dez horas úteis do dia enchem colunas de números, levantam os negócios mais ousados e, convencidos da sua excepcional importância, nem sequer se atrevem a sorrir? Pois muitos deles, chegados a sua casa após o fechamento da Bolsa, ficarão com duas ou três pessoas de sua família, em torno de uma mesa, para evocar os espíritos, e suportarão toda a brincadeira dos mortos chocantes, que lhes darão as respostas mais peregrinas da terra. Outros,

²⁶ La racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización que consistió, como lo formuló Max Weber, precisamente en la «desmiraculización del mundo». Sentido como vacío espiritual vivido como desgajamiento, este fenómeno se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin del siglo. Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo. (Phillips-López, 2003, p. 33)

abrirão um móvel, e da gaveta mais escondida e discreta tirarão um romance de Julio Verne, ou, se eles estão mais a par da literatura maravilhosa, uma de Wells. (Nervo, 2017, p. 45).²⁷

Hernandez (2019), ao comentar sobre o ocultismo em Nervo, menciona seu consagrado conto “La serpiente que se muerde la cola”, publicado em 1912, no jornal *El imparcial*. A história aborda a ideia do eterno retorno com a serpente que morde o próprio rabo, em uma concepção do ocultismo e das doutrinas esotéricas que trazem o ouroboros como um símbolo do deslocamento cíclico que cria a vida e da movimentação também cíclica produzida pelo universo. O conto mencionado apresenta essa ideia a partir do personagem central, que percebe viver os mesmos acontecimentos dia após dia, fatos que já foram vivenciados em épocas mais remotas. Atormentado por essa conjuntura, procura um médico que a explica, a fim de tranquilizá-lo, utilizando das ideias do mito antigo, seguido por um tratamento para aplanar o que sentia. O médico, que utilizando ideias do mito antigo, replica esse fenômeno:

Mas não é necessário ampliar a hipótese. A teoria ortodoxamente científica, absolutamente matemática do limitado das combinações atômicas, nos leva, mesmo sem sair deste mundo que habitamos, à inevitável conclusão de que o concurso de fatos infinitamente pequenos que, dadas tais ou quais circunstâncias produziu o homem chamado Pedro ou João, produziu esse mesmo homem n vezes na sucessão dos tempos... e ainda o produzirá...

Assim, você deve como eu, como todos, que viveram, quem sabe quantas vezes, a mesma vida, e ainda deve vivê-la, no eterno reinício dos séculos, simbolizado pela serpente que morde a cauda.

Mas – exclamou o médico – chega por hoje de filosofias. Você precisa se alimentar bem e às suas horas. Já são oito. Vá tomar os mesmos ovos cozidos e o mesmo leite que você bebeu em tantas outras existências idênticas. (Nervo, 2003, p. 171-172).²⁸

²⁷ ¿Veis a esos señores que durante las diez horas hábiles del día llenan columnas de números, plantean los negocios más audaces y, convencidos de su excepcional importancia, no se atreven ni a sonreír? Pues muchos de ellos, llegados a su casa después del cierre de la Bolsa, se pondrán con dos o tres personas de su familia, alrededor de una mesita, a evocar a los espíritus, y soportarán toda la guasa de los muertos chocarrereros, que les darán las respuestas más peregrinas de la tierra. Otros, abrirán un mueble, y del cajón más escondido y discreto sacarán una novela de Julio Verne, o, si están más al corriente de la literatura maravillosa, una de Wells. (Nervo, 2017)

²⁸ Pero no es necesario ampliar la hipótesis. La teoría ortodoxamente científica, absolutamente matemática de lo limitado de las combinaciones atómicas, nos lleva, aún sin salir de este mundo que habitamos, a la inevitable conclusión de que el concurso de hechos infinitamente pequeños que, dadas tales o cuales circunstancias produjo al hombre llamado Pedro o Juan, ha producido ese mismo hombre n veces en la sucesión de los tiempos... y lo producirá todavía...

Así pues, usted como yo, como todos, que vivido, quién sabe cuántas veces, la misma vida, y la ha de vivir aún, en el eterno recomenzar de los siglos, simbolizado por la serpiente que se muerde la cola...

Pero – exclamó el doctor – basta por hoy de filosofías. Necesita usted alimentarse bien y a sus horas. Son ya las ocho. Vaya a tomarse los mismos huevos pasados por agua y la misma leche que se ha bebido usted en tantas otras existencias idénticas. (Nervo, 2003, p.171-172)

Lugones, de acordo com Hernandez (2019), insere o ocultismo em suas narrativas a partir da tessitura às críticas das ideias positivistas, como podemos observar personagens cientistas e naturalistas que o autor insere em suas narrativas. A exemplo, a autora menciona o conhecido conto “Cábala práctica”. O personagem Eduardo é o narrador-protagonista dos acontecimentos. Ele, representante do naturalismo, conserva um esqueleto feminino dentro de seu escritório. Todas as noites, o protagonista e seus amigos encontram-se no seu escritório para tomar algumas bebidas enquanto conversam. Durante a narrativa, o diálogo segue pelos caminhos da ciência ao ocultismo, passando por algumas suposições acerca do esqueleto. Junto à dupla está outra amiga, Carmen, personagem que, ao final da história, transforma-se em um corpo composto unicamente de carne, sem ossos. Ao se deparar com esse acontecimento, o narrador rememora o esqueleto e o interliga a este acontecimento:

Claro que o esqueleto do armário, <<esqueleto de mulher jovem>>, segundo Eduardo, era tema frequente das nossas conversas, em honra da verdade, apimentadas sempre de comentários ímpios. As reminiscências do Convidado de Pedra não eram escassas, como se pode supor, para dar base aos alardes da nossa incredulidade, científica até ao excesso naturalmente. E aqui já entro na história que este prólogo exigiu, e cuja relação verdadeira é a seguinte: Uma das tantas noites em que nos reuníamos para tomar café e ler os últimos versos da França no gabinete de Eduardo, a conversa nos levou a falar do vampirismo e alucinações histéricas dos míticos e feiticeiros. Tínhamos acabado de ler uma terrível obra de Eliphas Lévi, que então estávamos longe de apreciar em sua verdadeira transcendência. E ao propósito cada um jogou no tapete as suas memórias literárias. Desde Poe até Verhaeren e Villiers de L’Isle-Adam, recitou quantos versos, quanta prosa má ou boa conhecíamos sobre a matéria; e às onze, pouco mais, despedia-me de Eduardo, que terminou com a conhecida poesia de Acuña aquela noite, cuja ironia fúnebre concluiu, francamente, por me machucar. (Lugones, 2006, p. 247).²⁹

²⁹ Claro es que el esqueleto del armario, «esqueleto de mujer joven», según Eduardo, era tema frecuente de nuestras charlas, en honor de la verdad, salpimentadas siempre de comentarios impíos. Las reminiscencias del Convidado de Piedra no escaseaban, como puede suponerse, para dar base a los alardes de nuestra incredulidad, científica hasta el exceso naturalmente. Y aquí entro ya en la historia que ha requerido este prólogo, y cuya verídica relación es como sigue: Una de las tantas noches en que nos reuníamos a tomar café y leer los últimos versos de Francia en el gabinete de Eduardo, la conversación nos llevó a hablar del vampirismo y alucinaciones histéricas de los míticos y hechiceros. Acabábamos de leer una terrible obra de Eliphas Lévi, que entonces estábamos lejos de apreciar en su verdadera transcendencia. Y al propósito cada uno echó al tapete sus recuerdos literarios. Desde Poe hasta Verhaeren y Villiers de L’Isle-Adam, se recitó cuantos versos, cuanta prosa mala o buena conocíamos sobre la materia; y a las once, poco más, me despedía de Eduardo, quien finalizó con la conocida poesía de Acuña aquella velada, cuya ironía fúnebre concluyó, francamente, por hacerme daño. (LUGONES, 2006, p.247)

Como mencionado, Darío também foi muito influenciado pelo ocultismo na construção de seus escritos, todavia não nos ateremos a falar sobre ele, visto que o diálogo exclusivo sobre o nicaraguense ocorre no capítulo três desta dissertação. Entretanto, é pertinente apontar alguns aspectos. O primeiro deles é que a ligação existente entre Darío e o desconhecido possui raízes desde a infância do autor com as histórias que eram relatadas a ele. Suas viagens, especialmente a Paris, o levaram a rememorar os laços que já tinha desde sua tenra idade; a partir daquele momento, passou a estudar as ciências ocultas. Todas essas concepções podem ser observadas em seus escritos fantásticos que, embora poucos, apresentam com excelência suas observações frente ao mistério.

Utilizando também as categorias analíticas de tempo e de espaço em seus contos de formas diferentes das usuais, Darío as liga de modo que a dissolução de ambas impossibilita a compreensão plena delas. Isto é, apenas juntas, essas categorias fazem sentido e compõem a maestria do fantástico único, o fantástico dariano.

Acerca dessas ideias, os próximos capítulos apresentam uma melhor compreensão sobre as concepções que explicam os modos de analisar um texto. Nos capítulos posteriores, iniciamos o caminho pela intrincada categoria do tempo e suas diferentes concepções provindas de Aristóteles a Bakhtin. Em seguida compreendemos as trilhas percorridas pelo espaço na literatura, e, finalmente, observamos a união indissolúvel de ambas, que é denominada “cronotopo”.

2 TEMPO E ESPAÇO NAS NARRATIVAS LITERÁRIAS

Nos estudos de teoria literária, ao imergir no texto narrativo, é imprescindível a análise dos elementos que o compõem. Este estudo analisa com mais afinco as ideias que circundam duas dessas categorias, o tempo e o espaço. Nas narrativas, vê-se a presença de uma determinação espacial e temporal nas quais as ações serão desencadeadas para que haja uma sequência de acontecimentos e consequências dentro de sua estrutura.

O tempo é o período em que os fatos da narrativa decorrem. Ele pode ser dividido em dois: cronológico e psicológico. Quando falamos sobre o tempo cronológico estamos tratando de uma medição ordenada em datas, meses, horas, etc. No conto “A las orillas del rhin”, Rubén Darío nos apresenta um conto com forte teor medieval, repleto de cavaleiros, damas, amor e tragédia, marcado a partir do tempo cronológico, como vê-se, no trecho abaixo, a marcação dos dias:

No dia seguinte, o jovem voltou para Othon; e este, pesaroso, lhe disse que a vontade inabalável do velho era impedir de qualquer maneira o amor de Armando e de sua filha. Armando aparou sua cavalaria, e sem rumo lançou o seu corcel a fuga, ferindo-lhe os flancos com esporas afiadas. (Darío, 2016, p. 185-186).³⁰

A concepção do tempo psicológico possui forte ligação com o interior do sujeito. Há uma mistura entre presente, passado e futuro, o que nos sobra é um constante fluxo de pensamentos daquele que está envolvido na narrativa, isto é, o personagem. Dessa maneira, observa-se uma relação entre os pensamentos e as memórias do sujeito sem especificidade de datas. Edgar Allan Poe constrói em “O poço e o pêndulo” uma narrativa passada durante a Moderna Inquisição Espanhola, em que, sua personagem está presa (não se sabe o motivo do seu cárcere) em um calabouço, local em que sofre inúmeros castigos retratados a partir da percepção tida pela protagonista dos seus momentos mais sombrios e angustiantes. Apesar de saber que a personagem fica enclausurada durante alguns dias, o paralelismo existente entre o tempo cronológico e o psicológico é marcado neste conto à vista das reflexões da personagem, suas angústias e momentos de divagação, o que leva o leitor a considerar que o tempo vivido por ela é maior do que poucos dias.

³⁰ “Al día siguiente volvió el joven donde Othón; y éste, pesaroso, le dijo que la voluntad inquebrantable del viejo era impedir de todos modos el amor de Armando y de su hija. Armando aparejó su caballería, y sin rumbo lanzó su corcel a todo escape, hiriéndole los ijares con las agudas espuelas”. (DARÍO, 2016, p. 185-186).

Esse efeito é suscitado a partir do tempo psicológico, como no trecho abaixo, um dos muitos momentos visíveis da aparição dessa temporalidade mencionada:

[...] de repente, voltam à minha alma o movimento e o som – o movimento tumultuoso do coração e, em meus ouvidos, o som de suas batidas. A seguir, uma pausa, em que tudo é vazio. Depois, vivamente, o som, o movimento e o tato, como uma sensação vibrante que penetra em meu ser. Logo depois, a simples consciência da minha existência, sem pensamento – estado em que permaneci por muito tempo. Depois, de forma extremamente abrupta, o pensamento e um trêmulo horror – o esforço descomunal para compreender o meu verdadeiro estado. Em seguida, um verdadeiro desejo de mergulhar na insensibilidade. (Poe, 2010, p.89).

Ao mencionarmos o espaço de uma narrativa, pensamos sobre o local em que determinado fato acontece. Este pode ser de dois tipos: o espaço físico e o espaço psicológico. No primeiro caso, observamos um lugar exterior ao sujeito, ou seja, um local físico, existente e observável a todos, sendo aberto (praças, ruas, vilas, países, etc) ou fechado (casas, salões, hospitais, etc).

A exemplo disso, podemos verificar o conto “La extraña muerte de Fray Pedro”, de Rubén Darío³¹. O texto conta os eventos da vida do frade que, envolto pela ânsia do saber, passa seus dias a estudar variadas áreas do conhecimento, tal como as ciências ocultas, as magias e as quiromancias. Certo dia, o frade encontrou no convento um homem que o apresentou a uma máquina fruto de seu desejo, visto que, com ela, poderia realizar muitos experimentos. Envolvido com o novo objeto, o personagem esqueceu suas obrigações com a igreja. Após várias tentativas junto à máquina, o último experimento ocorreu na tentativa de descobrir o interior do corpo de Cristo. No dia seguinte, frei Pedro foi achado morto em sua cela.

Como podemos observar, o conto revela a presença de variados espaços físicos, tais como o convento (espaço fechado) e o cemitério (espaço aberto): “Visitando o convento de uma cidade espanhola, não há muito tempo, o amável religioso que nos servia de cicerone, ao passar pelo cemitério, apontou-me uma lápide [...] (Darío, 2016, p. 87)”³². Também a biblioteca (espaço fechado): “Como toda leitura lhe era concedida, e tinha a

³¹ Publicado inicialmente como “Veronica”, apenas em 1913 obteve a mudança de nome ao ser reescrito por Darío com algumas modificações.

³² “Visitando el convento de una ciudad española, no há mucho tiempo, el amable religioso que servía de cicerone, al pasar por el cementerio, me señaló una lápida [...]”(Darío, 2016, p. 87)

sua disposição a rica biblioteca do convento, seus autores nem sempre foram os mesmos equivocados. (Darío, 2016, p. 88)”³³, entre outros.

Diferente do espaço físico, o espaço psicológico é o ambiente interior do sujeito, assim o outro não pode visualizar o local, logo, a história se passa imersa em um grande fluxo de pensamentos e sentimentos. Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.* (1964), apresenta claramente essas ideias:

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. Aquilo que provavelmente pedi e finalmente tive, veio no entanto me deixar carente como uma criança que anda sozinha pela terra. Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor Daquilo a que na verdade apenas chamo mas sem saber-lhe o nome. (Lispector, 2020, p. 17).

Apenas quando se vivenciam dores e sentimentos, a partir da corrente de pensamentos do eu, é possível o espaço 2 (universo), para a personagem de Lispector, bem como notável nos demais espaços psicológicos, poder ser o meio que, imensuravelmente na realidade, haja como o espaço de oferta do amor que necessita, enquanto o espaço 1 (mundo) atue como aquele que, em sua grandeza, oprima o seu eu.

A partir dessas ideias iniciais, este capítulo trata das concepções que rondam a intrincada relação entre as categorias do tempo e do espaço, buscando nos aprofundar na compreensão, no primeiro momento, sobre o tempo e suas múltiplas formas de interpretação. Em seguida, partiremos para os caminhos trilhados pelo espaço, para, ao final, verificarmos que ambas podem, e agem, de maneira unificada, comportando-se como uma categoria narrativa única, em muitos textos.

2.1 O tempo nas narrativas literárias

As noções de tempo perpassam as mentes há muitas gerações. De Santo Agostinho a Mikhail Bakhtin, muitos foram os pensadores que tentaram compreendê-lo e explicá-lo. De maneira direta ou não, lidar com a categorização do tempo é também observar vivências e experiências individuais, sociais e culturais. Entender o tempo é, em primeira medida, conceber que ele pode ser individual, que cada sujeito tem o seu ponto de vista sobre ele. Também, ele pode ser social, pois uma sociedade demarca a

³³ Como toda lectura le era concedida, tenía a su disposición la rica biblioteca del convento, sus autores no fueron siempre los menos equívocos”. (DARÍO, 2016, p. 88)

temporalidade e deixa seus rastros por ela, os quais estão presentes na cultura que outrora foi vigente nas comunidades.

As primeiras conversas sobre o tempo ocorreram na Grécia Antiga, com Aristóteles em sua obra *Poética* (2015), a qual apresenta, para diferenciar epopeia e tragédia, a ideia da temporalidade. Esse texto aristotélico trata da arte (*technê*) e da poética (*poietikê*), ou seja, ele apresenta explicações sobre o elemento fundamental das artes poéticas, a *mimesis*.

A tragédia atua como a representação da imitação da ação, realizada pelo homem, mimetizando a *práxis* humana. É poema trágico, a imitação modelar elencada por Aristóteles. Sua divergência com as demais artes poéticas ocorre a partir do ritmo, do metro, do canto, da linguagem, da melodia e do tempo. A temporalidade na tragédia é restrita, deve acontecer no período em que o sol dá a volta completa na terra, isto é, em vinte e quatro horas.

Apesar de tratar também sobre homens superiores, a epopeia compõe-se da elocução (linguagem), do *mýthos* (imitação), do caráter (que determinará as qualidades do herói) e do tempo. Acerca dele, muitas ações podem ser descritas, pois a sua extensão não é limitada, tal qual a tragédia, visto que a narrativa pode alcançar mais de cinquenta dias, não havendo, de fato uma marcação, na obra, de quanto o tempo deve ser contido nos textos épicos. Posteriormente esta noção será incorporada pela crítica literária como uma das características importantes do ato de narrar.

Enquanto a tragédia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia, a epopeia tem duração ilimitada. O período de um dia, explica Aristóteles corresponde ao de uma única *revolução solar*, o que mostra ter o filósofo grego utilizado um critério astronômico, físico, de avaliação do tempo, nessa passagem do capítulo V de sua obra, relativa à duração desejável da ação dramática, que o classicismo tomou por base de um dos princípios componentes da regra das três unidades (de tempo, lugar e ação). A limitação da ação dramática ao período do dia, no curso de um espetáculo, “que não deve passar de 3 até 4 horas”, contrasta com a duração ilimitada da ação épica – ilimitada em termos relativos, conforme observaram intérpretes do texto aristotélico, invocando a prática dos melhores poetas antigos, que lhe permitiram fazer alguns cálculos curiosos: os acontecimentos na *Ilíada* teriam durado quarenta e sete dias, os da *Odisséia* cinquenta, e os da *Eneida*, um verão e um outono segundo alguns e mais de seis anos segundo outros, a despeito da grande extensão desses poemas, sempre muito superior ao tamanho do trágico. (NUNES, 1995, p. 7).

Em relação à ação, Aristóteles remete à premissa da atividade mimética. Assim a ideia de tempo funciona nos níveis distintos de significado, tanto a nível da história, que

traça fatos exteriores ao texto, quanto ao nível do enredo, que concebe o conjunto do texto, interno à obra. Todavia, na *Poética* (2015), o filósofo não tratou de diferenciar o tempo de cada uma dessas ações que constituem os feitos da *mimesis*.

Observa-se que as categorias dos gêneros épico e dramático estabelecem relações temporais, visto que ambas “nos colocam sempre diante dos eventos, relativamente aos quais, como agentes ou pacientes os personagens da obra se situam” (Nunes, 1995, p. 8). A lírica, por sua vez, funciona de maneira diferente, compreendendo as experiências subjetivas do eu lírico e do ritmo, que toma a reflexão acerca da linguagem sobre ela própria. A união destes monopoliza a categoria temporal levando-as a ações imediatas, observadas a partir de uma voz que se mantém no presente.

De forma mais abrangente, ao escrever o livro *Física*, Aristóteles fala sobre o processo de mudança, isto é, “a experiência do movimento exterior das coisas prepondera na elaboração do conceito do tempo físico, natural ou cósmico: tanto pode ser medida do movimento como relação entre anterior e o posterior” (Nunes, 1995, p. 18). Essa concepção serviu de variadas interpretações para a composição da Física. Complementando esses postos, Isaac Newton, por volta do século XVIII, apresenta-nos a diferenciação existente entre o *tempo relativo* (“aparente e vulgar”) e o *tempo absoluto* (verdadeiro e matemático). Posteriormente a ele, em meados do século XX, Einstein traz a relativização do *tempo físico*, o que aborda Nunes (1995):

Em lugar do relógio universal e único de Newton, admitiu tantos relógios quantos fossem os sistemas de relação entre eventos em cada ponto demarcável do Universo, e, portanto, em cada porção do espaço. Sem nada de absoluto, relativo a um sistema de referências, verdadeiro onde quer que se possa mediá-lo, o tempo é grandeza distinta acrescida às três dimensões do espaço. Com isso Einstein formulou a ideia da interdependência do espaço e do tempo ou da *quadridimensionalidade do Universo* – que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta. (Nunes, 1995, p. 7).

Assim como mencionado no início, Santo Agostinho refletiu bastante sobre as ideias temporais a partir do livro XI, da obra *Confissões* (397-400). Muito atrelado ao livro *Gênesis da Bíblia Sagrada*, o autor reflete sobre as ideias estabelecidas entre tempo e eternidade. Ao falar sobre o tempo, ele não apresenta o termo “eternidade”, o qual acredita não expor muito além da carência ontológica da caracterização do tempo humano. À vista disso, todas as suas teorias temporais são refletidas a partir da marcação das aporias que angustiam toda a concepção humana acerca do tempo. Porque estabelece,

assim, um caráter aporético em suas reflexões, notamos uma inconclusão acerca das reflexões sobre a categoria temporal; esse tom aporético do autor expõe que “não há, em Agostinho, fenomenologia pura do tempo” (Ricoeur, 1994, p. 21). Isto é, as concepções levantadas por ele não distinguem as ideias temporais da argumentação, visto que suas ideias acerca do tempo traçam diretas relações com a atividade da narrativa.

Uma aporia aparece como “maior” nas reflexões agostinianas, sendo ela a “medida do tempo”. Entretanto, esta se insere na outra, que é ainda mais substancial para ele, pois ela é “a do *ser* e a do *não-ser* no tempo. Dessa forma, “só pode ser medido aquilo que, de algum modo, é” (Ricoeur, 1994, p. 22). Assim, observamos, no texto de Santo Agostinho, esses dois caminhos, em que a argumentação cética aponta para o não-ser. Enquanto isso, uma contida segurança aponta para que a utilização diária da linguagem mostre, alguma forma, que só não sabemos ainda explicitar o que realmente é o tempo.

Pensando no tempo como o *ser* e o *não-ser*, urge o questionamento sobre “como medir aquilo que não é?”. Em outras palavras, para que o tempo seja algo, é necessário que haja uma medição. Na busca de tentar tornar isso mais claro, as ideias agostinianas buscam trazer passado e futuro para o presente, a partir da utilização da memória, bem como da espera, “transferindo para a espera e para a memória a ideia de um longo futuro e de um longo passado” (Ricoeur, 1994, p. 22). Assim é o presente que, colocado como antagônico ao passado e ao futuro, vai incorporar as ideias de memória e de espera. Divergente é também a espera da memória, porque esta equivale a uma imagem existente na percepção que existe anteriormente a um acontecimento. São atribuídas, assim, à memória, as venturas passadas, enquanto o porvir a espera.

2.1.1 A pluralidade do Tempo

Em sua *Poética* (2015), Aristóteles acabou por preterir as questões temporais³⁴. Refletindo sobre essa problemática, Ricoeur (1994) propõe intermediar o que ele chama de “tempo da tessitura da intriga” e de perspectivas temporais observáveis na área mais prática, assim como a reconfiguração da vivência temporal edificada por este tipo de tempo. Para que a sua tese fique melhor compreendida, o autor tratará da *mímesis* 1, *mímesis* 2 e *mímesis* 3.

³⁴ Visto que, como já mencionado, seu objetivo era explorar a arte poética, sua ação mimética, não se atendo a temporalidade com afinco, apenas pontuando-a quando necessário para fundamentar sua tese.

Com relação à *mimese 1*, o autor explana que o tempo é implícito à narrativa, isto é, a figuração da ação é o que se pode conceber como o movimento gerador da narrativa, não a temporalidade. Nessa perspectiva, o que de fato importa é como se organizam cotidianamente as relações estabelecidas entre a temporalidade presente, passado e futuro, ou, nas palavras de Ricoeur (1994) “presente do futuro, presente do passado e presente do presente”. É essa conexão completamente ligada à práxis que estabelece a geração basilar de uma narrativa:

A estrutura discordante-concordante do tempo segundo Agostinho desenvolve no plano do pensamento reflexivo alguns traços paradoxais dos quais uma fenomenologia da ação pode efetivamente delinear o primeiro esboço. Dizendo que não há um tempo futuro, um tempo passado e um tempo presente, mas um tríplice presente, um presente das coisas futuras, um presente das coisas passadas e um presente das coisas presentes. Agostinho pôs-nos no caminho de uma investigação sobre a estrutura temporal mais primitiva da ação. É fácil reescrever cada uma das três estruturas temporais da ação nos termos do tríplice presente. Presente do futuro? *Doravante*, isto é, a partir de agora, comprometo-me a fazer isto *amanhã*. Presente do passado? Tenho agora a intenção de fazer isto, porque *acabei* justamente de pensar que... Presente do presente? *Agora* faço isto, porque *agora* posso fazê-lo: o presente efetivo do fazer atesta o presente potencial da capacidade de fazer e constitui-se como presente do presente. (Ricoeur, 1994, p. 96, grifos do autor).

A *mímeses II* possui uma função mediadora que pode ser de, pelo menos, três tipos. No primeiro momento, a sua mediação ocorre entre os *acontecimentos*³⁵ e a história em sua totalidade. Assim, é explicitado que a mediação pode vir a retirar uma parte de toda uma gama de acontecimentos, ou a modificar os eventos em uma história:

As duas relações recíprocas expressas pelo de e pelo em caracterizam a intriga como mediação entre acontecimentos e história narrada. Em consequência, um acontecimento deve ser mais que uma ocorrência singular. Ele recebe sua definição de sua contribuição para o desenvolvimento da intriga. Uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos numa ordem serial, deve organizá-los numa totalidade inteligível, de tal sorte que se possa sempre indagar qual é o “tema” da história. (Ricoeur, 1994, p. 103).

A segunda razão da sua mediação ocorre pela sua composição de fatores diversos, como agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados,

³⁵ Também chamado de incidentes individuais.

entre outros. Nessa concepção, Ricoeur (1994) afirma que, já na obra *Poética*, Aristóteles suscitava essa ideia de mediação de diferentes pontos:

[...] primeiro, faz um subconjunto de três “partes” da tragédia – intriga, caracteres e pensamentos – na qualidade do “que” (da imitação). Nada impede, pois, de estendermos o conceito de intriga à tríade inteira. Essa primeira extensão dá ao conceito de intriga o alcance inicial que vai lhe permitir receber enriquecimentos ulteriores. (Ricoeur, 1994, p. 103).

No terceiro e último aspecto abordado, a mediação ocorre à vista de seus próprios caracteres temporais, os quais não foram considerados por Aristóteles, porém eles podem ser encontrados na atividade estrutural da narrativa. Assim, o autor menciona Santo Agostinho ao revelar que, dessa maneira, há uma reflexão do paradoxo agostiniano do tempo na mesma medida em que o resolve, isso tudo no modo poético:

Ela o reflete, na medida em que o ato de tecer intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica, a outra não-cronológica. A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história. Esse ato configurante consiste em “considerar junto” as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal. (Ricoeur, 1994, p. 104).

Para finalizar, observamos, na *mímesis III*, a presença de um cruzamento entre texto e mundo, ouvinte e leitor/a: “do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (Ricoeur, 1994, p. 11). A compreensão acerca da *mímesis* acontece a partir da análise na mediação realizada entre tempo e narrativa, visto que ela só possui seu sentido completo quando é devolvida ao “tempo do agir” e do “padecer”.

À vista desses pontos, Ricoeur (1994) conclui sua tese afirmando que ela se baseia num vínculo indireto, em que a compreensão histórica caminha a partir da concepção da narrativa, sem que haja perda de sua ânsia científica:

Minha tese está, pois, igualmente afastada de duas outras: a que concluiria pelo recuo da história e narrativa à negação de qualquer laço entre história e narrativa e faria do tempo histórico uma construção sem apoio no tempo da narrativa e no tempo da ação, e a que estabeleceria entre história e narrativa uma relação tão direta como aquela, por exemplo, da espécie ao gênero e uma continuidade diretamente legível entre o tempo da ação e o tempo histórico. (Ricoeur, 1994, p. 134).

A partir de outra perspectiva, no livro *O tempo na narrativa* (1995), Benedito Nunes apresenta a seus leitores e suas leitoras cinco diferentes conceitos sobre o tempo, os quais são necessários para compreendermos sua dimensão e variabilidade e corroboram para a difícil ideia que responde a pergunta “o que é o tempo?”. Nunes (1995) apresenta-nos os tempos: *físico, psicológico, cronológico, histórico, linguístico*.

Ao discorrer sobre o *tempo físico*, estamos tratando sobre medidas exatas, em que a ordem toma como princípio as relações entre causas e efeitos, assim trazendo uma fluência de acontecimentos comuns. A correspondência entre causa e efeito é a conexão para afirmar que um episódio ocorreu na sequência de outro, isto é, a ordem temporal dos fatos é o que os conduz. No tempo físico os eventos não podem ser invertidos, ou seja, o efeito não pode aparecer antes da causa. É por esse motivo que este tempo é tido como irreversível. Um notório exemplo para ele pode ser observado nas narrativas policiais, tal como o conto da consagrada autora Agatha Christie, *O crime da fita métrica*, cuja história se inicia com a apresentação do assassinato, a forma como este reflete na comunidade, a ação policial, a investigação, os possíveis criminosos, e, por fim, a resolução do crime a partir da apuração de *Miss Marple*³⁶. Portanto, toda a narrativa é realizada de forma lógico-cronológica, sequenciando os fatos e não deixando fissuras sobre a irredutibilidade temporal dos acontecimentos.

O *tempo psicológico*, por sua vez, converge com todas as medidas temporais, as quais são objetivas, afinal, observamos aqui um tempo que será instável de sujeito para sujeito, sendo, dessa maneira, completamente qualitativo e subjetivo, em que temos a compreensão acerca do presente - algumas vezes, a partir de sua correlação com o passado, outras com a idealização acerca do futuro. Este funciona de forma iminente, se comparado ao anterior.

Clarice Lispector foi uma excelente representação dos escritos em tempo psicológico. No conto *Amor*, por exemplo, observamos uma narrativa traçada a partir das percepções subjetivas de Ana (personagem central). Os seus anseios passados e as projeções futuras de quem ela gostaria de se tornar, a sua instabilidade e as visões sobre sua família e pessoas à sua volta são contadas a partir dos anseios do seu *eu*.

Muito utilizado, o *tempo cronológico* toma como base mudanças periódicas normais que podem ser cronometradas e observadas dentro dos calendários, incidindo

³⁶ Personagem que age como detetive da história.

diretamente sobre a vivência dos dias. Ele exhibe um encadeamento funcional sem espaços vazios, contínuo, que pode ser posto tanto para a frente (no rumo do futuro), quanto na direção de trás (no rumo do passado). A sua estrutura imóvel comporta as expressões temporais. Machado de Assis, em seu conto *A cartomante*, constrói o triângulo romântico entre Camilo, Vilela e Rita demarcando datas passíveis de serem cronometradas e verificadas nos anuários; utilizando, desta forma, do tempo cronológico como elemento funcional de sua narrativa realista.

O *tempo histórico* caracteriza a extensão dos fatos históricos, os quais podem ser decompostos em hiatos breves ou longos, cadenciados por múltiplos fatos. Deste modo, os intervalos, quando são breves, marcam eventos particulares. Em contrapartida, quando observamos intervalos longos, notamos uma teia emaranhada de peripécias. Com isto, verificamos que a quebra cronológica observável dentro do tempo histórico é repartido em unidades qualitativas, que precisam da extensão dos fatos. É, portanto, a junção realizada entre a continuidade e a mudança que determina esta unidade temporal como um regime mutável. Além disso, são as ramificações existentes que permitem, de acordo com os padrões culturais, manifestarmos comportamentos qualitativos em relação à própria realidade temporal, formando assim um percurso que Nunes (1995) estabelece como linear progressivo (cujo desempenho é ligado à compreensão cristã acerca do tempo), e cíclico (que engloba tanto fases quanto períodos assíduos).

Por fim, é elencado o *tempo linguístico* que representa a ação do agora, ou seja, sempre que um emissor fala, ele está presente no agora e é este presente da enunciação que atua como alicerce para a sistematização temporal dos acontecimentos. Nele, portanto, é passível a observação da comunicação linguística a partir dos enunciados que demarcam o presente da enunciação.

Se o texto é de caráter narrativo, essa junção se efetua através dos personagens. É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o presente da enunciação: os dêiticos, hoje, amanhã, depois, funcionam dentro de um intercâmbio linguístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O tempo linguístico dependerá do ponto de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa). (Nunes, 1995, p. 22-23).

Dessa maneira, os cinco conceitos expostos mostram as variadas possibilidades adotadas pela categoria em estudo, afinal, apesar de haver, como mencionado, a busca secular pela conceituação de tempo, como um termo único, esta é, claramente, uma versão polissêmica, plural. Ela atua como um agrupamento volúvel no qual dependerá de, entre outras coisas, experiências (individuais ou coletivas), cultura, sociedade e fatos históricos.

Assim como proposto no início deste capítulo, estudamos agora as intrínsecas concepções acerca da categoria do espaço, e veremos, portanto, como ele funciona dentro das vias literárias, sob suas difusas perspectivas.

2.2 O espaço nas narrativas literárias

Quando pensamos sobre a narrativa, é inegável que buscamos compreender até que ponto as palavras foram intencionalmente utilizadas para caracterizar um espaço e, até que ponto foram utilizadas de forma acidental. Esse grau de sistematização ou de causalidade pode inferir nos processos narrativos. Tomachévski apresenta uma possível elucidação para essas dúvidas, na medida em que, em *Temática* (1976), aproxima as ideias de fábula e de trama dos motivos livres e dos motivos associados.

A *fábula* seria a união de atos que se entremeiam e se comunicam no decorrer da história. Ela é aquilo que contamos, a estrutura de uma narrativa, o encadeamento sucessivo, temporal, completamente subjugado à temporalidade. Enquanto isso, chamamos de *trama* a disposição das situações dentro da história, que não necessariamente são submetidas à cronologia; é a partir da trama que o/a leitor/a toma conhecimento daquilo que se passou, ou seja, da fábula.

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra. A fábula opõe à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência pela qual estão dispostos e introduzidos na obra. (Tomachévski, 1976, p.173).

No tocante aos motivos, quanto ao *associado*, o formalista compreende-o como um elemento que não pode ser retirado da narrativa, a coluna vertebral desta, pois, caso sua remoção venha a acontecer, há um dano na causalidade da concatenação existente entre a relação a causas e efeitos. Sendo assim, tomando como exemplo a já clássica

história do vampiro, não podemos omitir a mordida por ele recebida para transformá-lo neste ser imortal, isto porque é exatamente esse o traço que faz com que o público compreenda a sua sede de sangue, suas presas pontiagudas e a condição de imortalidade que ele possui; em última instância, ele é o provocador de medo nos/nas mortais.

Diferente do *associado*, o *motivo livre* não prejudica a *fábula*, todavia pode interferir na *trama*. Dessa maneira, ele compõe os elementos considerados periféricos³⁷ dentro das narrativas, que têm importância, a depender de como a ação é desenvolvida (dinâmica, estática, agressiva, polida, etc.); os personagens (maneira como se portam, seus trajes, prazeres, etc.); e o ambiente (tranquilo, agitado, claro, escuro, etc.). Atuam como a carne para os ossos, ou seja, é o que vem a complementar os *motivos associados*.

Retomando o tema do vampirismo, é a partir da “carne” que conseguimos observar narrativas em que o vampiro não se alimentava de sangue humano, fugindo das concepções basilares acerca dele, tal como a saga *Crepúsculo* (2005), de Stephenie Meyer, que se tornou febre entre os/as adolescentes brasileiras aproximadamente em 2010. Na obra, a família Cullen diverge dos clássicos vampiros e adota ações benéficas frente aos humanos e às humanas, com personagens que se portam de uma maneira muito mais contida.

É importante pontuar que Tomachévski (1976) também concebe a categorização de motivos a partir de suas funcionalidades. Assim observamos: a motivação composicional (sua funcionalidade é interna à ação); a motivação caracterizadora (capaz de ser homóloga ou heteróloga, esta vem a constatar ou refutar uma categoria de coisas, ou seja, um dia bonito e de céu azul será homólogo a um casal apaixonado vivendo seus bons sentimentos, enquanto um dia nublado, chuvoso, ou em meio a fortes ventos será heterólogo a vivência plena e calma do personagem); e, ainda, a motivação falsa³⁸ (com ela aceitamos o aparente final nos dados, isto é, quando rompe-se a expectativa, seja ela por meio de risadas ou de surpresas).

Ao observar as correntes de estudos literários, conseguimos observar que essa ideia postulada por Tomachévski, na qual o meio se reflete nos personagens, foi bem utilizada, por exemplo, durante o Romantismo, visto que os autores traziam a natureza como local perfeito para os encontros amorosos. Apenas durante a segunda metade do século XIX, o Realismo passou a desvalorizar a padronização desse espaço (natureza)

³⁷ Isto se dá por Tomachévski também chamar a este motivo de *marginal*.

³⁸ Ou despistamento.

como local principal para desenvolver os acontecimentos da narrativa. Então, outros espaços tornam-se presentes, tal como as grandes cidades, que, com a chegada do Naturalismo, fortemente defendido por Zola, foi grandemente fortalecido.

Com o Estruturalismo e o Formalismo, o espaço foi considerado como alusão a um mundo possível para além do texto, o que lhe conferiu um caráter secundário, afinal, nessas vertentes, o que interessa são as vozes, as temporalidades e as ações. O espaço, desta maneira, é abordado como uma categoria que se reconhece nos textos, bem como um sistema interpretativo.

Caminhando um pouco mais, o pós-estruturalismo compreende, assim como comenta Brandão (2019), que, a partir dos escritos de Derrida, forte nome no meio de desconstrução, o espaço caminha por dois aspectos, sendo o primeiro observável a partir da recusa ao sistema de oposições, enquanto é encaminhado para o segundo termo:

O primeiro é a negação do sistema de oposições que inclui sentido/forma, alma/corpo, inteligível/sensível, transcendente/empírico, sistema no qual a categoria espaço tendencialmente é inserida no segundo termo. Derrida salienta que, em oposições como essas, há um desígnio de anterioridade que trata o primeiro termo como essencial, originário, e o segundo como acidental, derivado. (Brandão, 2019, p. 27).

De acordo com essa vertente crítica, é necessária a problematização do espaço como uma categoria menor, tranquilamente dominada pelo viés racional. É importante, também, recusar a ideia de que o espaço preenche os pares que vão contrapor natureza/cultura, realidade/percepção, fato/interpretação. Assim, desconfia-se desse movimento hierárquico que se reflete nessa maneira de pensar. Cabe, então, a recusa, como comenta Brandão (2019):

Simultaneamente, porém, num duplo movimento deve-se também recusar o postulado de que o espaço ocupa o primeiro termo de pares que opõem natureza e cultura, realidade e percepção, fato e interpretação. O espaço não é um “fato natural”, ou melhor, se há algo de “natural”, ressalte-se que a “natureza” não possui estatuto de presença absoluta. Derrida, no debate com a obra de Rousseau, enuncia: “o conceito de natureza e não ser sob a categoria irreduzível do suplemento [...], o que supõe que a natureza possa, às vezes, faltar a si mesma, ou, o que não é diferente, exceder a si mesma”. (Brandão, 2019, p. 28).

Posterior a isso, embevecido pelas questões da Física, Mikhail Bakhtin, por volta dos anos 1930, estabelece sua forte colaboração nas conceituações desse estudo sobre o

espaço, ao traçar correspondências entre a Teoria da Relatividade de Einstein e o conceito de “cronotopo”, para estabelecer uma indissolubilidade entre tempo e espaço.

Mirando nos estudos feitos durante o século XX, podemos observar quatro modos distintos do espaço na literatura: a *representação do espaço*; o *espaço como forma de estruturação textual*; o *espaço como localização*; e, por fim, o *espaço da linguagem*.

A *representação do espaço* é um dos modos mais frequentes, afinal é ele que busca retratar, no texto literário, o espaço. É comum, aqui, existirem questionamentos acerca do que ele seria, pois essa categoria funciona, nesse modo, como um tipo presente no extratextual.

Isso ocorre sobretudo nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas. Aqui se entende espaço como “cenário”, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação. (Brandão, 2019, p. 59).

Quando se fala sobre o *espaço como forma de estruturação textual* compreende-se os modos de estruturação de um texto. Ou seja, compreendemos como espaço os meios que criam uma impressão de simultaneidade. De acordo com essa perspectiva, a categoria funciona como sendo similar a “simultâneo” e é por esse fato que consegue abarcar o todo de uma obra literária.

A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas a temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal. (Brandão, 2019, p. 60).

No modo *espaço como focalização*, há o um entendimento de que cabe ao espaço a noção do ponto de vista, da perspectiva. Em sentido reduzido, seria a voz ou o olhar do narrador da história. Em sentido amplo, por outro lado, referimo-nos à consequência do discurso verbal. A partir disso, notamos que há um desdobramento na categoria do espaço em: espaço observado e espaço de observação plausível.

A *espacialidade da linguagem* traz a categoria do espaço ligada diretamente à palavra, sendo assim, palavra é também espaço. Essa perspectiva se abre para dois caminhos de argumentação: no primeiro, há de ser considerado tudo o que faz parte das relações espaciais, admitindo, mais uma vez, a contraposição com o tempo:

[...] a ordem das relações, que define a estrutura da linguagem, é espacial à medida que é abordada segundo o viés sincrônico, simultâneo, e não diacrônico, histórico. A própria noção de estrutura é considerada prioritariamente espacial. (Brandão, 2019, p. 63).

A segunda linha admitida entende que a linguagem é espacial, pois compõe-se de signos que detêm materialidade, sendo assim a palavra é vista como uma demonstração sensível, a sua materialização ocorre na habilidade de tocar os sentidos humanos. Desta maneira, é espacial o texto literário, pois os signos que o compõem transformam-se em estruturas que funcionam de forma intelectual sem, de forma alguma, excluir a compreensão do sensível.

À vista disso, é notória a forma como a categoria do espaço possui extrema relevância ao observarmos a teoria nas variadas áreas da literatura, bem como possui uma compreensão múltipla, a depender da corrente que se estuda, podendo ser associada às diversas áreas do conhecimento.

O estudioso brasileiro Osman Lins ao escrever *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1996), apesar de trabalhar especificamente com as obras do romancista que dá o nome a seu livro e não trazer tanto aprofundamento quanto os demais críticos anteriormente mencionados, deixa uma importante contribuição para os estudos desta categoria na medida em que nos encaminha para algumas concepções interessantes sobre o espaço.

Podemos ver, a priori, no seu ensaio, a distinção entre as ideias de *ambientação* e de *espaço*. Para ele, ambas não podem ser confundidas, visto que, no momento da análise, o/a leitor/a precisa de um amplo conhecimento prévio para compreender que os espaços mencionados carregam uma extensa gama de significações, que participam da ambientação textual. Isto é, no espaço, há dados reais que podem a ele serem atribuídas, como visões mais simbólicas, conotativas e não se ater, unicamente, ao significado denotativo por ele expresso.

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (Lins, 1996, p. 77).

Dessa maneira, no conto *La Larva*, por exemplo, em que a narração nos relata uma cidade envolta nos mistérios e assombrações que rondavam aquele lugar, a partir de

relatos dessas aparições usuais, podemos observar que, em diversos momentos, os espaços, podem conter suas concepções conotativas, ou seja, espaços podem ser ambientados.

Quem saísse em busca de um médico, de um padre, ou para uma emergência noturna tinha que ir pelas ruas mal empedradas e cheias de buracos, mal iluminadas pelas lanternas a petróleo que davam sua luz escassa colocadas em dois postes. (Darío, 2016, p. 96).³⁹

No trecho acima, o espaço relatado é de uma rua esburacada e que possui uma fraca iluminação. Seu sentido é puramente denotativo, real, mas a sua ambientação é diferente. Podemos analisar que o ambiente é um local que provoca medo, temor; é, portanto, perigoso caminhar por ruas precárias, em seu estado, visto que aparições podem surgir no horário em que prevalece a escuridão. Assim, o sentido conotativo pode ser o de criação, para o texto, de momentos de pura tensão, vividos pelo personagem.

Há, para Lins, três tipos de ambientação, são elas: a *franca*, a *reflexa* e *dissimulada*. Quando fala sobre a ambientação *franca*, ele a toma por aquela que difere da que é realizada pela introdução feita pelo narrador da introdução, isto é, sua composição seria realizada por um narrador que não participa da ação e que se atém ao detalhamento. Muito frequentemente, nos romances, esse caso de ambientação não partilha da ação, o que leva as pessoas que leem superficialmente a pular esses momentos por considerarem-na irrelevante.

No romance de ficção gótica *O fantasma da ópera* (1909), de Gaston Leroux, há uma passagem em que se conta sobre o passado de Raoul e os espaços por ele vividos em sua adolescência, que, para a ação do texto, não contribui, tal como ocorre na ambientação *franca*:

O rapaz entrou no navio-escola, terminou seu curso com honra e placidamente viajou pelo mundo. Graças à poderosa influência, ele tinha acabado de ser nomeado membro da expedição oficial a bordo de *Requin*, que seria enviado ao Círculo Polar Ártico, em busca dos sobreviventes da expedição de D'Artori, de quem não se recebia notícias havia três anos. Nesse ínterim, ele estava desfrutando de uma longa licença que só acabaria seis meses depois; e as matronas de Faubourg Saint-Germain já estavam com pena do belo e aparentemente delicado moço pelo trabalho árduo que lhe estava reservado. (Leroux, 2021, p. 44-45).

³⁹ Quien saliese en busca de un médico, de un sacerdote, o para outra urgencia nocturna, tenía que ir por las calles mal empedradas y llenas de baches, alumbrado a penas por los faroles a petróleo que daban su luz escassa colocados em sendo postes. (Darío, 2016, p. 96)

No trecho de Leroux, ao trazer essa passagem, que relata o passado do personagem Raoul, a narração não estabelece vínculo com a ação. O que se observa é a mera descrição de seus trabalhos marítimos, que não são retomados ao longo da história e ficam, unicamente, nesse pequeno trecho, que não fomenta a curiosidade dos/as leitores/as mais superficiais, isto é, aqueles/as que leem apenas para saber quem é o fantasma da ópera.

A ambientação *reflexa*, no entanto, aparece a partir da visão do personagem, sem que haja algum tipo de intromissão realizada pelo narrador que, durante grande parte da narrativa, aparece na condução do ponto de vista do personagem, quase como se compartilhasse a visão dele. Realizada em terceira pessoa, essa narrativa busca evitar qualquer tipo de hiato no texto que venha a prejudicar o andamento da narração. Ainda utilizando a figura do “fantasma da ópera”, isto pode ser observável a partir do momento em que Raoul, busca um guia ferroviário para sanar suas dúvidas acerca de seu passado com Christine:

Passou um dia horrível na cidade e não recobrou seu ânimo até a noite, quando estava sentado em seu compartimento no trem expresso da Bretanha. Ele releu, diversas vezes, o bilhete de Christine, sentindo seu perfume, relembrando as doces imagens de sua infância, e passou o restante daquela tediosa jornada noturna em sonhos febris que começavam e terminavam com Christine Daeé. (Leroux, 2021, p. 87).

Essas duas ambientações, franca e reflexiva, podem ser facilmente discernidas, pois ambas têm um intervalo na narração que segue a ação para se fixar em detalhes acerca do local onde está o seu personagem. Todavia, esse momento de pausa narrativa pode ser de maior ou menor destaque, mais ou menos abrupto. Essa escolha distingue qual dos dois tipos de ambientação está presente naquele momento, ou seja: caso a ambientação seja muito duradoura, ou mesmo súbita, ela pode desenrolar-se para um hiato na narrativa, no caso de a ação não possuir mais a principalidade.

O exemplo dois de Leroux não abre brechas para este vazio narrativo. À medida em que, a princípio, a ambientação do local onde o personagem está recobra seus sentimentos acerca de sua adorada Daeé, o que, primeiramente, se encaminha para um movimento interno do personagem, e, em segunda medida, se dá por um momento curto. Logo em seguida, Raoul já retorna para a ação na busca por sua dupla Christine, a de agora, e a sua versão passada e outrora amada.

A terceira e última ambientação elencada por Lins é a *dissimulada*⁴⁰, a qual depende da ação do personagem, tal como se ela surgisse a partir dos gestos por ele produzidos. Assim, das três, ela é a mais difícil de ser percebida. Ao ponderar sobre isto, Lins (1976) comenta que:

[...] a *dissimulada* ou *oblíqua* é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fato de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere. Segundo o ensaísta que vamos acompanhando, a “ambientação dissimulada exige a personagem ativa”, o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória “entre o espaço e a ação” (Lins, 83), num processo de colaboração recíproca, cujos liames só serão espreitados pela perspicácia de um leitor paciente e educado. Como se trata de uma fusão de componentes de natureza variada, esse tipo de ambientação requer redobrada atenção do leitor, que a ela emprestará uma carga de significados muitas vezes insuspeitos. Bem distante do caráter despudorado da ambientação franca, na dissimulada imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar. (Lins, 1976, p. 26).

Em “Cuento de Pascuas”, observamos Rubén Darío estabelecendo um vínculo entre o onírico e o real. Conhecemos, portanto, Wolfhart, personagem que insere o narrador-personagem em uma esfera própria do sonho em que são conciliados os medicamentos psicotrópicos e as ciências ocultas. Nos relatos do nosso narrador-personagem, observa-se a presença de uma ambientação puramente realizável a partir dos movimentos que ele executa, suas reflexões e inserção na natureza:

Avancei e vi-me entre o jardim, e não deixei de pensar rapidamente como era que as portas ainda estavam abertas. Sempre sob a névoa pálida daquelas horas noturnas, segui em frente. Vou sair, disse a mim mesmo, pela primeira porta do lado da rua Rivoli, que talvez também está aberta... Como não deveria estar aberta?... Mas era ou não era aquele jardim das Tulherias? Árvores, árvores de ramos escuros no meio do inverno... Tropecei ao dar um passo com algo semelhante a uma pedra, e enchi-me, no meio da minha quase inconsciência, de uma surpresa pavorosa, quando ouvi um ai! semelhante a uma queixa, semelhante a uma palavra cortada e afogada; uma voz que saía daquilo que o meu pé tinha ferido, e que era, não uma pedra, mas uma cabeça. E levantando-se para o céu o olhar vi a face da lua no lugar onde antes a espada formidável, e lá estavam as cabeças da estampa de Lycosthenes. E aquele jardim, que se estendia vasto como uma selva, encheu-me de encanto grave que havia no seu recinto de prodígio. E

⁴⁰ Também chamada de *oblíqua*.

através de véus esfumaçados ouro brilhava tristemente no alto da lua... (Darío, 2016, p. 109).⁴¹

Ainda entremeado pelo espaço literário, Gaston Bachelard teceu suas contribuições na obra *Poética do espaço* (1957), em que ele apresenta a ideia do que denomina por topoanálise, “o estudo psicológico sistemático dos recantos da nossa vida íntima” (Bachelard, 2008, p. 41). A partir de concepções de Jung, Bachelard retrata as compreensões mais intrínsecas das coisas, como uma matriarca que, a cada boneca, possui uma menor e mais profunda dentro dela, assim também são as coisas que carregam versões mais íntimas de si. Ou, na metáfora do autor, a alma do ser é semelhante a uma casa. Para isso, apresenta a concepção de Jung a fim de estabelecer um paralelo entre eles:

Temos que descobrir uma construção e explicá-la: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobriram-se fundações romanas e, debaixo, do porão, acha-se uma caverna e cujo solo se descobrem ferramentas de sílex, na camada superior, e restos da fauna glaciária nas camadas mais profundas. Tal seria mais ou menos a estrutura da nossa alma. (Jung, 2011, p. 86)

O autor inicia um grande estudo da casa como um elemento fundamental para a topoanálise, visto que ele a considera como elemento de figuração sólida, que tendemos a analisar de maneira racional. Entretanto, sua realidade primeira, que nos é visível, carrega consigo metáforas semelhantes ao corpo do ser que possui a casa. Muitas vezes, como seu espaço de conforto e que condensa toda a sua intimidade nela, a realidade então passa a abrir caminhos para as concepções conotativas e oníricas.

Em dez capítulos, o autor discorre sobre seus espaços íntimos, que se unem à sua simbolização. Ele inicia de forma ampla, apresentando a casa como local de proteção, sossego, concentração, estabilidade (ou não). Dois pontos de uma casa, o alto

⁴¹ Avancé y me vi entre el jardín, y no dejé de pensar rapidísimamente como era que las puertas estaban aún abiertas. Siempre bajo la bruma pálida de aquellas nocturnas horas, seguí adelante. Saldré, me dije, por la primera puerta del lado de la calle Rivoli, que quizás este también abierta... ¿Cómo no há de estar abierta?... ¿Pero era o no era aquel jardín el de las Tullerías? Árboles, árboles de obscurorramajes en media del invierno... Tropecé al dar un passo com algo semejante a una piedra, y me llené, en médio de mi casi inconsciencia, de una sorpresa pavorosa, cuando escuché un ¡ay! semejante a una queja, parecido a una palabra entrecortada y ahogada; una voz que salía de aquello que mi pie había herido, y que era, no una piedra, sino una cabeza. Y alzando hacia el cielo la mirada vi la faz de la luna en el lugar en que antes la espada formidable, y allí estaban las cabezas de la estampa de Lyscosthenes. Y aquel jardín, que se extendía vasto cual una selva, me llenó de encanto grave que había en su recinto de prodigio. Y através de velos de ahumado oro refulgia tristemente em lo alto la cabeza de la luna... (DARÍO, 2016, p. 109)

(teto/telhado), significam liberdade, claridade, racionalidade; já o ponto baixo (porão), denota o lado obscuro, sinistro, irracional, misterioso, mortífero, temeroso.

O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. [...] Mas ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele concordamos com a irracionalidade das profundezas. (Bachelard, 2008 p. 25).

Os demais capítulos apresentam os variados recantos da moradia, como gavetas, cofres, armários. Observando sempre as relações de significância que podem ser obtidas deles, muitas vezes a partir das memórias deixadas que se fundem a estes espaços, modelam-se os elementos mais íntimos do ser, protegendo-o da sua própria confusão:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós uma intimidade. [...] No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. (Bachelard, 2008 p. 65).

Nos últimos quatro capítulos que compõem a sua topoanálise, vemos o trabalho com oposições: imensidão/miniatura, interno/externo. Ainda, notamos o trabalho com a fenomenologia do redondo. Com as oposições, podemos iniciar a análise a partir de suas observações sobre a imensidão e a miniatura. A primeira é entendida como o caminho do devaneio, uma contemplação à grandeza, a qual designa um estado da alma que nos é particular; é o devaneio que põe o ser diante do infinito. A miniatura, por sua vez, nos traz o sonho; é por ela que, ironicamente, nos encontramos com a vastidão.

Para melhor compreensão, utilizemos o exemplo do próprio estudioso sobre um botânico, que tem na miniatura da flor seu elemento de encanto, porém é com ela, mesmo sendo tão pequena, que estuda a modelo resumido de uma vida completa e com ela se vê exposto a um objeto de aparente dimensão curta, mas que contém em si modelos imensos:

Mas ele entrou na miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação. (Bachelard, 2008 p. 116).

Com a fenomenologia do redondo, seu último capítulo, Bachelard discorre sobre a ideia do ser como esfera, uma espécie de “redondeza” que nos auxilia a nos fundir conosco, a nos assegurar a partir do nosso interior, afinal é por meio do interior que o ser não se separa de sua esfericidade.

Após compreender a funcionalidade do tempo e, agora, do espaço como unidades difusas e que carecem de múltiplas concepções elencadas por diversos estudiosos com o passar dos séculos, compreenderemos, com mais afinco a concepção de unidade existente entre elas, isto é, da ideia de que ambas atuam de uma maneira tão próxima que chegam a ser uma só, sem que haja a possibilidade tão clara de analisá-las com parâmetros que venham a distingui-las.

2.3 O cronotopo literário

Na Física, Einstein observou que o tempo e a posição em que um evento ocorria dependia de como o observador estava se movendo e chamou esse fenômeno de “Teoria da Relatividade”. Foi este físico que, dentro desta teoria, estabeleceu as ideias do cronotopo. No século XX, Mikhail Bakhtin lançou o livro *Teorias do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*, o qual trouxe um conceito postulado pela Física para o campo literário, auxiliado pelo seu grupo de pesquisadores, hoje conhecidos como círculo de Bakhtin ou círculo bakhtiniano, que dão continuidade aos seus estudos. Segundo Bakhtin,

Chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). (Bakhtin, 2018, p. 11).

Apesar de apoderar-se da expressão de Einstein, na concepção bakhtiniana, a ideia difere. É chamada de “cronotopo” a ligação indissolúvel entre as categorias do tempo e do espaço. Há, portanto, uma fusão entre essas duas noções: o tempo vai tomando forma e ganhando corpo, torna-se visível; o espaço, no entanto, se acentua, vai incorporar-se ao tempo, bem como ao enredo e à história. Assim, o tempo é revelado dentro do espaço e o espaço pode ser medido pelo tempo.

Portanto, a concepção literária do cronotopo aproxima-se da Física quando compreende que “espaço e tempo atuam como medidas/força de um mesmo sistema de

coordenadas e eles compõem o tecido da realidade, a rede que determina o movimento e a conduta dos corpos” (Gama-Khalil, 2018, p. 164). É inviável, assim, compreender os corpos pelas categorias de espaço e tempo separadamente. Todavia, há algumas divergências. Entre elas, na concepção bakhtiniana, o que guia o cronotopo é o tempo, enquanto para Einstein o espaço é o elemento essencial do sistema.

Porém, não foi apenas na Física que Bakhtin se inspirou para construir a sua ideia. De Kant, por exemplo, o estudioso trouxe a concepção de que tanto o tempo quanto o espaço são categorias que o homem utiliza para constituir o mundo, contudo este diverge de Kant na natureza do sujeito:

A rejeição da transcendência kantiana é a maneira de Bakhtin definir outra versão do sujeito, que é o grau zero da percepção, o laboratório experimental onde o entendimento é produzido. Isto é, como Kant, ele vê o tempo-espaço como definidor do sujeito cognoscente. Mas Bakhtin diverge de Kant ao compreender a natureza do sujeito assim definido. (Holquist, 2015, p. 47).

De acordo com a concepção cronotópica bakhtiniana, os cronotopos podem ser vários. Em seu FTC⁴², ele menciona o cronotopo da estrada (encontro, desencontro e o intermeio); do castelo (passado histórico); do salão (síntese dos tratos sociais); da cidadezinha (tempo cíclico, ou tempo idílico); da praça pública, da rua, da soleira, da escada, da antessala, do corredor (todos esses últimos com o sentido limiar, de transição ou passagem); e da metrópole (o tempo de transformação). Morson e Emerson, de acordo com Keunen (2015), entendem-nos como motivos cronotópicos, porém há outros estudiosos que os entendem como cronotopos motivicos, visto que Bakhtin utiliza cronotopo e motivo como sinônimos em seu estudo:

Morson e Emerson chamaram esses cronotopos menores de “motivos cronotópicos”, enquanto outros estudiosos preferem o termo “cronotopos motivicos”. Outros cronotopos motivicos que Bakhtin menciona, além do encontro, são o cronotopo da estada, do castelo, do salão, da cidadezinha, do limiar e da praça pública. Esses “blocos de construção” de textos narrativos são definidos por Keunen como “imagem(ns) mental(is) quadridimensional(is), combinando as três dimensões espaciais com a estrutura de tempo da ação temporal” (1990: 421). Morson e Emerson os caracterizam como “evento(s) congelado(s), “lembrete(s) condensado(s) do tipo de tempo e de espaço que normalmente funciona ali” (1990: 374). (Keunen, 2015, p. 22).

⁴² Formas do tempo e do cronotopo (2018)

Em seus escritos, Bakhtin utiliza das ideias do cronotopo para compreender como o homem é constituído socialmente dentro da concretude estética na qual a literatura é concebida. Porém, ele não trabalha, propriamente, com a conexão entre tempo e espaço aos seres da ficção. Gama-Khalil (2018) concebe que há uma possibilidade de esta relação não estar explícita nas obras, porém presente em suas formulações.

2.3.1 O cronotopo fantástico ou a *cronotopia insólita*

As ideias que correspondem à construção do cronotopo fantástico, ou como nomeado pela pesquisadora brasileira Marisa Gama-Khalil (2018), *cronotopia insólita*, seguem em processo de elaboração. Portanto serão tomadas, aqui, as concepções estabelecidas pela referida autora (2018), a qual estipula que, para entendermos como se realiza esta cronotopia, devemos conceber a atuação conjunta entre tempo e espaço para que ocorra a propagação do fantástico. É também significativo conceber que, ainda de acordo com a autora (2018), o deslocamento e a fronteira funcionarão como pilares para os procedimentos dessa vertente.

Deslocamento, porque na construção de um corpo-espaço insólito que habita uma temporalidade insólita ocorrerá alguma mutação de ordem física e/ou psicológica. Esse deslocamento gerará por vezes a metamorfose corporal-espacial e a metamorfose temporal, transformando ou unindo presente, passado e futuro. fronteira, em função de esse corpo-espaço estar localizado em um lugar de devir, que o lugar do “entre”, um entrelugar, que separa e ao mesmo tempo une: entre dois (ou mais) espaços/corporalidades e entre duas (ou mais) temporalidades. (Gama-Khalil, 2018, p. 168).

Partindo da visão bakhtiniana, ao cronotopo da estrada é que mais se alinham as ideias aqui postuladas, visto que ele permeia o entrelugar, o espaço-tempo de fronteira no qual podemos observar esse processo de deslocação. A partir dessas ideias, Gama-Khalil (2018) postula alguns cronotopos insólitos principais, basilares, sendo eles: *cronotopia da metamorfose*; *cronotopia das múltiplas histórias*; *cronotopia do onirismo*; *cronotopia da vida/morte*; *cronotopia da utopia*; *cronotopia da distopia*.

A base da *cronotopia da metamorfose* está na mutação corporal, a qual age de maneira concomitante à temporalidade que escapa do que se compreende por natural, normal, “assim corpo/espaço e tempo devem conjugar-se pela força movente do insólito” (Gama-Khalil, 2018, p. 169). Os personagens vampiros e lobisomens podem representar exemplos coerentes para a acepção desta cronotopia, visto que ambos carregam uma

mutação sofrida em seus corpos, bem como fogem à margem de uma temporalidade que visa às leis do habitual:

As metamorfoses funcionam como potenciais deslocamentos operados por esses corpos espaços e estes podem ser entendidos como espaços de fronteira entre o homem e a fera. A metamorfose vincula-se a uma espécie de heterotopia, na medida em que o corpo do metamorfo é um espaço em que convergem espacialidades e temporalidades distintas, paradoxais, fragmentadas, justapostas, enfim, é um corpo de constituição inquieta e, por inquietar-se a si e aos outros que flagram sua inquietação, encontram-se em permanente movência. (Gama-Khalil, 2018, p. 170).

Quando falamos sobre a *cronotopia das múltiplas histórias*, a sua base é composta, como a nomenclatura indica, de variadas narrativas. Ela contém os relatos em que contemplamos a presença do duplo, momento em que o corpo-espaço se desdobra de forma proporcionada, a partir de um espaço fronteiro, no qual se desvendam os vínculos entre aquilo que está dentro e aquilo que está fora, concedendo, dessa forma, os deslocamentos. Um exemplo dessa cronotopia pode ser observado no conto *Axolote* (1976) de Júlio Cortázar, no qual homem e axolote (apesar de serem de espécies distintas) possuem trajetórias que se deslocam em uma obsessão entre um e outro, entre o eu e o seu duplo. O homem, na sua cegueira pelo animal, traz a surpresa, ao fim da narrativa, de ter-se tomado o lugar, a trajetória, ou seja, a história do seu outro.

Agora sou definitivamente um axolote, e se penso como um homem é só porque todo axolote pensa como um homem dentro de sua imagem de pedra rosa. Parece-me que de tudo isto pude comunicar-lhe algo nos primeiros dias, quando eu ainda era ele. E, neta solidão final à qual ele já não volta, consola-me pensar que talvez vá escrever tudo isto sobre os axolotes. (Cortázar, 1971, p. 169-170).

A *cronotopia do onirismo* abarca todas as circunstâncias que envolvem sono, sonho ou delírio, e dela também deriva a cronotopia anterior. É considerada por Gama-Khalil (2018) como uma cronotopia especial provinda do *cronotopo das múltiplas histórias* por, apesar de possuir a mesma base, possibilitar experiências próprias a partir do corpo-espaço dos personagens da narrativa. Há uma bifurcação na construção desse tipo, que pode acontecer sem que o corpo-espaço do personagem seja envelhecido. Um exemplo é o conto de fadas *A bela adormecida*, no qual a princesa dormiu durante cem anos e, ao ser acordada pelo beijo do príncipe, conservou-se como uma bela jovem. Também pode ocorrer de o corpo-espaço aparecer envelhecido - por exemplo, Gama-

Khalil (2018) elenca o caso de um conto popular da América do norte chamado *Rip Van Winkle*:

[...] o conto popular da América do norte “Rip Van Winkle”, recontado por Washington Irving (2012) representa bem esse tipo de cronotopia. O homem que, para fugir dos mandos e desmandos da mulher sobe às Montanhas Catskill, deita-se à relva e dorme, mas é acordado por estrondos e por pequenos homens que levam um barril de aguardente. Acorda depois com o corpo enlaçado pelos ramos da relva ao seu redor e se dá conta de que sua barba havia crescido enormemente. Levanta-se com custo, percebe que tem muita dificuldade de andar. Envelhecera de fato. Em apenas algumas poucas horas de sono? Cegando à cidade, percebe tudo mudado. Caminha até o centro da vila e, no lugar da velha frondosa árvore, havia um mastro onde tremulava uma “bandeira com uma curiosa combinação de listas e estrelas” (IRVING, 2012, p.37). Ripo havia dormido vinte anos, seu país havia se tornado independente e nada era como ele conhecera em seu tempo, antes de dormir nas montanhas. Poucos acreditaram em sua história: como um homem é capaz de dormir por 20 anos? Nem ele entende o que vivenciou em seu longo sono (que parecia ter sido tão curto!): “Eu não sou eu... eu sou o outro... sou eu acolá... não...” (2012, p.42). Corpo espaço e tempo que fazem com que a personagem duvide de si, de quem é, de sua própria existência. fato insólito só justificado no âmbito da cronotopia do onirismo e pela teoria das múltiplas histórias. (Gama-Khalil, 2018, p.173).

A *cronotopia da vida/morte* trabalha com o deslocamento dos personagens por entre esses dois mundos que para o cotidiano, o comum, é tão bem distinto, tal como são as histórias de fantasmas. A exemplo disto, podemos citar o conto intitulado “A chave da porta”, da brasileira Lygia Fagundes Telles. O enredo apresenta uma personagem feminina que, após participar de uma festa, vai ao encontro dos seus aposentos até ser abordada por um homem que logo é reconhecido como um antigo colega de sua época de faculdade. Ao chegar no prédio em que vivia, nota que esqueceu as suas chaves no carro deste amigo. Retornando para buscá-las, opta por ir na casa dele e, lá chegando, descobre pela empregada que esta figura masculina que acabara de reencontrar, na verdade, havia morrido há muito tempo.

Os fantasmas, assim, têm o poder de habitar duas esferas espaciais e temporais: estão mortos, porém vagueiam pelo mundo dos vivos, ainda que este último não lhes seja permitido. Por isso eles aparecem a algumas, mas não a todas as pessoas; em algumas ocasiões e lugares, mas não em todos. Seu corpo-espaço morto não tem mais temporalidade alguma, contudo, ao fazer as aparições, ganha uma temporalidade insólita. Seu corpo pode ser descrito como um não-corpo, todavia a sua aparição lhe confere uma visibilidade só visível graças a conexões espaciais insólitas, graças a uma cronotopia e esta tem vinculação com

o espaço da atopia, na medida em que o corpo-espaço do fantasma habita a um só tempo o real e o irreal, a heterotopia e a utopia. (Gama-Khalil, 2018, p.174).

A *cronotopia da utopia* trabalha com o ambiente utópico, idealizado, o qual foi construído pelo homem de forma que desperta tanto espaços quanto temporalidades e sujeitos ideais e harmônicos com o todo. Nessa cronotopia, tempo, espaço, e, especialmente, personagens, são retratados de forma avessa à sociedade atual, a exemplo, e, talvez, o maior exemplo, a obra *Utopia* (1516) do inglês Thomas More, em que o personagem central, Rafael Hitlodeu, conta seu episódio vivido em uma ilha homônima do livro. Nesse espaço, tudo é idealizado, as propriedades são pertencentes a todos que lá vivem e seus habitantes são figuras pacíficas e dotadas de amabilidade, que trabalham diariamente por apenas seis horas.

Nessa sociedade todos possuem tudo em comum e, portanto, todas as ações e todas as decisões, públicas e privadas, banais ou importantes, deixam de ser orientadas pela cobiça de muitos ou a lascívia de uns poucos, mas têm por objetivo a sustentação de uma única regra uniforme de justiça, de igualdade e de solidariedade comunitária. Todas as coisas estando assim subordinadas a um objetivo único, é necessário varrer tudo o que possa servir como tocha, centelha ou combustível para o fogo da ambição, do luxo, dos males e das injúrias. Esses são vícios para os quais até mesmo pessoas decentes são às vezes compelidas contra a sua vontade, e para seu grande prejuízo, pela propriedade privada ou pelo desejo de ganho ou a mais lamentável de todas as emoções: a ambição. Essas são as fontes das disputas, embates e guerras piores do que as civis que não só destroem o estado de prosperidade das repúblicas extremamente felizes, mas deixam completamente desfigurados seus esplêndidos triunfos, suas glórias, suas valiosas recompensas e seus orgulhosos despojos. (More, 2004, p.144-145).

Convergindo à anterior, a *cronotopia da distopia* segue o caminho inverso, assim como nota-se, claramente, a partir das narrativas distópicas, ou antiutópicas, que estas possuem espaços catastróficos em que os personagens são constantemente subjugados por forças superiores opressoras. Nelas, portanto, impera o caos absoluto. Esse cronotopo, portanto, apresenta personagens, espaços e tempos da ficção eliminados de toda a harmonia existente. Como exemplo disto, podemos observar em obras como *O processo* (1925), de Franz Kafka; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood; *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, *Coisas* (1978), de Saramago e tantos outros.

As distopias na literatura caracterizam-se pela representação de personagens que vivem em um mundo degradado, um espaço privado de humanidade, como ocorre no conto citado de Saramago. No início do conto, o leitor percebe que aquele mundo retratado pelo enredo é norteado por siglas. As personagens/sujeitos são divididas em castas, sendo determinadas pelo poder de consumo, marcadas pelas letras do alfabeto (de A a Z) nas palmas das mãos. O que Saramago faz é hiperbolizar o que ocorre em nossa realidade empírica, que da mesma forma é dividida em classes, as quais são originadas por um sistema movido pelo capital e pelo consumo. Assim, a propensão das distopias ao exagero, conforme defende Cavalcanti (2006), é o ponto de partida para essa narrativa de Saramago. Outra forma de mostrar a desumanização dos sujeitos na narrativa é o fato de os objetos promoverem uma revolta e como consequência as pessoas vão morrendo, desaparecendo. Ao final, a cidade desaparece totalmente e surge uma nova população de homens e mulheres nus. (Gama-Khalil, 2018, p. 176).

Esses cronotopos, elencados pela pesquisadora, caminham juntos, complementando-se sem delimitarem a si, construindo-se, a partir de fronteiras, sem que possam atuar como elementos limitadores. Desta forma, é necessário ressaltarmos a importância do espaço de fronteira para a constituição dessas ideias, afinal “é o que define o acesso a elas, porque a permeabilidade de planos, dimensões, formas não se desenvolve de modo linear, mas pela permutação, pela aderência do/ao diferente” (Gama-Khalil, 2018, p. 176).

As fronteiras aqui, portanto, são amplas e possibilitam o deslocamento tanto do espaço quanto do tempo. É o corpo-espaço, o elemento desencadeador desses cronotopos insólitos no personagem, que, na ampla gama de vezes, insere-se em um espaço favorável ao insólito, que o leva a surgir de modo mais promissor. Conclui-se assim que, essas cronotopias insólitas figuram os caminhos de fronteira, de metáfora, atando equivalências escondidas e misteriosas, caminhando sempre pelas *zonas do devir*.

3. PRODUÇÃO DO EFEITO FANTÁSTICO NOS SERES: UMA ANÁLISE DA INCIDÊNCIA DO TEMPO E ESPAÇO

3.4 O fantástico nos contos darianos

Os caminhos fantásticos de Darío começaram com o seu forte interesse no desconhecido e na forte atração pela metafísica e pelo ocultismo. Somado a esse interesse pessoal, essas ideias eram tendência em sua época. À vista disso, o autor acompanhou

essa inclinação do seu tempo. Em suas muitas viagens pela Europa, ele buscou sanar suas curiosidades. Em Paris, por exemplo, local a que sempre retornava⁴³, o nicaraguense passou a visitar reuniões ocultas e, assim, conheceu grandes nomes da área, tal como Papus⁴⁴, Helena P. Blavatsky⁴⁵ e Edoard Schuré⁴⁶. Porém, foi na Argentina que encontrou o berço e a maior inspiração para as suas histórias: uma América cercada de lendas fantasiosas, ciências esotéricas, parapsicologia e estudos metafísicos, somados a uma forte influência do escritor Edgar Allan Poe, bem como à geração argentina de 1880⁴⁷, foram os elementos propícios para Darío estabelecer a sua construção literária, desenvolvida a partir de sua chegada em 1893.

E há de se notar que ocorreu precisamente durante a sua estadia (1893-1898) naquela metrópole sul-americana, cidade onde já existia – e segue existindo – uma forte inclinação, no nível de difusão popular e publicações, ao cultivo das ciências esotéricas, das parapsicologias e dos estudos metafísicos. (Jiménez, 1892, p. 10).⁴⁸

É importante pontuar que essa busca do desconhecido, feita por Darío, foi também uma maneira de explicar e trazer conforto para o seu “eu” como criança. É possível observar isso a partir de depoimentos em sua autobiografia, na ele qual relata acontecimentos sobrenaturais que envolvem fantasmas e aparições, contados pelos funcionários de sua residência:

A casa era para mim temerosa a noite. Corujas faziam ninhos nos beirais. Me contavam histórias de almas penadas e aparições, os dois únicos servos: a Serapia e o indiano Goyo. Ainda vivia a mãe da minha tia avó, uma velha, toda branca pelos anos e atacada de um tremor contínuo. Ela também me colocava medo, falava comigo de um frade sem cabeça, de uma mão peluda, que perseguia como uma aranha...

⁴³ As viagens fizeram parte importante da vida de Darío, a partir delas que ele passou a conhecer diversas línguas, pensares e culturas, chegando a ter em Madri um cargo diplomático ofertado pelo governo da época; porém se há um lugar que mais o influenciou, inegavelmente, este lugar foi Paris. A capital francesa era, para Darío, sua interpretação de todo o mundo cosmopolita, que sempre o puxava de volta; em suas viagens, sempre retornava a Paris, onde se estabelecia por um período de tempo para se embebedar da cultura local.

⁴⁴ Papus é o pseudônimo de Gerard Anacleto Vincent Encausse, o conhecido ocultista francês do século XIX.

⁴⁵ Também conhecida como Madame Blavatsky, foi responsável por sistematizar a moderna Teosofia, bem como, foi a cofundadora da Sociedade Teosófica.

⁴⁶ Filósofo, poeta, dramaturgo, romancista e publicista de literatura esotérica francesa.

⁴⁷ Eduardo Wilde e Eduardo L. Holmberg, ambos precedentes ao Modernismo, contribuíram para criar um clima macabro e inspirado em Poe encontrado por Darío em sua chegada aquela terra.

⁴⁸ Y hay que notar que ello ocurrió precisamente durante su estancia (1893-1898) en aquella metrópolis sudamericana, ciudad donde ya existía – y sigue existiendo – una fuerte inclinación, aun a nivel de difusión popular y publicaciones, al cultivo de las ciencias esotéricas, la parapsicología y los estudios metafísicos. (Jiménez, 1892, p. 10)

Mostrava-me, não longe de minha casa, a janela, por onde, à Juana Catina, mulher muito pecadora e louca do seu corpo, ela tinha sido levada pelos demônios. Uma noite, a mulher gritou desoladamente; os vizinhos olharam assustados, e chegaram a ver a Juana Catina, pelo ar, levada pelos demônios, que faziam um grande barulho, e deixavam um fedor de enxofre. E assim o meu espírito é nutrido, com outras tradições e conselhos e eventos semelhantes. Daí o meu horror às trevas noturnas, e o tormento de certos pesadelos inenarráveis. (Darío, 2015, p.28).⁴⁹

Forte nome do Modernismo, Darío não poderia passar pelo fantástico sem dele beber uma característica importante: o esoterismo. Ainda em Paris, teve contato com ocultistas e, por volta de 1890, passou a estudar sobre teosofia e praticar o espiritismo, mesmo que estivesse sempre envolto pelo catolicismo. Ao percorrer esse caminho pelas diferentes religiões, seu objetivo era o de sanar o vazio proveniente da insatisfação que a consciência humana, permeada de questionamentos, o instigava.

[...] as (supostas) novas e entrecruzadas formas de religiosidade – cada uma delas envolvidas de prestígios de suas distantes e herméticas origens – respondiam a urgência em saciar a insatisfação e o vazio que a emergência científica causou na consciência humana e que as religiões tradicionais (cristãs) não poderiam satisfazer... (Jiménez, 1892, p. 18).⁵⁰

A teosofia pode ser considerada a maior influenciadora de Darío no esoterismo. Embora o autor fosse fascinado por essas ideias, trazia, desde a infância, marcas profundas que o levavam a temer essas concepções. Vivía, então, entre esses sentimentos conflitantes pelo desconhecido. A ideia foi comentada por Hahn:

A este testemunho deve ser acrescentado o do colombiano José Maria Vargas Vila. No seu livro intitulado *Rubén Darío*, descreve uma reunião realizada em Paris, no ano de 1900, à qual participaram Blanco-Fombona, Gómez Carillo, o poeta de *Prosas profanas* e o próprio, esepitismo Vargas Vila: “Falou-se de espiritismo, de demonologia, de

⁴⁹ La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedo, me hablabade un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana, por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido, y dejaban un hedor a azufre. (...) Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables. (Darío, 2015, p.28)

⁵⁰ las (supuestamente) nuevas y entrecruzadas formas de religiosidade – cada una de ellas aureolada por el prestigio de sus lejanos y herméticos orígenes – respondían a la urgência de saciar la insatisfacción y el vacío que la emergencia científica causó en las conciencias humanas y que no podían colmar las religiones tradicionales (cristianas)... (Jiménez, 1892, p. 18)

endriagos, de duendes, de aparições. Cada um forçou anota do fantástico; houve narrações assustadoras... o macabro se esgotou e, tudo com o objetivo de assustar o Poeta, que pálido, suado, cheio de olhos de um horror inenarrável, levava as mãos aos ouvidos para não ouvir aqueles contos de um hoffmanismo superlativo; ele acreditava em tudo, ate nas coisas mais absurdas, o mundo sobrenatural o atraia com uma fascinação irresistível, como todos os aspectos do mistério”. (Hahn, 1978, p.70).⁵¹

Para além da teosofia, as ideias propostas na cabala, no espiritismo, bem como nas ciências ocultas, de modo mais amplo, foram de suma importância na caracterização da escrita insólita de Darío. Seus contos trazem marcas de aprendizado e do profundo deslumbramento que ele tinha sobre essas temáticas, que versavam sobre o desconhecido, sem abandonar as temáticas importantes, em particular, quando se fala sobre o fantástico hispano-americano, como as questões da tradição da América. Em “La larva”, por exemplo, percebemos o viés cultural, somado às questões do oculto:

Eu nasci em um país onde, como em quase toda a América, a feitiçaria era praticada e os feiticeiros se comunicavam com o invisível. O misterioso autóctone não desapareceu com a chegada dos conquistadores. Antes, na colônia aumentou, com o catolicismo, o uso de evocar as forças estranhas, o demonismo, o mau-olhado. Na cidade em que passei os meus primeiros anos falava-se, lembro-me bem, como de coisa habitual, a de aparições diabólicas, de fantasmas e de duendes. (Darío, 2016, p. 95).⁵²

A infância de Ruben Darío, como ele relata em sua autobiografia, foi muito ligada à religiosidade, com a presença do catolicismo, porém notamos que suas leituras ultrapassavam os escritos bíblicos, fazendo do pequeno Darío um leitor dos gêneros que seriam, também, seu meio de inspiração para a busca pelo desconhecido. Citemos, por

⁵¹ A este testimonio hay que agregar el del colombiano José María Vargas Vila. En su libro titulado Rubén Darío, describe una reunión efectuada en París, el año 1900, a la que asistieron Blanco-Fombona, Gómez Carillo, el poeta de Prosas profanas Y el propio Vargas Vila: “Se habló de espiritismo, de demonología, de endriagos, de duendes, de aparecidos. Cada uno forzó la nota de lo fantástico; hubo narraciones espeluznantes ... se agotó lo macabro y, todo con objeto de asustar al Poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos para no escuchar aquellos cuentos de un hoffmanismo superlativo; creía en todo, hasta en las cosas más absurdas; el mundo sobrenatural lo atraía con una fascinación irresistible, como todos los aspectos del misterio”. (Hahn, 1978, p.70)

⁵² Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colônia aumento, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo. En la ciudad en que pasé mis primeros años se hablaba, lo recuerdo bien, como de cosa usual, de apariciones diabólicas, de fantasmas y de duendes. (Darío, 2016, p. 95)

exemplo, uma de suas primeiras leituras, a novela gótica *La Caverna de Strozzi*, escrita pelo francês Jean Joseph Wari:

Em um antigo armário encontrei os primeiros livros que li. Eram um *Quixote*, as obras de Moratin, *As mil e Uma Noites*, a *Bíblia*, *Os ofícios de Cícero*, a *Corina* de Madame Stâel, um tomo de comédias clássicas espanholas, e um romance aterrorizante, de já não me lembro que autor, *A caverna de Strozzi*. Estranha e árdua mistura de coisas para a cabeça de uma criança. (Darío, 2015, p. 31).⁵³

Em sua autobiografia, Darío relata que chegou a deixar os estudos sobre o ocultismo, por “questões pessoais”. Isso lhe trazia recordações da infância, que o aterrorizaram durante toda a sua vida (histórias, aparições, encontro com o desconhecido e inexplicável). Apesar de ser encantado por essas ideias, o temor que sentia levou-o a preferir não escrever tanto sobre o fantástico:

Como deixo escrito, com Lugones e Pineiro Sorondo falava muito sobre ciências ocultas. Eu tinha me dado há muito tempo a este tipo de estudo, e abandonei-os por causa do meu extremo nervosismo e por conselho de médicos amigos. Eu tinha, desde muito jovem, tido a oportunidade, embora raramente, de observar a presença e a ação das Forças misteriosas e estranhas, que ainda não chegaram ao conhecimento e domínio da ciência oficial. Em *Caras y Caretas* apareceu uma página minha, em que narro como na praça da catedral de León, na Nicarágua, uma madrugada vi e toquei uma larva, uma horrível materialização sepulcral, estando no meu sã e completo juízo. [...] contei também os casos desse género, ocorridos a pessoas do meu conhecimento. Em Paris, com Leopoldo Lugones, observamos no doutor Encausse, isto é, o célebre *Papus*, coisas muito interessantes: mas como deixo expresso, não segui nesse tipo de pesquisas por medo justo de alguma perturbação cerebral. (Darío, 2015, p. 74).⁵⁴

Em seus contos fantásticos, notamos a presença de questões religiosas voltadas para o cristianismo, assim como ideias do ocultismo. Essas duas visões, à primeira vista,

⁵³ En un viejo armario encontré los primeros libros que leñera. Eran un *Quijote*, las obras de Moratín, *Las Mil y una noches*, la *Biblia*, *Los oficios de Cicerón*, la *Corina* de Madame Stäel, un tomo de comedias clásicas españolas, y una novela terrorífica, de ya no recuerdo que autor, *La Caverna de Strozzi*. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño”. (Darío, 2015, p.31)

⁵⁴ Como deixo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos. Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas, que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial. En *Caras y Caretas* ha aparecido una página mía, en que narro cómo en la plaza de la catedral de León, en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio. [...] he contado también los casos de ese género, acontecidos a gentes de mi conocimiento. En París, con Leopoldo Lugones, hemos observado en el doctor Encausse, esto es, el célebre *Papus*, cosas interesantísimas; pero según lo deixo expresado, no he seguido en esa clase de investigaciones por temor justo a alguna perturbación cerebral. (Darío, 2015, p. 74).

opostas, compõem Darío como o conhecemos, e são observáveis em muitos de seus contos fantásticos, tais como: “El Caso de la señorita Amélia” (1894), “El Salomón negro” (1899), “Huitzilopochtli”(1914), “La muerte de Salomé” (1891).

O que foi aprendido por ele nas reuniões e nos estudos acerca do ocultismo, unido aos saberes incorporados durante a sua infância e adolescência, agregaram-se na infância e, na adolescência, se somam com primor em sua produção literária. Inspirado em vários estudos e religiões, constrói as suas versões do desconhecido:

Esta era uma inclinação natural de Darío, homem supersticioso e dado à fantasia mórbida – e a sofrer frequentes pesadelos, agravados pelo hábito do álcool-, mas era também um signo da época: no final do século houve um renovado espiritualismo que tendia a procurar, no ocultismo e em outras formas exóticas da religiosidade, como o movimento das Rosas P. Blavatsky, as respostas que as doutrinas ortodoxas não davam. (Oviedo, 2012, p. 286).⁵⁵

Os contos fantásticos do escritor nicaraguense trouxeram temas que abordavam a morte, o sonho, o religião, o tempo e o vampirismo. Em “La pesadilla de Honorio”, Darío constrói uma narrativa através do sonho. O personagem tem um pesadelo que localiza-se no nada, e o sentimento que vigora é a imersão na solidão. Honorio passa o conto assistindo a um interminável desfile. Só sabemos da penúria vivida por Honorio; de seus sofrimentos, que não se conseguem marcar no tempo. Permeados pelo entrelugar do passado, do presente e do futuro, em um espaço que não consegue saber qual é, o personagem segue temerário e lamentoso:

Quando? É numa hora imemorial, grão escapado talvez do relógio do tempo. A luz que ilumina não é a do sol; é como a claridade doente e fosforescente dos astros espectrais. Honório sofre o influxo de um momento fatal, e sabe que naquela hora incompreensível tudo está envolvido na dolorosa névoa de uma angústia universal. Ao levantar os olhos à altura, um tremor percorre os seus nervos: surgiram do céu profundas constelações misteriosas que formam sinais enigmáticos anunciadores de próximas e irremediáveis catástrofes. Honório deixa

⁵⁵ Esta era una inclinación natural de Darío, hombre supersticioso y dado al fantaseo morboso – y a sufrir frecuentes pesadillas, agravadas por el hábito del alcohol -, pero era también un signo de la época: hacia fines de siglo hubo un renovado espiritualismo que tendía a buscar, en el ocultismo y en otras formas exóticas de religiosidad, como el movimiento de los Rosacruces o las ideas sobre la «conciencia cósmica» de Madame H. P. Blavatsky, las respuestas que las doctrinas ortodoxas no brindaban. (Oviedo, 2012, p. 286)

escapar de seus lábios, oprimido e aterrorizado, um lamentável gemido: Ai!... (Darío, 2016, p. 73).⁵⁶

Muito inspirado por alguns elementos do sobrenatural, o autor os apresenta através do misticismo e do simbolismo presente neles. A exemplo, temos o vampiro, encontrado em “Thanatopia” (1893), uma história que se utiliza da ideia do vampirismo como figura perseguidora do personagem central, James Leen, que veremos com maior detalhamento no capítulo 3.2.

Para publicar os contos, Darío utilizou os jornais, tal como era comum em sua época, e, por intermédio deles, realizou a veiculação de seus escritos fantásticos, assim como suas concepções acerca do ocultismo e esoterismo. O próprio Darío escreve em *La Nación*:

A ciência oficial do mundo ocidental ainda não foi capaz de aceitar certas manifestações extraordinárias – embora ainda dentro do reino natural em seu sentido mais amplo – como as demonstradas por Crookes e Madame Blavatsky. Mas os seguidores fervorosos esperam que, à medida que a Humanidade se aproxima gradualmente da perfeição, chegará um momento em que as antigas *Scientia occulta*, *Scientia occultans*, não continuarão a ser arcanos. Chegará o dia em que a Ciência e Religião, como uma só, levarão o homem ao conhecimento da Ciência da Vida. (Pulpo-Walker; Echevarría, 2006, p. 47).⁵⁷

Apesar da grandeza de Darío em sua escrita fantástica, é inegável que sua lembrança maior seja como escritor de poesias, pois possivelmente, dentre sua ampla produção de escritos, apenas uma obra conta com textos em formatos de conto: *Azul* (1888). Apenas após a sua morte, seus contos foram unidos em diversas antologias, o que ampliou o conhecimento de muitos sobre o seu lado contista:

De outra parte, e quase como um obstáculo que conspirou contra uma avaliação justa dos contos de Darío, este é o seu trabalho, com um porte

⁵⁶ ¿Cuándo? Es en una hora inmemorial, grano escapado quizás del reloj del tiempo. La luz que alumbraba no es la del sol; es como la enfermiza y fosforescente claridad de espectrales astros. Honorio sufre el influjo de un momento fatal, y sabe que en esa hora incomprensible todo está envuelto en la dolorosa bruma de una universal angustia. Al levantar sus ojos a la altura un estremecimiento recorre el cordaje de sus nervios: han surgido del hondo cielo constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de próximas e irremediables catástrofes... Honorio deja escapar de sus labios, oprimido y aterrorizado, un lamentable gemido: ¡Ay!... (DARÍO, 2016, p. 73)

⁵⁷ La ciencia oficial del mundo occidental no ha sido capaz aun de aceptar ciertas manifestaciones extraordinarias – aunque aún dentro del reino de lo natural en su sentido más amplio – cómo las demostradas por Crookes y Madame Blavatsky. Pero los seguidores fervientes esperan que, al acercarse la Humanidad gradualmente a la perfección, llegará un momento en el que las antiguas *Scientia occulta*, *Scientia occultans*, no seguirán siendo arcanos. Llegará el día que Ciencia y Religión, cómo una sola, llevarán al hombre al conocimiento de la Ciencia de la Vida. (PULPO-WALKER; ECHEVARRÍA, 2006, p.47)

de grandeza e genialidade superior na poesia que na prosa (por ser esta quantitativamente maior). Até mesmo seu interesse e sua significação na literatura narrativa foram danificados, enquanto reconhecimento crítico, pela circunstância de ter publicado durante sua vida uma só coleção de contos: os que integram, com outras composições em verso, a edição do seu Azul... (1888 y 1890) (Jiménez, 1892, p. 12).⁵⁸

Para uma melhor compreensão sobre a influência do fantástico na obra dariana, analisamos, nos subtópicos seguintes, os contos “Thanatopia” (1893) e “El caso de la señorita Amélia” (1894). Demonstramos como atua o fantástico junto às ideias cronotópicas de Bakhtin, isto é, como age o cronotopo fantástico ou a cronotopia insólita nos contos mencionados, e ainda como se estabelece essa relação junto aos personagens centrais James Leen e Doutor Z., respectivamente.

3.2 “Thanatopia”

O conto “Thanatopia”, publicado no ano de 1893, conta a história de James Leen, narrada pelo próprio personagem⁵⁹. Um rapaz, conhecido por ser muito temeroso acerca de tudo que apresenta a ideia da escuridão ou da morte, resolve contar sua história para colegas, visto que era sempre motivo de piada entre eles/as. A narração é realizada em uma noite em que todos/as estavam bebendo e seu objetivo era que o compreendessem e, assim, cessassem as brincadeiras feitas às custas dele.

Tendo perdido a mãe muito cedo, James passou a morar em um colégio interno a mando do seu pai. Lá, passou boa parte de sua infância e juventude, até que, um dia, seu progenitor retorna para levá-lo de volta a sua casa. Apesar da solidão, tristeza e das mágoas, por não ter recebido os afetos paternos, concorda com o retorno para sua antiga casa em Londres.

Jhon Leen, seu pai, não contesta a vontade do filho. Esse personagem é muito importante na sua área, consagrado como um célebre doutor “membro da Real Sociedade de Investigações Psíquicas, de Londres, e muito conhecido no mundo científico pôr seus

⁵⁸ De outra parte, y casi como obstáculo que ha conspirado contra una justa valoración de la cuentística de Darío, esta su obra misma, con un haber de grandeza y genialidad mayor en la poesía que la prosa (con ser ésta cuantitativamente superior). Aun su interés y su significación en la literatura narrativa fueron dañados, en cuanto a reconocimiento crítico, por la circunstancia de haber publicado en vida una sola colección de cuentos: los que se integran, con otras composiciones en verso, en las dos ediciones de su Azul... (1888 y 1890) (JIMÉNEZ, 1892, p. 12)

⁵⁹ Apesar de observamos um narrador-personagem, em alguns momentos, cederá sua voz para um dos colegas que o observava.

estudos sobre o hipnotismo e seu célebre *Memória sobre o velho*” (Darío, 2016, p. 63)⁶⁰. Quando vai ao encontro do seu filho, estava casado pela segunda vez e desejava apresentar a sua nova esposa a James. Portanto, o jovem Leen tinha, agora, uma madrasta para conhecer.

Ao chegar na sua residência, James logo nota a modificação do ambiente, que agora contava com uma obscuridade nova, não pertencia às memórias antigas dele com a casa. Os/As antigos/as empregados/as foram trocados/as por outros/as mais velhos/as. Os móveis denotavam o interesse frio de quem havia trazido estes adornos para a casa. A única decoração que permanecia era o grande retrato de sua mãe, todavia, ele estava coberto por um longo véu.

Ao ser conduzido para o salão, James encontra a sua madrasta. Ressaltamos que essa figura feminina não é nomeada; descobrimos apenas que a sua voz rememorava um antigo som por ele escutado no colégio interno, e que vinha ao seu encontro como um vento que soprava no meio das árvores. O mesmo som ele ouvia nesse momento, proferido pelos lábios da mulher que seu pai escolhera como esposa.

Nos olhos da mulher não havia brilho, apenas os lábios brancos, a pele pálida. A partir dessas características relatadas pelo narrador-personagem, deduzimos que ela não seria humana, então estaria ele lidando com uma vampira? É mencionado que: “Eu vou sair daqui e dizer a todos que o Dr. Leen é um assassino cruel; que sua esposa é um vampiro; que o meu pai é casado com uma morta!”. (Darío, 2016, p. 69).⁶¹

Nota-se, a partir da narrativa, a forte influência do medo da morte em James, e as marcas deixadas nele após o encontro com a figura vampíresca. Porém, é possível anteceder a noção, a ideia de que a morte seria um fator importante neste conto. Isso porque o título, palavra que, de acordo com as nossas pesquisas, não existe em nenhuma outra língua conhecida, pode ser traduzível se remontarmos à linguagem grega e latina. Não há um equívoco em exprimir isso, visto que Darío era um forte conhecedor da mitologia grega e romana, tranquilamente notada em muitos de seus poemas. Por exemplo, temos o “Colóquio dos centauros”. Nessa produção, por vezes, ele menciona figuras pertencentes aos mitos: musas, centauros, ninfas, Aquiles, Hércules, Aurora, Iris, Vênus, Minerva, Caronte, Diana, Apolo, entre outros.

⁶⁰ “membro de la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas, de Londres, y muy conocido en el mundo científico por sus estudios sobre el hipnotismo y su célebre Memoria sobre el Old” (DARÍO, 2016, p. 63).

⁶¹ “Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro; ¡qué está casado mi padre con una muerta!” (Darío, 2016, p. 69).

Mas eis que Apolo se aproxima do meridiano.
Seus trovões prolongados repetem o Oceano.
Sob o carro dourado do brilhante Apolo
volta a inflar as suas bochechas e as suas odres Eolo.
Ao longe, um templo de mármore é visto
entre louros-rosa que faz a brisa cantar.
Com as suas vibrantes notas de Zéfiro rasga
a veste transparente a helênica cigarra,
e pela planície extensa vão em multidão sonora
os Centauros, e ao passo, a Ilha de Ouro treme. (Darío, 2016, p. 42).⁶²

Dessa maneira, percebemos que mencionar a mitologia em seus escritos é recorrente na produção de Darío. No caso de “Thanatopia”, o termo remonta ao grego e ao latim. Para nossa compreensão, a partir de duas ideias, observamos, nas duas, uma base em comum: a utilização da figura de *Thanatos*, a personificação da morte⁶³.

Numa primeira tentativa de análise, existe o termo *Thanatopia*, construído a partir das palavras *Thanatos* e *opus*. Dessa forma, vemos a utilização do radical da palavra *thanatos* (*thanat*) unido a *opus*, que significaria trabalho⁶⁴. Partindo dessa concepção, uma tradução livre, *Thanatopia* seria “o trabalho (*opus*) da morte (*thanat*)”. Em segunda análise, agora utilizando a raiz da palavra *thanatos* (*thana*), podemos uni-la ao termo *topos* (lugar). Assim, a segunda tradução livre seria “o lugar (*topos*⁶⁵) da morte (*thana*)”.

As duas tentativas de compreendermos o neologismo dariano incidem sobre a mesma ideia: a morte como figura que assombra, em seu trabalho ou em seu lugar. Se a analisarmos a partir do *opus*, veremos a atuação da vampira, representante da morte na narrativa, atuando desde que James estava no colégio interno, quando já ouvia sua voz “E ouço, na mais silenciosa noite, o voo dos animais noturnos e os rangidos das mesas e

⁶² Mas he aqui que apolo se acerca al meridiano.

Sus truenos prolongados repite el Océano.

Bajo el dorado carro des reluciente Apolo
vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo.

A los lejos, un templo de mármol se divisa
entre laureles-rosa que hace cantar la brisa.

Con sus vibrantes notas de Céfiro desgarrar
la veste transparente la helénica cigarra,

y por el llano extenso van em tropel sonoro

los Centauros, y al palo, tiembla la Isla de Oro. (Darío, 2016, p. 42)

⁶³ Θάνατος, ου [αα] I la mort, c. à d.: 1 mort naturelle ou autre, OD. (Egger, 2000, p. 446)

⁶⁴ Opus, operis, n. (ops, opera, cf, scr. apas-; a. fr. ues), ouvrage, travail. (Flovert, 2000, p. 54).

⁶⁵ τόπος, ου (δ) lieu, endroit, particul (Egger, 2000, p. 446)

meia-noite, os juro, uma voz: James. Oh voz!”⁶⁶(Darío, 2016, p. 65). Dessa maneira, a morte sempre buscou realizar seu trabalho, transformar o narrador-personagem em um igual, em um vampiro. Ao refletirmos sobre a concepção com o *topos*, verificamos o local da morte como a casa de Londres, pois, como o próprio James relata, todo o ambiente configura um espaço vampiresco, escuro e frio:

Desde que chegamos, desde que entrei pela grande porta antiga, que era seguida por uma escada escura que dava para o andar principal, fiquei desagradavelmente surpreendido: não havia em casa apenas um dos antigos servos. Quatro ou cinco velhos insignificantes, com grandes librés soltos e pretos, inclinavam-se ao nosso caminho, com genuflexões tardias, mudas. Penetramos no grande salão. Tudo estava mudado: os móveis de antes eram substituídos por outros de um gosto seco e frio. (Darío, 2016, p. 66).⁶⁷

Essas duas interpretações apesar de distintas, não se anulam. A voz que James sempre escutou o levou ao lugar em que a morte, isto é, a vampira o esperava. Sendo assim, entre *opus* e *topos*, o *thanatos* se sobressai. A representação da morte e o encontro com o fantástico atemorizam o narrador-personagem por toda a sua vida, isso é possível afirmar, já que o início da narrativa está em analepse.

A partir dessas possíveis construções acerca do título, já notamos uma narrativa que explora as questões da morte, da vida e da imortalidade - aspectos observados a partir de uma dupla narração, realizada doravante um encontro entre um narrador observador e um narrador personagem. O primeiro parece conhecer e fazer parte do círculo de “amigos” do personagem central. Surge apenas para demarcar a sua voz pelo uso dos parênteses e apresentar ao leitor uma visão mais ampla acerca do segundo narrador:

(Magro, loiro, nervoso, agitado por frequentes tremores, James Leen enchia o peito, na mesa da cervejaria na qual, rodeado por amigos, nos dava esses conceitos. Quem não lhe conhece em Buenos Aires? Não era excêntrico em sua vida cotidiana. De vez em quando costumava ter esses ataques raros. Como professor, era um dos mais estimados em um dos nossos principais colégios, e, como homem do mundo, ainda que

⁶⁶ “Y oigo, en lo más silencioso de la noche, el vuelo de los animales nocturnos y los crujidos de las mesas y una media noche, os lo juro, una voz: James. ¡Oh voz!” (Darío, 2016, p. 65).

⁶⁷ “Desde que llegamos, desde que penetre por la gran puerta antigua, a la que seguía una escalera oscura quedaba al piso principal, me sorprendí desagradablemente: no había en casa uno solo de los antiguos sirvientes, Cuatro o cinco viejos enclenques, con grandes libreas flojas y negras, se inclinaban a nuestro paso, con genuflexiones tardias, mudos. Penetramos al gran salón. Todo estaba cambiado: los muebles de antes estaban substituídos por otros de um gusto seco y frío” (Darío, 2016, p. 66)

um tanto silencioso, era um dos melhores jovens dos famosos nos “Cinderellas dance”. E assim ele continuou sua história por toda noite, e não nos atrevemos a qualificá-la como enganosa, dado o caráter do nosso amigo. Deixamos para o leitor a apreciação dos feitos.) (Darío, 2016, p. 64).⁶⁸

Enquanto o narrador observador indica para nós, leitores/as, sua perspectiva sobre James Leen, que é também o segundo a narrar a história (o que faz dele o narrador personagem), detém a voz da narrativa pela maior parte do tempo. Uma voz confusa, possivelmente bêbada e muito temerosa que busca a compreensão das demais pessoas acerca dos seus temores.

Observamos, através da análise da narração de James, cinco cronotopos que explicam sua história, momentos em que não conseguimos separar o tempo do espaço, pois estes tornam-se um só, incidem contra o personagem e modificam a sua existência. Os cronotopos identificados foram: *cronotopo da casa*, *cronotopo do salão*, o *cronotopo do encontro*, a *cronotopia da vida/morte* e a *cronotopia da metamorfose*⁶⁹.

O primeiro pode ser considerado o maior cronotopo do conto, é o da casa. É nela que todo o desenvolvimento da história e as mudanças do personagem acontecem. A construção feita pelo narrador em primeira pessoa das imagens que permeiam as suas lembranças remonta à casa da sua infância, ao espaço físico anteriormente habitado por ele, no qual passou por situações que modificaram o seu *eu*. O tempo, que é espacial e concreto, não se separa da casa. A vida e a trajetória dos personagens são medidas a partir dos acontecimentos vividos por ele neste grande cronotopo. O tempo passado está mergulhado no espaço da casa, o qual impacta James de tamanha forma que ele fica preso a este local, revivendo sempre as ocorrências que o converteram em um alguém que carrega temores profundos. Sobre a simbologia que o signo da casa traz consigo, Ferreira (2013, p. 46) afirma que:

A casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a

⁶⁸ (Delgado, rubio, nervioso, agitado por un frecuente estremecimiento, levantaba su busto James Leen, en la mesa de la cervecería en que, rodeado de amigos, nos decía esos conceptos. ¿Quién no le conoce en Buenos Aires? No es um excéntrico en su vida cotidiana. De cuando en cuando suele tener esos raros arranques. Como profesor, es uno de los más estimables en uno de nuestros principales colegios, y, como hombre de mundo, aunque un tanto silencioso, es uno de los mejores elementos jóvenes de los famosos cinderellas dance. Así prosiguió esa noche su extraña narración, que no nos atrevimos a calificar de fumisterie, dado el carácter de nuestro amigo. Dejamos al lector la apreciación de los hechos.). (Darío, 2016, p. 64)

⁶⁹ O *cronotopo* “a cronotopia vida/morte”, bem como “a cronotopia da metamorfose” são estudados pela pesquisadora Gama-Khalil.

casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um tempo de outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio. (Ferreira, 2013, p. 46).

Portanto, esse espaço, outrora físico, se configura para o personagem como um ambiente psicológico: “Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (Bachelard, 2008, p.17). Sua imaginação rememora aquele lugar que começou como um espaço de conforto (quando a mãe era viva), passou a ser um espaço de saudade (quando estava no colégio interno) e se tornou um espaço de temor e reflexo da morte (após o encontro com a sua madrasta). É nesse terceiro aspecto que James segue enclausurado durante toda a narrativa do conto.

Deste modo, o espaço da casa (tanto psicológica, fruto das suas memórias, quanto a física, fruto da sua realidade) está repleto de tempo, ou, nas palavras de Bakhtin (2018, p. 142), “parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele”. O lugar traz, em sua essência, as marcas do antigo e do novo depositados nas variadas partes que constituem o local. A mobília, por exemplo, que é estática, adquire um caráter temporal na narração feita por James Leen: “os móveis de antes foram substituídos por outros de um gosto seco e frio” (2016, p. 66)⁷⁰. A narração imagética do espaço marca a temporalidade existente entre passado e presente.

O espaço da casa psicológica incide em James com uma potência intensificadora para os acontecimentos posteriores. É esse espaço que moldou vinte e três anos da vida do personagem e que é quebrado de maneira abrupta, ao estar defronte à casa física e nela ter contato com os cronotopos que aparecerão posteriormente. Assim, é inegável afirmar que a transformação do personagem acontece, em grande instância, pelo espaço da casa do seu *eu*, fictícia, fruto de suas mais ocultas, obscuras, e talvez, irreais memórias.

Quebrando esse elo com a casa psicológica, constatamos que o momento em que James adentra a casa física, logo após sair do colégio interno, carregado de memórias saudosas do seu antigo lar, é notoriamente importante. Ele encontrará no *cronotopo da casa* o rompimento existente entre a casa da infância (psicológica) *versus* a casa da realidade. Em seus anos iniciais, antes da perda da mãe, a casa é o reflexo do ambiente de proteção, ainda que a falta materna tenha se dado quando muito jovem, é possível

⁷⁰ los muebles de antes estaban substituidos por otros de un gusto seco y frío (Darío, 2016, p. 66)

notar, durante a narrativa, que o personagem guardava lembranças da casa, de como ela era em tempos passados.

Esse fato nos mostra que havia sentimentos de saudade associados ao espaço. Guardava-se a casa da infância nas suas memórias, em contraste à qual ele se encontra no momento, isto é, o colégio interno que figurava como um ambiente que lhe trazia profunda tristeza: “Eu o contei o que desejava, por fim, voltar a Londres, já que havia terminado os estudos; Se eu permanecesse mais tempo naquela casa, morreria de tristeza...” (Darío, 2016, p.65).⁷¹ Assim, a casa da infância, guardada em seus pensamentos, seria o local de alento que o salvaria da tristeza da atual casa em que residia (o colégio), afinal, como afirma Bachelard (2008),

Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente "vívda", não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: "Carregamos na casa nossos deuses domésticos" tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. (Bachelard, 2008, p. 17).

Contrapondo o que rememorava, o narrador personagem nos afirma a mudança da casa do seu devaneio; o espaço psicológico agora entra em conflito com o espaço físico, real, que já não nutre características as quais ele identifica como pertencentes ao que se recordava, tal como narra no trecho abaixo:

Do momento em que chegamos, que entrei pela grande porta antiga, até o caminho que seguia uma escada escura que dava ao piso principal, tive a desagradável surpresa: não havia na casa nenhum dos antigos empregados. Quatro ou cinco velhinhos, com grandes uniformes de cor preta e bem folgados inclinavam-se a cada passo, curvavam-se lentos, mudos. Entramos no grande salão. Tudo estava mudado (Darío, 2016, p. 66).⁷²

Desta maneira, tempo e espaço são indissolúveis, produzem juntos infundáveis marcas nos pensamentos, ações e na própria constituição do sujeito. São aquilo que

⁷¹ Yo le manifesté que deseaba, por fin, volver a Londres, que había concluido mis estudios; que si permanecía más tiempo en aquella casa, me moriría de tristeza... (Darío, 2016, p. 65)

⁷² Desde que llegamos, desde que penetré por la gran puerta antigua, a la que seguía una escalera oscura que daba al piso principal, me sorprendí desagradablemente: no había en casa uno solo de los antiguos sirvientes. Cuatro o cinco viejos enclenques, con grandes libreas flojas y negras, se inclinaban a nuestro paso, con genuflexiones tardas, mudos. Penetramos al gran salón. Todo estaba cambiado [...] (Darío, 2016, p. 66)

Holquist (2015), em seu estudo sobre o cronotopo bakhtiniano, afirma ser parte essencial, contribuinte na verificação, em primeiro lugar, da própria identidade do eu:

As coordenadas tempo-espaço servem para embasar o que é efetivamente a filosofia primeira: elas são constituintes fundamentais da compreensão, e portanto fornecem os índices para medir outros aspectos da existência humana, antes de tudo, a identidade do eu. (Holquist, 2015, p. 45).

Esse grande cronotopo incide sobre James, à medida em que os indícios que construíam o seu *eu*, estabelecidos em tempos passados, naquele ambiente possuidor de uma temporalidade quase palpável, intervêm na constituição do personagem, sujeito possuidor de lembranças reconfortantes estabelecidas em um determinado lugar. Suas lembranças tão antigas, arraigadas na memória de sua moradia, foram revividas durante os anos em exílio no colégio interno.

O contraste exposto com o real tira de James aquilo que ele tinha como certeza. A realidade arranca das memórias não apenas um espaço, mas um tempo de felicidade vivido, afinal, tempo e espaço agem como um só e ambos construíram as lembranças. Sem a casa da sua memória há uma expressão da vulnerabilidade do ser, ficando unicamente a casa da realidade. A partir de então, passa a existir um vazio que principia a mudança do personagem e o levará a se transformar na pessoa passível de risos e sofredora de medos constantes.

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (Bachelard, 2008, p. 18).

De maneira mais restrita, a ambientação da *sala* é fundamental para o conto, visto que James passará por sua maior modificação neste local. É dentro da casa, no espaço do salão em que seguirá o *encontro*. Os detalhes mencionados por James, que desvinculam a casa psicológica da casa real, ocorrem especialmente na sala com o quadro de sua mãe encoberto.

Dentro da casa real, de modo mais restrito na *sala*, observamos o *encontro* com o fantástico, isto é, com a madrasta vampira. A união destes cronotopos é fundamental para a mudança que James sofrerá. *O cronotopo do salão* resguarda o local em que o personagem observa o conflito vivenciado a partir da compreensão de quem era a sua madrasta, que aconteceu a partir do primeiro encontro entre ambos. Assim, afirma Bakhtin sobre os cronotopos do salão e do encontro que:

Aqui os marcadores graficamente visíveis do tempo histórico, assim como dos tempos biográfico e cotidiano, se concentram e condensam. Ao mesmo tempo, eles se interligam uns aos outros da forma mais intrínseca possível, fundindo-se em marcadores unitários da época. (Bakhtin, 2018, p. 247).

O cronotopo do encontro expõe o personagem protagonista ao fantástico, representado pela figura da sua madrasta vampira. Essa ideia de um ser que se encontra no limite entre o vivo e o não vivo atua, de acordo com o *Dicionário de símbolos* (2001), como:

[...] o vampiro os mata tirando a sua substância: só consegue sobreviver graças a sua vítima. A interpretação, aqui, basear-se-á na dialética do perseguidor-perseguido, do devorador-devorado. O vampiro representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 491).

Observamos essa ânsia em viver, mesmo não estando mais vivo, necessitando do outro para fazer dele um ser vivente, na possível transformação de Jhon Leen em vampiro. Essa possibilidade decorre do fato de James detalhar os olhos do pai, os quais não havia notado anteriormente, caracterizando-os com estranheza:

Logo senti passos, meu pai apareceu. Pela primeira vez, pela primeira vez! vi seus olhos olhando os meus. Olhos indescritíveis. Eu lhes asseguro; que eram os olhos como jamais havia visto, nem jamais verei: uns olhos com a retina quase vermelha, como olhos de coelho; olhos que os fariam tremer pela maneira especial com a qual eles me olhavam. (Darío, 2016, p. 68).⁷³

⁷³ Luego sentí pasos, apareció mi padre. Por primera vez, ¡por primera vez!, vi sus ojos clavados en los míos. Unos indescritibles ojos,, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás: unos ojos con un aretina casi roja, como ojos de conejo; uno sojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban. (Darío, 2016, p. 68).

A caracterização do vampiro como detentor de olhos vermelhos é comum a todos. Quando pensamos nesses seres, tendemos a imaginá-los com olhos vermelhos, prontos para o ataque, visto que, quando querem seduzir suas vítimas, as cores são outras: tendem a ser as mais comuns, como o preto ou o marrom. É possível inferir, então, que a esposa de Jhon já o havia transformado em vampiro e que ambos buscavam uma nova vítima para dar continuidade aos seus desejos sanguinários, por isso o vermelho de seus olhos estava à mostra.

Com James, a família vampiresca estaria completa. É também possível inferir que a madrasta seria a sua mãe morta trazida à vida pelos estudos do seu pai, visto que não podemos esquecer que ele foi um importante médico vinculado à Real Sociedade Psíquica londrina e era muito consagrado em sua área. Essa perspectiva é apontada a partir do primeiro encontro dele com a sua madrasta, quando vincula a voz da mulher ao quadro coberto:

Me aproximei automaticamente. A mulher estendeu a mão... ouvi então, como se tivesse vindo do grande retrato, do grande retrato coberto pelo crepe, aquela voz do colégio em Oxford, mas muito triste, muito mais triste: James! (Darío, 2016, p. 68).⁷⁴

O quadro mencionado é citado por James quando adentra a casa e caracteriza os móveis e os empregados. Tudo havia mudado, porém o quadro de sua mãe permanecia, mas, agora, estava coberto: “Só havia ficado ao fundo do salão um grande retrato da minha mãe, obra de Dante Gabriel Rossetti, coberto por um longo véu de crepe” (Darío, p. 66)⁷⁵. Assim como o pintor pré-Rafaelita que se valia de sua esposa, ainda viva, como modelo para suas pinturas, Jhon Leen usava a própria esposa, mesmo depois de morta, como personificação dos seus estudos psíquicos, considerando-a, agora, no *entre-lugar*.

Essa mulher, que está entre a vida e a *não-vida*, é a pura representação fantástica de um ser que se passa por alguém comum, mas que simboliza o oculto, o não compreendido, o ambíguo. James, portanto, tem um encontro com o fantástico, isto é, ambos coexistem e agem como cronotopos na união do espaço-tempo. O fantástico, representado pela figura vampiresca, age como uma cronotopia designada por Ghama-Khalil (2018): a *cronotopia vida-morte*. A madrasta caminha entre a vida e a morte,

⁷⁴ Me acerqué maquinalmente. La mujer me tendía la mano... Oí entonces, como si viniese del gran retrato, del gran retrato envuelto en crespón, aquella voz del colegio de Oxford, pero muy triste, mucho más triste: ¡James! (Darío, 2016, p. 68)

⁷⁵ Tan solamente quedaba en el fondo del salón un gran retrato de mi madre, obra de Dante Gabriel Rossetti, cubierto de un largo velo de crespón. (Darío, 2016, p. 66)

necessitando sempre de um corpo vivo detentor de sangue, fruto de sua alimentação, para que ele, o vampiro, permaneça como um ser “vivente”.

Há outra cronotopia importante quando apresentamos o vampiro: a *cronotopia da metamorfose*, em que se observa o corpo vampiresco transitar entre duas formas, pelo menos, homem/morcego, jovem/velho.

Cito aqui o exemplo do vampiro: (...), seu corpo-espaco é metamórfico, revela-se às vezes sob a forma de homem e outras vezes sob a forma de morcego; em algumas ocasiões, revela-se como um jovem, belo e sedutor. Percebamos que essas mutações implicam a dimensão insólita de um corpo que agrega temporalidades diversas, como velhice, juventude, por exemplo. (Gama-Khalil, 2018, p. 169).

Enquanto estava no colégio, houve um momento em que o personagem central cita que ouviu o seu nome ser chamado pela mesma voz que seria a da sua madrasta, e que ele só viria a descobrir quando a encontrou. É possível que tenha havido o processo da metamorfose no corpo vampiresco, nesta cena, pois James relata o voo de animais noturnos durante esta passagem: “E ouço, no mais silencioso da noite, o voo desses animais noturnos, o rangido das mesas e à meia-noite, eu juro, ouço uma voz: «James». Oh, voz!” (Darío, 2016, p. 65)⁷⁶. Apesar de não mencionar diretamente os morcegos, é de conhecimento geral que estes fazem seus voos durante as noites. À vista disto, poderia James tê-la ouvido enquanto metamorfoseada em morcego.

Estes momentos foram narrados por James no início da narrativa, mas é difícil constatar a possibilidade da fidelidade das palavras do personagem. Primeiramente, porque observamos um narrador em primeira pessoa, e ainda que a todo momento, ele busque provar a sua verdade “Eu os advirto que não estou bêbado. Não sou louco.” (Darío, 2016, p. 64), observamos que ele narra os fatos em meio a um estado de bebedeira junto a colegas.

Este foco narrativo em primeira pessoa demonstra-nos a busca pela verossimilhança, para que o/a leitor/a implícito/a acredite fielmente nas palavras do narrador-personagem. Essa ideia não é nova, pois Darío, que foi um grande leitor e admirador das obras de Edgar Allan Poe, segue o seu mestre. Em “O gato preto” (1843), conto do escritor estadunidense, o foco narrativo é de primeira pessoa. O narrador-personagem busca provar-nos a sua história, advertindo-nos: “Contudo, não sou louco -

⁷⁶ Y oigo, en lo más silencioso de la noche, el vuelo de los animales nocturnos y los crujidos de las mesas y una media noche, os lo juro, una voz: «James». ¡Oh voz! (Darío, 2016, p. 65)

e, com toda certeza, não foi um sonho”. (Poe, p. 85). Anteriormente, um amante dos animais, passa a ser um detentor de ódio profundo pelo seu gato de estimação, o que o levou a arrancar um de seus olhos e a, posteriormente, enforcá-lo. Uma noite, já bêbado, encontra um bicho muito parecido com o que havia matado, decide levá-lo para casa, apenas depois de estabelecê-lo em sua residência, nota uma mancha em formato de forca no animal. O profundo ódio pelo novo bichano irrompe e, em uma tentativa de matá-lo, o protagonista acerta a sua esposa com um machado, no momento em que ela tenta defender o bicho. Após essa cena macabra, o homem esconde o corpo da falecida em uma parede recentemente cimentada, enquanto não há sinais do gato. Apenas depois da chegada da polícia e do descobrimento do corpo, o gato surge.

O narrador-personagem de Darío segue os caminhos da narração de Poe, que conta a sua história envolvida pela ambiguidade de um narrador não confiável. Como já mencionado, o estado de embriaguez influencia o/a leitor/a implícito/a a desconfiar da palavra do narrador. Entretanto, não apenas a influência do álcool provoca a incredulidade desses fatos; observamos também que não é difícil acreditarmos fielmente nas palavras de James, pois, como ele próprio afirma, anteriormente, foi internado em uma clínica psiquiátrica pelo próprio pai.

Eu cheguei a República Argentina, prófugo, depois de ter estado cinco anos preso, sequestrado, miseravelmente, pelo doutor Leen, meu pai, o qual, sim era um grande sábio, suspeito que também era um bandido. A mando seu, fui levado à casa de saúde; por ordem sua, pois, temia talvez que algum dia eu revelasse o que ele pretendia manter em segredo... (Darío, 2016, p. 64).⁷⁷

Outro fato que nos conduz à ambiguidade em acreditar no que James relata é notável quando, já de volta à casa de seu pai, ele passa por um estado de delírio provocado pelo cansaço. Em um momento onírico, há uma possibilidade da presença dos criados e das criadas depositando velas no quarto de James que, ao acordar, constatou que elas estavam lá, de fato. Este acontecimento nos faz questionar até que ponto a ilusão foi provocada pelo cansaço e pelo sonho, e se os demais acontecimentos também foram fruto de um uma narração irreal:

⁷⁷ Yo he llegado a la República Argentina, prófugo, después de haber estado cinco años preso, secuestrado miserablemente por el doctor Leen, mi padre, el cual, si era un gran sabio, sospecho que era un gran bandido. Por orden suya fui llevado a la casa de salud; por orden suya, pues, temía quizás que algún día me revelase lo que él pretendía tener oculto... (Darío, 2016, p. 64)

Foi nessa mesma noite, sim. Com um estranho cansaço de corpo e de espírito, me deitei na cama, com a mesma roupa da viagem. Como em um sonho, lembro ter ouvido um dos velhos criados se aproximando do meu quarto, murmurando não sei quais palavras e me observando com um par de olhinhos estrábicos que davam a impressão de um sonho ruim. Logo vi que prendeu um candelabro com três velas de cera. Quando acordei por volta das nove, as velas ardiam no meu quarto. (Darío, 2016, p. 68).⁷⁸

Essa dubiedade dos fatos: bêbado/sóbrio, saudável psiquicamente/doente psiquicamente, real/irreal faz com que o/a leitor/a não consiga asseverar se a narração é verdadeira. Isto contribui para a atuação fantástica. Em outras palavras, o final do conto é ambíguo, não conseguimos saber se a caracterização da madrasta é verdadeira ou se ela foi fruto de alguma doença do narrador, visto que ele ficou cinco anos internado em uma instituição. Cabe então, ao/à leitor/a acreditar ou não no que James relata, isto é, se de fato o seu pai havia se casado com uma morta-viva ou se era James um desequilibrado bêbado que acreditava nos seus próprios delírios.

Essa ambiguidade trazida no conto, o final incerto, aberto, sem que haja uma solução lógica, bem como os elementos góticos verificados a partir da lua, ambientação noturna e a própria figura de um vampiro clássico, isto é, com todos os caracteres utilizados desde os vampiros mais antigos - como o *Drácula* de Bram Stoker -, sua busca por sangue e a transformação de sua noiva em vampira (semelhantes à relação estabelecida por Jhon Leen), remontam a ideais góticos e aproximam este conto de Darío fortemente de um fantástico mais tradicional.

Como podemos observar no texto, os cinco cronotopos agem mutuamente na modificação de James: o *cronotopo da casa*, o *cronotopo do salão*, o *cronotopo do encontro*, a *cronotopia da vida/morte* e a *cronotopia da metamorfose*. A *casa* abriga o *salão*, local onde todos os demais cronotopos agem de forma simultânea. O *encontro* é realizado com o fantástico, isto é, a *cronotopia vida/morte*, bem como a *cronotopia da metamorfose*, aparecem representadas na mesma figura insólita, a vampira. Todos coexistem concomitantemente e refletem sobre o mesmo personagem, James Leen.

Dessa maneira, o narrador-personagem sofre a incidência de todos esses cronotopos. Mal teve tempo de compreender a quebra da casa psicológica e da casa da

⁷⁸ Fue esa misma noche, sí. Con una extraña fatiga de cuerpo y de espíritu, me había echado en el lecho, vestido con el mismo traje de viaje. Como en un ensueño, recuerdo haber oído acercarse a mi cuarto a uno de los viejos de la servidumbre, mascullando no sé qué palabras y mirándome vagamente con un par de ojillos estrábicos que me hacían el efecto de un mal sueño. Luego vi que prendió un candelabro con tres velas de cera. Cuando desperté a eso de las nueve, las velas ardían en la habitación. (Darío, 2016, p. 68)

realidade, e já foi encaminhado para o salão, que não teve o significado comum, de acolhimento ao hóspede e antigo morador. Pelo contrário, expôs o personagem a momentos que, como vimos no início do conto, o transformam completamente. James jamais se livrou das lembranças, afundou-se cada vez mais nelas, ainda que talvez não fossem verdadeiras.

3.3 “El caso de la señorita Amélia”

Diferentemente do conto anterior, em “El caso de la señorita Amélia”, publicado pela primeira vez em 1894, no diário *La Nación*, de Buenos Aires, observamos um narrador que inspira confiança no/a seu/sua leitor/a implícito/a. Nessa história, conhecemos o Doutor Z. que, já nas primeiras linhas, é descrito pelo narrador em terceira pessoa como “ilustre”, “eloquente”, “conquistador”, detentor de uma “voz profunda e vibrante”, com “gesto avassalador e misterioso”. Como se essas características já não fossem suficientes para compreendermos o caráter convincente do personagem, descobrimos, ao longo da história, que ele foi um célebre estudioso de muitas religiões, tendo dedicado boa parte de sua vida a compreender os mistérios do mundo:

Eu que fui chamado de sábio nas ilustres Academias e em livros volumosos; Eu que dediquei toda a minha vida ao estudo da humanidade, suas origens e os seus fins; eu que me aprofundei na cabala, no ocultismo e na teosofia, que passou pelo plano material do sábio ao plano astral do mágico ao plano espiritual do mago, que sei como trabalhava Apolonio o Thianenses e Paracelso, e que tenho ajudado no seu laboratório em nossos dias, ao inglês Crookes; eu que mergulhei no Karma budista e no misticismo cristão, e sei que ao mesmo tempo que a ciência desconhecida dos faquires e a teologia dos sacerdotes romanos, eu vos digo que não vimos os sábios nem só um raio de luz suprema, e que a imensidão e a eternidade do mistério formam a verdade única e medonha. (Darío, 2016, p. 117).⁷⁹

⁷⁹ Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones. Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del sabio al plano astral del mágico y al plano espiritual del mago, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio en nuestros días, al inglés Crookes; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema, y que la inmensidad y la eternidad del misterio forman la única y pavorosa verdad. (Darío, 2016, p. 117)

Ainda que tenha dedicado seus dias aos estudos dos mistérios do mundo, notamos o tom melancólico do personagem durante toda a narrativa. Quando cedida a voz do narrador em terceira pessoa para o personagem central, esse foco narrativo modificado nos apresenta uma história na qual, aparentemente, não há dúvidas por parte de seus ouvintes. Todos concentram-se em um jantar entre colegas, ofertado em um dia de comemorações e todos/as os presentes estão embriagados/as por causa de espumantes.

Na sala de jantar estávamos sentados quatro convidados, além de Minna, a filha do dono da casa; o jornalista Riquet, o abade Pureau, recém enviado por Hirsch, o doutor e eu. Um pouco mais distante, ouvimos a alegria vinda dos salões na primeira hora do ano novo: *Happy New Year! Happy New Year!* Feliz ano novo! (Darío, 2016, p. 116).⁸⁰

Nesse cenário, o Doutor passa a contar sua história. É válido mencionar que a narração, sem dúvidas, ocorre também pelo fato de que o seu ouvinte e partícipe da narrativa demonstra acreditar no sobrenatural “— Creio — respondi com voz firme e serena — em Deus e na Igreja. Creio nos Milagres. Creio no Sobrenatural.”⁸¹(Darío, p. 116), é a partir dessa afirmação que os fatos passam a ser narrados.

Com uma frase solta em meio ao jantar “— Ah se o tempo pudesse parar!” (Darío, p. 115)⁸², o Doutor Z. toma a voz principal da narrativa e passa a relatar como uma história de amor nunca pôde ser concretizada por culpa do tempo, que havia esquecido a figura amada e a eternizado como criança. Quando mais jovem, foi vizinho da família Revall, que tinha três filhas, Luz, Josefina e Amélia. Mas fora a última que tomara o seu coração.

Na época, moravam um ao lado do outro, quando Amélia era apenas uma menina, caracterizada pelo narrador-personagem como “travessa e jovial”. Ela sempre o recebia com sorrisos e perguntava “« E os meus bombons?».” (Darío, p. 118)⁸³. Haja vista os seus estudos, o célebre homem teve que partir de Buenos Aires em sua busca para compreender as ciências ocultas. Entretanto, sempre cultivou o amor pela pequena

⁸⁰ En el comedor habíamos quedado cuatro convidados, a más de Minna, la hija del dueño de casa; el periodista Riquet, el abate Pureau, recién enviado por Hirsch, el doctor y yo. A lo lejos oíamos en la alegría de los salones de palabrería usual de la hora primera del año nuevo: *Happy new year! Happy new year!* ¡Feliz año nuevo! (Darío, 2016, p. 116)

⁸¹ —Creo— contesté con voz firme y serena—en Dios y su Iglesia. Creo en los milagros. Creo en lo sobrenatural. (Darío, 2016, p. 116)

⁸² —¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse! (Darío, 2016, p. 115)

⁸³ «¿Y mis bombones?» (Darío, 2016, 118)

Amélia, mesmo que insistisse em dizer que guardava um carinho igualitário entre as três Revall.

— Posso confessar, francamente, que não tinha preferência por nenhuma, e que Luz, Josefina e Amélia ocupavam o mesmo lugar no meu coração. O mesmo lugar, talvez não; já que os doces e ardentes olhos de Amélia, sua risada alegre e vermelha, sua travessura infantil... diria que ela era minha preferida. Ela era a mais jovem; tinha apenas doze anos, e eu já tinha passado dos trinta. Por esse motivo e por ser uma menina de gênio travesso e jovial, lhe tratava como a menina que era, e entre as outras duas dividia os meus olhares quentes, suspiros, apertos de mãos e até promessas de casamento, em uma dessas promessas, confesso, minha atroz e culpada bigamia de paixão. Mas, a menina Amélia!... (Darío, 2016, p. 118).⁸⁴

Vinte e três anos depois, o Doutor Z. retorna a Buenos Aires e resolve voltar para a casa de seu antigo amor. Agora ela já seria uma moça e o antigo desejo poderia ser concretizado. Assim o fez, mas ao chegar à casa, ele foi levado pelas suas irmãs mais velhas à sala para ver a menina que não havia crescido, a menina que o tempo esqueceu, a menina que, ao encontrá-lo, dedicou os seus sorrisos de outrora e o questionou como a mesma voz dos anos anteriores: “— E os meus bombons?”. (Darío, p. 121)⁸⁵. Nesse momento, o Doutor Z. deixa a residência, aturdido pelos acontecimentos, perde os poucos fios que restavam em sua cabeça, e fica completamente careca.

Tal como no conto anterior, a narração é marcada pela ação dos cronotopos, nos quais são observáveis quatro: *o cronotopo da casa, da sala, do encontro* e *o da paralisação temporal*⁸⁶. O primeiro traz a casa como elemento de aprisionamento, não apenas das lembranças, mas da própria personagem: Amélia. A casa funciona para o Doutor Z. como o elemento que abrigava a pequena Amélia e, portanto, todas as memórias do doce e eterna infância da menina, as quais ele vivenciou. Assim, *o cronotopo da casa* age como esse cronotopo maior, que abrange todos os acontecimentos vividos pelo narrador com a sua amada. Não há relatos dos encontros entre os dois que não fossem vivenciados nesse ambiente. Eram as casas, vizinhas uma da outra, que permitiam que o

⁸⁴ — Puedo confesar francamente que no tenía predilección por ninguna, y que Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no; pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. Era la menor; tenía doce años apenas, y yo ya había pasado de los treinta. Por tal motivo, y por ser la chiquela de carácter travieso y jovial, tratábala yo como niña que era, y entre las otras dos repartía mis miradas incendiarias, mis suspiros, mis apretones de manos y hasta mis serias promesas de matrimonio, en una, os lo confieso, atroz y culpable bigamia de pasión. ¡Pero la chiquilla Amelia!... (Darío, 2016. p. 118)

⁸⁵ —¿Y mis bombones? (Darío, 2016, p. 121)

⁸⁶ A inserção deste cronotopo se deu a partir dos estudos no qual constatamos que a paralisação temporal pode ser compreendida como um cronotopo.

Doutor Z. adentrasse a casa de Amélia e nela pudesse compartilhar momentos com a jovem. É no ambiente da casa dos Revall que o tempo e o espaço se condensam e agem como um único elemento.

O problema era que quando chegava em casa, era ela que sorria primeiro e corria para me receber, cheia de sorrisos e bajulação: «E os meus bombons?». Eis a pergunta sacramental. Eu me sentava feliz, depois das saudações corretas e enchia as mãos da menina dos melhores caramelos de rosas e dos deliciosos chocolates, os quais ela, de boca cheia, saboreava como o som de uma música palatinal, lingual e dental. (Darío, 2016, p. 118).⁸⁷

É inegável a potência desse cronotopo para a história, porém conseguimos delimitar um pouco mais sobre o acontecimento modificador na vida do Doutor Z., isto é, o seu encontro com a Amélia esquecida. Isso porque, quando ele revê o cômodo da sala, conseguimos compreender a atmosfera do local que logo em seguida abrigou o reencontro entre eles.

Eu procurei, procurei, cheguei à casa. Ao entrar, fui recebido por um criado negro e velho, que levou o meu cartão, e me fez passar por uma sala onde tudo estava vazio e cheirava a tristeza. Nas paredes, os espelhos estavam cobertos com véus de luto, e dois grandes retratos, nos quais reconheci as duas irmãs mais velhas, se olhavam melancólicas e com um olhar escuro sobre o piano. (Darío, 2016, p. 121).⁸⁸

A sala, que corresponde ao *cronotopo do salão*, condensa os elementos melancólicos de uma vida esquecida pelo tempo, eternizada pela tristeza e que já mostra ao/à leitor/a, pela sua descrição, que seria o local em que os acontecimentos felizes não faziam morada. Dessa maneira, não resguardaria a esperança de o reencontro entre o velho amante e a sua amada ser algo positivo. O que de fato não ocorre, pois, ao encontrá-la, ele perde todas as esperanças cultivadas nos vinte e três anos que passou longe. Assim, o *cronotopo do encontro* ocorre, mais uma vez, a partir do fantástico. O Doutor Z., que tanto imaginava saber sobre os mistérios do mundo, que tanto estudou sobre o ocultismo

⁸⁷ Sucedió que, cuando yo llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: «¿Y mis bombones?». He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y de deliciosas grajeas de chocolate, las cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental. (Darío 2016, p. 118)

⁸⁸ Y buscando, buscando, di con la casa. Al entrar, fui recibido por un criado negro y viejo, que llevó mi tarjeta, y me hizo pasar a una sala donde todo tenía un vago tinte de tristeza. En las paredes, los espejos estaban cubiertos con velos de luto, y dos grandes retratos, en los cuales reconocía a las dos hermanas mayores, se miraban melancólicos y oscuros sobre el piano. (Darío, 2016, p. 121)

e suas ciências, se depara com algo que foge de sua sapiência. Amélia não envelheceu como suas irmãs, Amélia se eternizou.

Murmurando uma despedida e fazendo uma genuflexão surda, saí, como perseguido por algo estranho. Logo percebi tudo. A menina que eu acreditava ser fruto de um amor culpado era Amélia, a mesma que eu deixei há vinte três anos, a qual ficou na infância, ficou em seu momento mais vital. O relógio do tempo parou para ela, em uma hora marcada. Quem sabe quais são os objetivos do desconhecido Deus! (Darío, 2016, p. 121).⁸⁹

É o tempo, tema tão usual nas literaturas insólitas, que não age, que esquece de Amélia. É esse fator angustiante, implacável e inexplicável, é com ele que se constrói a ideia central do texto. Afinal, em razões lógicas, não conseguimos explicar como o tempo, tão duro e tão desolador para muitos, poderia esquecer uma menina. Tal fato também ocorre em outras obras de ficção, como na série *Manifest*, de 2018. Nela, podemos observar uma série de passageiros que somem após decolarem em um voo comercial, e retornam cinco anos depois, como se apenas algumas horas tivessem passado. Neste seriado, todos os personagens que estavam dentro do avião foram esquecidos pelo tempo, enquanto os demais (familiares, amigos, conhecidos, colegas de trabalho etc.), viveram cinco anos imaginando tê-los perdido em um possível acidente aéreo nunca descoberto.

À vista disso, todos aqueles que tinham contato com os passageiros desse voo tiveram suas vidas marcadas pelo luto e pela infelicidade de acharem ter perdido os seus entes queridos, bem como passaram também por esse processo de descontentamento e estado de assombro quando os/as viajantes retornam e modificam as vidas já estabelecidas após cinco anos longe.

Não diferentes disto, as irmãs de Amélia também possuem suas vidas até certo ponto estagnadas. Amélia adquiriu a capacidade de ser eterna e perdeu o direito de construir uma família e levar a vida dentro de uma normalidade que se espera de todos, porém, na mesma medida, suas irmãs também foram aprisionadas, visto que, passaram todos esses vinte três anos narrados pelo Doutor Z. vivendo na mesma casa de seus pais, não tendo casado, e, tampouco podendo levar a vida como gostariam, afinal, eram sempre tidas como “«As Revall —disseram —, aquelas do caso Amélia Revall»” (Darío, p.

⁸⁹ Mascullando una despedida y haciendo una zurda genuflexión, salí a la calle, como perseguido por algún soplo extraño. Luego lo he sabido todo. La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios! (Darío, 2016, p. 121)

121).⁹⁰ O *cronotopo do esquecimento temporal* aprisiona aquele que é acometido por ele, como também, em certa medida, a todos os que têm contato com ele.

Nada mais. Logo, uma conversa cheia de reticências e de timidez, de palavras entrecortadas e de sorrisos tristes, muito tristes. Tudo o que eu consegui entender, foi que nenhuma delas tinha casado. Mas Amélia, não me atrevi a perguntar... Talvez a minha pergunta chegasse àqueles pobres seres, como uma amarga ironia, a recordar talvez uma irremediável desgraça, uma desonra... Então, vi chegar saltitante uma menina, cujo corpo e rosto eram iguais em tudo aos da minha pobre Amélia. Se dirigiu a mim e com a mesma voz exclamou:

—E os meus bombons?

Fiquei sem palavras.

As duas irmãs se olhavam pálidas, pálidas e balançavam a cabeça desoladamente.... (Darío, 2016, p. 121).⁹¹

Não seria diferente com o Doutor Z. que, após frustrar-se com a descoberta de que jamais poderia concretizar o seu amor, também foi colocado diante da incapacidade do saber, isto é, aquele que tinha tanta fama pelos seus estudos e que havia dedicado tantos anos de sua vida a compreender o sobrenatural, descobriu que, no fim, nada sabia. Perdeu o sonho de estar com Amélia e ganhou as dúvidas e a melancolia, sem saber como algo assim poderia acontecer.

As questões envoltas no ocultismo, como já comentado anteriormente, sempre foram muito presentes nos questionamentos de Darío. A construção desse seu conto é realizada a partir dos conhecimentos de anos de estudos do autor, refletidos também nos muitos anos de estudo do próprio narrador e personagem acerca desta temática.

Não obstante, o fascínio do autor pelo desconhecido e pelo oculto, auxiliou Darío a construir o Doutor Z., que inclusive, tem o seu próprio nome encoberto, deixando

⁹⁰ «¡Las Revall —dijeron—, las del caso de Amelia Revall» (Darío, 2026, p. 121)

⁹¹ Nada más. Luego, una conversación llena de reticencias y de timideces, de palabras entrecortadas y de sonrisas de inteligencia tristes, muy tristes. Por todo lo que logré entender, vine a quedar en que ambas no se habían casado. En cuanto a Amelia, no me atreví a preguntar nada... Quizá mi pregunta llegaría a aquellos pobres seres, como una amarga ironía, a recordar tal vez una irremediable desgracia y una deshonra... en esto vi llegar saltando a una niña, cuyo cuerpo y rostro eran iguales en todo a los de mi pobre Amelia. Se dirigió a mí, y con su misma voz exclamó:

—¿Y mis bombones?

Yo no hallé qué decir.

Las dos hermanas se miraban pálidas, pálidas y movían la cabeza desoladamente... (Darío, 2016, p. 121)

apenas a primeira letra à mostra. Uma possível interpretação para isso seja também reflexo da vida pessoal de Darío e sua influência direta com as ideias ocultas. Como já apontamos sobre Darío, junto com os seus amigos do Modernismo, frequentou a Maçonaria, “Na maçonaria Darío e os modernistas buscam maneiras de esclarecer seu vazio metafísico e seu abismo existencial” (Acereda, 2010, p. 42).⁹² Assim, de acordo com a Maçonaria, a letra Z simboliza um elemento importante para levar aos grandes mistérios:

De acordo com a Maçonaria, o significado da letra Z é bastante representativo, já que essa letra representa o código que dá acesso aos graus elevados dos iniciados nos chamados mistérios superiores. No que diz respeito aos símbolos maçônicos, a letra Z encontra-se entalhada na Chave de Marfim, que, por sua vez, representa a chave que abre o mundo sagrado ao iniciado e proporciona sua entrada no santuário sagrado. A Chave representa também o sigilo e o segredo sobre os ensinamentos recebidos, bem como a escalada pelos altos degraus de Mestre. (Hernández, 2019, p. 81).

Para além disto, a letra Z também contém o número sete justaposto, número este que indica a perfeição, de acordo com as ideologias pregadas por essa doutrina. Acerca disso, Chevalier e Gheerbrant explicam:

Sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou níveis celestes, às sete pétalas de rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, as sete ramos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo, etc. Alguns septenários são símbolos de outros septenários; assim a rosa das sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angélicas, ambos conjuntos perfeitos. Sete designa a totalidade das ordens planetária e angélica, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral e a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. Era entre os egípcios símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. Cada período lunar dura sete dias e os quatro períodos do ciclo lunar (7x4) fecham o ciclo. (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 941).⁹³

⁹² “En la masonería Darío y los modernistas buscan fórmulas para aclarar su vacío metafísico y su abismo existencial” (ACEREDA, 2010)

⁹³ Siete corresponde a los siete días de la semana, a los siete planetas, a los siete grados de la perfección, a las siete esferas o niveles celestes, a los siete pétalos de la rosa, a las siete cabezas del naja de Angkor, a las siete ramas del árbol cósmico y sacrificial del chamanismo, etc. Algunos septenarios son símbolos de otros septenarios; así la rosa de los siete pétalos evocaría los siete cielos, las siete jerarquías angélicas, ambos conjuntos perfectos. Siete designa la totalidad de los órdenes planetario y angélico, la totalidad de las moradas celestes, la totalidad del orden moral y la totalidad de las energías, principalmente en el orden espiritual. Era entre los egipcios símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica. Cada periodo lunar dura siete días y los cuatro periodos del ciclo lunar (7x4) cierran el ciclo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 941)

É possível, portanto, não ter dúvidas sobre o relato do protagonista, afinal não só as características foram positivas sobre ele, como também a própria constituição encoberta do seu nome, possui raízes que nos levam a compreendê-lo como um ser superior, detentor de muito conhecimento, e, portanto, que deve ser respeitado e levada às suas palavras como verdades. Não apenas as palavras como, inclusive sua careca, que inicia o conto sendo exaltada “mas a sua careca é única, memorável, bonita, solene, lírica, se assim prefere” (Darío, 2016, p. 115)⁹⁴, enquanto ao final dele, mais precisamente na última frase do narrador, compreende-se como ele a ganhou “O doutor Z estava, neste momento, todo careca...” (Darío, 2016, p. 121)⁹⁵.

Com esse conto, as temáticas do ocultismo hispano-americano, ligadas diretamente às ciências ocultas se sobressai, dessa maneira notamos um relato constituído por ambientes de luxo, retratos de tempos antigos, espelhos e, principalmente as questões ocultas, misteriosas, sobrenaturais, tudo aquilo que causava dúvidas no ser, se mostra presente pelas referências feitas pelo personagem a todo o mundo esotérico.

A partir de todas as reflexões observáveis nesta análise, notamos como os cronotopos agem: a *casa* abrange todos os encontros com a amada, o *salão*, ponto alto do encontro e das marcas da melancolia que já rondava o ambiente, o *encontro*, momento no qual o personagem é exposto a *paralisação do tempo*. Todos, unificados, refletem como a natureza do *eu* passa a ser outra, completamente modificada, os cronotopos, portanto, agem e redefinem tudo o que o Doutor Z. pensava saber ou sonhava viver.

3.5 A atuação conjunta dos cronotopos e a modificação do *eu* em “Thanatopia” e “El caso de la señorita Amélia”

Os contos “Thanatopia” e “El caso de la señorita Amélia” atravessam muitos pontos semelhantes, dentre eles, o aspecto mais forte, que impulsiona a modificação vivenciada pelos personagens, é a atuação dos cronotopos. Destacam-se três que aparecem em ambas as narrativas: *casa*, *salão*, *encontro*.

Todos os cronotopos agem nos contos, praticamente, ao mesmo tempo. Ou seja, quando os personagens adentram nas *casas*, são, sem muita demora, direcionados ao *salão*, e, logo expostos ao *encontro* que os escancaram com o fantástico (observável em

⁹⁴ pero que su calva es única, insigne, hermosa, solemne, lírica si gustáis, ¡oh, eso nunca, estoy seguro! (Darío, 2016, p. 115)

⁹⁵ El doctor Z era en este momento todo calvo... (Darío, 2016, p. 121)

“Thanatopia” pelas cronotopias da *metamorfose* e *vida/morte*, e no “Caso de la señorita Amélia” com a *cronotopo da paralisação temporal*). Isso se dá porque os cronotopos podem coexistir, isto é, os cronotopos maiores abrangem uma quantidade incontável de cronotopos menores dentro deles.

Tanto em “Thanatopia” quanto em “El caso de la señorita Amélia”, o cronotopo maior, que possui o maior destaque, visto que é nele que os fatos se desenrolam é o *cronotopo da casa*. Nela se passam todos os acontecimentos, é ela o espaço que guarda as vivências dos tempos passados (a casa da infância em “Thanatopia”, e os encontros com Amélia em “El caso de la señorita Amélia”). O tempo não consegue sair do espaço da casa, na mesma medida em que o espaço da casa não consegue se apartar do tempo.

[...] a interação entre as unidades cronotópicas concretas de uma narrativa deixa o leitor com uma impressão global, a que chamamos de *cronotopo maior* ou *dominante*. Esse cronotopo central (...) serve como campo unificador dos cronotopos locais (...) (Bemong; Borghart, 2015, p. 22).

Porém, é importante ressaltar que a casa não é refletida da mesma maneira nos contos. É notório, a partir da análise, que “Thanatopia” é o conto da ambiguidade. O elemento da casa não se diferencia dessa sua construção dúbia. Como visto, a casa possui duas concepções, a psicológica e a física, James possui essa dupla visão da casa da sua infância e em ambas esse espaço é imerso pelo tempo, afinal é o próprio tempo, refletido nos móveis novos que começam a quebrar com as lembranças da casa psicológica.

Tal fato não ocorre em “El caso de la señorita Amélia”. Nesse segundo conto, todos os encontros mencionados pelo Doutor Z. são realizados dentro da casa, é ela que protege toda a convivência do personagem central e de Amélia, todos os diálogos, olhares e sorrisos trocados, porém ela não aparece como esse elemento que detém essas memórias que “aprisionam” o personagem. Neste conto, ela age unicamente como uma casa física, real e nomeada a casa dos Revall, a casa do caso de Amélia “«As Revall —disseram—, aquelas do caso Amélia Revall»”. (Darío, 2016, p. 121).⁹⁶

O *salão* e o *encontro* agem da mesma forma nos contos do *corpus*. Tudo é moldado a partir do que foi vivido e que é sempre revivido por eles. O *encontro* com o fantástico acontece nos momentos das narrativas (James e a madrastra morta, Doutor Z. e a para sempre pequena Amélia), em que os caminhos para uma cadeia de acontecimentos

⁹⁶ «As Revall —disseram—, aquelas do caso Amélia Revall» (Darío, 2016, p. 121).

os quais, de modo cíclico, fazem parte do início da narrativa, são iniciados. A importância deste *cronotopo do encontro* e o seu valor emocional é apontado por Bakhtin (2018, p. 222) em sua teorização:

Em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente). É evidente que, dependendo do contexto, o motivo do encontro receberá expressões verbais diversas. Ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se símbolo (às vezes muito profundo). Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo. (Bakhtin, 2018, p. 222).

Já as cronotopias da *vida/morte* e *metamorfose* aparecem unicamente em “Thanatopia”, como já pontuamos, a partir da representação da figura vampiresca, que resguarda em si esses dois elementos, ou seja, é ela que vive entre o ser e o não ser, entre a vida e a não-vida, podendo, além disto, transformar-se em um animal noturno, o morcego.

As cronotopias elencadas por Ghama Khalil (2018) *vida/morte* e *metamorfose*, bem como os cronotopos bakhtinianos do *salão* e do *encontro* possuem uma atribuição de nomenclatura diferente dada por Morson e Emerson, “chamaram esses cronotopos menores de “motívicos cronotópicos”; enquanto outros estudiosos preferem o termo “cronotopos motívicos”. (Bemong; Borghart, 2015, p. 22). Independente da maneira com a qual os referenciamos, eles possuem uma importância muito grande nas narrativas, afinal, eles conduzem as grandes modificações dos personagens.

Falamos até agora só dos cronotopos maiores, aqueles que são mais fundamentais e abrangentes. Mas cada um desses cronotopos pode incluir no seu interior um número ilimitado de cronotopos menores, na verdade [...] qualquer motivo pode ter um cronotopo específico próprio. Dentro dos limites de um trabalho único e dentro da produção literária total de um único autor podemos notar um número de diferentes cronotopos e interações complexas entre eles, específicos de determinado trabalho ou autor; além disso, é comum um desses cronotopos envolver ou dominar os outros [...] (Bakhtin, 2018, p. 252).

Ainda que não nomeado, acreditamos a partir da nossa análise que o elemento do tempo paralizado, ou como nomeamos o *cronotopo da paralisação temporal*, pode ser considerado um cronotopo, afinal, como comenta Keunen:

Um cronotopo só se torna um cronotopo quando demonstra algo, quando traz à mente uma imagem que pode ser observada pelos olhos da mente. Seria justo dizer que, na visão de Bakhtin, um cronotopo é a unidade elementar da imaginação literária. (Keunen, 2015, p. 52).

Ele é de suma importância para o decorrer da obra, já que foi a paralisação do tempo o elemento que impossibilitou o Doutor Z. de realizar seus ardentes anseios com Amélia “Voltei mais gordo, minha careca parece um joelho, mas o meu coração se manteve ardente com o fogo do amor, a vestal dos solteirões” (Darío, 2016, p. 120-121).⁹⁷ Em segunda medida, foi também a paralisação do tempo que fomentou a melancolia observável no início do conto pelo Doutor Z. isso porque apesar de mais de vinte anos de estudo nas ciências ocultas e um reconhecimento como sábio vindo das demais pessoas, ele descobriu que “há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a nossa vã filosofia”.

— Quem é o ser inteligente que se atreve a dizer “E é isso”? Não se sabe. *Ignoramus et ignorabimus*. Quem tem, realmente, noção sobre o tempo? Quem sabe com certeza o que é o espaço? E aí a ciência segue tateando, caminha feito cega e, às vezes, julga que acerta quando vislumbra apenas uma vaga luz. Ninguém pode tirar do seu círculo uniforme a simbólica serpente. Do três vezes maior, Hermes, até os dias atuais, a mão humana conseguiu apenas alcançar uma linha do manto que cobre Isis. Ninguém nunca soube com absoluta certeza as três grandes expressões da natureza: feitos, leis e princípios. Eu já pensei me aprofundar no imenso campo do mistério, mas perdi quase todas as minhas ilusões. (Darío, 2016, p. 116).⁹⁸

A melancolia do Doutor Z., a frustração do amor nunca realizado, e o próprio desenrolar da narrativa acontecem a partir de um fato: a eternização da menina Amélia e a paralisação temporal por ela sofrida. Assim, para além da visão de Keunen (2015) é possível caracterizá-lo também como um cronotopo do tipo genérico, os quais surgem a partir da necessidade individual de cada trabalho, tal como comenta, Bemong e Borghart:

⁹⁷ pero en mi corazón he mantenido ardiente el fuego del amor, la vestal de los solterones. (Darío, 2016, p. 120-121)

⁹⁸ —¿Quién es el sabio que se atreve a decir esto es así? Nada se sabe. *Ignoramus et ignorabimus*. ¿Quién conoce a punto fijo la noción del tiempo? ¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio? Va la ciencia a tanteo, caminando como una ciega, y juzga a veces que ha vencido cuando logra advertir un vago reflejo de la luz verdadera. Nadie ha podido desprender de su círculo uniforme la culebra simbólica. Desde el tres veces más grande, el Hermes, hasta nuestros días, la mano humana ha podido apenas alzar una línea del manto que cubre a la eterna Isis. Nada ha logrado saberse con absoluta seguridad en las tres grandes expresiones de la Naturaleza: hechos, leyes, principios. Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones. (Darío, 2016, p. 116)

Por outro lado, pode-se afirmar que narrativas que, no decurso do processo de leitura, produzem uma impressão semelhante em relação seu mundo ficcional, partilham um cronotopo maior semelhante; cronotopos maiores podem assim ser divididos em classes ainda mais abstratas de *cronotopos genéricos*. Esses cronotopos são aqueles a que Ladin se refere como “cronotopos que [...] podem ser abstraídos a partir de trabalhos individuais nos quais aparecem e servem de base para categorização e comparação para aqueles trabalhos” (1999: 232). Bemong; Borghart, 2015, p. 22).

Assim, maiores, motivicos ou genéricos a união de todos esses cronotopos, a forma como eles coexistem de maneira entrelaçada incidem diretamente nos personagens principais, James Leen e Doutor Z. “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos” (Bakhtin, 2018, p. 355). De acordo com o teórico (2018), a coexistência dos cronotopos faz parte deste mundo criado pelo autor e do mundo de seus leitores, em que são, todos eles, cronotópicos.

Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é dialógico (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos são cronotópicos. (Bakhtin, 2018, 357).

O cronotopo é, portanto, o acesso as vivências temporais, as quais acontecem por meio da arte; “As experiências estéticas expressas por cronotopos artísticos combinam o contexto cultural com as dinâmicas da consciência humana” (Keunen, 2015, p. 58). E, mais do que isso, a maneira com a qual eles se inserem na narrativa passam a modificar os personagens de tal maneira que eles jamais retornam a o que um dia foram, isso porque passado-presente estão entrelaçados ao ponto de que o tempo e o espaço se tornam um só. Acerca deste fato Keunen (2015) comenta sobre a visão bakhtiniana:

ele acredita que conceitos abstratos de tempo criam a ilusão de que o passado sempre determina o presente. A mente abstrativa reconstrói o presente a partir de um conhecimento do passado e estabelece relações causais entre todas as possibilidades do presente, por um lado, e a condição existente por outro lado. A experiência real, aquela que temos quando passamos por emoções fortes ou quando estamos em estado zen, forma o oposto: é o presente que redefine o passado como uma totalidade de dados experienciais que podem ser reinterpretados. O momento existente nada mais é que uma reorganização virtual do

passado. O tempo abstrato e o tempo concreto, em outras palavras, estão inter-relacionados, da mesma forma que necessidade e liberdade. (Keunen, 2015, p. 57-58).

Dessa maneira, portanto, passado e presente evidenciam uma abstração da concretude temporal na qual ambos passam a refletir suas marcas no futuro, predestinando os personagens a sempre voltarem ao tempo e espaço marcados pelos cronotopos modificadores do seu *eu*.

“Eu” é o fundamento invisível de todos os outros índices da língua, o ponto de referência para que todas as suas operações espaciais sejam referidas e o horário de Greenwich pelo qual todas as suas distinções temporais são calibradas. “Eu” marca o ponto entre o “agora” e o “depois”, bem como entre “aqui” e “lá”. A diferença entre todos esses marcadores é manifestada pela relação que cada um deles sustenta, quer na proximidade do horizonte do falante (aqui e agora), quer na distância do ambiente do outro (lá e depois). (Holquist, 2015, p. 51).

Visto que, o sujeito só se reconhece no futuro, não no agora. O tempo do presente constrói as marcas para quando tornar-se passado evidenciar o sujeito no tempo do futuro. É nesse momento que o tempo unificado ao espaço daquele momento vivenciado será colocado como elemento modificador e a história será aberta para novos caminhos, caminhos da mudança do sujeito. Tal como uma marca que distingue aquele que foi para aquele que se tornou. Separam um James solitário e aspirador, bem como um Doutor Z. confiante nos seus saberes e sonhador pela amada, em temerosos e melancólicos respectivamente.

É o *eu* o ponto central das marcas deixadas pelos cronotopos, é o *eu* que fala nos dois contos, é o *eu* que, em ambos os casos, envoltos pela bebida narram suas histórias. É inegável que a união dos cronotopos marcaram o *eu* de James Leen e do Doutor Z. Darío constrói duas versões, dois *eus* diferentes que vivenciam acontecimentos também distintos, mas que foram marcados pela força singular dos cronotopos.

É o tempo e o espaço que “define a distinção primordial entre mim e o outro” (Holquist, 2015, p. 46), foram eles, unidos como um só elemento que expuseram James e o Doutor Z. aquilo que não se pode controlar, o fantástico, a pura essência do desconhecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontamos no decorrer desta dissertação, a contística fantástica de Ruben Darío talvez ainda não tenha alcançado o mesmo prestígio que goza a sua produção lírica. Esse é um dos motivos que motiva a análise crítica de seus contos fantásticos, além, é claro, da sua inegável qualidade estética.

Todavia, é inegável a importância dos seus escritos fantásticos e suas buscas, a partir deles, em desvendar as múltiplas faces do desconhecido. Talvez, apenas os seus anseios sobre essas questões não fossem suficientes para impulsioná-lo a escrever dentro deste gênero, por isso foi fundamental a sua inserção dentro das ideias vigentes em sua época, afinal conhecer o desconhecido, responder perguntas para as quais não se havia respostas, era recorrentes nos autores Modernistas Hispano-Americanos. E são nesses contos insólitos que os personagens, ao encontrarem-se com os elementos fantásticos atravessam uma fronteira, são expostos ao desconhecido, e, dessa maneira, tem seus pensamentos, ideias, e sua inteira vida modificadas.

Em nossa pesquisa entendemos que, apesar dos contos fantásticos escritos pelo autor, foi em “Thanatopia” e “El caso de la señorita Amélia”, narrativas que compõem o nosso *corpus*, que melhor ilustram os caminhos tortuosos vividos pelo sujeito após o encontro com o fantástico e, a partir disso, como suas noções de si e do mundo sofrem excessivas modificações. Isso porque, nos referidos contos, os personagens centrais James Leen (“Thanatopia”) e Doutor Z. (“El caso de la señorita Amélia”), ao serem expostos ao fantástico representados pela figura da madrastra vampira e da eterna Amélia, respectivamente, transgridem os seus *eus*, desconstroem toda a concepção do mundo a sua volta, bem como, ressignificam ideias, lugares e pessoas.

Todos esses aspectos foram observáveis porque ambos os personagens, após esses encontros com o fantástico, aprisionaram-se em um tempo e espaço determinados, ambas as categorias se tornaram indissolúveis, ou seja, não se pode separar o que James e o Doutor Z. vivenciaram no espaço da casa, especificamente, na sala das casas, do tempo que ocorreu o encontro com o fantástico. Tudo que faz lembrá-los da morte ou da paralisação temporal, os leva ao mesmo tempo e espaço, os confina a heterogeneidade do espaço-tempo.

Em nossa pesquisa, objetivamos explicitar como essas duas categorias, do tempo e do espaço, atuando concomitantemente, a partir do que Bakhtin entende como cronotopo, unidas a presença do fantástico, que aparece nos contos também como

cronotopos, refletem nos personagens e os transformam completamente. No início dos contos, pudemos observar como os personagens foram alterados pelos eventos cronotrópicos vivenciados ao longo da narrativa.

Acerca do desenvolvimento da nossa pesquisa, trouxemos, no primeiro momento, textos que tratam sobre o autor em estudo, o gênero fantástico dentro da hispano-américa. Passado esse momento trabalhamos com autores que discorrem acerca das categorias do tempo e do espaço, bem como da manifestação de ambos, tempo e espaço, unificados, isto é, o cronotopo literário, por fim, trouxemos o interligar do fantástico aos cronotopos e como estes agem nas narrativas. Todos os textos de autores que discursavam sobre os elementos mencionados foram de fundamental importância para a realização da análise.

Motivadas pela contribuição no estudo sobre o Dário fantástico e suas correlações com o cronotopo literário, assim como na busca em incitar o interesse nessa vertente do autor, ainda hoje pouco conhecida e investigada, construímos essa dissertação.

REFERÊNCIAS

ABATE, Sandro. **El Modernismo, Rubén Darío y su influencia em el Realismo Mágico**. Argentina: Departamento de Humanidades Universidad Nacional del Sur Bahía Blanca, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Teorias do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Tradução: Paulo bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BASCUÑANA, S. Del Hoyo; SANZ, H. Martínez. **Thanatopia y otros relatos**. Madrid: Retrato literário, 2016.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Editora perspectiva LTDA, 2019.

CAMPOS, Mário Mendes. **Rubén Darío e o modernismo Hispano-Americano**. Belo Horizonte: Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Editoria José Olympio LTDA, 2001

CORTÁZAR, Julio. Axolote. In.: Final do jogo. Rio de janeiro: Expressão e cultura, 1971.

DARÍO, Rubén. **La vida de Rubén Darío escrita por él mismo**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.

DARÍO, Rubén. História de mis libros. In.: **El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros**, Obras completas, Volumen XVII, Madrid, Editorial Mundo Latino, 2017.

DARÍO, Rubén. La pesadilla de Honorio. In.: **Thanatopia y otros relatos**. Madrid: Retrato literário, 2016.

DARÍO, Rubén. La larva. In.: **Thanatopia y otros relatos**. Madrid: Retrato literário, 2016.

DARÍO, Rubén. Prosas profanas y otros poemas. In.: Rubén Darío: del símbolo a la realidade. Espanha: Real Academia Española, 2016.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2010.

GHAMA-KHALIL, Marisa Martins. Implicações cronotópicas na figuração da personagem na literatura fantástica. In: **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de janeiro: Dialogarts, 2018.

HAHN, Oscar. **El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX**. México: Premia Editora de Libros, 1978.

HERNANDEZ, Aline Kelly Vieira. **A expressão do ocultismo na narrativa fantástica de Rubén Darío**. João Pessoa: 2019.

- HOLQUIST, Michael. A fuga do cronotopo. In.: **Bakhtin e o cronotopo reflexões, aplicações, perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- JIMÉNEZ, José Olivio. Prólogo. In.: **Cuentos Fantásticos**. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1982.
- JUNG, CG. **A tipologia de Jung**: ensaios sobre a psicologia analítica. São Paulo: Cultrix, 2011.
- KEUNEN, Bart. A imaginação cronotópica na literatura e no cinema: Bakhtin, Bergson e deleuze em formas de tempo. In.: **Bakhtin e o cronotopo reflexões, aplicações, perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- LEROUX, Gaston. **O fantasma da ópera**. Tradução: Ana Paula DohertyCotia: Pandorga, 2021.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco: 2020.
- LUGONES, Leopoldo. Cábalas prácticas. In: MARTÍN, Lola L. Penumbra. **Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX**. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2006.
- LUGONES, Leopoldo. **Cuentos Fantásticos**. Madrid: Metas ediciones, 1987.
- MARTÍN, Lola L. **Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX**. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2009. Disponível em: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3174/22978_lopez_martin_lola.pdf?sequence=1.
- MORE, Thomas. **Utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- NERVO, Amado. **La literatura maravillosa**, 2017. Disponível em : <http://cfm.mx/?cve=11:02>.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1995.
- Opos, In.: **Le Grand Gaffiot**, dictionnaire latin-français. Paris: Hachette, 2000.
- OVIEDO, José Miguel. **Historia de La literatura hispanoamericana Vol.II Del Romanticismo al Modernismo**. Madrid: Alianza editorial, 2012.
- PANTORBA, Bernardino de. **La vida y el verbo de Rubén Darío**. Madrid: Compañía Bibliográfica Española S.A., 1967.
- PAZ, Octavio. Introducción. In: **Azul**. Madrid: Editorial ALBA, 2005.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. **Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica**. Madrid: Cátedra, 2003.
- POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe**: medo clássico: coletânea de cntos do autor. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- PUPO-WALKER, Enrique; ECHEVARRÍA, Roberto. **Historia de la literatura Hispanoamericana II El siglo XX**. Madrid: Editorial Gredos, 2006.

RAMÍEZ, Sergio. El Libertador. In.: **Rubén Darío Del Símbolo A La Realidade**. Obra selecta. Espanha: Alfaguara. 2016.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

SOUSTELLE, Jacques. **A civilização Asteca**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

TOMACHÉVSKI, B. Temática. In.: TODOROV, Tzevan, org. **Teoria da literatura**. Rio Grande do Sul: Editora Globo S.A., 1976.

Thanatos, In.: **Dictionnaire Grec Français**. Paris: Hachette, 2000.

Thopos, In.: **Dictionnaire Grec Français**. Paris: Hachette, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Disponível em:
<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>

ANEXOS

ANEXO 1 – “Thanatopia”	91
ANEXO 2 – “El caso de la señorita Amelia”.....	96

THANATOPIA

Rubén Darío

Mi padre fue el célebre doctor John Leen, miembro de la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas, de Londres, y muy conocido en el mundo científico por sus estudios sobre el hipnotismo y su célebre Memoria sobre el Old. Ha muerto no hace mucho tiempo. Dios lo tenga en gloria. (James Leen vació en su estómago gran parte de su cerveza y continuó):

—Os habéis reído de mí y de lo que llamáis mis preocupaciones y ridiculeces. Os perdono porque, francamente, no sospecháis ninguna de las cosas que no comprende nuestra filosofía en el cielo y en la tierra, como dice nuestro maravilloso William. No sabéis que he sufrido mucho, que sufro mucho, aun las más amargas torturas, a causa de vuestras risas... Sí, os repito: no puedo dormir sin luz, no puedo soportar la soledad de una casa abandonada; tiemblo al ruido misterioso que en horas crepusculares brota de los boscajes en un camino; no me agrada ver revolar un mochuelo o un murciélago; no visito, en ninguna ciudad adonde llego, los cementerios; me martirizan las conversaciones sobre asuntos macabros, y cuando las tengo, mis ojos aguardan para cerrarse, al amor del sueño, que la luz aparezca.

Tengo el horror de... ¡oh Dios! de la muerte. Jamás me harían permanecer en una casa donde hubiese un cadáver, así fuese el de mi más amado amigo. Mirad: esa palabra es la más fatídica de las que existen en cualquier idioma: cadáver... Os habéis reído, os reís de mí: sea. Pero permitidme que os diga la verdad de mi secreto. Yo he llegado a la República Argentina, prófugo, después de haber estado cinco años preso, secuestrado miserablemente por el doctor Leen, mi padre, el cual, si era un gran sabio, sospecho que era un gran bandido. Por orden suya fui llevado a la casa de salud; por orden suya, pues, temía quizás que algún día me revelase lo que él pretendía tener oculto... Lo que vais a saber, porque ya me es imposible resistir el silencio por más tiempo.

Os advierto que no estoy borracho. No he sido loco. Él ordenó mi secuestro, porque... Poned atención.

(Delgado, rubio, nervioso, agitado por un frecuente estremecimiento, levantaba su busto James Leen, en la mesa de la cervecería en que, rodeado de amigos, nos decía esos conceptos. ¿Quién no le conoce en Buenos Aires? No es un excéntrico en su vida cotidiana. De cuando en cuando suele tener esos raros arranques. Como profesor, es uno de los más estimables en uno de nuestros principales colegios, y, como hombre de mundo, aunque un tanto silencioso, es uno de los mejores elementos jóvenes de los famosos cinderellas dance. Así prosiguió esa noche su extraña narración, que no nos atrevimos a calificar de fumisterie, dado el carácter de nuestro amigo. Dejamos al lector la apreciación de los hechos.)

—Desde muy joven perdí a mi madre, y fui enviado por orden paternal a un colegio de Oxford. Mi padre, que nunca se manifestó cariñoso para conmigo, me iba a visitar de Londres una vez al año al establecimiento de educación en donde yo crecía, solitario en mi espíritu, sin afectos, sin halagos. Allí aprendí a ser triste. Físicamente era el retrato de mi madre, según me han dicho, y supongo que por esto el doctor procuraba mirarme lo menos que podía. No os diré más sobre esto. Son ideas que me vienen. Excusad la manera de mi narración.

Cuando he tocado ese tópico me he sentido conmovido por una reconocida fuerza. Procurad comprenderme. Digo, pues, que vivía yo solitario en mi espíritu, aprendiendo tristeza en aquel colegio de muros negros, que veo aún en mi imaginación en noches de luna... ¡Oh cómo aprendí entonces a ser triste! Veo aún, por una ventana de mi cuarto, bañados de una pálida y maleficia luz lunar, los álamos, los cipreses... ¿por qué había cipreses en el colegio?... y a lo largo del parque, viejos Términos carcomidos, leprosos de tiempo, en donde solían posar las lechuzas que criaba el abominable septuagenario y encorvado rector... ¿para qué criaba lechuzas el rector?... Y oigo, en lo más silencioso de la noche, el vuelo de los animales nocturnos y los crujidos de las mesas y una media noche, os lo juro, una voz: «James». ¡Oh voz!

Al cumplir los veinte años se me anunció un día la visita de mi padre. Alegréme, a pesar de que intuitivamente sentía repulsión por él: alegréme, porque necesitaba en aquellos momentos desahogarme con alguien, aunque fuese con él. Llegó más amable que otras veces, y aunque no me miraba frente a frente, su voz sonaba grave, con cierta amabilidad para conmigo. Yo le manifesté que deseaba, por fin, volver a Londres, que había concluido mis estudios; que si permanecía más tiempo en aquella casa, me moriría de tristeza... Su voz resonó grave, con cierta amabilidad para conmigo:

—He pensado, cabalmente, James, llevarte hoy mismo. El rector me ha comunicado que no estás bien de salud, que padeces de insomnios, que comes poco. El exceso de estudios es malo, como todos los excesos. Además —quería decirte—, tengo otro motivo para llevarte a Londres. Mi edad necesitaba un apoyo y lo he buscado. Tienes una madrastra, a quien he de presentarte y que desea ardientemente conocerte. Hoy mismo vendrás, pues, conmigo.

¡Una madrastra! Y de pronto se me vino a la memoria mi dulce y blanca y rubia madrecita, que de niño me amó tanto, me mimó tanto, abandonada casi por mi padre, que se pasaba noches y días en su horrible laboratorio, mientras aquella pobre y delicada flor se consumía... ¡Una madrastra! Iría yo, pues, a soportar la tiranía de la nueva esposa del doctor Leen, quizá una espantable bluestocking, o una cruel sabihonda, o una bruja. Perdonad las palabras. A veces no sé ciertamente lo que digo? o quizá lo sé demasiado.

No contesté una sola palabra a mi padre, y, conforme con su disposición tomamos el tren que nos condujo a nuestra mansión de Londres.

Desde que llegamos, desde que penetré por la gran puerta antigua, a la que seguía una escalera oscura que daba al piso principal, me sorprendí desagradablemente: no había en casa uno solo de los antiguos sirvientes. Cuatro o cinco viejos enclenques, con grandes libreas flojas y negras, se inclinaban a nuestro paso, con genuflexiones tardas, mudos. Penetramos al gran salón. Todo estaba cambiado: los muebles de antes estaban substituidos por otros de un gusto seco y frío. Tan solamente quedaba en el fondo del salón un gran retrato de mi madre, obra de Dante Gabriel Rossetti, cubierto de un largo velo de crespón.

Mi padre me condujo a mis habitaciones, que no quedaban lejos de su laboratorio. Me dio las buenas tardes. Por una inexplicable cortesía, preguntéle por mi madrastra. Me contestó despaciosamente, recalcando las sílabas con una voz entre cariñosa y temerosa que entonces yo no comprendía:

—La verás luego. Que la has de ver es seguro, James. Adiós.

Ángeles del Señor, ¿por qué no me llevasteis con vosotros? Y tú, madre, madrecita mía? *my sweet Lily*, ¿por qué no me llevaste contigo en aquellos instantes? Hubiera preferido ser tragado por un abismo o pulverizado por una roca, o reducido a ceniza por la llama de un relámpago.

Fue esa misma noche, sí. Con una extraña fatiga de cuerpo y de espíritu, me había

echado en el lecho, vestido con el mismo traje de viaje. Como en un ensueño, recuerdo haber oído acercarse a mi cuarto a uno de los viejos de la servidumbre, mascullando no sé qué palabras y mirándome vagamente con un par de ojillos estrábicos que me hacían el efecto de un mal sueño. Luego vi que prendió un candelabro con tres velas de cera. Cuando desperté a eso de las nueve, las velas ardían en la habitación. Lavéme. Mudéme. Luego sentí pasos, apareció mi padre. Por primera vez, ¡por primera vez!, vi sus ojos clavados en los míos. Unos indescritibles ojos, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás: unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo; unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban.

—Vamos hijo mío, te espera tu madrastra. Está allá, en el salón. Vamos.

Allá, en un sillón de alto respaldo, como una silla de coro, estaba sentada una mujer.

Ella...

Y mi padre:

—¡Acércate, mi pequeño James, acércate!

Me acerqué maquinalmente. La mujer me tendía la mano... Oí entonces, como si viniese del gran retrato, del gran retrato envuelto en crespón, aquella voz del colegio de Oxford, pero muy triste, mucho más triste: ¡James!

Tendí la mano. El contacto de aquella mano me heló, me horrorizó. Sentí hielo en mis huesos. Aquella mano rígida, fría, fría... Y la mujer no me miraba. Balbuceé un saludo, un cumplimiento. Y mi padre:

—Esposa mía, aquí tienes a tu hijastro, a nuestro muy amado James. Mírale, aquí le tienes; ya es tu hijo también.

Y me miró.

Mis mandíbulas se afianzaron una contra otra. Me poseyó el espanto: aquellos ojos no tenían brillo alguno. Una idea comenzó, enloquecedora, horrible, horrible, a aparecer clara en mi cerebro. De pronto, un olor, olor... ese olor, ¡madre mía! ¡Dios mío! Ese olor... no os lo quiero decir... porque ya lo sabéis, y os protesto: lo discuto aún ; me eriza los cabellos.

Y luego brotó de aquellos labios blancos, de aquella mujer pálida, pálida, pálida, una voz, una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo:

—James, nuestro querido James, hijito mío, acércate; quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...

No pude más. Grité:

—¡Madre, socorro! ¡Ángeles de Dios, socorro! ¡Potestades celestes, todas, socorro! ¡Quiero partir de aquí pronto, pronto; que me saquen de aquí!

Oí la voz de mi padre:

—¡Cálmate, James! ¡Cálmate, hijo mío! Silencio, hijo mío.

—No —grité más alto, ya en lucha con los viejos de la servidumbre . Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro; ¡que está casado mi padre con una muerta!

El caso de la señorita Amelia

Rubén Darío

Que el doctor Z es ilustre, elocuente, conquistador; que su voz es profunda y vibrante al mismo tiempo, y su gesto avasallador y misterioso, sobre todo después de la publicación de su obra sobre La plástica de ensueño, quizás podríais negármelo o aceptármelo con restricción; pero que su calva es única, insigne, hermosa, solemne, lírica si gustáis, ¡oh, eso nunca, estoy seguro! ¿Cómo negaríais la luz del sol, el aroma de las rosas y las propiedades narcóticas de ciertos versos? Pues bien; esta noche pasada poco después de que saludamos el toque de las doce con una salva de doce taponazos del más legítimo Roederer, en el precioso comedor rococó de ese sibarita de judío que se llama Lowensteinger, la calva del doctor alzaba aureolada de orgullo, su bruñido orbe de marfil, sobre el cual, por un capricho de la luz, se veían sobre el cristal de un espejo las llamas de dos bujías que formaban, no sé cómo, algo así como los cuernos luminosos de Moisés. El doctor enderezaba hacia mí sus grandes gestos y sus sabias palabras. Yo había soltado de mis labios, casi siempre silenciosos, una frase banal cualquiera. Por ejemplo, ésta:

—¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!

La mirada que el doctor me dirigió y la clase de sonrisa que decoró su boca después de oír mi exclamación, confieso que hubiera turbado a cualquiera.

—Caballero— me dijo saboreando el champaña—; si yo no estuviese completamente desilusionado de la juventud; si no supiese que todos los que hoy empezáis a vivir estáis ya muertos, es decir, muertos del alma, sin fe, sino entusiasmo, sin ideales, canosos por dentro; que no sois si no máscaras de vida, nada más... sí, si no supiese eso, si viese en vos algo más que un hombre de fin de siglo, os diría que esa frase que acabáis de pronunciar: «¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!», tiene en mí la respuesta más satisfactoria.

—¡Doctor!

—Sí, os repito que vuestro escepticismo me impide hablar, como hubiera hecho en otra ocasión.

—Creo— contesté con voz firme y serena—en Dios y su Iglesia. Creo en los milagros. Creo en lo sobrenatural.

—En ese caso, voy a contaros algo que os hará sonreír. Mi narración espero que os hará pensar.

En el comedor habíamos quedado cuatro convidados, a más de Minna, la hija del dueño de casa; el periodista Riquet, el abate Pureau, recién enviado por Hirsch, el doctor y yo. A lo lejos oíamos en la alegría de los salones de palabrería usual de la hora primera del año nuevo: Happy new year! Happy new year! ¡Feliz año nuevo!

El doctor continuó:

—¿Quién es el sabio que se atreve a decir esto es así? Nada se sabe. Ignoramus et ignorabimus. ¿Quién conoce a punto fijo la noción del tiempo? ¿Quién sabe con seguridad lo que es el espacio? Va la ciencia a tanteo, caminando como una ciega, y juzga a veces que ha vencido cuando logra advertir un vago reflejo de la luz verdadera. Nadie ha podido desprender de su círculo uniforme la culebra simbólica. Desde el tres veces más grande, el Hermes, hasta nuestros días, la mano humana ha podido apenas alzar una línea del manto que cubre a la eterna Isis. Nada ha logrado saberse con absoluta seguridad en las tres grandes expresiones de la Naturaleza: hechos, leyes, principios. Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones. Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del sabio al plano astral del mágico y al plano espiritual del mago, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio en nuestros días, al inglés Crookes; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema, y que la inmensidad y la eternidad del misterio forman la única y pavorosa verdad.

Y dirigiéndose a mí:

—¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Grupa, jiba, linga, shakira, kama, rupa, manas, buddhi, atma, es decir: el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual...

Viendo a Minna poner una cara un tanto desolada, me atreví a interrumpir al doctor:

—Me parece ibais a demostrarnos que el tiempo...

—Y bien —dijo—, puesto que no os complacen las disertaciones por prólogo, vamos al cuento que debo contaros, y es el siguiente:

Hace veintitrés años, conocí en Buenos Aires a la familia Revall, cuyo fundador, un excelente caballero francés, ejerció un cargo consular en tiempo de Rosas. Nuestras casas eran vecinas, era yo joven y entusiasta, y las tres señoritas Revall hubieran podido hacer competencia a las tres Gracias. De más está decir que muy pocas chispas fueron necesarias para encender una hoguera de amor...

Amoor, pronunciaba el sabio obeso, con el pulgar de la diestra metido en la bolsa del chaleco, y tamborileando sobre su potente abdomen con los dedos ágiles y regordetes, y continuó:

—Puedo confesar francamente que no tenía predilección por ninguna, y que Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no; pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. Era la menor; tenía doce años apenas, y yo ya había pasado de los treinta. Por tal motivo, y por ser la chicuela de carácter travieso y jovial, tratábala yo como niña que era, y entre las otras dos repartía mis miradas incendiarias, mis suspiros, mis apretones de manos y hasta mis serias promesas de matrimonio, en una, os lo confieso, atroz y culpable bigamia de pasión. ¡Pero la chiquilla Amelia!... Sucedió que, cuando yo llegaba a la casa, era ella quien primero corría a recibirme, llena de sonrisas y zalamerías: «¿Y mis bombones?». He aquí la pregunta sacramental. Yo me sentaba regocijado, después de mis correctos saludos, y colmaba las manos de la niña de ricos caramelos de rosas y de deliciosas grajeas de chocolate, las cuales, ella, a plena boca, saboreaba con una sonora música palatinal, lingual y dental. El porqué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar; pero es el caso que, cuando por causa de mis estudios tuve que dejar Buenos Aires, fingí alguna emoción al despedirme de Luz que me miraba con anchos ojos doloridos y sentimentales; di un falso apretón de manos a Josefina, que tenía entre los dientes, por no llorar, un pañuelo de batista, y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida. Y salí en barco para Calcuta, ni más ni menos que como vuestro querido y admirado general Mansilla cuando fue a Oriente, lleno de juventud y de sonoras y flamantes esterlinas de oro. Iba yo, sediento ya de las ciencias ocultas, a estudiar entre los mahatmas de la India lo que la pobre ciencia occidental no puede enseñarnos todavía. La amistad epistolar que mantenía con madame

Blavatsky, habíame abierto ancho campo en el país de los fakires, y más de un gurú, que conocía mi sed de saber, se encontraba dispuesto a conducirme por buen camino a la fuente sagrada de la verdad, y si es cierto que mis labios creyeron saciarse en sus frescas aguas diamantinas, mi sed no se pudo aplacar. Busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el Keherpas de Zoroastro, el Kalep persa, el Kovei-Khan de la filosofía india, el archoeno de Paracelso, el limbuz de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budhistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la Kabala, desde el que simboliza el espacio sin límites hasta el que, llamado Malkuth, encierra el principio de la vida. Estudié el espíritu, el aire, el agua, el fuego, la altura, la profundidad, el Oriente, el Occidente, el Norte y el Mediodía; y llegué casi a comprender y aun a conocer íntimamente a Satán, Lucifer, Astharot, Beelzebuth, Asmodeo, Belphegor, Mabema, Lilith, Adrameleh y Baal. En mis ansias de comprensión; en mi insaciable deseo de sabiduría; cuando juzgaba haber llegado al logro de mis ambiciones, encontraba los signos de mi debilidad y las manifestaciones de mi pobreza, y estas ideas, Dios, el espacio, el tiempo formaban la más impenetrable bruma delante de mis pupilas... Viajé por Asia, África, Europa y América. Ayudé al coronel Olcott a fundar la rama teosófica de Nueva York. Y a todo esto recalcó de súbito al doctor, mirando fijamente a la rubia Minna— ¿sabéis lo que es la ciencia y la inmortalidad de todo? ¡Un par de ojos azules... o negros!

—¿Y el fin del cuento? — gimió dulcemente la señorita.

—Juro, señores, que lo que estoy refiriendo es de una absoluta verdad. ¿El fin del cuento? Hace apenas una semana he vuelto a la Argentina, después de veintitrés años de ausencia. He vuelto gordo bastante gordo, y calvo como una rodilla; pero en mi corazón he mantenido ardiente el fuego del amor, la vestal de los solterones. Y, por tanto, lo primero que hice fue indagar el paradero de la familia Revall. «¡Las Revall —dijeron—, las del caso de Amelia Revall», y estas palabras acompañadas con una especial sonrisa. Llegué a sospechar que la pobre Amelia, la pobre chiquilla... Y buscando, buscando, di con la casa. Al entrar, fui recibido por un criado negro y viejo, que llevó mi tarjeta, y me hizo pasar a una sala donde todo tenía un vago tinte de tristeza. En las paredes, los espejos estaban cubiertos con velos de luto, y dos grandes retratos, en los cuales reconocía a las dos hermanas mayores, se miraban melancólicos y oscuros sobre el piano. A pocos Luz y Josefina:

—¡Oh amigo mío? oh amigo mío!

Nada más. Luego, una conversación llena de reticencias y de timideces, de palabras entrecortadas y de sonrisas de inteligencia tristes, muy tristes. Por todo lo que logré entender, vine a quedar en que ambas no se habían casado. En cuanto a Amelia, no me atreví a preguntar nada... Quizá mi pregunta llegaría a aquellos pobres seres, como una amarga ironía, a recordar tal vez una irremediable desgracia y una deshonra... en esto vi llegar saltando a una niña, cuyo cuerpo y rostro eran iguales en todo a los de mi pobre Amelia. Se dirigió a mí, y con su misma voz exclamó:

—¿Y mis bombones?

Yo no hallé qué decir.

Las dos hermanas se miraban pálidas, pálidas y movían la cabeza desoladamente...

Mascullando una despedida y haciendo una zurda genuflexión, salí a la calle, como perseguido por algún soplo extraño. Luego lo he sabido todo. La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!

El doctor Z era en este momento todo calvo...