ORGANIZADORAS

Bruna Letícia Menezes Ferreira
Naiara Sales Araújo Santos
Soraya de Melo Barbosa Sousa

Territórios do Insólito

Viagens pelo Fantástico Literário



Editora Lumen Verbi

ORGANIZADORAS

Bruna Letícia Menezes Ferreira
Naiara Sales Araújo Santos
Soraya de Melo Barbosa Sousa

Territórios do Insólito

Viagens pelo Fantástico Literário



SÃO LUÍS-MA
Editora Lumen Verbi
2026

Bruna Letícia Menezes Ferreira
Naiara Sales Araújo Santos
Soraya De Melo Barbosa Sousa

TERRITÓRIOS DO INSÓLITO

Viagens pelo Fantástico Literário

SÃO LUÍS–MA

Editora Lumen Verbi

2026

Editores - chefes
Dr. José Dino Cavalcante – Universidade Federal do Maranhão
Dra. Naiara Sales Araújo Santos – Universidade Federal do Maranhão

Conselho Editorial Internacional
Dr.Alberto Rascht Gómez Padilla - University of Technology and Education - USA
Dr. Álvaro Ramón García Burgos - Universidade do Atlântico - Colômbia
Dr. Ámbar Piña Agámez -University of Technology and Education - USA
Dra. Custódia Alexandra Almeida Martins - Universidade do Minho-Portugal
Dra. Diana Marlén González. - Universidad Nacional Del Nordeste – Argentina
Dra Josefa Samper Suárez - University of Nebraska Omaha - USA
Dr. Julio Alfonso Escamilla Morales - Universidade do Atlântico - Colombia
Dr. Fredy Hernán Prieto Golinda - Universidad La GranColombia - Colombia
Dr. Francisco Diez Fischer - Universidad Católica Argentina - Argentina
Dra. Jorcemara Matos Cardoso - Friedrich-Schiller Universität Jena - Alemanha
Dra. Luciana Pissolato -PUC-Chile
Dr. Marcelo José Cabarcas Ortega – University of Pittsburgh - USA
Dra. Mary Beth Allen - University of Connecticut - Uconn – USA
Dr. Oswaldo Lorenzo Quiles - Universidad de Granada - Espanha
Dra. Ruth Nayibe Cárdenas Soler - Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Dra. Virginia Irene Rubio Scola - Universidad Nacional de Rosario – Argentina

Conselho Editorial Nacional
Dr. Alex Alves Egido – Universidade Estadual do Paraná
Dr. Cássius Guimarães Chai – Universidade Federal do Maranhão
Dra. Fernanda Alencar Pereira – Universidade de Brasília
Dra. Ilza do Socorro Galvão Cutrim – Universidade Federal do Maranhão
Dr. João Fortunato S. de Q. Júnior – Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. Luciano da Silva Façanha – Universidade Federal do Maranhão
Dra. Marcia Manir Miguel Feitosa – Universidade Federal do Maranhão
Dra. Maria Aracy Bonfim – Universidade Federal do Maranhão
Dr. Tiago de Aguiar Rodrigues - Universidade Federal da Paraíba
Dra. Soraya de Melo Barbosa Sousa – Universidade Estadual do Piauí

Editora
Lumen Verbi

© 2026 EDITORA LUMEN VERBI - Todos os direitos reservados

Capa
Camila Cantanhede Vieira
Projeto Gráfico
Camila Cantanhede Vieira
Revisão
Os autores
Colaboração
[Nome(s) de colaboradores]
Fotografia
[Fonte das imagens / fotógrafo]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Territórios do insólito: viagens pelo fantástico literário [livro eletrônico] / organização: Bruna Letícia Menezes Ferreira, Naiara Sales Araújo Santos, Soraya de Melo Barbosa Sousa. -- São Luís, MA: Editora Lumen Verbi, 2026.
PDF
Vários autores.
ISBN 978-65-84378-20-9
1. Coletânea - Miscelânea 2. Literatura brasileira - Coletâneas 3. Narrativas escritas I. Ferreira, Bruna Letícia Menezes. II. Santos, Naiara Sales Araújo. III. Sousa, Soraya de Melo Barbosa.

26-397162.0 CDD-B869.908

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura brasileira: Coletâneas B869.908
Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

CRIADO NO BRASIL [2026]
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, ar mazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDITORA LUMEN VERBI
20.080.761/0001-08
São Luís - Maranhao
www.editoralumenverbi.com.br
contato@editoralumenverbi.com.br

SUMÁRIO

Apresentação..... 08
Prefácio..... 10

CAPÍTULO 1

O MONSTRO EM A FAMÍLIA DO VURDALAK, DE TOLSTOI:
ENTRE O IMAGINÁRIO E O SOCIAL..... 12
João Paulo da Silva Fernandes (UFPB)
Maria Amanda Ramos Barreto (UFPB)
Samuel Nogueira da Silva Júnior (UFPB)

CAPÍTULO 2

A ESCRITA DO MONSTRO E O JOGO DO CRIME:
AUTORIA FEMININA E SUBVERSÃO NARRATIVA EM FRANKENSTEIN E E NÃO SOBROU NENHUM..... 30
Emanuelle de Lemos Silva (UFMA)
Naiara Sales Araújo Santos (UFMA)

CAPÍTULO 3

A DESCONSTRUÇÃO DO ETHOS EM O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE..... 44
Ferdinando de Oliveira Figueirêdo (UPE)
Ana Caroline Alves da Silva Santos (UPE)

CAPÍTULO 4

FLORESTAS-MUNDO:
ENTRE A CONSTRUÇÃO DE ATHSHE NA OBRA "FLORESTA É O NOME DO MUNDO" E UMA POÉTICA DO IMAGINÁRIO DA AMAZÔNIA..... 68
Jorge Haber Resque (FIBRA)
Tânia de Miranda Santos (FIBRA)

CAPÍTULO 5

DO REAL AO IMAGINADO:
O OLHAR PICTÓRICO E O FANTÁSTICO EM UNS BRAÇOS DE MACHADO DE ASSIS..... 87
Daphne Jardim Sampaio Silva (UFMA)

CAPÍTULO 6

O USO DO NARRADOR NÃO CONFIÁVEL PARA A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE E TERROR NA OBRA "O CORAÇÃO DENUNCIADOR"..... 99
Augusto César Pinto Figueiredo (UFPA)
Ana Paula Costa de Souza (UFPA)
Maísa Barros do Lago (UFPA)

CAPÍTULO 7

O MONSTRO MORAL NO CONTO "O MATADOR DE CRIANÇAS", DE VIRIATO CORREIA:
UMA ANÁLISE PELAS VIAS DO INSÓLITO FICCIONAL..... **123**
Soraya de Melo Barbosa Sousa (UESPI/UEMA)
Tayane Fernandes dos Santos (UESPI)
Gnaína dos Anjos Carneiro (UFPI)

CAPÍTULO 8

KEIRO SHUKAN E A UTOPIA FABRICADA DO PÓS-GUERRA JAPONÊS..... **143**
Elizete Albina Ferreira (PUC Goiás)
Vitor Yukio Ivasse Alves (PUC Goiás)

CAPÍTULO 9

ESCAPANDO DA TORRE:
A BUSCA POR SENTIDO EM O LEILÃO DO LOTE 49..... **169**
Kleber Kurowsky (UNESPAR)
Emanuele Schulze Pavão (UNESPAR)

CAPÍTULO 10

LEITURAS DO ESTRANHO EM CONTOS DE GERALDO MACIEL:
UMA PROPOSTA METODOLÓGICA HÍBRIDA NA FORMAÇÃO DE LEITORES..... **190**
Marina Macedo Santos Martins (UFCG)

CAPÍTULO 11

O PRESIDENTE NEGRO:
UMA REFLEXÃO ACERCA DA LITERATURA MUNDIAL E DA FICÇÃO CIENTÍFICA..... **215**
Naiara Sales Araújo Santos (UFMA)
Callebe Coelho Barreto (UFMA)
Bruna Letícia Menezes Ferreira (IFMA)

CAPÍTULO 12

O MIASMA DA MORTE:
UM ESTUDO DA SOLIDÃO E DA MORTE NA OBRA O ARCO-ÍRIS DA GRAVIDADE DE THOMAS PYNCHON **238**
Kleber Kurowsky (UNESPAR)
Gabriel Gonçalves de Lima (UNESPAR)

SOBRE OS AUTORES **258**

APRESENTAÇÃO

Territórios do Insólito: Viagens pelo Fantástico Literário reúne estudos que atravessam diferentes manifestações do fantástico, do estranho, da ficção científica, do horror e do insólito ficcional, evidenciando a permanência e a renovação dessas formas narrativas na literatura mundial. Organizado por Bruna Letícia Menezes Ferreira, Naiara Sales Araújo Santos e Soraya de Melo Barbosa Sousa o volume propõe ao leitor uma travessia crítica por obras, autores e imaginários que desafiam os limites do real e desestabilizam percepções cristalizadas sobre humanidade, identidade, moralidade e poder.

Os capítulos que compõem esta coletânea demonstram como o insólito literário se manifesta em múltiplos territórios estéticos e culturais, desde o gótico oitocentista até a ficção científica contemporânea, passando pelo horror psicológico, pelas distopias, pelas narrativas policiais e pelas poéticas do estranho. Em comum, os textos revelam o fantástico não apenas como evasão imaginativa, mas como instrumento de reflexão sobre aspectos sociais, políticas, éticas e subjetivas que atravessam diferentes épocas e sociedades.

A monstruosidade ocupa lugar central em várias das discussões aqui reunidas. O leitor encontrará reflexões sobre a figura do vampiro em *A Família do Vurdalak*, de Leo Tolstoy, bem como análises sobre a construção do monstruoso em *Frankenstein*, de Mary Shelley, articulando autoria feminina, crime e subversão narrativa. O insólito também surge como metáfora moral e psicológica em leituras de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e do conto "O Matador de Crianças", de Viriato Correia.

A coletânea amplia ainda seus horizontes ao explorar diálogos entre literatura, utopia e imaginário cultural. Nesse percurso, destacam-se discussões sobre a construção simbólica da Amazônia em *Floresta é o Nome do Mundo*, de Ursula K. Le Guin, sobre as utopias fabricadas do pós-guerra japonês em Keiro Shukan, e sobre os impasses existenciais e epistemológicos

presentes em *O Leilão do Lote 49* e *O Arco-Íris da Gravidade*, de Thomas Pynchon. Ao lado dessas análises, o volume também contempla reflexões acerca da ficção científica brasileira, com destaque para *O Presidente Negro*, de Monteiro Lobato, reafirmando a importância do gênero no debate sobre literatura mundial.

Outro eixo relevante da obra está na investigação das estratégias narrativas que produzem o efeito do estranho e do terror. Os estudos sobre Machado de Assis e Edgar Allan Poe evidenciam como narradores não confiáveis, ambiguidades perceptivas e construções imagéticas contribuem para instaurar a dúvida, o suspense e a inquietação no leitor. Além disso, o livro apresenta propostas metodológicas voltadas à formação de leitores, demonstrando a potência do fantástico como ferramenta crítica e pedagógica.

Ao reunir pesquisadores de diferentes instituições brasileiras, como Universidade Federal do Maranhão, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal do Pará, Universidade de Pernambuco, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Universidade Estadual do Paraná e outras instituições, esta coletânea reafirma a vitalidade dos estudos sobre o insólito no cenário acadêmico contemporâneo. A diversidade teórica e temática dos capítulos revela um campo em constante expansão, aberto a múltiplas abordagens críticas e interdisciplinares.

Mais do que percorrer narrativas fantásticas, ***Territórios do Insólito*** convida o leitor a explorar zonas de fronteira: entre o humano e o monstruoso, entre o real e o imaginado, entre a razão e o delírio, entre o cotidiano e o extraordinário. São viagens literárias que expõem medos, desejos, crises e possibilidades de reinvenção do mundo, reafirmando o fantástico como um espaço privilegiado de questionamento e imaginação crítica.

Esperamos que esta obra contribua para ampliar os debates sobre o fantástico literário e inspire novas investigações sobre as múltiplas formas do insólito presentes na literatura universal.

PREFÁCIO

A literatura do insólito sempre ocupou um espaço singular no imaginário humano. Desde as narrativas orais ancestrais até as mais sofisticadas produções contemporâneas, o fantástico, o estranho, o monstruoso e o inquietante constituem formas privilegiadas de representação das angústias, dos desejos e das contradições que atravessam diferentes sociedades e temporalidades. Em suas múltiplas manifestações, o insólito literário desloca certezas, rompe fronteiras entre realidade e imaginação e convida o leitor a habitar territórios marcados pela ambiguidade, pelo mistério e pela transgressão.

É nesse horizonte que se insere a coletânea ***Territórios do Insólito: Viagens pelo Fantástico Literário***, organizada por Bruna Letícia Menezes Ferreira, Naiara Sales Araújo Santos e Soraya de Melo Barbosa Sousa. Reunindo pesquisadores de diferentes instituições brasileiras, a obra oferece um rico percurso crítico por narrativas que exploram as diversas configurações do fantástico, do horror, da ficção científica, da distopia e das poéticas do estranho, evidenciando a vitalidade e a amplitude dos estudos contemporâneos dedicados ao insólito ficcional.

Os capítulos aqui apresentados demonstram a pluralidade teórica e temática que marca o campo. O monstruoso emerge como metáfora social, moral e política; o narrador não confiável intensifica atmosferas de suspense e terror; a ficção científica projeta inquietações históricas e ideológicas; as narrativas fantásticas problematizam identidades, memórias e modos de existência. Em diálogo com autores clássicos e contemporâneos — como Tolstói, Mary Shelley, Oscar Wilde, Machado de Assis, Edgar Allan Poe, Thomas Pynchon, entre outros — os estudos reunidos nesta obra revelam como o insólito permanece um espaço fecundo para a reflexão estética e crítica.

Outro aspecto relevante desta coletânea reside em sua capacidade de articular diferentes perspectivas metodológicas e campos de investigação. Por meio da aproximação de literatura,

imaginário, cultura, ética, sociedade e formação de leitores, os textos ampliam as possibilidades de compreensão do fantástico para além de uma concepção restrita ao entretenimento ou ao escapismo. O insólito, aqui, aparece como instrumento de questionamento do real, como forma de resistência e como linguagem capaz de expressar conflitos diversos da experiência humana.

Além disso, a diversidade de objetos analisados demonstra a expansão dos estudos sobre o fantástico na crítica literária brasileira contemporânea. As abordagens presentes neste volume reafirmam a importância de se pensar o insólito como um território múltiplo, híbrido e em constante transformação, capaz de atravessar diferentes tradições literárias, linguagens e contextos históricos.

Assim, ***Territórios do Insólito: Viagens pelo Fantástico Literário*** constitui uma importante contribuição para pesquisadores, professores, estudantes e leitores interessados nas múltiplas faces da literatura fantástica e de suas derivações. Mais do que reunir análises críticas, esta obra convida o leitor a percorrer caminhos em que o estranho, o impossível e o inquietante revelam muito sobre o humano, suas sombras, seus medos e suas possibilidades de reinvenção.

Que estas páginas sirvam como portal para novas leituras, debates e investigações acerca das inúmeras formas pelas quais a literatura continua a transformar o desconhecido em experiência estética e reflexão crítica.

As organizadoras

O MONSTRO EM *A FAMÍLIA DO VURDALAK*, DE TOLSTOI: ENTRE O IMAGINÁRIO E O SOCIAL

João Paulo da Silva Fernandes (UFPB)
Maria Amanda Ramos Barreto (UFPB)
Samuel Nogueira da Silva Júnior (UFPB)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a construção da figura monstruosa no conto "A família do vurdalak" (2008), do escritor russo Aleksei Konstantinovitch Tolstói (1817–1875), publicado originalmente em 1847. A análise parte do pressuposto de que os monstros, longe de constituírem apenas figuras de terror, configuram-se como formas simbólicas por meio das quais determinadas sociedades expressam temores, tensões e conflitos históricos. Nesse sentido, busca-se examinar de que modo a narrativa de Tolstói mobiliza elementos culturais, sociais e políticos na elaboração da figura do vurdalak, representando um tipo de vampiro da cultura eslava.

Primo de segundo grau do mundialmente reconhecido romancista russo Lev Nikoláievitch Tolstói (1828–1910), Aleksei Tolstói destacou-se como uma figura relevante da literatura russa do século XIX, principalmente no campo da dramaturgia, sobretudo referente à trilogia dramática composta pelas obras A morte de Ivan, o Terrível (1866), O czar Fyodor Ioannovich (1868) e O czar Boris (1870) (Carpeaux, 2008), nas quais o autor explora episódios e personagens da história russa. Paralelamente à sua produção teatral, Tolstói também se dedicou à escrita de narrativas fantásticas, entre as quais se destaca o conto A família do vurdalak, cuja temática dialoga com tradições folclóricas e com a estética do horror.

No conto, o Marquês de Urfé assume a posição de narrador e discorre sobre um episódio aterrorizante ocorrido durante

sua juventude. O relato é compartilhado com um grupo de amigos reunidos no castelo da princesa de Schwarzenberg, em um contexto posterior ao Congresso de Viena, em 1815. Ao rememorar os acontecimentos, o narrador descreve sua estadia em um vilarejo eslavo onde a população vivia sob a ameaça de uma criatura conhecida como vurdalak, um sugador de sangue situado na fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Segundo a tradição evocada no conto, aqueles que são contaminados por essa criatura transformam-se igualmente em vurdalaks, perpetuando o ciclo de horror que assombra a comunidade local.

Para fundamentar a análise aqui proposta, no que se refere ao estudo dos monstros, recorre-se às contribuições de Noël Carroll (1990) e Luiz Nazário (1998) e Emílio Soares Ribeiro (2021), cujas reflexões permitem compreender o monstro como uma figura culturalmente construída, marcada por processos de alteridade e transgressão.

Desse modo, pretende-se demonstrar que a figura do vurdalak não se limita apenas a um elemento fantástico da narrativa, mas constitui um dispositivo simbólico por meio do qual se articulam imaginários culturais, tensões sociais e concepções de alteridade. Assim, ao analisar a construção desse monstro no conto de Tolstói, busca-se contribuir para a compreensão das figuras monstruosas como categorias estéticas e culturais que, ao longo da história, têm desempenhado um papel significativo na literatura e na representação das inquietações humanas.

O PERSONAGEM MONSTRUOSO NA LITERATURA

Apesar da literatura gótica ter sido inaugurada por Horace Walpole (1717-1797) com a publicação do célebre *O Castelo de Otranto*, em 1764, cabe destacar que os monstros não eram elementos amplamente utilizados na ficção gótica do século XVIII, período em que outros elementos eram priorizados, como o locus horribilis e os eventos anômalos e/ou sobrenaturais (Ribeiro, 2021). Entretanto, com a chegada do século XIX, essa

situação mudou significativamente por meio das mãos da única filha da notável escritora feminista Mary Wollstonecraft (1759-1797), com a publicação do magistral romance gótico *Frankenstein* ou *O Prometeu Moderno*, de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), no ano de 1818.

Nesse sentido, a obra da ficcionista britânica, responsável por redimensionar a ficção gótica do século XIX, apresenta aos leitores uma figura monstruosa consolidada como elemento de extrema relevância para a constituição da obra em questão, além de revolucionário para o cenário literário da época, em que "o monstro é criado pelo homem, mas carece de status de ser humano e, como tal, é condenado, assim como os zumbis e os seres biotecnológicos, a existir na linearidade entre o mundo dos objetos e o mundo das pessoas" (Ribeiro, 2021, p. 37). Desse modo, "o monstro de Frankenstein é o primeiro de uma longa série de monstros góticos, cujo corpo registra e, de certa forma, narra a própria história gótica em que aparece" (Halberstam, 1995 apud Ribeiro, 2021). Nas palavras do pesquisador brasileiro Emílio Soares Ribeiro:

> Em geral, a literatura gótica apresenta a aflição de suas vítimas diante de um inimigo, alguém que possui algum poder sobrenatural ou que se dispõe de algum mecanismo que lhe concede vantagem sobre as vítimas, como é o caso de Carwin, o vilão que atormenta a vida de Clara Wieland, na obra Wieland (1798), de Charles Brockden Brown. [...] na "literatura de monstros", tendência que ganhou força a partir de Frankenstein, o inimigo é retratado como sendo a criatura monstruosa, que tem seu poder nas ameaças que representa e nos efeitos que evoca. (Ribeiro, 2021, p. 31-32).

Nesse sentido, é possível observar a convergência entre a utilização do personagem monstruoso na literatura gótica oitocentista e a própria etimologia da palavra "monstro", tendo em vista as raízes latinas desse item lexical. Segundo Ribeiro (2021), apoiado no trabalho de Torrinha (1874), a palavra "monstro" é oriunda de duas expressões latinas: monstratio (-onis) e moneo (-ui, -itum). A primeira palavra faz referência a "algo que é mostrado ou que serve para demonstrar, para indicar a alguém um caminho ou um objeto" (p. 33), por outro lado, a segunda palavra faz referência a algo que exerce a função de advertir, alertar, avisar. Nesse sentido, foram esses os dois sentidos atribuídos às diversas manifestações monstruosas ocidentais desde meados do período medieval até o florescer renascentista, assim, ocorrendo em diversos gêneros literários, a exemplo dos poemas épicos e das cantigas medievais (Ribeiro, 2021).

Para Ribeiro (2021, p. 33), "na literatura gótica, o monstro se destaca enquanto ser cujo caráter monstruoso advém da atitude das personagens diante da sua presença ou manifestação: são criaturas consideradas anormais, transgressões da ordem natural, promotoras do medo. Nessa perspectiva, é fácil deduzir que existe uma pluralidade de teorias literárias que se propõem a explicar o ser monstruoso como elemento artístico e os seus modos de operar.

No geral, o elemento monstro se estabelece como fonte/agente do horror na obra, nesse sentido, conforme ressaltado por Ribeiro (2021), é uma forma horrífica designada como "horror-arte" ou "horror artístico" pelo filósofo estadunidense Noël Carroll em sua aclamada A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração (1990). Assim, na concepção apresentada por Carroll (1990, apud Ribeiro, 2021), diferente do horror natural - que é experienciado pelos indivíduos na realidade cotidiana -, o horror-arte se manifesta como efeitos de horror experienciados pelos espectadores (no caso, no cinema) como reflexo das reações emocionais dos personagens fictícios da obra contemplada, cujos monstros são produtos do sobrenatural ou da ficção científica,

ou seja, seres não admitidos pela ciência contemporânea.

Ademais, cabe destacar que Carroll (1990) considera mais do que a ameaça física para a concepção do que seria um monstro, englobando também a ameaça moral e social exercida pelo personagem, fato que torna mais visível a relevância dos aspectos social e cultural, a que levaremos muito em consideração em nossa análise, para a categorização do monstro na arte. Assim, considerando a existência desses critérios que ultrapassam a ameaça física, seria possível a classificação inclusiva de assassinos e estupradores como personagens monstruosos em narrativas de horror, ainda que esses personagens não se enquadrem na teoria do horror-arte do teórico, tendo em vista que essa inclui apenas personagens não admitidos pela ciência e se refere a um âmbito de horror consideravelmente diferente do contemplado pela realidade cotidiana do mundo natural.

Nessa perspectiva, segundo o teórico, o horror-arte manifesta-se a partir de determinados aspectos: 1) quando o público demonstra uma reação física anormal, como agitação, gritos ou tremores, relacionada à junção de medo e repulsa; 2) quando há reações direcionadas à figura monstruosa, entre as quais: a) a crença na possibilidade de existência do monstro; b) a percepção de que ele é fisicamente ameaçador, podendo sê-lo também moral e socialmente; e c) a atribuição de impureza, isto é, o comportamento do monstro provoca

repugnância no público; 3) por fim, quando desperta o "desejo de se evitar o toque da coisa monstruosa" (Carroll, 1990 apud Ribeiro, 2021, p. 33). Sobre isso, nas palavras de Ribeiro:

> Monstros, como os cenobitas, criaturas perturbadoras que integram uma ordem religiosa dedicada a experiências e torturas sadomasoquistas, da obra The Hellbound Heart (1986), do escritor Clive Barker, são impuros, dada a repulsa por eles provocada. O medo e a repulsa, então, correspondem a

> respostas emocionais que o horror está apto a gerar nos intérpretes, sentimentos que surgem à medida que as próprias personagens são por eles acometidos ao terem contato com o monstro. Porém, enquanto o medo e a repulsa das personagens provêm de um contato direto com a criatura monstruosa ou com sua manifestação e da crença da sua real existência, a resposta dos leitores (que sabem que o monstro é literário) se situa no âmbito dos pensamentos. Aquilo que aterroriza ou que causa ojeriza não é, no caso do horror-arte, a criatura monstruosa em si, mas o pensamento de que ela possa realizar de fato aquelas atrocidades, e isso inclui tremores, palpitações, apreensões ou pressentimentos. (2021, p. 34).

Assim como Carroll (1990), Luiz Nazário (1998, apud Ribeiro, 2021) também considera o aspecto moral para a atribuição do status de monstro aos personagens. Nesse sentido, segundo Nazário, "o desenvolvimento anormal de forças perigosas em indivíduos fisicamente saudáveis, que se tornam moralmente problemáticos" (1998, p. 49 apud Ribeiro, 2021) é tido como condição que atribui monstruosidade ao personagem, o que classifica como monstros, por exemplo, os jovens que possuem superpoderes em obras de Stephen King e de outros autores que trabalham com a temática. Além disso, o teórico também concebe como monstros os autômatos; os indivíduos artificialmente produzidos pela ciência e que não conseguem se ajustar aos moldes da sociedade comum; e os insetos agrupados em larga escala, considerando os efeitos de horror provocados nos personagens por esses seres quando estão unidos em grande quantidade e agindo com hostilidade contra eles (Nazário, 1998 apud Ribeiro, 2021). Desse modo, considerando a forte ênfase

da observação do efeito na delimitação da monstruosidade atribuída e na categorização do personagem monstruoso de maneira geral, pode-se afirmar que:

> O monstro consiste em um efeito de tensões, de ansiedades. Assim, interpretar o monstro e suas manifestações enquanto aspecto político, cultural e/ou social é se voltar para análises e inquietações acerca da construção do próprio monstro e de como os efeitos que ele causa, tanto no universo ficcional quanto no plano da realidade palpável, produz significados. O monstro se desloca no tempo e espaço, sua diferença e alteridade são flutuantes. É uma figura cujas representações são chave para o entendimento e reflexão acerca do momento histórico, político e social [...]. (Ribeiro, 2021, p. 35).

Nesse sentido, torna-se nítido o fato de que o monstro é fortemente caracterizado pelo efeito que provoca nos leitores, o que por sua vez é determinado pelas diferentes construções

epocais, culturais, sociais, políticas e ideológicas responsáveis pela produção das teses e antíteses vigentes cujos significados foram e são representados pelos personagens monstruosos.

Por essa razão, "nas tradições e culturas de diversas épocas, os monstros não deixaram de existir por seu caráter místico ou maravilhoso e tiveram seus efeitos palpáveis em cada contexto, tendo seus parâmetros redefinidos em cada representação" (Ribeiro, 2021, p. 35). Por fim, sobre a constituição do monstro e a sua propriedade de recriação de si mesmo e redefinição de suas funções, nas palavras de Cohen:

> [...] o monstro nasce apenas nessa encruzilhada metafórica como encarnação

> de um certo momento cultural – de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro literalmente incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia [...], dando-lhes vida e uma independência inquietante. O corpo monstruoso é pura cultura. Uma construção de uma projeção, o monstro existe somente para ser lido: o monstrum é etimologicamente "o que revela", "o que adverte", um glifo que busca um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente de si mesmo: é sempre um deslocamento, sempre habita a lacuna entre o tempo da revolta que o criou e o momento em que é recebido para nascer de novo. (Cohen, 1996, p. 4 apud Ribeiro, 2021).

Portanto, conforme veremos de maneira mais atenta e profunda na seção de análise que se segue, o personagem monstruoso está intimamente ligado à cultura vigente no espaço-tempo que propiciou a sua gênese, de modo que nele estão embutidas as informações mais marcadamente significativas em termos de medo, desejo, ansiedade e fantasia, permitindo a recepção dos seus efeitos. Entretanto, para além de ser uma representação produzida durante e pela sua época, o monstro também opera como um "elemento que extrapola seu próprio corpo e sentido" (Ribeiro, 2021, p. 36). Ao considerar isso, ainda que o monstro de determinado século e determinada obra possa ser bem delimitado como tal (a exemplo dos vampiros das principais obras vampirescas europeias góticas dos séculos XVIII e XIX, e os singulares monstros búlgaros sugadores de sangue do conto oitocentista russo selecionado como corpus do presente trabalho), as teses e antíteses representadas pelo elemento monstro permanecem e, para além disso, se modificam, de modo que "o outro monstruoso que subjaz aquela aparição está em

constante transformação, recriando-se em cada interpretação subsequente e aludindo ou servindo a propósitos diferentes" (Ribeiro, 2021, p. 36).

O MONSTRO RECONFIGURADOR DA ORDEM SOCIAL: A FAMÍLIA DO VURDALAK, DE ALEKSEI TOLSTÓI

O conto "A família do Vurdalak", de Aleksei Tolstói, foi publicado pela primeira vez no ano de 1847, na França. A narrativa tem como elemento condutor de suas ações a presença de um ser que aterroriza uma família de um vilarejo na Varsóvia, chamado de vurdalak, um vampiro do imaginário eslavo:

> [...] os vurdalaks, ou vampiros dos povos eslavos, não são, na opinião do país, nada mais que corpos mortos saídos de seus túmulos para sugar o sangue dos vivos. Até aí seus hábitos são os mesmos de todos os vampiros, mas há algo que os torna mais temíveis. Os vurdalaks, senhoras, sugam de preferência o sangue de parentes próximos e dos amigos mais chegados [...]. (Tolstoi, 2008, p. 105).

Assim, compreendemos que os vurdalaks, tais como os vampiros conhecidos na tradição literária, são uma espécie de monstro que habita a fronteira entre a vida e a morte. Trata-se de um ser que, ao longo de sua existência, esgota todas as fontes de prazer, sucumbindo às diversas formas de satisfação associadas aos atos de concupiscência humana. Além disso, o vampiro configura-se como um monstro usurpador da vida que, de modo paradoxal, retira a vitalidade de suas vítimas para sustentar a própria existência. Nesse processo, transgride princípios morais e subverte valores e pilares sociais, revelando-se desprovido de emoções constituintes da condição humana, como a compaixão, o que explica a ausência de preferência por uma presa específica.

Estas características apontadas são necessárias como uma base de compreensão sobre as especificidades em torno dos vurdalaks, a fim de entendermos como se dá a construção desse monstro, rompendo a premissa de que se trata apenas de uma versão de vampiro para os povos eslavos. Assim, passaremos a nortear o presente estudo acerca do que é o ser monstruoso conduzido na narrativa de Tolstói.

Para isso, começaremos pela introdução da narrativa, que ilustra um fato histórico, o Congresso de Viena, que ocorreu após a queda de Napoleão. Esse evento teve como um dos principais objetivos restabelecer o Antigo Regime, o da Monarquia absolutista, cessando com os ideais liberalistas que estavam sendo postos na época. Uma das consequências sobre isso foi a reorganização do mapa político da Europa, sob o comando das potências: Áustria, Rússia, Grã-Bretanha e Prússia. Nesse contexto, procurou-se garantir a estabilidade política por meio da restauração das dinastias monárquicas e da manutenção de uma ordem baseada na sucessão hereditária e na continuidade das linhagens governantes.

A partir dessa retomada histórica posta na narrativa por Tolstói, podemos compreender o contexto de criação do monstro, que, de maneira genérica, representa, por vezes, uma transferência do real (mundo habitual) para o imaginário (ficcionalizado), como forma de personificação dos fatos sociais. Assim, nasce o monstro como uma ameaça social, moral, ideológica e aqui, de maneira bastante ilustrativa, de organização comunitária.

Após contextualizar a matéria-prima para a criação dos monstros, nos voltemos mais uma vez especificamente para o vurdalak, um vampiro representado na narrativa como um ser que objetiva muito mais do que apenas saciar sua vontade bestial de se alimentar e aproveitar dos finitos prazeres. Conquanto, de modo muito organizado intenciona, além de preservar a sua existência, colonizar territórios ocupando-os com habitantes de igual espécie, de modo a concentrar a comunidade entre amigos

e familiares que, "uma vez mortos, tornam-se também vampiros, de forma que na Bósnia e na Hungria fala-se de aldeias inteiras transformadas em vurdalaks" (Tolstói, 2008, p. 105). Assim, há uma clara intersecção com os fatos históricos narrados na introdução, com uma organização também colonizadora.

Como mencionado inicialmente, as tradições vampirescas indicam que, após longos anos de sua transformação, os vampiros nem sempre mantêm uma presa específica, tampouco transmitem necessariamente sua condição a todos aqueles de quem se alimentam. Em muitas crenças populares do leste europeu, o processo de vampirização envolve circunstâncias específicas, relacionadas tanto às formas de morte quanto a determinadas características atribuídas aos indivíduos que se tornam mortos-vivos.

Nesse sentido, torna-se pertinente considerar distinções recorrentes no folclore, como as noções de "boa" e "má" morte, bem como os diferentes tipos de pessoas que, segundo determinadas tradições, estariam mais propensas a retornar do túmulo. Tais concepções variam significativamente de acordo com as crenças e práticas culturais de cada região. Claude Lecouteux, em História dos Vampiros: A autópsia de um mito (2003), demonstra que a compreensão dessas figurações depende, em grande medida, do contexto cultural e das interpretações locais acerca da morte, do corpo e da permanência dos mortos entre os vivos.

Outra explicação possível para o fato de o vampiro alimentar-se de seus próprios familiares, além da hipótese aqui proposta, é apresentada por Marcos Torrigo, em Vampiros: Origens, lendas e mistérios (2009), ao tratar das tradições vampirescas do leste europeu, especialmente na Romênia:

> O Vampiro tem por hábito atacar primeiro seus parentes, muito possivelmente devido ao vínculo emocional nutrido, sendo os familiares fontes de proteção e alimento.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

> Desde que nascemos, a família ou as pessoas que cuidam de nós são as responsáveis pela nossa sobrevivência. Então, associar o lar à nutrição que mantém a vida é óbvio. Por esse prisma, a família seria a primeira de quem o Vampiro iria se alimentar, e não sabemos se ele teria consciência (nas primeiras fases da vida vampírica) do que estava fazendo (Torrigo, 2009, p. 49).

No entanto, no conto de Tolstói, observa-se uma representação que se distancia parcialmente dessa dimensão mais instintiva e violenta atribuída aos vampiros nas tradições folclóricas. As personagens vampíricas demonstram certa racionalidade em suas ações, especialmente nos momentos em que buscam persuadir e convencer os demais personagens a lhes permitir a entrada na casa, o que veremos mais adiante. A violência e os comportamentos mais primitivos aparecem, assim, relativamente contidos, sugerindo um grau maior de controle sobre seus impulsos. Para compreender a inserção do personagem monstruoso nessa narrativa, em primeiro lugar, temos o velho Gorcha, descrito pelo narrador como um homem de caráter irrequieto e intratável, o qual sai de casa à caça de um bandido turco, que o chamou de cão Alibek. Antes de ir à viagem, faz recomendações aos filhos:

> Esperem-me por dez dias e, se eu não voltar no décimo, rezem uma missa dos mortos por mim, pois terei sido assassinado. Mas - continuou o velho Gorcha, assumindo o seu caráter mais sério - se, Deus os livre, eu regressar após dez dias completos, para o bem de todos, não me deixem entrar. Neste caso, ordeno que esqueçam que fui seu pai e trespasse-me com uma estaca de álamo, diga

> o que eu disser ou faça o que eu fizer, pois não serei mais que um maldito vurdalak cujo propósito é sugar o seu sangue (Tolstoi, 2008, p. 105).

Nesse trecho, é possível associar o vampirismo à noção de má morte, uma vez que, para que a morte seja considerada adequada, ou aquilo que as tradições chamam de boa morte, o indivíduo deve passar por determinadas etapas ritualísticas, tais como os ritos de separação, os ritos marginais e os ritos de agregação. Quando esse processo é interrompido ou não se realiza plenamente, instaura-se aquilo que Claude Lecouteux denomina de má morte, na qual "toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpasse, permanecendo bloqueada entre este mundo e o além" (Lecouteux, 2003, p. 41). De modo semelhante ao que se observa no trecho analisado, o assassinato representa justamente essa ruptura do ciclo esperado da morte, impedindo a passagem adequada do indivíduo e abrindo espaço para o retorno inquietante do morto entre os vivos.

Nesse sentido, Gorcha retorna a casa e dá início aos acontecimentos que são narrados:

> [...]. O vulto ainda se aproximava. Era um velho corpulento, de bigode prateado, a figura pálida e severa arrastando-se penosamente com a ajuda de um cajado. À medida que ele avançava, Georges se tornava mais sombrio. Quando o velho chegou até nós, parou e seus olhos emaciados e afundados nas órbitas correram pela família, parecendo nada enxergar (Tolstói, 2008, P. 108).

Desse modo, o velho retorna apresentando traços característicos da figura vampírica, como "a cara pálida e o olhar vazio" (Tolstói, 2008, p. 108). Tal descrição funciona, tanto para

o leitor quanto para a própria diegese, como um prelúdio dos acontecimentos que se seguirão, evocando o sentido etimológico atribuído ao monstro enquanto figura que anuncia ou adverte. Ainda que o patriarca demonstre certa impaciência para entrar na casa, empregando um tom imperativo para que isso ocorra, tal comportamento não se apresenta como algo inteiramente novo, pois se assemelha à personalidade já delineada para o personagem desde o início da narrativa.

Assim, durante a noite, momento em que todos estão dormindo, o patriarca carrega o neto para a floresta, deixando claro que o seu comportamento era consequência da sua atual condição de vurdalak. Adiante, embora saibamos o que ocorre com o menino após ser levado pelo avô, não há na narrativa qualquer passagem que descreve explicitamente sua metamorfose. Tampouco são apresentados o ato de violência ou o momento de horror que envolve a usurpação de sua vida, elementos frequentemente explorados em narrativas vampirescas.

Em muitas obras desse universo ficcional, o processo de vampirização é descrito de forma direta e marcada pela violência. Exemplos disso podem ser observados em Drácula, de Bram Stoker (2002 [1897]), no qual Lucy torna-se vítima do vampiro mais famoso da literatura e nem mesmo os bebês escapam de suas presas; em Carmilla (2014 [1872]), de Sheridan Le Fanu, onde Laura é escolhida como alvo desde a infância; e no conto A nevrose da cor (2023 [1903]), de Júlia Lopes de Almeida, em que a personagem Issira se alimenta de tudo e de todos, sendo narrados os horrores de uma vampira sedutora, fria e faminta. Diferentemente desses exemplos, o conto de Tolstói constrói o horror de maneira mais sugestiva, deixando que a transformação e suas implicações sejam inferidas pelo leitor, o que intensifica o clima de inquietação e ambiguidade presente na narrativa.

Ademais, em A família do vurdalak nem todos são violentados e nem mesmo transformados, visto que o narrador, também personagem, sobrevive, o qual representa a figura de um estrangeiro, o Marquês de Urfé, que se hospeda na casa

no período das transformações políticas e que, ao sobreviver, perpetua a história no mundo dos vivos: "Dela fui testemunha como ator, infelizmente, e, ainda que não goste de recordá-la, ofereço-me para contá-la" (Tolstói, 2008, p.102). Desse modo, podemos fazer uma alusão a uma oposição entre a França iluminista, associada à racionalidade, e o leste europeu rural, frequentemente representado como espaço marcado por crenças supersticiosas e práticas tradicionais.

De modo semelhante, em Drácula, de Bram Stoker, narrativa que é posteriormente publicada, também é explorado a figura do hóspede estrangeiro, Jonathan Harker, que, assim como o Marquês, não é morto, mas não tendo a mesma sorte serviu de receptáculo para Drácula, sendo mantido em cárcere. Já no conto, a partida do hóspede ocorre sem interrupções, com a ajuda de Georges, um dos filhos do velho Gorcha:

> O caminho está livre, nada impede a sua partida. É inútil despedir-se de minha família - continuou, lançando um olhar a Sdenka. - Todos lhe desejam, por meu intermédio, toda a felicidade que se pode desejar neste mundo, e espero que guarde uma boa lembrança de nós. Amanhã, ao amanhecer, encontrará o cavalo selado e seu guia a postos para conduzi-lo [...] (Tolstoi, 2008, p.120).

Antes dessa passagem, há um indício de que Georges, em um primeiro momento, consegue escapar da transformação, embora a narrativa introduz certa ambiguidade em um trecho no qual ele retorna "pálido como a morte e com os cabelos em pé" (Tolstói, 2008, p. 120), após tentar buscar seu filho. Tal descrição sugere um estado de intensa perturbação, mas não confirma ainda sua metamorfose em vurdalak. Apenas ao final da narrativa essa transformação se concretiza. Na passagem já mencionada, Georges, então transformado, permite e até auxilia

a partida do Marquês de Urfé, o que parece reforçar, mais uma vez, a seletividade característica dos vurdalaks.

Seguimos agora para a personagem feminina Sdenka, que, inicialmente, é descrita como uma personagem meiga e recatada, demonstrando até mesmo uma repressão sexual, muito habitual em narrativas das literaturas de vampiros. Esta docilidade é bruscamente rompida quando ela está em seu novo estado: [...] notei nela uma grande mudança. Sua reserva de outros tempos dera lugar a uma estranha desenvoltura. O olhar, antes tímido, tinha agora uma certa dureza" (Tolstói, 2008, p.125). Assim como ocorre com o pai, cuja fisionomia passa a revelar um olhar vazio após a transformação, a filha também sofre uma mudança significativa, a qual perde a inocência anteriormente associada à sua figura e passa a apresentar um olhar endurecido e violento. Essas alterações na expressão dos personagens funcionam como indícios da transformação vampírica, evidenciando a progressiva perda de traços humanos.

Assim, Sdenka, diferentemente de Georges, tem o impulso de tomar o Marquês para si, o que acompanha a concepção de transformar apenas aqueles que existe algum laço familiar ou apenas afetivo, visto que a moça desde o início do relato mostra ter encantos pelo hóspede.

Portanto, ao analisar o monstro de Tolstói, partindo de uma observação sobre a construção do enredo, a apresentação do conto, e seguindo para a análise dos personagens que foram transformados, percebemos algumas idiossincrasias relevantes. Deste modo, compreende-se que estas particularidades indicam uma direta associação com fatores sociais e políticos que marcam o período em que o narrador personagem estava inserido, implicando, portanto, na formação dos vurdalaks.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as análises realizadas acerca do monstro de Tolstói em A família do vurdalak (2008), percebe-se a interação entre o mundo cotidiano e o modo como surge e se perpetua esse

ser imaginário, também presente na literatura. Nesse sentido, compreende-se que os vurdalaks, além de representarem um mito do folclore eslavo e, portanto, integrarem o repertório cultural dessa comunidade, dialogam de maneira significativa com as transformações sociais e políticas vigentes à época.

Considerar tais mudanças torna-se fundamental para compreender a construção e a representação desses personagens recorrentes nas obras literárias. Embora compartilhem algumas características fundamentais associadas aos vampiros, os vurdalaks apresentam particularidades que refletem tensões e inquietações do período, bem como crenças profundamente enraizadas nas comunidades que lhes deram origem. Esses elementos revelam a estreita relação entre a configuração do monstro e as circunstâncias históricas e sociais que o cercam.

Assim, muitas das especificidades atribuídas aos vurdalaks podem ser compreendidas como respostas às demandas simbólicas daquele contexto. Nesse quadro, observa-se a construção de uma figura monstruosa que, embora pertença ao universo dos mortos-vivos que se alimentam de sangue, manifesta também uma dimensão organizadora que remete a estruturas humanas de poder, aproximando-se, de certo modo, da lógica política e hierárquica associada às sociedades monárquicas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Nevrose da cor. In: VALDATI, Nilcéia; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas (orgs.). **Ânsia eterna**. Chapecó: Ed. UFFS, 2023. p. 146-153.

CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. 3ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Nacional, 2008. v. 3.

CARROLL, Noël. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração. New York: Routledge, 1990.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.). Monster theory: reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3-25.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

FERRAZ, Salma. Vampiros: o mito é o nada que é tudo e de todos. Nova Revista Amazônica, Bragança,v. 1, n. 1, p. 103-133, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6279/5036>. Acesso em: 20 jan. 2025.

HALBERSTAM, Judith. Skin shows: gothic horror and the technology of monsters. Durham: Duke University Press, 1995.

LECOUTEUX, Claude. História dos Vampiros: Autópsia de um mito. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LE FANU, Sheridan. Carmilla. Tradução de Carlos Primati. São Paulo: Editora KZK, 2014. NAZÁRIO, Luiz. A natureza dos monstros. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

RIBEIRO, Emílio Soares. O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror. São Paulo: Carlota Editora, 2021.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. Porto Alegre: L&PM, 2011. STOKER, Bram. Drácula. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TOLSTÓI, Aleksei Konstantinovitch. A família do vurdalak. In: ARGEL, Martha (org.); NETO, Humberto Moura (org.). O vampiro antes de Drácula. São Paulo: Editora Aleph, 2008.
p. 101-131.

TORRINHA, Francisco. Dicionário latino do português. 2ª ed. Editorial Domingos Bareira: Porto, 1874.

WALPOLE, H. O Castelo de Otranto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

A ESCRITA DO MONSTRO E O JOGO DO CRIME: AUTORIA FEMININA E SUBVERSÃO NARRATIVA EM *FRANKENSTEIN* E *E NÃO SOBROU NENHUM*

Emanuelle de Lemos Silva (UFMA)

INTRODUÇÃO

A literatura ocidental, ao longo de sua formação histórica, foi marcada por estruturas simbólicas que frequentemente limitaram a visibilidade da autoria feminina no campo literário. Durante séculos, a produção intelectual das mulheres foi condicionada por contextos sociais e culturais que restringiam sua participação nos espaços de circulação do conhecimento, o que contribuiu para a consolidação de uma tradição literária predominantemente masculina. Nesse cenário, a escrita de autoras como Mary Shelley e Agatha Christie assume uma dimensão que ultrapassa o espaço estética, pois suas obras se inserem em um movimento mais amplo de das convenções literárias e das estruturas simbólicas que historicamente marginalizaram a presença feminina na literatura.

Ao considerar as obras *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *E Não Sobrou Nenhum* (1939), de Agatha Christie, torna-se possível perceber que ambas as autoras, embora situadas em contextos históricos e literários distintos, elaboram narrativas que exploram os limites de seus respectivos gêneros. Enquanto Shelley se insere na tradição do romance gótico para problematizar as implicações éticas da ciência e os limites da criação humana, Christie constrói uma narrativa policial que explora as estruturas clássicas do gênero ao subverter a lógica tradicional da investigação. Nesse sentido, as duas obras revelam estratégias narrativas que ultrapassam os limites das convenções literárias e produzem reflexões mais amplas sobre os conflitos sociais, morais e culturais presentes na modernidade.

No caso de *Frankenstein*, a narrativa se desenvolve a partir da experiência científica de Victor Frankenstein, cujo desejo de ultrapassar os limites da natureza conduz à criação de uma criatura artificial que posteriormente é rejeitada por seu próprio criador. Esse gesto de criação e abandono evidencia as inquietações culturais relacionadas ao avanço científico e às transformações intelectuais do início do século XIX. Como observa Anne K. Mellor, o romance de Shelley evidencia as tensões entre ciência, poder e responsabilidade moral, ao representar uma forma de conhecimento que, ao excluir dimensões éticas e afetivas da existência humana, acaba por produzir consequências imprevisíveis (Mellor, 1988, p. 40-41).

De modo distinto, mas igualmente significativo, *E Não Sobrou Nenhum* apresenta uma narrativa estruturada a partir da progressiva dissolução da ordem racional que caracteriza o romance policial clássico. Ao reunir dez personagens em uma ilha isolada e submetê-los a uma sequência de assassinatos inspirados em uma cantiga infantil, Agatha Christie constrói um enredo no qual a ausência de um detetive central rompe com a lógica investigativa tradicional. Como aponta Tzvetan Todorov, o romance policial clássico organiza-se a partir da coexistência entre a história do crime e a história da investigação (Todorov, 1977, p.44). Contudo, na obra de Christie, essa estrutura é subvertida, criando uma narrativa na qual todos os personagens passam a ocupar simultaneamente as posições de suspeitos e vítimas.

A aproximação entre essas duas obras permite observar que, apesar de pertencerem a gêneros literários distintos, ambas exploram estratégias narrativas que questionam estruturas de racionalidade e autoridade presentes na tradição literária. Em *Frankenstein*, a figura da Criatura evidencia os limites éticos da ciência quando desvinculada da responsabilidade humana, enquanto em *E Não Sobrou Nenhum* a organização dos assassinatos revela as ambiguidades entre culpa moral e justiça institucional. Dessa forma, as narrativas de Shelley e Christie

demonstram como os gêneros literários podem ser mobilizados como instrumentos de reflexão crítica sobre as tensões sociais e culturais que atravessam a experiência humana.

Assim, ao analisar comparativamente essas duas obras, torna-se possível compreender de que maneira Mary Shelley e Agatha Christie utilizam os recursos narrativos do romance gótico e do romance policial para construir narrativas que não apenas dialogam com as convenções de seus gêneros, mas também produzem questionamentos mais amplos sobre conhecimento, justiça e responsabilidade. Nesse sentido, suas obras revelam a capacidade da literatura de funcionar como espaço de problematização das estruturas simbólicas que organizam a vida social, evidenciando que a produção literária feminina ocupa um papel fundamental na construção de novas formas de pensar a modernidade.

BREVE RECORTE HISTÓRICO E LITERÁRIO: OS PERCURSOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA E DO ROMANCE POLICIAL

A compreensão dos percursos históricos da ficção científica e do romance policial torna-se fundamental para situar as obras *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *E Não Sobrou Nenhum* (1939), de Agatha Christie no interior das tradições literárias às quais pertencem. Embora produzidas em contextos distintos, ambas as narrativas dialogam com transformações sociais, científicas e culturais que marcaram a modernidade ocidental, especialmente a partir do século XIX.

No caso da ficção científica, seu desenvolvimento está profundamente relacionado às mudanças provocadas pela expansão das cidades industriais, pelo avanço tecnológico e pela emergência de novas concepções científicas sobre o mundo. Nesse contexto, o gênero surge como uma forma de ficcionalizar as relações entre ciência, sociedade e imaginação. Conforme observa Adam Roberts, a ficção científica pode ser compreendida como um tipo de narrativa que relaciona elementos imaginativos

para refletir sobre as possibilidades e consequências do desenvolvimento científico e tecnológico (Roberts, 2002, p. 1-3).

Embora frequentemente associada ao campo mais amplo da literatura fantástica, a ficção científica apresenta características próprias que a distinguem enquanto forma narrativa. Nesse sentido, Piassi (2007, p. 32-35) propõe compreender o gênero a partir de três dimensões principais: a dimensão conceitual-fenomenológica, a dimensão histórico-metodológica e a dimensão sociopolítica. A primeira refere-se à incorporação de conceitos e fenômenos científicos na construção da narrativa, enquanto a segunda investiga as implicações sociais e éticas das descobertas realizadas pelos personagens. Já a dimensão sociopolítica diz respeito à problematização das relações entre ciência e sociedade, evidenciando como o conhecimento científico pode produzir impactos que ultrapassam o campo estritamente técnico.

Essas dimensões podem ser observadas de maneira significativa em *Frankenstein*. No romance, Victor Frankenstein apresenta-se como um personagem profundamente influenciado por tradições intelectuais que combinam ciência, filosofia natural e alquimia. Suas leituras de autores como Cornelius Agrippa, Paracelso e Albertus Magnus revelam o interesse por saberes que buscavam compreender os princípios fundamentais da natureza. A trajetória do personagem, marcada pela perda da mãe e pela crescente obsessão pelo domínio sobre os limites da vida e da morte, evidencia o modo como o romance articula reflexão científica, experiência emocional e questionamentos éticos.

Nesse sentido, a obra de Mary Shelley é frequentemente reconhecida como um dos textos fundadores da ficção científica moderna, justamente por explorar as consequências morais e sociais do avanço científico. Ao representar a tentativa de criação artificial da vida, o romance coloca em evidência as tensões entre conhecimento, responsabilidade e poder, aspectos que se tornariam centrais para o desenvolvimento posterior do gênero. De maneira paralela, o surgimento do romance policial também

está ligado às transformações sociais do século XIX, especialmente ao crescimento das grandes cidades e à intensificação das preocupações com criminalidade e ordem social. A expansão da imprensa e a popularização de jornais contribuíram para a difusão de relatos sobre crimes e investigações, despertando o interesse do público por narrativas centradas em mistérios e enigmas.

Segundo Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 15-18), os primeiros elementos do romance policial podem ser identificados justamente nesse contexto de circulação de notícias sobre crimes inexplicáveis, frequentemente divulgadas em seções dedicadas aos chamados "fatos diversos". Esses relatos alimentavam a curiosidade do público e estimulavam a imaginação coletiva em torno da resolução de crimes aparentemente insolúveis. Entretanto, a consolidação do gênero literário ocorre com a obra de Edgar Allan Poe, considerado o criador do romance policial moderno. Em contos como "Os Crimes da Rua Morgue" (1841), "O Mistério de Marie Rogêt" (1842) e "A Carta Roubada" (1845), Poe introduz o personagem Auguste Dupin, frequentemente reconhecido como o primeiro detetive da literatura. A partir dessas narrativas, estabelece-se um modelo investigativo baseado no raciocínio lógico e na análise racional dos acontecimentos. Esse modelo dialoga diretamente com o pensamento positivista que marcou o século XIX.

As ideias de Auguste Comte, especialmente no Curso de Filosofia Positiva (1830–1842), defendiam a primazia do conhecimento científico e da racionalidade na organização da sociedade. Nesse contexto, o detetive literário surge como uma figura capaz de restabelecer a ordem social por meio da lógica e da investigação. Outro elemento importante para a formação do imaginário policial foi a atuação do investigador francês Eugène-François Vidocq, ex-criminoso que se tornou chefe da polícia de Paris e fundou a Sûreté Nationale. Suas memórias, publicadas em 1828, exerceram forte influência sobre diversos escritores do século XIX, contribuindo para a construção de personagens ligados ao universo da investigação criminal.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Com o passar do tempo, o romance policial passou por diferentes transformações, sendo desenvolvido por autores como Arthur Conan Doyle, criador de Sherlock Holmes, e posteriormente por Agatha Christie, reconhecida como uma das principais representantes do gênero no século XX. Em suas obras, Christie reelabora as convenções do romance policial clássico, explorando estruturas narrativas baseadas em enigmas, suspeitas coletivas e reviravoltas narrativas.

Dessa forma, tanto a ficção científica quanto o romance policial surgem como respostas literárias às transformações sociais e intelectuais da modernidade. Enquanto a ficção científica reflete sobre as possibilidades e riscos do avanço científico, o romance policial explora os mecanismos de investigação e justiça em sociedades marcadas pela complexidade urbana. Nesse cenário, as obras de Mary Shelley e Agatha Christie demonstram como esses gêneros literários podem ser construídos para produzir narrativas que, além de entreter, também problematizam questões fundamentais sobre conhecimento, moralidade e organização social.

A ESCRITA DO MONSTRO E O JOGO DO CRIME: SUBVERSÕES NARRATIVAS EM FRANKENSTEIN E E NÃO SOBROU NENHUM

A análise comparativa das obras *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *E Não Sobrou Nenhum* (1939), de Agatha Christie, permite compreender como ambas as autoras, em contextos históricos distintos, elaboraram narrativas que tensionam não apenas os limites de seus respectivos gêneros literários, mas também as próprias estruturas simbólicas que historicamente marginalizaram a autoria feminina. Ao considerar tais obras como produtos culturais situados, torna-se possível perceber que seus textos operam como formas de resistência discursiva, nas quais a experiência feminina, frequentemente relegada à invisibilidade, emerge como força estruturante da narrativa.

Nesse sentido, a crítica feminista aponta que a produção literária de mulheres esteve historicamente condicionada por estruturas sociais e simbólicas que limitavam a expressão autoral feminina. Conforme observa Virginia Woolf, ao discutir a posição das mulheres no campo literário, "por muito tempo as mulheres serviram de espelhos dotados do poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem em tamanho maior que o natural" (Woolf, 1929, p. 35). Essa afirmação evidencia como a tradição literária ocidental construiu uma lógica de reconhecimento centrada na autoridade masculina, relegando as mulheres a posições secundárias no processo de legitimação cultural. Nesse contexto, a escrita de autoras como Shelley e Christie pode ser interpretada não apenas como produção estética, mas também como gesto de reivindicação de espaço no campo literário.

No caso de *Frankenstein*, Mary Shelley constrói uma narrativa profundamente marcada pela reflexão sobre os limites da criação humana e as implicações éticas do conhecimento científico. A história do jovem cientista Victor Frankenstein, que ousa desafiar as leis naturais ao criar vida artificialmente, pode ser interpretada como uma metáfora dos conflitos culturais associadas ao progresso científico no início do século XIX. Conforme observa Anne K. Mellor, o romance de Shelley problematiza a masculinização da ciência ao apresentar um processo de criação que exclui simbolicamente a experiência feminina da maternidade (Mellor, 1988, p. 40).

Essa problemática se manifesta de maneira contundente quando Victor Frankenstein contempla o resultado de sua experiência científica. Após concluir a criação da Criatura, o cientista se vê tomado por repulsa diante daquilo que havia produzido:

> Era já uma da manhã; a chuva tamborilava tristemente contra os vidros, e minha vela estava quase no fim quando, ao fraco brilho da luz, vi abrir-se o olho amarelo e opaco da criatura; ela respirou com dificuldade,

> e um movimento convulsivo agitou-lhe os membros. (Shelley, 2007, p. 58)

A cena revela a ruptura imediata entre criador e criatura, evidenciando o fracasso do projeto científico de Victor. O que inicialmente representava a promessa de superação das limitações humanas transforma-se em fonte de horror e rejeição. Nesse sentido, a Criatura pode ser compreendida como uma figura simbólica que encarna os efeitos da separação entre conhecimento científico e responsabilidade ética. Tal dimensão simbólica se intensifica quando a própria Criatura passa a narrar sua experiência de abandono e sofrimento. Ao refletir sobre sua condição, ela afirma: "Sou mau porque sou miserável. Não sou odiado e rejeitado por toda a humanidade? Tu, meu criador, abominas-me; o que posso esperar dos outros homens, que nada me devem?" (Shelley, 2007, p. 116)

Esse trecho revela que a monstruosidade da Criatura não reside apenas em sua aparência física, mas sobretudo no modo como ela é excluída da comunidade humana. Como observa Fred Botting, o romance gótico frequentemente utiliza figuras monstruosas para representar ansiedades sociais e culturais associadas à modernidade (Botting, 1996, p. 78). Em *Frankenstein*, o monstro torna-se, portanto, um espelho das consequências morais do avanço científico desvinculado da ética.

Além disso, a estrutura narrativa do romance reforça sua complexidade ao apresentar múltiplas vozes. A narrativa se organiza a partir das cartas de Robert Walton, que enquadram o relato de Victor Frankenstein, o qual, por sua vez, incorpora a história narrada pela própria Criatura. Essa sobreposição de vozes produz uma dinâmica narrativa que desafia a noção de verdade única. Como argumenta Julia Kristeva, a literatura constitui um espaço de interseção entre diferentes discursos, no qual múltiplas vozes dialogam e se confrontam (Kristeva, 1986, p. 36).

Se Mary Shelley explora os limites da ciência e da criação humana, *E Não Sobrou Nenhum*, de Agatha Christie, representa uma contundente transformação das convenções do romance policial. Publicado em 1939, o romance apresenta uma narrativa estruturada a partir de um dispositivo aparentemente simples: dez pessoas são convidadas para uma ilha isolada e passam a morrer de acordo com os versos de uma cantiga infantil. Logo no início da narrativa, o leitor é apresentado ao poema que funciona como estrutura simbólica para os assassinatos: "Dez soldadinhos saíram para jantar; um deles se engasgou e então ficaram nove." (Christie, 2014, p. 27-28).

Esse poema funciona como um mecanismo de antecipação narrativa, criando uma atmosfera de fatalidade que acompanha toda a trama. Igualmente, cada morte reproduz simbolicamente um dos versos da cantiga, transformando o texto em uma espécie de roteiro macabro que orienta os acontecimentos na ilha. A ausência de um detetive tradicional constitui uma das principais subversões do romance policial clássico. Conforme observa Tzvetan Todorov, o romance policial tradicional apresenta duas narrativas simultâneas: a história do crime e a história da investigação (Todorov, 1977, p. 44). Na obra de Christie, entretanto, essa estrutura é radicalmente transformada, sem um investigador capaz de restaurar a ordem racional da narrativa, todos os personagens passam a ocupar simultaneamente as posições de suspeitos e vítimas.

> Somos cinco aqui neste quarto. Um de nós é um assassino. A situação está grave e extremamente perigosa. Tudo deve ser feito a fim de salvaguardar os quatro de nós que são inocentes. Agora vou perguntar ao senhor, doutor Armstrong: que medicamentos o senhor tem em seu poder? (Christie, 2014, p. 153)

A progressiva dissolução da confiança entre os personagens transforma a ilha em um espaço de tensão psicológica constante. Ao mesmo tempo, a revelação final do plano elaborado pelo juiz Wargrave revela que os assassinatos funcionavam como uma forma de justiça alternativa dirigida àqueles que haviam cometido crimes impunes. Pierre Bayard observa que as narrativas policiais frequentemente exploram as ambiguidades entre culpa moral e culpa jurídica, questionando os limites das instituições responsáveis pela aplicação da justiça (Bayard, 2008, p. 63). Em Christie essa tensão se manifesta na figura de Wargrave, que assume para si o papel de juiz e executor, criando um sistema de punição que escapa às estruturas legais da sociedade.

Sob uma perspectiva de gênero, é possível compreender que a escrita de Agatha Christie também dialoga com processos de transformação das formas narrativas tradicionais. Conforme argumenta Hélène Cixous, a escrita feminina frequentemente se caracteriza pela capacidade de subverter estruturas discursivas estabelecidas, introduzindo novas possibilidades de representação (Cixous, 1975, p. 250). Ao reorganizar as convenções do romance policial, Christie demonstra que o gênero pode ser reconfigurado de maneira criativa, produzindo narrativas que desafiam as expectativas do leitor.

Ao aproximar as obras de Mary Shelley e Agatha Christie, torna-se evidente que ambas utilizam os gêneros literários aos quais pertencem como instrumentos de reflexão crítica sobre a sociedade. Enquanto *Frankenstein* problematiza os limites éticos da ciência e as implicações da autoridade masculina sobre o conhecimento, E Não Sobrou Nenhum revela as fragilidades das instituições jurídicas e das convenções narrativas que estruturam o romance policial clássico.

Assim, ao revisitar essas obras sob uma perspectiva crítica contemporânea, torna-se possível compreender que a produção literária de Mary Shelley e Agatha Christie ultrapassa as classificações tradicionais de gênero literário. Suas narrativas evidenciam não apenas a habilidade técnica de duas escritoras

fundamentais da tradição literária ocidental, mas também a capacidade da literatura de funcionar como espaço de questionamento e reinvenção simbólica das estruturas sociais que historicamente marginalizaram a autoria feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa das obras *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *E Não Sobrou Nenhum* (1939), de Agatha Christie, evidencia que ambas as narrativas, embora inseridas em gêneros literários distintos, evidenciam estratégias narrativas capazes de tensionar estruturas simbólicas consolidadas na tradição literária ocidental. Ao explorar os limites do romance gótico e do romance policial, respectivamente, as duas autoras constroem narrativas que ultrapassam a mera reprodução das convenções de seus gêneros, transformando a literatura em espaço de reflexão crítica sobre as tensões sociais, morais e culturais que atravessam a modernidade.

No caso de *Frankenstein*, a figura da Criatura emerge como símbolo das consequências éticas do conhecimento científico quando desvinculado da responsabilidade humana. A experiência de Victor Frankenstein revela não apenas o desejo moderno de ultrapassar os limites da natureza, mas também os perigos associados à produção de saberes que desconsideram as implicações sociais e afetivas da existência humana. Nesse sentido, o romance de Shelley problematiza a crença no progresso ilimitado da ciência, evidenciando que a busca pelo domínio da natureza pode gerar formas de exclusão e sofrimento que escapam ao controle de seus próprios criadores.

Por outro lado, *E Não Sobrou Nenhum* apresenta uma reorganização significativa das convenções do romance policial. Ao eliminar a figura tradicional do detetive e transformar todos os personagens em potenciais culpados, Agatha Christie constrói uma narrativa marcada pela instabilidade interpretativa e pela progressiva dissolução da confiança entre os indivíduos. A estrutura narrativa do crime elaborada pelo juiz Wargrave revela,

assim, as ambiguidades existentes entre culpa moral e justiça institucional, expondo as fragilidades das estruturas jurídicas responsáveis pela regulação da vida social.

Além das questões temáticas presentes nas narrativas, a aproximação entre as obras também permite observar como as trajetórias literárias de Mary Shelley e Agatha Christie se inscrevem em processos mais amplos de disputa por reconhecimento no campo literário. Ambas as autoras produziram obras que alcançaram enorme repercussão cultural, mas que, em determinados momentos, foram interpretadas à margem da crítica literária tradicional. Dessa forma, suas narrativas evidenciam não apenas a complexidade estética de seus projetos literários, mas também os atravessamentos históricos que marcaram a consolidação da autoria feminina na literatura.

Nesse contexto, a leitura comparativa entre as obras permite compreender que os gêneros literários funcionam como espaços de experimentação narrativa capazes de produzir questionamentos sobre as estruturas sociais que organizam a experiência humana. Ao explorar o imaginário do monstro e a lógica do crime, Mary Shelley e Agatha Christie demonstram que a literatura pode operar como forma de investigação crítica da modernidade, revelando os conflitos entre conhecimento, justiça e responsabilidade que permeiam a vida social.

Assim, ao revisitar essas obras sob uma perspectiva crítica contemporânea, torna-se possível reconhecer que a produção literária de Mary Shelley e Agatha Christie ultrapassa as classificações tradicionais de gênero literário, evidenciando a capacidade da literatura de funcionar como espaço de reflexão e reinvenção simbólica. Suas narrativas permanecem relevantes não apenas pela habilidade técnica que demonstram na construção de enredos complexos, mas também pela maneira como continuam a suscitar debates sobre ciência, moralidade, justiça e autoria no campo literário.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1992. BOTTING, Fred. Gothic. London: Routledge, 1996.

BUTLER, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

CHAUVIN, Jean Pierre. O caso dos dez negrinhos: romance em ampulheta. Revista USP, São Paulo, n. 113, p. 121-132, 2017. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/re-vusp/article/view/139387/134728. Acesso em: 10 de março de 2025.

CHRISTIE, Agatha. Autobiografia. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CHRISTIE, Agatha. E não sobrou nenhum. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2014.

CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. In: MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle de (org.). New French Feminisms: An Anthology. New York: Schocken Books, 1975. p. 245-264.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

HOOKS, bell. Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black. Boston: South End Press, 1990.

KRISTEVA, Julia. Revolution in Poetic Language. New York: Columbia University Press, 1986.

MAGADAN, Esdras Matheus. 40 anos sem Agatha Christie. Ciência e Cultura, v. 68, n. 1, p. 62-63, 2016.
MASSI, Fernanda. O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: UNESP, 2011.

MELLOR, Anne K. Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters. New York: Routledge, 1988, p. 40-41.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

MOI, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. London: Routledge, 2008.

MONTERO, Rosa. Nós, mulheres: grandes vidas femininas. São Paulo: Todavia, 2009.

PLAIN, Gill. Women's Fiction: A Guide to the Novels of the 1990s. London: Palgrave Macmillan, 2001.

PIASSI, Luís Paulo. Contatos: a ficção científica no ensino de ciências em um contexto sociocultural. São Paulo: USP, 2007, p. 32-35.

REIMÃO, Sandra Lúcia. O que é romance policial. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 15-18.

REIMÃO, Sandra. Os best-sellers de ficção no Brasil (1990–2000). In: Congresso Internacional de Comunicação, 2001.

ROBERTS, Adam. Science Fiction. London: Routledge, 2002, p. 1-3.

SHELLEY, Mary. Introdução de Mary Shelley à terceira edição (1831) de Frankenstein. Tradução: Pietro Nassetti. Revisão: Antônio Carlos Marques. Tradução da introdução: Hélder Brinate. 2007.

SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1999.

TODOROV, Tzvetan. Poética da Prosa. São Paulo: Martins Fontes, 1977, p. 44.

WOOLF, Virginia. The Selected Works of Virginia Woolf. Hertfordshire: Wordsworth, 2007.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

A DESCONSTRUÇÃO DO *ETHOS* EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE

Ferdinando de Oliveira Figueirêdo (UPE)
Ana Caroline Alves da Silva Santos (UPE)

INTRODUÇÃO

Romance de 1890, *O Retrato de Dorian Gray*, do escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900), insere-se no contexto cultural do fin-de-siècle [fim do século] europeu, momento marcado pela emergência do esteticismo e do decadentismo, bem como pelas tensões morais que atravessaram a Era Vitoriana (Alexander, 2013). Ao narrar a história do jovem que permanece fisicamente inalterado enquanto seu retrato absorve as marcas de sua corrupção moral, a obra dramatiza o conflito entre aparência, essência e responsabilidade ética, de modo que a narrativa assume o reconhecimento de ser uma das mais expressivas representações literárias da crise identitária moderna. Nesse contexto, o texto demonstra a impossibilidade de conciliar beleza, prazer e moralidade, a ponto de problematizar o sujeito que se configura e se dissolve sob o peso de seus próprios desejos.

A pertinência de abordar o romance a partir do conceito de ethos decorre da razão de que a narrativa indica não somente ações e consequências, mas a própria constituição discursiva e moral do sujeito. Em sua acepção clássica, o termo remete à reflexão do filósofo Aristóteles em *Ética a Nicômaco* (2005), na qual o caráter, isto é, o ethos, está relacionado à formação das disposições morais que orientam a ação humana. Ao longo do tempo, essa noção foi reelaborada e incorporada aos Estudos Literários, de modo que tal conceito se direciona também à imagem de si construída no discurso e as formas pelas quais o sujeito se apresenta e é representado. Assim, pensar o ethos em *O Retrato de Dorian Gray* implica compreender como Wilde articula, no plano narrativo, a fragmentação do indivíduo, com

um destaque singular ao descompasso entre o eu social, o eu estético e o eu moral.

Dessa forma, a problemática que orienta este estudo foca na crise da identidade e na impossibilidade de harmonizar aparência, moralidade e essência, questão central no romance, no sentido de que se parte da hipótese de que a obra encena a dissolução do ethos por meio da construção simbólica do retrato. Assim, tal ângulo remete à função da imagem como exteriorização da consciência e como metáfora da desagregação do sujeito moderno. A análise, com isso, evidencia que a fragmentação do protagonista não se limita ao plano individual, mas reflete um contexto histórico-cultural em que os valores éticos se mostram instáveis diante do culto à estética e ao prazer.

Nesse caso, o objetivo geral consistiu em analisar como a narrativa evidencia a desconstrução do ethos do protagonista e de outras personagens, em diálogo com as tensões culturais e artísticas do final do século XIX. Para tanto, empregou-se uma pesquisa qualitativa e bibliográfica, fundamentada na análise literária do romance e na interlocução com autores como Beth Brait (1985), Carl E. Schorske (1988), Michel Foucault (2006), Tzvetan Todorov (2003, 2006), etc., que reúnem estudos sobre o ethos e narrativa, o sujeito moderno e a narrativa como espaço de construção identitária.

Para alcançar tais objetivos, o referido artigo se organizou da seguinte maneira: uma apresentação da fundamentação teórica, baseada no estudo sobre o ethos e sua relação com a literatura, assim como uma contextualização histórica e estética da obra, exposta na discussão sobre o desempenho de Wilde durante a Era Vitoriana a partir do fin-de-siècle; a discussão analítica sobre o romance; e, por fim, as considerações finais e as referências que sustentaram o percurso investigativo.

REFERENCIAL TEÓRICO

O ethos e os Estudos Literários

Para compreender a construção das personagens em *O Retrato de Dorian Gray*, recorre-se, inicialmente, à definição clássica de ethos apresentada por Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*: "Não é, pois, por natureza, nem contrariando a natureza que as virtudes se geram em nós. Diga-se, antes, que somos adaptados por natureza a recebê-las e nos tornamos perfeitos pelo hábito" (Aristóteles, 2005, p. 1103). Observa-se que o filósofo estabelece que o caráter se constitui como construção prática, resultante do exercício reiterado das ações, e não como dado inato. Logo, em outros termos, para que haja ethos moral, é necessária a coerência entre ser e agir.

Na obra de Wilde, entretanto, as personagens subvertem essa lógica aristotélica, pois abandonam uma ética fundada na ação para adotar uma estética do discurso. A validade do sujeito, nesse viés, se desloca para a beleza de sua performance verbal, em detrimento da verdade de seus atos. Isso significa que o "ser" é substituído pelo "parecer", e a moralidade se converte em estilo. A partir dessa perspectiva, o pesquisador Dominique Maingueneau (1993, p. 138) afirma que o ethos "[...] está [...] vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo 'real' [...] independentemente de seu desempenho oratório: é, portanto, sujeito da enunciação". Desse modo, na visão da Análise do Discurso, importa menos a essência do sujeito do que a imagem de si construída na enunciação.

A essa instância, Maingueneau (1993) denomina a noção de "fiador" como a figura imaginária que o leitor constrói a partir dos indícios textuais. Ao selecionar determinadas palavras, ritmos ou recursos irônicos, a personagem projeta um modo de ser que legitima seu discurso, ainda que o conteúdo seja moralmente questionável. Com efeito, o poder de convencimento decorre da sedução da voz e não da veracidade dos fatos. Dessarte, o ethos

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

se constitui menos como expressão de uma identidade essencial e mais como efeito de encenação discursiva, capaz de produzir adesão, instaurar credibilidade e orientar a interpretação do leitor no interior da narrativa.

Contudo, essa performance discursiva não se constitui no vazio. Para edificar tal corpo simbólico, o sujeito recorre a modelos cristalizados no imaginário social, revelados pelos estereótipos. Conforme observa Ruth Amossy (1997), o termo, originário da tipografia, designava um molde fixo destinado à reprodução em série e, de modo análogo, o clichê remete a uma matriz reiterável. Transposta para a análise literária, essa noção permite compreender o estereótipo como esquema coletivo e cristalizado de representação. Da mesma forma, o 'clichê' remete ao negativo fotográfico que permite revelações infinitas (Amossy; Herschberg Pierrot, 1997 apud Bezerra, 2026). No corpus em análise, tal cristalização se revela fundamental, de maneira que suas personagens operam como matrizes vivas que reproduzem poses, frases de efeito e comportamentos padronizados como se fossem naturais, quando, na verdade, resultam da repetição de um molde social.

A distância entre o que se é e o que se aparenta desestabiliza, portanto, a identidade do sujeito. Para investigar essa tensão, recorre-se à noção de identidade narrativa formulada por Paul Ricoeur, que distingue duas modalidades identitárias: a mesmidade – idem – e a ipseidade – ipse. A mesmidade se refere ao "que" somos, ou seja, ao conjunto relativamente estável de traços que asseguram continuidade no tempo. Ao discutir essa permanência, Ricoeur (2000) assinala que a identidade numérica supõe uma continuidade funcional que resiste às mudanças. Nessa perspectiva, o caráter se aproxima da noção aristotélica de hábito consolidado, que se torna, por assim dizer, uma segunda natureza:

Assim, dizemos de um carvalho que ele é o mesmo da semente à árvore na força da idade, da mesma forma, de um animal, do nascimento à morte, e mesmo do homem enquanto amostra da

espécie, do feto ao velho, a demonstração desta continuidade funcional como critério anexo da similitude ao serviço da identidade numérica. O contrário da identidade tomada neste terceiro sentido é a descontinuidade. Ora, com este terceiro sentido, entrou em linha de conta a mudança no tempo (Ricoeur, 2000, p. 3).

Todavia, a identidade não se reduz a essa estrutura fixa. A ipseidade permite ao sujeito se afirmar como autor de seus atos, assumindo responsabilidade moral, apesar das transformações temporais. Entre permanência e mudança, Ricoeur (2000) localiza, na intriga narrativa, a mediação fundamental, de modo que é nela que se constrói a "concordância discordante", por meio da qual a diversidade dos acontecimentos se organiza em unidade significativa. Nesse contexto, a identidade narrativa da personagem se correlaciona à configuração da própria história, e isso indica que:

> É [...], em primeiro lugar, na intriga que é necessário procurar a mediação entre permanência e mudança, antes de poder aplicá-la à personagem. A vantagem deste desvio pela intriga é que ela fornece o modelo de concordância discordante sobre a qual é possível construir a identidade narrativa do personagem. A identidade narrativa da personagem só poderá ser correlativa da concordância discordante da própria história (Ricoeur, 2000, p. 6).

Em *O Retrato de Dorian Gray*, essa composição é radicalmente rompida. O protagonista recusa a evolução temporal que garantiria a continuidade entre ser e envelhecer, cindindo sua existência em duas instâncias: o retrato absorve a degradação moral e física, enquanto o corpo preserva uma juventude artificial. Ao separar o "ser" do "envelhecer", o protagonista Dorian se converte em uma descontinuidade viva, o que instaura

uma fratura no princípio mesmo da identidade e inviabilizando a síntese entre permanência, mudança e responsabilidade moral.

Oscar Wilde e a Era Vitoriana: a narrativa fin-de-siècle

Na Inglaterra do século XIX, com o declínio da influência da religião como instituição reguladora da vida social, a literatura passou a assumir, de modo crescente, a função de orientar a consciência individual e coletiva. Nesse contexto, o romance em estudo operou pragmaticamente como uma espécie de bússola moral para a vida moderna, consolidando-se como a "epopeia burguesa", na formulação de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1999). Para o filósofo, o romance adquire tal estatuto por refletir a transição de um mundo antigo, orgânico e mítico, para uma modernidade prosaica e fragmentada.

Diferentemente da epopeia clássica, em que herói e comunidade constituíam uma unidade indivisível, o romance nasce da cisão, isto é, se trata da narrativa do indivíduo isolado, em conflito com uma realidade complexa e desencantada. Nesse cenário, em que os valores tradicionais se enfraquecem, cabe ao sujeito, e à literatura, buscar novos sentidos para a existência. Tal necessidade de reorganizar simbolicamente o caos da vida cotidiana contribuiu para que o chamado "romance vitoriano" se elevasse à condição de guia moral, ao procurar recompor, pela ficção, a unidade perdida na sociedade industrial.

Entretanto, essa função pedagógica se transformou ao longo do período e não permaneceu homogênea. À medida que a sociedade britânica se tornava mais complexa, marcada por transformações econômicas, científicas e culturais, também a literatura passou a refletir diferentes modos de compreender o papel do indivíduo e da arte no interior desse processo. A historiografia literária, para sistematizar tais mudanças, divide a Era Vitoriana em três fases distintas, as quais evidenciam não apenas variações estilísticas, mas, sobretudo, alterações profundas na sensibilidade coletiva e na confiança depositada

no projeto moral da modernidade. Essas etapas correspondem, portanto, à ascensão, consolidação e crise do ideal vitoriano de progresso material aliado à elevação ética.

O primeiro momento, denominado Early Victorian [Vitoriano Inicial] (1830–1848), caracterizou-se pela turbulência social e pelos impactos profundos da industrialização acelerada. Segundo Michael Alexander (2013), o crescimento desordenado das cidades, as condições precárias de trabalho e a ampliação das desigualdades sociais se tornaram temas recorrentes na produção literária. Nesse contexto, o romance assumia frequentemente um tom de denúncia e intervenção, pois expunha as contradições do progresso e defendendo reformas sociais. Ainda predominava, contudo, certa confiança na possibilidade de aperfeiçoamento das instituições e na capacidade do sistema de se autorregular por meio de ajustes morais e legislativos.

O segundo momento, Mid-Victorian [Vitoriano Médio] (1848–1870), correspondeu ao período de maior estabilidade política, prosperidade econômica e expansão imperial. A Grande Exposição de 1851 significou o fato que simbolizou o auge do otimismo britânico, especialmente ao promover a celebração do avanço tecnológico e do poder industrial do Império. Nesse cenário, a arte, enquanto modelo social, atingiu seu ponto culminante, de forma que se consolidou a crença de que progresso material e elevação moral poderiam caminhar lado a lado. A literatura, nesse panorama, reforçava ideais de disciplina, trabalho e respeitabilidade, cujo conteúdo artístico atuou como instrumento de legitimação de uma ordem social que se pretendia harmoniosa e exemplar. A moral vitoriana, nesse momento, se apresentava como fundamento sólido da vida pública e privada.

Todavia, no Late Victorian [Vitoriano Tardio] (1870–1901), esse equilíbrio se revelou um elemento frágil. A partir da década de 1870, a Inglaterra passou a enfrentar crises econômicas, intensificação da concorrência industrial internacional e questionamentos cada vez mais incisivos às certezas científicas

e religiosas. O impacto das teorias evolucionistas, a difusão do ceticismo e o sentimento de esgotamento cultural abalaram a confiança no progresso contínuo. O que antes se afirmava como segurança moral passou a ser percebido como rigidez opressiva, enquanto que o ideal utilitarista, outrora celebrado, começou a ser visto, por muitos artistas, como expressão de hipocrisia social. Instalou-se, assim, uma atmosfera de desencanto e inquietação que preparou o terreno para novas experimentações estéticas e filosóficas.

Diante da falência progressiva dos valores coletivos, emergiu-se uma resposta estética radical, uma vez que, se a realidade social se mostrava utilitária e empobrecida espiritualmente, a arte deveria se afastar dela, a fim de afirmar sua autonomia. É nesse contexto que floresce o movimento fin-de-siècle, marcado pelo esteticismo e pelo Decadentismo. Conforme observa Carl E. Schorske (1990, p. 13), "a mentalidade moderna tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição nutriz contínua, revelou-se inútil para ela". A partir dessa leitura, compreendeu-se que o homem moderno abandonou a pretensão de reformar o mundo segundo ideais coletivos e se voltou para a exploração da subjetividade e da experiência estética. Consolidou-se, assim, o lema da arte pela arte, e o Decadentismo se afirmou como recusa da feiura do mundo industrial e do peso do dever moral, privilegiando o artificial, o raro e o sensorial como formas de resistência simbólica.

É nesse cenário que Wilde despontou como uma das figuras mais emblemáticas dessa subversão estética. Sua postura pública pode ser analisada à luz das considerações de Ruth Amossy (2020, p. 89), segundo a qual "é, afinal, a imagem que o locutor constrói, deliberadamente ou não, em seu discurso, que constitui um componente da força ilocutória". Wilde construiu, assim, a imagem de esteta e provocador, ao ter utilizado o discurso e a própria figura pública como instrumentos de confronto ao utilitarismo e à moralidade vitoriana. Tal invenção de si dialoga

com o conceito de identidade narrativa formulado por Ricoeur (2000), para quem o sujeito compreende e constitui a si mesmo na intersecção entre vida e narrativa. O ethos wildeano, portanto, ultrapassou o espaço textual e se estabeleceu como identidade que desafia ativamente os valores de seu tempo.

Sob essa perspectiva, a identidade narrativa na obra de Wilde atingiu um ponto crítico quando a fronteira entre vida e obra sofreu uma espécie de ruptura violenta. A crise de valores do final do século XIX se encenou também em sua biografia, de modo que os julgamentos de 1895 e sua posterior condenação revelaram a reação da sociedade diante da emancipação estética do sujeito. Nesse embate entre a invenção de si e a rigidez moral vitoriana, a trajetória do autor espelhou, de modo trágico, o destino de muitas de suas personagens, e isso converteu sua própria vida em expressão dramática das tensões culturais de seu tempo. É precisamente essa convergência entre experiência histórica e elaboração ficcional que fundamenta a seção de análise textual deste artigo, na qual se examina como, em O Retrato de Dorian Gray, a desconstrução do ethos se materializa na composição narrativa e na trajetória das personagens.

O ETHOS EM O RETRATO DE DORIAN GRAY

O ethos do narrador

Para Ruth Amossy, "[...] o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais no setor da doxa na qual ele se situa" (Amossy, 2025, p. 5). Isso implica reconhecer que as imagens que os sujeitos constroem de si mesmos no discurso não surgem no vazio: elas são sempre elaboradas em relação a um horizonte coletivo de crenças compartilhadas. Nesse sentido, o ethos não é apenas uma autoimagem projetada pelo locutor, mas um posicionamento discursivo que se legitima, se confronta ou se redefine diante da doxa vigente.

No caso de *O Retrato de Dorian Gray*, é crucial observar que o prefácio foi redigido por Oscar Wilde apenas após a publicação

inicial da obra, o que significou uma resposta direta às críticas morais que o romance recebeu na Inglaterra vitoriana. Ao declarar que "Toda arte é completamente inútil" (Wilde, 2012, p. 6), o autor não apresenta apenas um aforismo provocador, e, sim, instaura uma ruptura deliberada com a doxa moralizante de sua época.

Essa formulação radical opera como um gesto estratégico: ao proclamar a inutilidade da arte, Wilde retira o romance do campo da moralidade utilitária e o reinscreve no domínio autônomo da estética. Nesse sentido, a afirmação não nega o valor da arte, mas desloca os critérios pelos quais ela deve ser julgada. A obra, nesse caso, deixa de responder à moral social para responder apenas à sua própria lógica formal e estética.

Essa moldura discursiva estabelece, portanto, as condições de possibilidade do narrador do romance. Se o prefácio institui um regime estético autônomo, a voz narrativa do primeiro capítulo herda essa liberdade para construir um ethos igualmente desvinculado das expectativas morais do público. Logo, o narrador passa a convocar o leitor para um universo em que o belo se impõe como valor soberano.

Essa estratégia pode ser iluminada pelas reflexões de Tzvetan Todorov (2006), quando o teórico observa que a narrativa literária organiza um sistema próprio de regras e valores internos. Para o crítico, o texto ficcional não se limita a refletir a realidade social, mas constrói um universo regulado por suas próprias estruturas narrativas e semânticas. Assim, o discurso literário instaura um campo autônomo no qual as categorias de verdade, valor e coerência são determinadas pela lógica interna da narrativa. Nesse sentido, o narrador de Wilde não precisa negociar sua autoridade com o sistema moral da sociedade vitoriana, pois ela emerge da coerência estética do universo narrativo que ele próprio institui.

Observa-se, ainda, que essa autoridade discursiva se materializa, como propõe Maingueneau (2005), por meio de uma langue étrangère, isto é, uma linguagem literária que se

afasta deliberadamente das trocas comunicativas ordinárias. Essa linguagem artística busca suprir uma insuficiência do discurso cotidiano, criando uma forma expressiva capaz de intensificar a experiência estética:

> Não é, assim, em francês, na plenitude de alguma língua materna, que Mallarmé escreve, mas em um código linguageiro que visa completar uma falta constitutiva da língua francesa, enquanto que esta última não é senão um idioma entre outros. A obra de Mallarmé se enuncia, assim, em um estranho idioma que não é nem a "língua suprema", por definição inacessível, nem o francês das trocas verbais comuns da massa falante (Maingueneau, 2005, p. 23).

A observação acima permite compreender a operação discursiva realizada pelo narrador de Wilde, de modo que sua linguagem não se limita a descrever o mundo, mas o reconstrói por meio de uma estética da intensificação sensorial e do paradoxo. Assim como na poética simbolista analisada por Maingueneau, o discurso literário se desloca da função referencial para instaurar uma experiência estética autônoma.

Nesse ponto, a narrativa também dialoga com o modelo estrutural descrito por Todorov em As estruturas narrativas (2003). Para o teórico, toda narrativa se organiza a partir de um estado inicial de equilíbrio que será posteriormente perturbado por um evento transformador. No romance de Wilde, esse equilíbrio inicial é instaurado precisamente pelo narrador, caracterizado por um universo estético aparentemente harmônico, onde beleza, arte e contemplação constituem o centro da experiência.

Essa harmonia inicial, contudo, já contém em si os elementos de sua futura ruptura. Enquanto Aristóteles afirma que "[...] a virtude moral é adquirida em resultado do hábito" (Aristóteles,

2005, 1103a), o narrador de Wilde parece propor um princípio inverso. Em vez de fundamentar o valor humano na prática reiterada da virtude, sua voz narrativa privilegia o impacto sensorial da experiência estética. De certo modo, o ethos que emerge desse discurso não é o de um guia moral, mas o de um esteta que contempla o mundo como espetáculo.

Sob essa ótica, a identidade narrativa, compreendida por Paul Ricoeur (2000) como compromisso ético do sujeito com o mundo, baseado na permanência do "eu" e na responsabilidade pelas próprias ações, é substituída por uma presença narrativa sensorial e mutável. Logo na abertura do romance de Wilde, o narrador se apresenta como uma consciência dispersa nas sensações do ambiente: "O ateliê estava inundado pela fragrância opulenta das rosas, e quando a brisa suave de verão soprava em meio às árvores do jardim, penetrava pela porta aberta o aroma denso do lilás, ou o perfume mais delicado do espinheiro de floração cor-de-rosa" (Wilde, 2012, p. 7). Assim, a narrativa se inicia não por ações ou conflitos, mas por uma atmosfera sensorial que estabelece, desde o início, o regime estético que orientará a leitura do romance.

Essa lógica se torna ainda mais evidente quando o narrador introduz o elemento central da narrativa: "No centro da sala, preso a um cavalete armado, havia um retrato de um jovem de beleza extraordinária, e diante dele, a uma pequena distância, estava o próprio artista, Basil Hallward [...]" (Wilde, 2012, p. 7). Infere-se que a ordem sintática da frase não é casual, já que o retrato surge antes mesmo da identificação do artista ou do modelo. A narrativa estabelece, assim, uma hierarquia simbólica em que a imagem precede o sujeito, e essa inversão antecipa a lógica estrutural do romance, ou seja, de que a imagem se tornará progressivamente mais verdadeira do que o próprio corpo de Dorian.

Ao pensar no texto de Wilde, é importante considerar a perspectiva de Todorov (2006), que afirma a estrutura narrativa pensada pela organização de relações significativas

entre elementos do enredo. No romance, isso é revelado pela prioridade concedida ao retrato na cena inicial, que constitui um indício estrutural do papel central que ele desempenhará na intriga. Tal escolha narrativa não é meramente descritiva, mas sinaliza, desde as primeiras linhas, a centralidade simbólica e estrutural do quadro na economia da obra.

Ao descrever o estúdio de Basil com minúcia quase ritualística, o narrador conduz o leitor a um estado de contemplação estética que nivela todos os elementos do ambiente. Quando a personagem Lord Henry surge e começa a enunciar seus paradoxos, sua fala parece compartilhar a mesma legitimidade estética da paisagem que o cerca: "Lord Henry ergueu as sobrancelhas e olhou para ele espantado através das finas espirais de fumaça que se erguiam em círculos caprichosos do seu cigarro fortemente manchado de ópio" (Wilde, 2012, p. 8). Essa descrição transforma o gesto da personagem em parte da composição visual da cena. A fumaça do cigarro, os gestos elegantes e o ambiente perfumado convertem o discurso de Henry em mais um elemento da atmosfera estética do estúdio.

Dessa forma, o discurso narrativo neutraliza o potencial moralmente perturbador das ideias de Henry ao integrá-las ao cenário sensorial da narrativa. Assim, o narrador de Wilde atua como o arquiteto de um universo em que o julgamento moral é substituído pela fruição estética. Antes mesmo que o conflito narrativo se desenvolva, o leitor já foi inserido em um regime de percepção no qual a aparência se impõe como valor supremo. Nesse sentido, a estrutura inicial do romance prepara o terreno para a tragédia de Dorian Gray, de maneira que a dissolução da identidade ética começa não com as ações do protagonista, mas com a própria lógica discursiva que organiza o universo narrativo.

O ethos de Dorian Gray

Antes de assumir qualquer complexidade psicológica, Dorian Gray surge, na leitura de Beth Brait (1985), como um "ser de

linguagem", isto é, uma entidade cuja existência é construída pelo discurso. Assim, sua identidade inicial é moldada pelas palavras e pelo olhar de outras personagens. É nesse contexto que Lord Henry o apresenta como a personificação de uma beleza pura e quase mítica, um "[...] jovem Adônis que parece feito de marfim e folhas de roseira" (Wilde, 2012, p. 9). Essa imagem idealizada estabelece o ponto de equilíbrio inicial da narrativa e antecipa o conflito central do romance: a tentativa de preservar indefinidamente essa beleza.

À luz das reflexões de Tzvetan Todorov (2003), essa caracterização inicial funciona como um elemento estrutural da intriga, pois a narrativa se organiza justamente a partir da ruptura desse estado de perfeição. Ao desejar interromper o envelhecimento, Dorian tenta suspender o princípio de transformação que sustenta o desenvolvimento narrativo. Sua busca pela imutabilidade estética equivale, portanto, a uma recusa da dinâmica temporal que fundamenta tanto a vida quanto a narrativa.

Influenciado pelo hedonismo de Lord Henry, Dorian passa a desejar que sua decadência seja transferida para a obra de arte. Esse desejo se torna explícito quando contempla o retrato recém-finalizado e exclama: "Como é triste! Eu vou ficar velho e horrendo e medonho. [...] Se eu permanecesse sempre jovem e o retrato envelhecesse! [...] Daria a minha alma por isso!" (Wilde, 2012, p. 37). A exclamação formula simbolicamente o pacto que estrutura o romance: a tentativa de converter a arte no receptáculo da condição humana.

Contudo, essa tentativa de dominar a própria natureza encontra limites. Como observa Eagleton, "os seres humanos não são meros produtos dos meios envolventes, mas estes também não são totalmente moldáveis pela arbitrária automodelação dos primeiros" (Eagleton, 2003, p. 15). Assim, mesmo transferindo os sinais de sua corrupção para o retrato, Dorian permanece preso às consequências de suas ações. A tela pode ocultar socialmente sua decadência, mas não elimina o vínculo entre ato e caráter,

revelando que nenhuma construção estética é capaz de suprimir completamente os efeitos éticos das escolhas humanas.

Nesse viés, o retrato passa a desempenhar uma função estrutural decisiva dentro da narrativa. Mais do que um simples objeto artístico, ele opera como um dispositivo que desloca para o plano visual aquilo que, em termos narrativos, deveria se manifestar no próprio corpo da personagem. Ao transferir para a tela os efeitos de suas ações, Dorian acredita poder escapar ao encadeamento moral que normalmente liga ação e consequência. Contudo, essa separação é apenas aparente, pois o retrato continua registrando, de forma implacável, a verdade de seus atos.

A existência simultânea dessas duas superfícies – o corpo intacto e o retrato corrompido – cria uma tensão constante no interior da intriga. Enquanto a aparência social de Dorian permanece preservada, a tela acumula silenciosamente os sinais de sua degradação moral. Essa duplicidade transforma o retrato em uma espécie de consciência materializada, capaz de revelar aquilo que o protagonista insiste em negar. Nesse caso, a obra de arte deixa de ser mera representação e passa a funcionar como um arquivo visual da verdade da personagem.

Essa dissociação entre aparência e verdade dialoga com as reflexões de Michel Foucault (2006) sobre a transformação necessária para o acesso à verdade. Para o filósofo, a espiritualidade implica "[...] a necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, tome-se, em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo, para ter direito a [o] acesso à verdade" (Foucault, 2006, p. 19-20). Dorian, porém, subverte esse princípio ao deslocar essa transformação para a tela. Em vez de assumir a metamorfose ética exigida pelo conhecimento de si, ele transforma o retrato no lugar dessa mudança, convertendo a obra de arte em um depósito material da verdade que se recusa a reconhecer em si mesmo.

O narrador, de fato, explicita essa dissociação ao afirmar que a personagem "[...] se tornou cada vez mais enamorado da própria beleza, cada vez mais interessado na corrupção da própria alma

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

[...] perguntando-se por vezes o que era mais horrível, os sinais do pecado ou os sinais da idade" (Wilde, 2012, p. 165). A passagem revela, então, uma inversão decisiva na relação de Dorian consigo mesmo: em vez de reconhecer a própria responsabilidade moral, ele passa a contemplar a própria degradação como se fosse um fenômeno externo. Ao observar as transformações do retrato, Dorian assume a posição de espectador de sua própria existência, tratando a corrupção da alma quase como um experimento estético. O quadro se converte, assim, em um espelho ético que revela aquilo que a superfície intacta de seu corpo insiste em ocultar.

Dessa forma, a juventude eterna funciona como máscara social, enquanto o retrato se torna o único espaço em que a verdade do sujeito se manifesta. A aparência preservada permite que Dorian continue a circular no mundo sem que sua decadência moral seja percebida, mas a tela registra silenciosamente cada marca de sua corrupção. A intriga do romance passa, então, a se organizar em torno dessa cisão entre exterior e interior, entre beleza visível e degradação invisível. No texto de Wilde, é a oposição entre corpo e retrato que sustenta o desenvolvimento da história e conduz o leitor à revelação final da verdade da personagem.

O ethos de Lord Henry Wotton

Para compreender a função de Lord Henry Wotton na economia narrativa de O Retrato de Dorian Gray, é pertinente recorrer à perspectiva de Brait (1985), segundo a qual a análise das personagens deve partir da própria construção textual, observando como o discurso literário confere autonomia, independência e vitalidade aos seres de ficção. Nessa perspectiva, as personagens não devem ser compreendidas apenas como representações psicológicas, mas como efeitos estruturais produzidos pela organização discursiva da narrativa. Assim, Lord Henry não é apenas uma figura individual dentro da história, mas um operador narrativo cuja função consiste em catalisar as

transformações que conduzirão ao drama de Dorian Gray.

Se o narrador atua como o arquiteto do universo estético da obra, Lord Henry se apresenta como um ventríloquo ideológico, convertendo Dorian no eco de suas próprias formulações. Seu ethos discursivo se sustenta em uma retórica sedutora e paradoxal que enfraquece a autonomia do interlocutor, apresentando a influência como libertação quando, na realidade, funciona como domínio. Por isso afirma que: "Toda influência é imoral – imoral do ponto de vista científico" (Wilde, 2012, p. 27). Sob essa lógica, "[...] influenciar alguém é entregar a própria alma. A pessoa [...] se torna o eco da música de outro, desempenha um papel que não foi escrito para ela" (Wilde, 2012, p. 27). Paradoxalmente, é exatamente essa forma de influência que Henry exerce sobre Dorian ao longo da narrativa.

A formulação é particularmente reveladora, pois expõe o caráter performativo da influência defendida por Henry. Ao afirmar que o indivíduo influenciado passa a desempenhar um papel que não escreveu, a personagem transforma a existência humana em um palco onde identidades podem ser moldadas pela intervenção discursiva de outro. Essa concepção encontra eco nas reflexões de Todorov (2003) sobre a estrutura narrativa, segundo as quais a intriga se organiza pela transformação progressiva das relações entre personagens. Nesse sentido, a influência de Henry constitui o evento perturbador que desloca Dorian do estado inicial de equilíbrio para uma trajetória marcada pela corrupção moral e pela experimentação estética sem limites.

Entretanto, o domínio exercido por Henry revela uma natureza profundamente parasitária. Como observa o pintor Basil Hallward, o cinismo do aristocrata possui um caráter essencialmente performático: "Você é um sujeito extraordinário. Jamais recorre ao moralismo, e nunca faz nada de errado. O seu cinismo não passa de pose" (Wilde, 2012, p. 11). A observação de Basil introduz uma fissura decisiva no ethos de Lord Henry, revelando a distância entre o discurso que ele profere e a vida que efetivamente conduz. A personagem que exalta o perigo e

glorifica a transgressão permanece protegido pela estabilidade de sua posição aristocrática, delegando a outros – especialmente a Dorian – a experiência concreta das consequências de suas ideias.

Essa duplicidade pode ser compreendida à luz da análise histórica de Schorske (1990), para quem a cultura finissecular europeia assistiu à transformação da herança estética em uma verdadeira "cultura de nervos sensíveis" marcada por um "hedonismo inquieto". Nesse contexto, a arte deixa de funcionar como mero ornamento da vida social para se tornar a própria fonte de valor e legitimidade existencial. Lord Henry encarna precisamente essa transformação: sua adesão radical à estética como princípio absoluto o conduz a rejeitar qualquer responsabilidade moral, convertendo a vida em um experimento estético permanente. Consolida-se, assim, uma distinção fundamental entre o mestre que teoriza a transgressão e o discípulo que é impelido a realizá-la, evidenciando o risco inerente à absolutização da estética como valor regulador da existência.

Nesse cenário, o método de Henry consiste em incentivar a entrega irrestrita aos impulsos como forma de renovação estética da vida. Para ele, a virtude reside na ausência de limites, ideia sintetizada ao afirmar a Dorian: "A única maneira de nos livrarmos de uma tentação é ceder a ela" (Wilde, 2012, p. 28). Sustenta ainda que, se o homem desse forma plena a cada sentimento e realidade a cada sonho, o mundo poderia reencontrar o antigo "ideal helênico" (Wilde, 2012). Ao evocar esse ideal, Henry constrói uma justificativa estética para a suspensão das restrições morais modernas, transformando a vida de Dorian em uma espécie de "obra-viva", orientada por um experimento hedonista em que o prazer se sobrepõe às implicações éticas.

Essa manipulação encontra fundamento na crítica de Terry Eagleton (2003, p. 71), que observa que determinadas construções ideológicas, "[...] na diligente atenção que dedicam às pulsões do coração, podem, precisamente por essa razão, servir o poder".

A retórica de Lord Henry opera exatamente nesse registro: ao validar e estimular os desejos de Dorian, ele transforma o que poderia constituir um processo de autoconhecimento, ou de "cuidado de si", em um mecanismo sofisticado de sujeição discursiva. A liberdade prometida ao jovem se revela, assim, profundamente paradoxal, pois quanto mais Dorian acredita afirmar sua individualidade, mais sua subjetividade se torna dependente da voz que a orienta.

Essa dinâmica se torna ainda mais inteligível quando situada no contexto histórico descrito por Schorske (1990), segundo o qual a elite intelectual do final do século XIX experimentava a "ruína do liberalismo", fenômeno que produziu uma intensa "hipertrofia da vida dos sentimentos" e uma profunda "ansiedade na psique individual". Privados de referências políticas e morais estáveis, muitos sujeitos passaram a buscar no cultivo da sensibilidade estética uma forma de compensação simbólica para essa crise de valores. É nesse ambiente cultural que o discurso de Henry adquire sua força sedutora: ele oferece a Dorian uma narrativa de libertação estética em um momento histórico marcado pela incerteza e pela dissolução das estruturas normativas tradicionais.

Entretanto, a consequência dessa influência é a progressiva anulação da autonomia do jovem. Em vez de realizar o trabalho ético de transformação sobre si mesmo, Dorian passa a absorver a voz de Henry como princípio orientador de sua existência. A identidade do protagonista deixa de ser construída a partir de suas próprias escolhas e passa a funcionar como uma extensão das ideias do aristocrata. O resultado é a consolidação de uma liberdade ilusória, inteiramente moldada pela retórica de outro, o que confirma o diagnóstico de Schorske (1990) sobre o refúgio da consciência moderna no "templo de Narciso". Nesse processo, a estética deixa de ser apenas um modo de percepção do mundo para se transformar no princípio organizador da própria subjetividade, ainda que, paradoxalmente, essa subjetividade se torne cada vez mais dependente da voz que a seduziu.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

O ethos de Basil Hallward

Se, para Ruth Amossy (2020), o ethos é a imagem de si construída no discurso, em Basil Hallward, essa imagem ultrapassa a dimensão retórica e se inscreve na própria materialidade da obra de arte. Seu fazer artístico é inseparável de sua integridade moral, razão pela qual o pintor teme expor o retrato de Dorian. Ele confessa ter colocado nele demasiado de si mesmo e afirma que "[...] todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo" (Wilde, 2012, p. 11). A declaração revela que, para Basil, a pintura não é mera representação, mas projeção de subjetividade. Ao retratar Dorian, o artista também inscreve na tela sua própria visão ética do mundo. Seu ethos se funda, assim, na autenticidade e na entrega, em contraste com a retórica sedutora de Lord Henry.

O primeiro grande choque entre essa postura ética e a nova disposição moral de Dorian ocorre após a morte de Sibyl Vane. Diante da frieza do jovem, Basil percebe a ruptura entre aparência estética e sensibilidade moral e exclama: "Dorian, isso é horrível! Algo o transformou completamente. Por fora é o mesmo rapaz maravilhoso [...] Agora não sei o que aconteceu com você. Fala como se não tivesse coração, nenhuma piedade. É tudo influência de Harry. Vejo bem" (Wilde, 2012, p. 141). A reação do pintor evidencia que o problema não reside apenas na mudança de comportamento, mas na corrupção de uma essência que ele acreditara imortalizar na tela.

Essa percepção atinge seu ápice quando Basil finalmente contempla o retrato corrompido. À luz das reflexões de Ricoeur (2000) sobre identidade narrativa, a cena materializa uma ruptura entre idem e ipse: enquanto a aparência de Dorian permanece intacta, o caráter inscrito na pintura revela uma ipseidade degradada. Diante dessa revelação, Basil conclui: "[...] se é isso o que você fez com a sua vida, ora, deve ser pior do que dizem" (Wilde, 2012, p. 201). O quadro se torna, assim, a prova visível da distância entre o corpo preservado e a história moral que a personagem tentou ocultar.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Sob esse prisma, a tentativa de Basil de resgatar Dorian se aproxima do que Michel Foucault (2026) define como processo de subjetivação ética. Para o filósofo, o "ethos é precisamente a forma que a liberdade assume como prática de si" (Foucault, 2026, p. 271, grifo nosso). Basil deseja que Dorian reconheça essa dimensão ética de sua existência, restabelecendo o vínculo entre liberdade e responsabilidade. Entretanto, a intriga moldada pela influência de Henry separou estética e moralidade, transformando o retrato – no qual o pintor havia colocado "muito de si" – no registro de uma subjetividade que já lhe escapou completamente.

O desfecho trágico de Basil sela a impossibilidade de conciliar sua visão ética com a realidade monstruosa em que Dorian se transformou. Ao confrontar o retrato, o pintor reconhece sua própria participação nesse processo e admite: "Eu o idolatrei demais. Fui punido por isso. Você se idolatrou demais. Fomos ambos punidos" (Wilde, 2012, p. 201). O excerto revela uma consciência tardia de que a idolatria estética – seja do artista pelo modelo, seja do modelo por si mesmo – conduziu ambos à ruína moral.

Em um último gesto de autoridade ética, Basil ainda tenta reconduzir Dorian a uma possibilidade de redenção espiritual: "Nunca é tarde demais, Dorian. Vamos nos ajoelhar e tentar lembrar de uma oração" (Wilde, 2012, p. 201). O apelo introduz a dimensão da responsabilidade moral e da reconciliação consigo mesmo. Contudo, aceitar a oração significaria reconhecer a culpa inscrita no retrato, algo que Dorian já não suporta admitir.

Por isso, o assassinato de Basil ultrapassa o gesto de violência individual. Ao matar o pintor, Dorian elimina a última testemunha de seu ethos original e rompe definitivamente com qualquer possibilidade de reconciliação ética. A morte do artista parece, para ele, uma solução pragmática, pois "o amigo que tinha pintado o retrato fatal ao qual ele devia toda a sua desgraça saíra de sua vida. Era o bastante" (Wilde, 2012, p. 203). Ao atribuir ao pintor a origem de sua ruína, Dorian transfere a

responsabilidade por sua decadência e consolida a ruptura final de sua identidade narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Dorian Gray, conforme analisada, transcende os limites da narrativa gótica para se consolidar como uma premonição da crise do ethos na modernidade. Ao longo deste estudo, observou-se que Wilde não apenas explora o hedonismo estético, mas também antecipa a fragmentação da identidade que viria a constituir o cerne de diversas discussões filosóficas contemporâneas. Ao tentar paralisar o tempo e converter sua existência em um signo cristalizado, o protagonista encena o colapso de uma subjetividade que, sob a ótica de Brait (1985), deveria se constituir como um processo contínuo de construção narrativa e que, para Foucault (2006), exigiria a permanente transformação do sujeito na busca pela verdade.

A análise demonstrou que o projeto de Dorian de fundir vida e arte culmina em uma cisão irremediável. O romance evidencia que a tentativa de dissociar ética e aparência está fadada ao fracasso. Quando a construção de si se esvazia de sua dimensão coletiva e relacional, o sujeito perde sua agência no mundo. Nesse sentido, ao transformar a própria existência em um espetáculo privado, Dorian deixa de ocupar o lugar de autor de sua história para assumir a posição de espectador passivo de sua própria degradação.

Desse modo, a obra de Wilde encena uma tensão profunda entre a máscara social impecável e a verdade corrompida depositada na tela. Ao revelar a impossibilidade de uma identidade unificada e estática, o romance oferece uma metáfora poderosa para compreender a modernidade e os sujeitos que nela se constituem, frequentemente pressionados pela urgência da aparência em detrimento da profundidade ética. O retrato permanece, portanto, como um lembrete persistente de que a natureza humana, em sua finitude e em suas contradições, é o único suporte capaz de sustentar a verdade do sujeito,

independentemente das camadas de aparência que tentem encobri-la.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Michael. A History of English Literature. London: Palgrave Macmillan, 2000.

AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne. Stéréotypes et clichés. Paris: Nathan, 1997.

AMOSSY, Ruth. Argumentação e análise do discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, IIhéus, n. 1, p. 129-144, nov. 2011. Disponível em: https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389/395. Acesso em: 03. dez. 2025.

AMOSSY, Ruth. Argumentação no discurso. Coordenação da tradução: Eduardo Lopes Pires e Moisés Olímpio-Ferreira. Tradução: Angela M. S. Corrêa et al. São Paulo: Contexto, 2020.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BEZERRA, Maria de Fátima. Ethos, estereótipos e clichês: moda e argumentação persuasiva. 2008. 86 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-30092009-172640/publico/MARIA_DE_FATIMA_BEZERRA.pdf. Acesso em: 10. jan. 2026.

BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/artigos/foucault-a-etica-do-cuidado-de-si-como-pratica-da-liberdade/464066487. Acesso em: 15. jan. 2026.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. Le contexte de l´oeuvre littéraire. Paris: Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, Renato de (Org.). Análise do discurso e literatura. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso / FALE / UFMG, 2005. p. 17-28.

RICOEUR, Paul. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Tradução de Carlos João Correia. Arquipélago, n. 7, 2000. p. 177-194.

SCHORSKE, Carl E. Viena fin-de-siècle: política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Poética da prosa. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

FLORESTAS–MUNDO: ENTRE A CONSTRUÇÃO DE ATHSHE NA OBRA "FLORESTA É O NOME DO MUNZÔNIA"

Jorge Haber Resque (FIBRA)
Tânia de Miranda Santos (FIBRA)

INTRODUÇÃO

Entre os mitos e ficção de uma época, apresentam-se as fantasias compartilhadas, a exemplo dos artistas com o público, os pais com os filhos ao se contar histórias, dentre outros momentos, em que esse compartilhamento auxilia na constituição da identidade, isto é, um papel estruturante na subjetividade, haja vista que a fantasia ocupa um lugar maior do que se pensa no senso comum, como nos devaneios, e perpassa diversos sentidos (Corso; Corso, 2011). Corso e Corso (2006) assinalam que, ao se tratar de ficção, que se insere no campo da arte, a racionalização deve vir em segundo plano, uma vez que a importância da fantasia configura-se para além de um escape ou consolo, sendo também uma saída para que certas verdades sociais sejam colocadas, e em que tal experiência artística propicia a ampliação da imaginação e de questionamentos sobre a realidade pessoal e coletiva. Nesse sentido, pode-se refletir na ficção literária também enquanto extensão desse movimento psíquico, operando de forma também coletiva na simbolização das experiências vividas na realidade.

Corso e Corso (2006) defendem que as narrativas funcionam como metáforas que ilustram diferentes modos de perceber e interpretar o mundo e que, quanto mais diversas, maior será a ampliação das possibilidades simbólicas para lidar com os conflitos humanos, e denotam que "uma vida se faz de histórias – a que vivemos, as que contamos e as que nos contam" (p. 23). Tal compreensão ressalta o papel das narrativas na constituição da identidade e na formação cultural, articulando a tradição oral e a literatura como dimensões constitutivas da experiência humana.

Essa discussão dialoga com o pensamento de Loureiro (2007), em que o autor afirma sobre a tendência do ser humano a produzir uma concepção simbolizadora da experiência vivida, atribuindo sentidos à natureza, unificando a pluralidade e integrando a realidade e imaginação em um todo. Entretanto, conforme destaca o autor, "nenhum homem simboliza somente para si mesmo ou apenas a partir de si mesmo. Simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local e universal" (p. 17), isto é, o imaginário constitui-se como território compartilhado, no qual memória, tradição e experiência coletiva se relacionam.

Nesse contexto, a proposta do trabalho surge a partir de um evento acadêmico intitulado "Encontro Internacional de Literatura Anglófona", com o tema "Literatura, Floresta e Encantos", desenvolvido durante a disciplina de Literatura Anglófona I no 6º período na graduação do curso de Licenciatura em Letras do Centro Universitário FIBRA, em alusão à COP-30 Brasil Amazônia, em que a temática do evento propôs discutir acerca da representação e valorização das florestas na produção literária, visando aspectos simbólicos, constitutivos e de saberes ancestrais. Desse modo, selecionou-se para exposição a obra The Word for World Is Forest (1972), traduzida no Brasil como "Floresta é o Nome do Mundo", de autoria de Ursula Kroeber Le Guin (1929–2018), escritora norte-americana amplamente reconhecida por sua contribuição à ficção científica e à fantasia contemporâneas, que configuram a literatura especulativa, oferecendo recursos para explorar as interações entre cultura, natureza e ética. No presente trabalho, estendeu-se a reflexões acerca do imaginário amazônico a partir da obra, sendo o imaginário compreendido como território simbólico que articula cultura, memória e identidade, enfatizando a floresta como sujeito, como participante ativa na resistência cultural e crítica à colonialidade.

Para tanto, optou-se por pesquisa de caráter bibliográfico e qualitativo, articulando estudos que versam sobre a literatura de ficção, sobretudo especulativa, o imaginário amazônico, e

processos de formação cultural e identitária. A obra literária "Floresta é o Nome do Mundo" compõe-se, neste estudo, como um campo ilustrativo para a reflexão sobre a floresta enquanto espaço simbólico e político. Com isso, propõe-se uma leitura decolonial, ética e sensível, haja vista as implicações da exploração ambiental e do colonialismo presentes na narrativa, e de reconfiguração de modos de pertencimento. A literatura de ficção, por sua vez, constitui-se de um potencial caminho para refletir acerca de perspectivas acerca das relações entre humanidade, natureza e poder.

NAS FLORESTAS DA FICÇÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Trilhas das narrativas: o contar histórias

A predisposição humana à narrativa constitui um dos traços mais pertinentes da experiência cultural da humanidade, conforme apontam Simões e Farias (2017), afirmando que há uma inclinação estrutural ao contar e ouvir histórias. Esse processo configura-se, a exemplo desde as experiências primevas da humanidade, como as pinturas rupestres, os rituais, os mitos, a música, a dança e o teatro, em que o ser humano busca narrar aquilo que o afeta, partilhar vivências, em vistas de elaborar simbolicamente as questões que o atravessam, organizando sentidos e construindo senso de pertencimento. As narrativas orais, a exemplo, desempenham papel fundamental na busca de sentidos à existência humana, articulando memória, imaginação e experiência compartilhada.

Em consonância a esse pensamento, destaca-se o que Benjamin (1936/1994) reforça sobre a narrativa como forma artesanal de comunicação, a exemplo do intercâmbio de experiências no meio de camponeses, artesãos e marujos (viajantes), constituindo-se como prática coletiva de partilha de saberes. Nesse sentido, o narrar configura-se como transmissão de experiências, inscrevendo-se da memória individual à

coletiva, não meramente um campo informativo.

Lévi-Strauss (1958/2012) traz a concepção sobre o mito, que constitui uma forma de organização simbólica que articula questionamentos fundamentais da existência humana e, em paralelo, Lacan (1957/1995) compreende o mito como estrutura de ficção que revela uma verdade à condição humana. Dessa forma, em ambas as perspectivas, o mito não é entendido como inverdade, mas como modo de situar-se no mundo, oferecendo uma estrutura narrativa que organiza questões e angústias existenciais acerca da vida e da morte, por exemplo. Assim, a ficção não se opõe à realidade, mas sim constitui um dos caminhos possíveis para sua elaboração simbólica.

Corso e Corso (2006) apontam que tal dimensão constitutiva da narrativa manifesta-se desde antes do nascimento, em que o sujeito é narrado para que possa existir simbolicamente, banhado pela linguagem que o antecede e o inscreve na cultura. O discurso do outro, por sua vez, é permeado por elementos ficcionais estruturantes, expectativas e projeções, participando ativamente da formação do senso de si e do mundo. Nesse âmbito, as narrativas não pertencem apenas ao campo da ficção literária, mas integram uma perspectiva mais ampla de nomeações e acontecimentos que estruturam a subjetividade.

Machado (2015) pontua que a experiência narrativa transporta o sujeito ao espaço da imaginação criadora e integrativa, em que o passado e futuro cedem lugar à vivência do presente como potência, ou seja, nesse espaço simbólico não prevalecem as coerções normativas do mundo exterior, mas a possibilidade de criação e reinvenção. De acordo com a autora, "a natureza fundamental da narração viva de contos é justamente essa qualidade especial de encontro entre as pessoas. Defino-a como uma troca de significações 'à moda da eternidade'" (Machado, 2015, p. 58), isto é, em constante ocorrência, atualizando as narrativas produzidas conforme quem as narra, articulando universal e particular em sua repetição e variação, ressignificando a noção de fantasia ou de ficção, que

frequentemente são marginalizadas.

A potência formadora da ficção é ressaltada por Corso e Corso (2011), em que se reflete na experiência estética a ampliação da imaginação e o fomento de questionamentos sobre a realidade pessoal e coletiva, contribuindo para a formação constitutiva e crítica dos sujeitos.

Mundos da literatura: a ficção especulativa

No âmbito da literatura contemporânea, há um campo amplo marcado pela hibridização de gêneros, como fantasia, ficção científica e distopia, intitulado "ficção especulativa", caracterizado pelo exercício do questionamento "e se?", possibilitando diversas narrativas de mundos alternativos que desafiam concepções estabelecidas de sociedade, tecnologia, natureza e humanidade, dialogando com contextos históricos, culturais e políticos (Araújo; Gomes, 2021). Macedo (2017) aponta que se pode pensar uma antropologia de caráter especulativo, dado a relação do eu e do outro, enquanto jogo de espelhamentos, isto é, uma versão especular de si através da ficção.

Consoante a Araújo e Gomes (2021), no que se refere à ficção científica, aludem à definição de Darko Suvin como literatura do "estranhamento cognitivo", articulando uma busca por uma compreensão racional – o que a difere da fantasia e do mito – ao passo que também uma certa desfamiliarização ou estranhamento de aspectos do mundo comum, diferenciando, assim, de uma literatura realista convencional, provocando uma reflexão crítica através de um certo filtro. O gênero da fantasia, por sua vez, associa-se ao maravilhoso e à criação de universos com leis próprias, frequentemente deslocando o foco antropocêntrico concreto e incorporando o não humano como elemento essencial. Ambos os gêneros literários operam como laboratórios éticos e imaginativos, nos quais se experimentam diferentes formas de organização social, relações interespécies e alternativas culturais (Araújo; Gomes, 2021).

Nesse sentido, para Fernandes (2025), a ficção especulativa pode ser compreendida como literatura da liberdade imaginativa.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Ao abordar questões de gênero, ética, preconceito, ecologia, tecnologia e metafísica, não apenas entretém, mas cumpre função epistemológica, permitindo contemplar modos diversos de existência, relações entre culturas e interdependências com a natureza.

NAS FLORESTAS DAS AMAZÔNIAS: O IMAGINÁRIO AMAZÔNICO

Refletir acerca da concepção do imaginário amazônico demanda, à priori, um diálogo sobre a relação entre mítico e poético enquanto fundamentos culturais, em que Loureiro (2015) estabelece uma articulação entre ambos os conceitos como "espelhos paralelos" que fundamentam a cultura. Segundo o autor, o mito expressa a poética das coletividades humanas ao relatar, de maneira simbólica, sua história e sua memória popular, enquanto forma de se situar no mundo e construir significados existenciais. O poético, por sua vez, mitifica palavras e sentimentos ao transfigurá-los em expressão social e coletiva. Ambos se apresentam como formas de verdade legitimadas pelo livre jogo entre imaginação e entendimento, em que o imaginário amazônico articula tais elementos míticos, poéticos e culturais que integram memória coletiva, espiritualidade e práticas sociais.

A partir dessa articulação, Loureiro (2015) desenvolve o conceito de "poética do imaginário", aplicado ao contexto amazônico, conferindo uma visão de mundo que, embora enraizada na Amazônia, possui alcance universal. Nesse universo simbólico, não há separação entre natural e sobrenatural, constituindo-se um "mundo único real-imaginário" (p. 85), em que o cotidiano se entrelaça com dimensões míticas e espirituais. Dessa forma, a floresta, os rios e os seres encantados integram uma cosmologia viva, produzida no contato contínuo com a natureza, em que o ser humano se percebe integrado a uma totalidade dinâmica e plurivalente.

Ainda, Loureiro (2015) ressalta que a cultura amazônica, nesse sentido, configura-se como produção humana que

incorpora, na subjetividade individual e no inconsciente coletivo, motivações simbólicas próprias da região, resultando em criações que humanizam, tensionam ou reorganizam as relações entre os sujeitos e entre estes e a natureza. Mesmo diante de imposições exógenas decorrentes da colonização e da miscigenação cultural, a experiência amazônica engendrou, por sincretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário assume importância fundamental.

Nesse contexto, torna-se necessário destacar que há diferença para a noção de folclore. Propp (2017) afirma que o folclore, saber tradicional de um povo, pode ser compreendido como arte das classes oprimidas, vinculada a reivindicações simbólicas e sociais que emergem das camadas populares, e não das elites aristocráticas, sendo visto como manifestações culturais e políticas coletivas. A autoria indeterminada, transmitida entre gerações, como observa Carrasco (2009), permite que as narrativas se renovem ao longo do tempo, acompanhando transformações sociais e mantendo-se vivas na tradição oral.

Contudo, é preciso reconhecer que a noção de folclore foi historicamente apropriada sob ótica eurocêntrica que, ao classificá-lo como saber menor ou curiosidade cultural, contribuiu para a marginalização de cosmovisões não europeias. Conforme aponta Silva (2021), essa perspectiva colonial tende a desespiritualizar as narrativas indígenas, reduzindo-as a elementos exóticos ou didáticos, esvaziando-os de sua dimensão cosmológica, política e de resistência.

Munduruku (2008) problematiza essa dinâmica ao destacar que o cânone literário ainda privilegia visões indianistas e indigenistas produzidas por não indígenas, em detrimento das vozes dos povos originários. Para o autor, a literatura indígena, por exemplo, constitui espaço de preservação de memórias culturais e de transmissão de conhecimentos ancestrais, vinculados a uma territorialidade simbólica profunda. Santos (2020) assinala que, em paralelo à tradição literária europeia, centrada na textualidade, a literatura indígena articula escrita

e território, memória e existência. Quando tais narrativas são folclorizadas, sua potência epistemológica é reduzida, enquanto que quando assumem autoria indígena, reespiritualizam-se e afirmam-se como literatura viva.

Dessa forma, pensar o imaginário amazônico implica adotar uma perspectiva desfolclorizante e decolonial. Não se trata de compreender encantados e encantarias, a exemplo dentro das narrativas produzidas na Amazônia, como meras figuras folclóricas, mas como expressões de uma cosmologia que articula conhecimento ecológico, memória coletiva e resistência cultural. O imaginário amazônico constitui modo de existir e narrar o mundo, configurando-se como campo simbólico no qual natureza, espiritualidade e política se interligam.

FLORESTAS–MUNDO: ENTRE ATHSHE E A(S) AMAZÔNIA(S)

Apresentação da obra The Word For World Is Forest (Floresta é o Nome do Mundo), de Ursula K. Le Guin

A escritora norte-americana premiada Ursula Kroeber Le Guin (1929-2018) é reconhecida por construir mundos ficcionais densos e culturalmente complexos, articulando dimensões antropológicas, filosóficas e políticas, tendo influências de seus pais antropólogos, Alfred Kroeber e Theodora Kroeber. Suas obras permitem pensar o humano em perspectiva com outras formas de existência, questionando dicotomias entre cultura e natureza, realidade e imaginação (Fernandes, 2025).

A obra literária em questão que fundamenta as reflexões deste estudo é *The Word for World Is Forest* (1972), ou "Floresta é o Nome do Mundo" na tradução brasileira, uma das obras que compõem o intitulado Ciclo Hainish, conforme destaca Fernandes (2025), em que a autora constrói mundos imaginários culturalmente complexos, explorando modelos alternativos de organização social, ética interplanetária, diversidade cultural e relações

interespécies. O livro foi publicado no contexto da Guerra do Vietnã, tendo forte influência política e ecológica, em que a obra constitui uma alegoria da violência colonial e da devastação ambiental. O romance, ambientado no planeta fictício Athshe, narra o conflito entre o povo nativo, os athsheanos, cuja cultura se estrutura em profunda integração com a floresta a qual o planeta é integralmente coberto, e os colonizadores humanos, motivados pela exploração da madeira.

Na presente obra, aborda-se temas como alteridade, colonialismo, exploração ambiental, extrativismo, genocídio, diversidade cultural, feminismo, tecnologia e resistência. Ao articular tais críticas ecológicas, reflexão sobre alteridade e questionamento das lógicas coloniais, exemplifica-se a capacidade da literatura operar como espaço de experimentação ética e política, estabelecendo pontes entre mundos imaginários e dilemas históricos. A obra "Floresta é o Nome do Mundo" configura-se enquanto literatura de ficção especulativa, conforme Rodrigues (2023) destaca elementos característicos do gênero, tais como conflitos que extrapolam a dicotomia entre bem e mal, explorando possibilidades diversas de vida e resistência em mundos complexos, e a proposta de cenários distantes do imediato, tendo a ficção especulativa operando como espaço de experimentação ética, política e ecológica, tensionando noções de progresso, humanidade e natureza. Le Guin recusa dicotomias rígidas entre fantasia e ficção científica, criando mundos com lógica interna consistente, em que elementos extraordinários coexistem sendo plausíveis, segundo cita Valentim (2018), e de reflexão crítica.

Entre Athshe e Amazônia(s): a floresta do imaginário como sujeito

Krenak (2018) assinala que o conceito de ecologia, para quem vive em uma floresta, relaciona-se a uma floresta viva, que é suporte tanto para a materialidade quanto para a espiritualidade da existência e da cultura. No romance de Le Guin, o planeta Athshe é uma floresta viva, habitada pelos

athsheanos, seres de baixa estatura e corpo coberto de pelos verdes, que são pejorativamente chamados de "creechies" pelos humanos, isto é, uma forma de desprezo relacionado à misoginia e à xenofobia sobre outras etnias, segundo Macedo (2017). A chegada dos terráqueos, motivada pela exploração madeireira, desencadeia violência e conflitos culturais que não havia na cultura dos povos nativos. A narrativa alterna perspectivas entre Davidson, capitão terráqueo defensor do colonialismo; Selver, líder athsheano; e Lyubov, antropólogo terráqueo crítico da exploração, evidenciando múltiplas visões de mundo e a tensão entre colonialismo e resistência.

A representação da floresta no imaginário humano em âmbito das narrativas – sejam estas orais, literárias, mitológicas –, perpassa por diferentes perspectivas conforme as diversas culturas que as transmitem, sendo um espaço simbólico de recorrente aparição e desenvolvimento. No contexto ocidental e de tradição europeia, por exemplo, as florestas (ou bosques) em geral são representadas como território de desafios e transformação, até mesmo como espaço liminar, ameaçador, perigoso, do desconhecido, conforme pontua Zalazar (2023), citando como exemplo os contos recolhidos dos Irmãos Grimm, em que o heroi enfrenta o desconhecido; a obra "Divina Comédia", de Dante Alighieri, em que o "bosque escuro" simboliza crise existencial e moral; e nas obras de J. R. R. Tolkien, as quais a floresta é apresentada de forma ambígua – é lugar de perigo, mas também de sabedoria. Dessa forma, a floresta é apresentada como espaço narrativo de transição alheio à civilização, mas ainda importante para a formação do sujeito. Ainda, nesses exemplos, os protagonistas encontram o "não–humano" e confrontam limites de razão e poder, havendo disputas de forças (Zalazar, 2023). No caso da obra discutida, o personagem Davidson coloca a floresta como sombria, de "selvageria e ignorância primitivas" (Guin, 2020, p. 11) e que somente com a "domesticação" que se tornaria um paraíso.

O mundo criado por Ursula K. Le Guin, apesar de ficção especulativa contemporânea, não caminha por vias da floresta como provação, obstáculo ou mera paisagem, ao ser representado pelos athsheanos. Athshe não é cenário de provação individual, mas um mundo total no qual a floresta é sujeito ativo e território também simbólico e de linguagem e de identidade, além de coletivo.

> (...) Athshe, que significava Floresta e Mundo. Assim como Terra, ou Terran, significa tanto solo como planeta, dois significados em um. Mas, para os athsheanos, o solo, o chão, a terra, não era o lugar ao qual os mortos retornavam e pelo qual os vivos viviam; a substância de seu mundo não era a terra, mas a floresta. O homem terrano era barro, pó vermelho. O homem athsheano era ramo e raiz. Eles não entalhavam imagens de si mesmos em pedras, apenas em madeira (Guin, 2020, p. 89).

A obra transforma a floresta ou bosque do imaginário ocidental em espaço ético e político, em que aprender com essa floresta-mundo significa reconhecer a importância da floresta e valorizar modos de vida cooperativos, não havendo, para os athsheanos, a separação entre território, cultura e existência, haja vista que "Floresta é o nome do Mundo" e eles nomeavam seus territórios com base nas relações com a natureza, diferentemente dos humanos, que começaram a nomear espaços como Centralville, Nova Taiti, Ilha da Desova, e mesmo pessoas, como as mulheres – Noivas Coloniais, Recreadoras –, em vistas de marcas do colonialismo, exploração, misoginia e violência.

Enquanto na visão de Davidson utiliza-se os termos "insignificante" e "sufocado" em relação às árvores na densa floresta, por exemplo, na visão de Selver as florestas são descritas

em detalhes, em percepção sinestésica, fazendo parte de um todo, em que seus próprios nomes e clãs vêm de plantas, a exemplo de Bétula, Macieira, Freixo, com seus espaços nomeados de Casa. Dessa forma, a transformação de perspectiva do imaginário da floresta aproxima-se das cosmologias amazônicas, em que as florestas integram território, espiritualidade, comunidade e cultura, isto é, a floresta não como exterioridade selvagem, mas sim um mundo compartilhado, configurando-se enquanto espaço também de produção de sentidos.

Nascimento (2021) e Lima (2008) refletem sobre consciência ecológica e cultural ampliada, em que o conceito de floresta, por exemplo, é relacional, no sentido de tudo ser conectado e compartilhável, e a sabedoria ancestral como essencial à condição humana. Nesse sentido, pode-se refletir acerca de uma "floresta simbólica", em que o personagem Selver representa tal perspectiva, ao liderar a resistência athsheana, que articula memória coletiva, cosmologia e a experiência do sonho como práticas de cuidado ambiental. Esse aspecto aproxima-se das tradições amazônicas, em que percepção sensível e reciprocidade moldam ética, política e identidade (Kopenawa; Albert, 2015 apud Valentim, 2018; Botton, 2023). Em contrapartida, há o personagem do capitão Davidson, que reproduz a violência colonial, sustentada por uma lógica extrativista, de hierarquização racial e antropocêntrica, dissociando natureza e cultura, em que Krenak (2019) descreve como redução da floresta a recurso e na instrumentalização do território. Ou seja, na obra, de um lado, há uma civilização que se entende como centro e medida do mundo, ainda que haja Lyubov, que questiona os limites éticos de sua própria civilização, porém, que ainda é refém do sistema; e de outro, um povo cuja existência se organiza a partir da reciprocidade com a floresta.

Nesse sentido, pode-se aludir à noção de "poética do imaginário" desenvolvida por Loureiro (2015), em que o mundo do contexto amazônico constitui um "real-imaginário" indivisível, em que o natural e o sobrenatural coexistem. A floresta, dessa forma, não é apenas espaço físico ou recurso

econômico, mas dimensão espiritual e simbólica, da qual se extrai não somente subsistência material, mas também sentido existencial (Loureiro, 2015).

"Você é do tempo dos sonhos ou do tempo do mundo?"

No campo da psicanálise, Freud (1913/2010) apontava para a proximidade entre sonhos e narrativas tradicionais, reconhecendo que conteúdos oníricos operam simbolizações profundas. Bettelheim (2002) reforça que tais narrativas, como os contos de fadas, permitem elaboração psíquica profunda, ao introduzir o sujeito em uma ordem simbólica estruturante, e em que os sonhos, análogos aos contos, devolvem o sujeito de uma forma reasseguradora à realidade. Contudo, enquanto na tradição europeia sonhos e contos operam predominantemente na formação subjetiva, nas cosmologias amazônicas – e em Athshe –, estruturam coletividades, operando nas decisões compartilhadas.

Destarte, em *The Word For World Is Forest*, o sonhar não é atividade privada ou fuga psíquica, mas prática social e epistemológica, evidenciando uma centralidade do sonho como forma de conhecimento. Entre os athsheanos, sonho e vigília constituem dimensões complementares da realidade, em que o sonhar regula conflitos e organiza a vida comunitária, como a reorganização da resistência, funcionando como tecnologia simbólica de produção de sentido, conhecimento coletivo, orientação política e mediação com seres não humanos. Esse ponto articula-se às epistemologias indígenas amazônicas, em que percepção sensível, cuidado e reciprocidade moldam ética e identidade (Nascimento, 2021). Vale refletir na experiência onírica da obra também sobre as encantarias amazônicas, em territórios simbólicos em que seres humanos e não humanos coexistem, e que a realidade não se restringe ao plano visível e concreto, mas se expande à dimensão espiritual que também orienta as práticas dos povos.

Essa dimensão também se aproxima do que Kopenawa e Albert (2015 apud Valentim, 2018) descrevem em relação ao sonho como meio de comunicação com os xapiri e como fundamento do equilíbrio do mundo e da cosmologia yanomami, por exemplo, sendo a floresta como entidade viva. Em consonância, Krenak (2019) afirma que o sonho constitui ferramenta ética e política de orientação da existência, capaz também de questionar a racionalidade instrumental moderna e orientar decisões e práticas de cuidado para a coletividade. Em ambos os casos, o sonho não é irracionalidade, mas forma distinta de racionalidade, sendo sensível, relacional e cosmológica, baseada na relação entre humanos, espiritualidade e território.

Athshe versus Novo Taiti

A invasão de Athshe e a exploração madeireira pelos humanos (ou yumanos, na língua dos athsheanos) no romance denota a expressão da racionalidade extrativista que reduz a floresta a recurso e seus habitantes a força de trabalho subjugadora. Em um diálogo do personagem Davidson, por exemplo, ele comenta ao supervisor de corte Oknanawi: "– Certo, mas isso não é escravidão, querido Ok. Escravos são humanos. Quando você cria vacas, você chama isso de escravidão? Não. E funciona" (Guin, 2020, p. 17), ou seja, há uma desumanização e inferiorização em relação ao povo nativo athsheano, além de um olhar aos outros seres, como os animais, de forma pejorativa e de relação de poder, de exploração e de violências.

Ao deslocar o leitor para outro planeta, Guin (2020) realiza o que Darko Suvin (apud Araújo; Gomes, 2021) denominou estranhamento cognitivo, em relação ao tornar os humanos os invasores alienígenas, expondo a violência enquanto produto da própria modernidade ocidental e evidenciando a alienação do colonizador que não reconhece a floresta como agente ativo, a exemplo da promessa do personagem Davidson em "domesticar" o planeta e que postulava que não seria detido por ser Homem. Krenak (2018) descreve o sujeito moderno como "eu-saqueador"

ou “eu-aniquilador”, cuja existência se organiza sob ótica do individualismo, pelo consumo e apropriação ilimitados da Terra e de privatização, em que a lógica colonial impede o olhar sobre a relação de interdependência entre as diversas formas de vida humana e também não humana.

Ainda, os terráqueos sob a posição de "alienígenas" não os caracteriza enquanto extraterrestres, mas sim no sentido de "estranho" ou "estrangeiro" de um determinado local –nesse caso, Athshe (Macedo, 2017). Sob perspectiva da relação entre eu e o outro, Freud (1919) suscita questões atemporais acerca dos mecanismos inconscientes e manifestações artísticas e culturais, em que “O Estranho”, “O Inquietante” ou “O Infamiliar” (tradução para a palavra alemã Unheimliche) comporta em seu significado uma concepção de estranheza, contudo, ao mesmo tempo que outrora fora familiar; “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror (…) geralmente equivale ao angustiante”, e ainda “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 1919, p. 329-331). Nesse aspecto, pode-se refletir, no âmbito da narrativa da relação dos humanos com os athsheanos, uma estranheza e negação dos terráqueos sobre os seres nativos de Athshe, que lhe são familiares no que diz respeito às características que lembram os humanos, incluindo a vulnerabilidade, negada sob perspectiva da ilusão de poder.

A interseção entre Athshe e as Amazônias revela-se não como equivalência direta, mas como campo de ressonâncias simbólicas. Em ambos os contextos, a floresta é mais que território; é sujeito, memória e matriz de sentido. A violência colonial, conceito que Krenak (2018) refere ao “processo político e marcado pela relação assimétrica de poder que caracteriza a expansão/conquista do capitalismo” (p. 1), atinge Athshe na invasão pelos humanos, marcada por desmatamento, escravização e genocídio, ecoando processos históricos vivenciados na Amazônia, em que a lógica extrativista impõe-se sobre modos de vida integrados à terra, e a devastação da floresta-mundo configurando-se enquanto

agressão ecológica e cosmológica de povos e territórios, de sentidos e de modos de existência, a exemplo de processos de garimpo ilegal, avanço agropecuário e desmatamento na Amazônia. Na obra, Guin (2020) representa a violência na trama de modo que transforma a cultura athsheana, demonstrando que o colonialismo, além de dominar territórios, interfere nas cosmologias, como ocorreu com o personagem Selver na inserção da violência, que antes não era presente em sua cultura. Tal dimensão trágica aproxima a narrativa de debates decoloniais contemporâneos, ao evidenciar que a resistência implica também reinvenção cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar a ficção como prática simbólica constitutiva, enraizada na oralidade, no mito e na experiência coletiva, permite-se reconhecer seu papel na formação das subjetividades e na elaboração cultural de conflitos contemporâneos. O mundo da ficção configura-se, assim, como território de produção de sentidos e, a ficção especulativa na literatura, por sua vez, não apenas representa mundos imaginários, mas constitui um instrumento crítico para pensar o mundo real. As breves reflexões sobre a obra "Floresta é o Nome do Mundo", de Ursula K. Le Guin, em diálogo com o imaginário das florestas na tradição ocidental e com as cosmologias amazônicas, evidenciou que a floresta pode ser compreendida não apenas como espaço narrativo ou liminar, mas como território simbólico, ético, político e relacional, inseparável da cultura e da coletividade, unificando memória, linguagem e espiritualidade.

Ao deslocar o leitor para o planeta Athshe, a autora constrói uma alegoria da violência colonial e da questão extrativista, dentre outras, revelando estruturas de dominação que historicamente atravessam territórios florestais, como as Amazônias. O sonho, elemento central na organização social dos athsheanos na obra, aproxima-se metaforicamente das epistemologias indígenas amazônicas, por exemplo, em que sonhar configura uma

forma legítima de conhecimento e de orientação, integrando uma experiência sensível, indicando modos alternativos de compreender as relações entre humanos e natureza.

O deslocamento para um planeta distante permite reconhecer, sob o efeito do nomeado estranhamento cognitivo presente na literatura de ficção especulativa, dinâmicas históricas de colonização e destruição ambiental. Esse gênero literário opera, desse modo, como experimentação ética e ecológica, refletindo bases da antropologia, isto é, nas relações entre eu e o outro. Com isso, também revela ser um campo multicultural, em que ao criar mundos, permite-se confrontar cosmologias distintas. Ao vivenciar simbolicamente jornadas, conflitos e metamorfoses, o sujeito elabora dilemas humanos universais e fortalece sua capacidade de interpretação do mundo.

Ao refletir sobre as florestas-mundo, em paralelo de Athshe e das Amazônias, o presente estudo evidenciou que literatura, cosmologia e ética entrelaçam-se na construção de construir alternativas ao modelo extrativista e colonial, em que compreender a floresta como sujeito e cultura, e não como somente recurso, torna-se passo fundamental para repensar práticas de cuidado ambiental e políticas de preservação cultural.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, N. S.; GOMES, L. F. D. Speculative fiction: defining science fiction and fantasy. **Jangada**, ano 9, n. 18, 2021, p.25-41. Disponível em: https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/405/308. Acesso em: 14 mar. 2026.

BENJAMIN, W. O narrador (1936). In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOTTON, F. B. As florestas como sujeito e o terricídio: uma semiologia epistemológica a partir do pensamento ameríndio. Antíteses, Londrina, v.16, n. 31, 2023, p. 25-58. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/47610. Acesso em: 14 mar. 2026.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

BETTELHEIM, B. Psicanálise nos contos de fadas. Trad. Arlene Caetano. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CARRASCO, W. Lendas e Fábulas do Folclore Brasileiro. 1. ed. São Paulo: Manole, 2009.

CORSO, D. L.; CORSO, M. A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

CORSO, D. L.; CORSO, M. Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FERNANDES, B. A. A fantasia se infiltra no real: Ursula Le Guin e seus universos. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/26677/1/BAFernandes.pdf. Acesso em: 14 mar. 2026.

FREUD, S. O Infamiliar [Das Unheimliche]. São Paulo: Autêntica, 2019.

FREUD, S. Sonhos com material de contos de fadas (1913). In: Obras completas, volume 11: observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("o caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUIN, U. K. L. Floresta é o nome do mundo. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2020.

KRENAK, A. Ecologia Política. Ethnoscientia, v. 3, n. 2, 2018, p. 1-2. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ethnoscientia/article/view/10225. Acesso em: 14. mar. 2026.

KRENAK, A. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACAN, J. Para que serve o mito (1957). In: O seminário, livro 4: a relação de objeto. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 254-273.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

LÉVI-STRAUSS, C. Antropologia Estrutural. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LIMA, E. A. C. Diálogos com a natureza, saberes dos povos da floresta amazônica. In: Anais do IV ENECULT. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14454.pdf. Acesso em: 14 mar. 2026.

LOUREIRO, J. J. P. A conversão semiótica: na arte e na cultura. Belém: EDUFPA, 2007.

LOUREIRO, J. J. P. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. 4. ed. Belém, PA: Cultural Brasil, 2015.

MACEDO, E. Nós, os terráqueos – algumas hipóteses de colonização alienígena. In: Anais do XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522190950.pdf. Acesso em: 14 mar. 2026.

MACHADO, R. A arte da palavra e da escuta. 1. ed. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MUNDURUKU, D. Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade (2008). Disponível em: https://curt.link/yGCmu. Acesso em: 04 jan. 2025.

NASCIMENTO, E. Floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: Ensaios Flip: plantas e literatura. Vianna, Hermano et al. Paraty: Ministério do Turismo / Associação Casa Azul, 2021, p. 83-102. Disponível em: https://evandonascimento.net.br/wp-content/uploads/2024/01/floresta_e_o_mundo2024.pdf. Acesso em: 14 mar. 2026.

PROPP, V. A natureza do folclore. Trad. Edson Soares Martins e Newton de Castro Pontes. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 6, n. 1, p. 260-273, 2017.

RODRIGUES, R. M. Floresta é o nome do mundo, de Ursula K. Le Guin: um romance de alegoria etnográfica. Literartes, n. 18, 2023, p. 246-255.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

SIMÕES, M. S. G.; FARIAS, C. S. G. As narrativas orais e o imaginário das crianças ribeirinhas. Letras, Santa Maria, v. 27, n. 55, p. 109-128, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/28244/pdf_1. Acesso em: 14 mar. 2026.

VALENTIM, M. A. Ursa menor: notas sobre ficção científica e fantasia. Cadernospetfilosofia: Filosofia e Literatura, v. 17, 2018, p. 9-35. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/65845/38022. Acesso em: 14 mar. 2026.

ZALAZAR, B. El nombre del mundo es bosque, el nombre del bosque es Ursula: Ursula K. Le Guin o la reimaginación del bosque. Cuadernos materialistas, n. 7, 2021, p. 41-45.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

DO REAL AO IMAGINADO: O OLHAR PICTÓRICO E O FANTÁSTICO EM "UNS BRAÇOS", DE MACHADO DE ASSIS

Daphne Jardim Sampaio Silva (UFMA)

INTRODUÇÃO

Machado de Assis é conhecido pelos textos de complexidade psicológica e pela relação entre objetividade narrativa e subjetividade perceptiva. O conto "Uns Braços" (1885) inserido no contexto do realismo oitocentista, apresenta a experiência de um jovem cuja fascinação por D. Severina ultrapassa a mera descrição realista, aproximando-se de uma elaboração imagética que confere à narrativa uma dimensão estética. Embora tradicionalmente associado ao realismo, o conto permite uma leitura que pode ser relacionado ao fantástico psicológico, na medida em que o olhar do protagonista exibe suposições ambíguas das cenas constituídas na narrativa, o que aclara a percepção entre o real e o imaginado. Esse processo de construção narrativa aproxima-se do conceito de hesitação proposto por Tzvetan Todorov (2008) e das discussões contemporâneas sobre o insólito desenvolvidas por David Roas (2014), visto que o estranhamento emerge como efeito da percepção subjetiva.

Além disso, a descrição recorrente dos braços de D. Severina remete à tradição das artes visuais do século XIX, evocando procedimentos próprios da pintura e da escultura. Sob essa perspectiva, o corpo feminino deixa de ser apenas elemento narrativo para tornar-se objeto de contemplação estética, aproximando literatura e artes plásticas. As contribuições de Georges Didi-Huberman (1998) e Erwin Panofsky (1995) oferecem instrumentos teóricos para compreender essa articulação entre visualidade e representação.

Dessa forma, o presente artigo tem como objetivo analisar Uns Braços a partir da convergência entre realismo, fantástico psicológico e estética visual, evidenciando como a narrativa machadiana transforma o desejo em representação artística. Busca-se demonstrar que essa articulação não apenas reflete os costumes e a moralidade do século XIX, mas também transcende seu contexto histórico ao explorar a subjetividade e a imaginação como mediadoras da experiência do fantástico.

O PICTÓRICO EM "UNS BRAÇOS", DE MACHADO DE ASSIS

O conto escrito por Machado de Assis é uma narrativa que, embora inserida no horizonte realista da fase madura do autor, organiza-se a partir de uma lógica essencialmente visual. A história narra o fascínio do jovem Inácio pelos braços de D. Severina. Essa situação revela uma construção estética que aproxima o texto literário do campo pictórico, não apenas pela descrição imagética, mas pela própria estruturação do olhar como dispositivo central da narrativa.

Nesse texto machadiano há um recorte visual organizado em torno de uma parte do corpo de uma mulher. Apesar de não apreciar o corpo inteiro de D. Severina, a intenção do personagem que a admira mobiliza todo o desejo expresso na narrativa. Com isso, os braços da mulher são isolados como fragmento. Esse procedimento remete ao que Georges Didi-Huberman (1998) chama de "imagem sintoma": um detalhe que se autonomiza e passa a concentrar uma intensidade afetiva e simbólica desproporcional à sua extensão material. O fragmento corporal está como foco de condensação do desejo, apresentando um conflito entre presença concreta e projeção imaginária. Assim, os braços deixam de ser apenas parte anatômica e tornam-se imagem construída pelo olhar desejante.

Sob a perspectiva da iconologia de Erwin Panofsky (1995), pode-se pensar que Machado realiza uma espécie de transposição literária dos níveis de leitura da imagem. No primeiro nível

(pré-iconográfico), temos a descrição aparentemente objetiva dos braços: a cor, a forma, a exposição casual. No segundo nível (iconográfico), os braços passam a significar feminilidade, sedução, intimidade doméstica. Já no terceiro nível (iconológico), revelam-se como metáfora do despertar erótico e da experiência liminar entre infância e maturidade, deslocando o conto para uma reflexão sobre o olhar, o desejo e a construção subjetiva da realidade.

Ademais, o narrador organiza a cena com uma nitidez quase cenográfica. Dessa forma descreve a casa, os gestos cotidianos com a presença dos moradores dela e a posição de Inácio como observador. Essa disposição espacial aproxima o texto de uma composição pictórica, em que o enquadramento e o foco determinam o sentido da imagem. Como observa Alfredo Alfredo Bosi (2006), o realismo machadiano não se limita à representação mimética do cotidiano, mas opera por meio de uma análise crítica das percepções e ilusões do sujeito. Em Uns Braços, o real não é apenas o que é visto, mas o modo como é visto.

Portanto, o olhar de Inácio é o verdadeiro protagonista do conto. Ele transforma o dado sensível em imagem carregada de fantasia. Nesse ponto, o pictórico não se restringe à visualidade descritiva, mas envolve uma reflexão sobre a própria natureza do ver. A narrativa expõe a distância entre o objeto observado e a construção imaginária que dele se faz. Para Antonio Candido (1987), essa exposição nas narrativas é uma identificação da maturidade na obra machadiana, na qual a exploração das fissuras entre aparência e interioridade é a ideia central desse texto.

Assim, o pictórico em Uns Braços não é mero ornamento descritivo, mas estrutura constitutiva do conto. A fragmentação do corpo, o foco no detalhe, a centralidade do olhar e a conversão do real em imagem evidenciam que Machado trabalha com uma estética da visualidade antecipando questões modernas sobre percepção e subjetividade. O texto se constrói como uma pintura

do desejo, que não deixa de ser uma pintura instável, mas aquilo que é visto já nasce atravessado pela imaginação.

O FANTÁSTICO NO CONTO

À primeira vista, Uns Braços não parece inscrever-se no campo tradicional do fantástico, uma vez que não apresenta eventos sobrenaturais explícitos. Entretanto, se considerarmos o fantástico em sua definição moderna, vinculada à instabilidade da percepção e à ambiguidade entre realidade e imaginação, o conto revela uma dimensão que dialoga diretamente com essa categoria.

Segundo Tzvetan Todorov (2008), o fantástico nasce da hesitação experimentada por personagem e leitor diante de um acontecimento que parece transgredir as leis do real. Embora em Uns Braços não haja ruptura ontológica manifesta, há uma oscilação constante entre o que é efetivamente vivido e o que é projetado pelo olhar de Inácio. Notamos essa afirmativa no episódio do quase-beijo, situação ambígua e incerta que instala uma hesitação que não é sobrenatural, mas perceptiva: teria havido consentimento? Teria sido imaginação? O gesto pertence ao plano do real ou da fantasia adolescente?

Nessa perspectiva, aproxima-se do que David Roas (2014) identifica como fantástico contemporâneo, não necessariamente a irrupção do sobrenatural, mas o espaço da insegurança do real. O fantástico moderno apresenta uma perturbação da ordem cotidiana, revelando a fragilidade das certezas que sustentam nossa compreensão do mundo. Em Machado, essa situação se dá no plano psicológico. O real doméstico, da casa, do cotidiano, do casamento aparentemente estável e que é atravessado por problemas invisíveis na narrativa, mas perceptíveis na subjetividade do leitor e apresentada também pela imaginação do jovem Inácio (narrador-personagem).

No conto, o fantástico não depende de espectros ou eventos inexplicáveis, pois ele é apresentado através do excesso de sentido atribuído a um detalhe. Retomando Georges Didi-Huberman

(1998), poderíamos afirmar que o fragmento (os braços) torna-se uma "imagem que arde", capaz de deslocar a percepção ordinária e instaurar uma zona de inquietação. O corpo fragmentado adquire potência simbólica e provoca um descompasso entre o objeto real e sua representação imaginária.

Desse modo, o fantástico em Uns Braços é sutil e interno, mostrando a transformação do banal em inquietante, o autor mostra um gesto trivial, mas carregado de ambiguidade. Por isso, trata-se de um fantástico da percepção, em que a realidade não é negada, mas apresentada pelo viés da imaginação.

MACHADO DE ASSIS ENTRE REAL E IMAGINADO

A obra madura de Machado de Assis situa-se num território híbrido, uma vez que se nota o realismo relacionado a uma constante problematização da realidade. Em Uns Braços, essa condição se evidencia na maneira como o narrador constrói a experiência a partir da interioridade do personagem, deslocando o foco da objetividade externa para a subjetividade que percebe.

Para Alfredo Alfredo Bosi (2006), o realismo machadiano é analítico e desmistificador, pois não se limita a representar o mundo social, mas revela os mecanismos psicológicos e morais que estruturam as relações humanas. O desejo de Inácio, aparentemente simples, expõe uma trama de repressões que se convencionam e culminam em fantasias. Nesse ínterim, ultrapassam o plano factual, assim, o real é filtrado por uma consciência que interpreta, projeta e reconstrói.

Antonio Candido (1987) observa que Machado desenvolve uma literatura da ambiguidade, na qual o narrador frequentemente coloca em dúvida a própria consistência do que narra. Essa ambiguidade é fundamental em Uns Braços. Nota-se a centralidade dos fatos do conto envolta na incerteza, e a narrativa evita qualquer confirmação definitiva. Assim, o conto habita uma zona liminar entre fato e imaginação.

Sob uma perspectiva mais ampla, pode-se afirmar que Machado antecipa reflexões modernas sobre a instabilidade do

sujeito. A realidade não é apresentada como bloco sólido, mas como construção mediada pelo olhar. Esse processo pode ser relacionado com as reflexões iconológicas de Erwin Panofsky (1995) sobre os níveis de interpretação e com a concepção de imagem como campo de conflito proposta por Georges Didi-Huberman (1998).

Entre o real e o imaginado, Machado constrói uma narrativa que não dissolve o mundo concreto, mas evidencia sua permeabilidade à fantasia e ao desejo. O que está em questão nãoé a negação do real, mas sua complexificação. Dessa forma, o conto demonstra que o real, quando atravessado pela imaginação, revela-se múltiplo.

O DESEJO EM REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA EM UNS BRAÇOS

A narrativa apresenta o desejo construído de forma simples. Nesse sentido, há uma sutileza para apresentar o interesse do jovem pela senhora, o que mostra a estética transformada em experiência. Esse processo construído no conto ultrapassa o plano puramente narrativo e aproxima-se de uma dimensão visual e imaginativa. O texto machadiano exibe o jovem Inácio, que desenvolve uma intensa fascinação pelos braços de D. Severina, esposa de seu patrão. O desejo não se expressa de maneira direta ou consumada, pelo contrário, é desenvolvido por meio da contemplação, da sugestão e da imaginação, configurando uma experiência que intercala com a representação estética e com elementos próximos ao fantástico.

Desde o início da narrativa, o foco está sobre um fragmento do corpo feminino, transformado em objeto de contemplação. Percebe-se na descrição dos braços de D. Severina a forma como o narrador constrói o desejo a partir de uma espécie de enquadramento visual, semelhante ao que ocorre nas artes visuais. Machado escreve: "os braços de D. Severina eram belos, alvos e redondos", detalhe que passa a dominar o olhar de Inácio e a organizar sua percepção do mundo. Esse procedimento

aproxima-se do que Erwin Panofsky (1995) define como uma forma de organização visual da experiência estética, na qual a percepção é estruturada por elementos simbólicos e formais que conduzem o olhar do observador.

Nesse sentido, o conto traz uma espécie de "pictorialização" da narrativa. O olhar de Inácio funciona como o olhar de um espectador diante de uma obra visual, já que ele observa, enquadra e fixa determinados elementos do corpo feminino, transformando-os em imagens mentais carregadas de desejo. Como aponta Georges Didi-Huberman (1998), as imagens possuem a capacidade de produzir afetos e inquietações no observador, instaurando uma relação entre ver e desejar. No conto machadiano, os braços de D. Severina tornam-se uma imagem obsessiva que mobiliza a imaginação do personagem e transforma a percepção cotidiana em experiência estética.

A forma que o desejo é apresentado também pode ser compreendida a partir do conceito de sugestão literária presente na obra de Antônio Candido (1987), para quem a força da narrativa machadiana reside frequentemente no não dito, naquilo que se insinua mais do que se afirma explicitamente. Em Uns braços, o desejo é sugerido por meio de gestos, olhares e pequenas descrições, como quando o narrador afirma que Inácio "não podia tirar os olhos daqueles braços". A repetição do gesto de observar transforma o desejo em uma experiência contemplativa, quase estética, aproximando a narrativa de um processo semelhante ao da fruição artística.

Percebe-se também a relação da imaginação com a realidade quando Inácio adormece e sonha que beija os braços de D. Severina, o texto cria uma situação ambígua: o sonho parece misturar-se à realidade quando D. Severina se inclina sobre ele e o observa. Essa cena gera uma hesitação interpretativa, característica fundamental do fantástico segundo Tzvetan Todorov. Para o teórico, o fantástico ocorre quando o leitor vacila entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural para os acontecimentos narrados (TODOROV, 2008). No

conto, a ambiguidade da cena final cria exatamente esse efeito, não é possível determinar plenamente se o gesto de D. Severina corresponde ao sonho de Inácio ou se há, de fato, uma resposta silenciosa ao desejo do jovem.

Essa ambiguidade aproxima o conto daquilo que David Roas define como a irrupção de uma fissura no real. Para Roas (2014), o fantástico contemporâneo frequentemente não apresenta eventos sobrenaturais explícitos, mas produz uma instabilidade na percepção da realidade. Em Uns braços, essa instabilidade se manifesta na forma como o desejo transforma o olhar do personagem e cria uma realidade filtrada pela imaginação. Os braços deixam de ser apenas uma parte do corpo e passa a funcionar como imagem simbólica que concentra tensão erótica, contemplação estética e fantasia.

Assim, o conto de Machado de Assis constrói uma representação estética do desejo por meio de três procedimentos principais: a fragmentação do corpo feminino em imagem contemplativa, a construção visual da narrativa e a ambiguidade entre imaginação e realidade.

Esses elementos permitem compreender Uns braços não apenas como um conto psicológico, mas também como uma narrativa que nos faz construir uma imagem com elementos artísticos e mecanismos próprios do fantástico. Por isso, ao transformar o desejo em imagem, Machado aproxima literatura e artes visuais, criando uma narrativa em que o olhar, a imaginação e a estética se entrelaçam na construção do sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do conto Uns braços, de Machado de Assis, evidencia que a narrativa ultrapassa os limites de uma representação estritamente realista, articulando diferentes dimensões estéticas que envolvem visualidade, subjetividade e imaginação. Ao concentrar o foco narrativo no olhar de Inácio e na recorrente contemplação dos braços de D. Severina, Machado constrói uma narrativa na qual o desejo se manifesta como imagem,

convertendo um detalhe corporal em símbolo e também em elemento central.

A investigação do caráter pictórico do conto demonstrou que a descrição fragmentada do corpo feminino aproxima a escrita machadiana de procedimentos característicos das artes visuais. O isolamento do detalhe, o enquadramento da cena doméstica e a centralidade do olhar produzem uma organização imagética que transforma a narrativa em uma espécie de composição visual do desejo. Nesse sentido, as contribuições teóricas de Georges Didi-Huberman (1998) e Erwin Panofsky (1995) permitiram compreender como o fragmento corporal adquire densidade simbólica, funcionando como ponto de condensação de significados que ultrapassam a materialidade do objeto descrito.

Além disso, a análise da dimensão fantástica revelou que Uns braços opera por meio de uma ambiguidade perceptiva que aproxima o conto das reflexões sobre o fantástico moderno. Ainda que não haja manifestação explícita do sobrenatural, a narrativa instaura a incerteza entre o vivido e o imaginado, especialmente na cena que envolve o sonho de Inácio e o gesto confuso de D. Severina. Essa possibilidade interpretativa ofertada ao leitor corresponde ao conceito de hesitação formulado por Tzvetan Todorov (2008) e é intercalado com a concepção de fantástico como perturbação da realidade cotidiana discutida por David Roas (2014).

Desse modo, o fantástico em Uns braços manifesta-se de maneira interna e psicológica, emergindo da própria experiência perceptiva do personagem. O desejo transforma o olhar e reconfigura o real, revelando que aquilo que é visto nunca é apenas dado objetivo, mas construção mediada pela imaginação e pela subjetividade. Nesse ponto, a narrativa machadiana aproxima-se das observações de Antonio Candido (1987) e Alfredo Bosi (2006) sobre a complexidade psicológica e a dimensão analítica do realismo de Machado de Assis.

Portanto, Uns braços evidencia como a literatura machadiana está na fronteira entre realidade e imaginação, entre descrição

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

objetiva e construção subjetiva do mundo. A articulação entre pictorialidade e desejo, demonstra que o conto não apenas reflete o contexto social e moral do século XIX, mas também antecipa discussões modernas sobre o olhar, a imagem e a instabilidade da experiência humana. Assim, ao transformar o desejo em imagem estética e ao instaurar uma narrativa marcada pela ambiguidade interpretativa, Machado de Assis reafirma sua posição como um dos autores mais complexos da literatura brasileira, capaz de explorar, por meio de formas narrativas sutis, as múltiplas dimensões da percepção e da imaginação.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas: Papirus, 1993.

MITCHELL, W. J. T. Teoria da Imagem. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 43. ED. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. O Enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. SÃO PAULO: Duas Cidades, 1987.

CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos. 12. ED. Rio de Janeiro: Ouro Sobre azul, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

GLEDSON, John. Machado de Assis: Ficção e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. Machado de Assis: Impostura e Realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

MACHADO DE ASSIS. Uns braços. IN: Várias histórias. Rio de Janeiro: Garnier, 1896.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

O USO DO NARRADOR NÃO CONFIÁVEL PARA A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE E TERROR NA OBRA "O CORAÇÃO DENUNCIADOR"

Augusto César Pinto Figueiredo (UFPA)
Ana Paula Costa de Souza (UFPA)
Maísa Barros do Lago (UFPA)

INTRODUÇÃO

Esse trabalho teve por objetivo analisar como o foco narrativo contribui para a construção do terror e do suspense na obra "O Coração Denunciador", de Edgar Allan Poe. Para atingir esse objetivo, procurou-se analisar a conexão entre a escolha do foco narrativo e a construção do gênero terror, além de examinar como o narrador influencia a percepção do leitor sobre os eventos narrados. Adicionalmente, buscou-se identificar as estratégias narrativas utilizadas pelo autor para aprofundar a discussão sobre o papel da narrativa na supracitada obra. Nesse contexto, para atingir os objetivos propostos pela pesquisa e responder às questões sobre o que é foco narrativo e qual a sua finalidade, utilizou-se como referencial teórico a obra O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico, de Friedman (2002), na qual o autor classifica os diferentes tipos de foco narrativo. Também se utilizou o teórico Wayne C. Booth (1983), sobre o uso do narrador não confiável, termo discutido na obra Retórica da ficção.

A presente pesquisa enquadra-se no campo da pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica e com abordagem analítico-interpretativa, uma vez que se fundamenta na leitura, seleção e análise de obras teóricas e literárias. Conforme Denzin e Lincoln (2006), a pesquisa qualitativa valoriza a compreensão e interpretação dos significados e das construções simbólicas em detrimento da quantificação, sendo especialmente utilizada quando se busca interpretar fenômenos culturais, sociais e

artísticos. Nesse sentido, a escolha metodológica justifica-se pela necessidade de articular conceitos narratológicos e críticos, como os de foco narrativo e narrador não confiável, à análise do conto "O Coração Denunciador" de Edgar Allan Poe, de modo a evidenciar como tais categorias contribuem para a construção do suspense e do terror.

O estudo está dividido em dois capítulos, os quais buscam contextualizar e analisar a importância do narrador não confiável para a construção do terror em "O coração denunciador". Na seção 1, intitulada "Conceito de foco narrativo e narrador não confiável", discutiu-se o conceito de foco narrativo e como ele funciona dentro da literatura de terror, com destaque na utilização do narrador não confiável. Além disso, foram apresentadas as principais obras de Poe, suas principais características narrativas, o estilo literário do autor, além de demonstrar como as ferramentas utilizadas por ele são referência para autores posteriores.

Já a seção 2, intitulada "O narrador não confiável presente em O coração denunciador, trata-se da análise detalhada da obra "O coração denunciador", com a finalidade de discutir cada trecho do conto, destacando como o foco narrativo contribui para a criação da atmosfera de medo e horror presente no texto, além de mostrar a relação do narrador, narrativa e leitor. Desse modo, o capítulo também aborda como a escolha da voz narrativa presente na obra, ao apresentar parcialidade e a falta de confiabilidade, causa insegurança no leitor, e assim faz com que ele questione a veracidade dos fatos, criando um cenário de dúvidas favorável para a construção do suspense.

CONCEITO DE FOCO NARRATIVO E NARRADOR NÃO CONFIÁVEL

É sabido que a escolha do narrador afeta diretamente a forma como o leitor absorve as informações lidas e a maneira como ele se envolve com a leitura (Friedman, 2002). Dessa forma, é necessário entender os diversos tipos de pontos de vista

presentes dentro de um mesmo texto. Segundo Friedman (2002), esse processo é importante para o estudo do foco narrativo, pois aborda como o uso dos diferentes elementos narrativos ajuda a aprimorar a compreensão dos textos, bem como influencia a recepção da leitura.

Os tipos de narradores normalmente são divididos de forma simplificada e comum: primeira e terceira pessoa. Entretanto, Friedman (2002), em sua obra *O ponto de vista na ficção*, defende a tipologia narrativa baseada na intensidade de envolvimento do narrador dentro da história e no grau de conhecimento que ele tem das informações do enredo, expandindo as classificações normais (como primeira e terceira pessoa). Para Friedman (2002), os tipos de narradores são divididos em: a) Narrador onisciente intruso: é aquele que escreve de forma livre, muitas vezes se colocando acima de tudo. Possui conhecimento geral sobre os personagens e a história por completo, da mesma forma que expressa opiniões e críticas; b)Narrador onisciente neutro: narra em terceira pessoa, e mesmo que a sua existência seja evidente e que ele conheça a história por completo e os personagens, ele não intervém na narrativa, e não tem a intenção de influenciar o leitor; c) Narrador onisciente seletivo: é aquele que conhece apenas a perspectiva de um ou de poucos personagens, adotando geralmente um único ponto de vista, relatando a visão da personagem central; d) Narrador onisciente seletivo múltiplo: nesse ponto, a história é narrada diretamente dos pensamentos dos personagens, como se não existisse um único narrador, mas vários ao mesmo tempo; e) Narrador em câmera: este narra sem acessar o pensamento das personagens, apenas retrata o que acontece, como as ações e os diálogos, captando o momento, como uma câmera cinematográfica; f) Narrador dramático: o narrador deixa a obra ter voz própria e falar por si, sem apresentar descrições e intervenções, como em atos teatrais, em que as personagens são donas da própria história; g) Narrador testemunha: este participa da história como personagem secundário e narra a partir da própria perspectiva,

apoiando-se sempre na noção de estar narrando sob o testemunho de alguém para dar veracidade aos fatos narrados; h) Por fim, o narrador em primeira pessoa subjetiva: objeto de estudo do presente trabalho, esse modelo de narrador está presente quando ele é o protagonista e narra a sua história, limitando-se sempre à própria perspectiva.

Desse modo, percebe-se como o narrador é usado para construir uma história, e como o uso do narrador em primeira pessoa tem a intenção de aproximar o leitor da intimidade do personagem que narra através de uma visão parcial e emocional. Essa característica torna esse tipo de narrador interessante para obras literárias, pois eles tornam-se complexos, o que causa curiosidade. Com isso em mente, torna-se possível analisar o uso dessa estratégia em algumas obras.

É possível notar essa característica na obra Memórias póstumas de Brás Cubas (1940), em que o narrador, já morto, conta a história da sua vida, tecendo comentários irônicos do mesmo modo que dialoga com o leitor. Torna-se evidente essa característica no trecho:

> Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso, julgue-o por si mesmo (Assis, 1940, p. 14).

Nesse trecho, percebe-se de forma clara o uso da primeira pessoa, pois o personagem reflete sobre a própria morte, de forma descomplicada e quase que indiferente, do mesmo modo que ironiza a causa dela, dando a entender que pode haver outro motivo, além do físico, para ele ter falecido, causando curiosidade no leitor e instigando-o a ler mais.

O uso de narradores em primeira pessoa é muito recorrente nas obras de Machado de Assis, trazendo por muitas vezes certa ambiguidade para a obra, fazendo com que o leitor seja convidado a refletir e assim, escolher acreditar ou não no narrador, como em Dom Casmurro (2019). A obra é narrada pela voz do personagem principal, o Bentinho, que, já idoso, decide contar a história da sua vida, desde sua infância, dando ênfase para a sua relação de amor com Capitu. Esse amor já nos é apresentado logo nos primeiros capítulos da obra, em que o personagem descobre e aceita o que sente:

> Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira (Assis, 2019, p. 29).

Nesse momento, o narrador já encoraja o leitor a vivenciar com ele o amor que sente por Capitu, um sentimento que surge de forma intensa e avassaladora, e que pouco a pouco será apresentado quase como uma devoção a um ser que beira a inexistência segundo o seu olhar. Dessa forma, Bentinho consegue, a partir desse momento, ganhar a simpatia do leitor, que passa a querer acompanhar a história dos dois e, mais que isso, torce pela união deles.

Porém, conforme o personagem narra a história do seu relacionamento, ele deixa evidente os seus medos, inseguranças, ciúmes e paranoias, que vão se intensificando cada vez mais, algo que é evidenciado na seguinte passagem:

> Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê (Assis, 2019, p. 162).

Nesse ponto da narrativa, o público já está familiarizado com toda a desconfiança que rodeia Bentinho, algo que piora cada vez mais depois do nascimento de Ezequiel, filho do casal, pois o personagem percebe semelhanças entre o filho e seu melhor amigo, Escobar. A história se desenrola de maneira que o interlocutor precisa tomar uma decisão, se acredita nas desconfianças do narrador, ou se acredita na fidelidade de Capitu, já que não é possível ler a versão dela dos fatos. Logo, a personagem não teve direito de defesa.

Nesse contexto, nota-se como o foco narrativo é imprescindível para influenciar a percepção do leitor sobre a narrativa, e como a confiabilidade do narrador, ou a falta dela, desempenha um papel de importância equivalente na experiência literária. No livro *A Retórica da Ficção*, Booth (1983) discute técnicas centrais para a construção de uma narrativa, que não apenas influenciam a estrutura do texto, mas também determinam o nível de envolvimento do leitor, afetando profundamente a experiência literária, alternando de acordo com o objetivo do autor e o efeito desejado na obra.

Booth (1983) argumenta, em sua obra, que o narrador tem um grande papel na forma como o público interpreta uma narrativa. Além de ser mediador da história, ele também serve como um "agente persuasivo", pois pode influenciar a forma como os acontecimentos são vistos, manipulando como o leitor se sente sobre os personagens e suas ações. A partir da escolha de quais

informações são evidenciadas e quais são omitidas e de como os fatos são narrados, o narrador consegue criar uma sensação de confiança ou dúvida, recebendo a empatia ou o julgamento moral do leitor.

Embora o termo "narrador não confiável" tenha sido popularizado por Booth (1983), muitos autores posteriores decidiram abordar o assunto também, com o intuito de adicionar reflexões acima do termo. Na obra "A arte da ficção", Lodge (2009) discorre sobre a temática, afirmando que os narradores não confiáveis precisam fazer parte da história e estar vivenciando aquilo que é contado, não podendo ser uma figura à parte na obra, pois o que caracteriza a não confiabilidade é a narração da história por meio de uma perspectiva parcial, que causa confusão no leitor.

No entanto, o autor também afirma que, ainda assim, o narrador personagem não pode ser cem por cento não confiável, pois, de alguma forma, sempre haverá um pouco de verdade no que se fala, ou a crença nisso. Se a escolha narrativa segue um padrão completamente mentiroso, não haveria mistério ou suspense sobre o que acontece, já que a falsidade em cada gesto faria com que o leitor não mergulhasse na obra, enxergando-a como uma simples ficção, e a mentira exagerada não seguraria a atenção do público.

Desse modo, percebe-se a natureza complexa dessa escolha narrativa, uma vez que é necessário focar não só no papel ativo do narrador na manipulação da percepção do leitor, mas também nas estratégias técnicas utilizadas pelos autores para construir as camadas de ambiguidade desses narradores. O narrador não confiável não é necessariamente alguém que distorce a realidade de forma excessiva, mas sim alguém com limitações ou parcialidade, fazendo isso de forma consciente ou não. O narrador não confiável pode ser uma forma de evidenciar as brechas entre o que é real e o que parece ser, e como isso pode ser usado do ponto de vista estrutural para criar tensões dentro da história.

O uso dessas estratégias não é acidental, elas são pensadas de maneira minuciosa para construir o clima desejado. Todorov (2006, p. 31) afirma que: "Todo elemento presente numa obra traz uma significação que pode ser interpretada segundo o código literário". Isso indica que todo elemento presente na obra possui um propósito particular, principalmente em relação à escolha do narrador, que desempenha papel fundamental na construção narrativa.

A partir dessa compreensão da abordagem narrativa e do narrador não confiável, é possível analisar como essa técnica se manifesta na literatura de terror, explorando a forma como o foco narrativo contribui para a construção do suspense e da tensão. Ao longo deste trabalho, essa relação foi aprofundada, demonstrando como a escolha do narrador e as limitações dele influenciam a percepção do medo e da incerteza no leitor.

O narrador em primeira pessoa/não confiável é uma ferramenta bastante usada em muitas obras da literatura de terror, pois consegue potencializar a incerteza, desconfiança, tensão e medo. Ele é um tipo de narrador que relata o que acontece a partir de seu próprio ponto de vista, mas cuja credibilidade é comprometida por fatores como insanidade, parcialidade, incompreensão ou até a mentira intencional. A combinação desse tipo de narrador com o gênero do terror é extremamente efetiva, pois confunde o leitor e o coloca em uma posição de dúvida constante sobre o que é real ou não.

Conforme já discutido, Booth (1983) foi quem propagou o termo "narrador não confiável" em sua obra A retórica da ficção, mas para entender melhor esse tipo de narrador, principalmente o seu uso dentro da literatura de terror, é necessário entender outro conceito apresentado por Booth (1983): o autor implícito. Esse termo é utilizado para caracterizar uma figura que é projetada pela obra com o único objetivo de indicar ao leitor, de forma sutil, como o narrador e os eventos devem ser interpretados, ou seja, esse autor "invisível" dá dicas de que o narrador apresenta incoerência e inconsistência no que está falando.

Nesse contexto, o autor implícito estrutura a voz narrativa e funciona como uma construção do próprio leitor; é a forma que ele visualiza o autor real da obra e julga moralmente os acontecimentos e a escolha narrativa. Essa concepção é importante, pois é ela que evidencia a existência de um narrador não confiável, principalmente dentro da literatura de terror, pois cria uma tensão entre o narrador e o leitor, que percebe que não pode confiar integralmente no que está sendo contado, e a partir desse ponto passa a interagir de forma efetiva com a obra.

As estratégias narrativas, estabelecidas por um narrador não confiável, e diálogos implícitos com o leitor dentro da literatura de terror são amplamente explorados por diversos autores da literatura de terror, em especial Edgar Allan Poe, conhecido por utilizar essas ferramentas com maestria ao longo de sua carreira literária. Elas compõem a base de muitas de suas obras, da mesma forma que servem para aprofundar dilemas como a fragilidade humana, sanidade versus loucura, o que é real e irreal e, com isso, desafiam o leitor a tornar-se ativo na leitura.

No entanto, para compreender o uso dessas técnicas por Edgar Allan Poe, faz-se necessário, antes, ainda que brevemente, olhar para sua trajetória de vida. Poe teve uma vida cercada de intrigas e mistérios, o que fez com que muitos autores posteriores resolvessem estudar e escrever sobre a sua vida, relações amorosas, processo criativo e obras. Segundo a análise de Perna e Laitano (2009), a vida de Poe sempre foi muito conturbada e cheia de conflitos, a estabilidade não fazia parte da sua história.

Ainda conforme o artigo de Perna e Laitano (2009), Poe nasceu em Boston em 1809, filho de David e Elizabeth. Edgar Poe, logo no início de sua vida, enfrenta a sua primeira tragédia: a perda de seu pai. Dois anos depois, perde a sua mãe, e ele e seus dois irmãos ficam sob o cuidado do grupo de teatro do qual seus pais faziam parte. Anos mais tarde, Poe é adotado por John e Frances Allan e, a partir desse ponto, recebe o nome que o acompanharia pelo resto da vida, tornando-se então: Edgar Allan Poe.

O artigo também destaca que, no decorrer da vida, o autor passou por muitas tragédias e fracassos, acumulando dívidas e tentativas falhas de sucesso com seus textos, o que o levou a se entregar ao álcool, algo que se agravou quando ele perdeu sua esposa e prima, Virgínia Clemm. Dessa forma, é possível observar como a vida de Poe é marcada por um tom sombrio e tenso, o que acabou influenciando as suas obras.

Nesse contexto, ainda bibliográfico, uma autora que também se destaca é Rozsas (2013), uma cientista e romancista paulistana que escreveu a obra "Edgar Allan Poe: O mago do terror". A obra, ainda que um romance biográfico, evidencia elementos importantes da vida de Edgar Allan Poe, e mesmo assumindo certa liberdade ficcional e poética, o livro se baseia em fatos reais e documentados e contribui para a compreensão do contexto psicológico, emocional e existencial do autor. Por isso, faz-se pertinente sua citação no presente estudo.

A autora apresenta na obra outras visões que o leitor pode ter sobre Poe, não apenas como escritor, mas como uma figura complexa e ambígua, com várias versões e vulnerabilidades. Ela destaca que existem diversos motivos para se ler o autor, apresentando-o como alguém que ultrapassa os limites do gênero do terror: "Esteta, crítico, mordaz, ensaísta, excêntrico, criador do gênero policial, pioneiro da ficção científica, mestre do suspense e do terror" (Rozsas, 2013, p. 249).

Essa versatilidade na escrita de Poe, evidenciada ao longo de sua jornada, contribuiu para que ele deixasse uma marca na literatura mundial. Sua influência atravessou gerações, sendo reconhecida por autores dos mais diversos estilos e origens. A própria Rozsas sintetiza essa influência de forma indiscutível ao afirmar:

> Na literatura, então, a lista é interminável. Poe deixou imensa filiação literária. Tido por H. P. Lovecraft como seu "deus da ficção", exerceu influência sobre grandes nomes,

> como Proust, Dostoiévski, Mallarmé, Paul Valéry, Kafka, Cortázar, Joseph Conrad, Henry James, Faulkner, Vladimir Nabokov, entre muitos outros. Sem esquecer, é claro, o famosíssimo Stephen King, lídimo representante de Poe nos dias atuais, além de toda a coorte de vampiros e outros terrores que habitam a lista dos livros mais vendidos (Rozsas, 2013, p. 249).

Esse reconhecimento prova não só o talento incontestável de Poe, mas também a profundidade de suas obras, o seu valor intelectual, que não se limita apenas ao gênero de terror, mas que influencia muitos outros. Essa observação é importante para entender a magnitude poética e narrativa de Edgar Allan Poe que, mesmo sendo reverenciado dentro da literatura de terror, ainda assim conseguia explorar a multiplicidade dos gêneros literários. Compreender esses aspectos da vida de Poe, portanto, não serve apenas como fatos curiosos sobre sua vida, mas como ferramenta para compreender os elementos narrativos que ele tão habilidosamente desenvolveu em suas obras, especialmente o uso do narrador não confiável.

Ao abordar o uso do narrador não confiável nas obras de Edgar Allan Poe, é necessário, também, compreender como essa estratégia narrativa contribui para a influência exercida sobre autores posteriores que, assim como Poe, utilizaram a progressão do suspense e do horror em seus contos. Um grande exemplo é o autor HP Lovecraft, cujas obras demonstram influências claras do legado de Poe.

No conto Dagon (2017), Lovecraft narra uma história que ocorre durante a guerra e apresenta um pescador que, ao realizar o seu trabalho, acaba sendo capturado por forças alemãs e mantido como prisioneiro. Porém, em um momento de descuido dos captores, consegue roubar um barco e fugir, e, a partir desse ponto, o leitor passa a conhecer os horrores vividos ou não por esse pescador.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Logo no início do conto, o narrador/personagem já deixa claro que há um ar sombrio e tenso no que ele está prestes a contar, ao afirmar que: "Escrevo isto sob uma pressão mental considerável, já que, à noite, não mais existirei" (Lovecraft, 2017, p. 21). Dessa forma, ele consegue instigar o leitor, que fica curioso para descobrir que situação tão horrível essa personagem passou a ponto de querer tirar a própria vida.

No decorrer da história, acompanhamos um homem lutando pela própria vida, sem saber com exatidão onde está e para onde está indo, torcendo para ser encontrado por alguém que possa salvá-lo, o que parece cada vez mais difícil com o sol escaldante que o alcança e o deixa cada vez mais frágil e suscetível a pensamentos alucinantes ou paranoicos. Em determinado momento, o homem acaba dormindo e quando acorda está em terras jamais vistas antes, um local escuro e lamacento, deixando-o horrorizado, sem entender o que havia acontecido e como ele tinha parado ali.

É possível que isso fosse apenas um sonho? Uma alucinação causada pelo medo e calor exaustivo que a personagem estava encarando ao fugir dos seus captores? O que garante ao leitor que essa narrativa é verdadeira? Essas dúvidas se tornam crescentes ao desenrolar da história, principalmente quando, ao decidir explorar essa tal terra desconhecida, a personagem acaba encontrando uma espécie de monstro, momento que é evidenciado no trecho a seguir:

> Tão vasto quanto Polifemo e horrendo, ele dardejou, como um estupendo monstro de pesadelos, contra o monólito, sobre o qual lançou seus gigantescos braços escamosos, enquanto curvava a cabeça hedionda e dava vazão a certos sons compassados. Naquele momento, pensei ter ficado louco (Lovecraft, 2017, p. 26).

Nesse momento, a própria personagem demonstra que passou pela sua cabeça estar enlouquecendo, e, após esse momento de horror, ela decide pegar o barco e fugir para qualquer outro lugar que fosse o mais longe possível daquele monstro. Ao conseguir fugir, na adrenalina do momento, não se recorda de muita coisa, mas acorda no hospital tentando falar sobre o que havia acontecido, mas ninguém consegue entender e então ela desiste, pois sabe que ninguém seria capaz de acreditar no que havia acontecido com ela.

Nesse momento, há um trecho que intensifica a dúvida sobre o que foi vivido por esse homem quando ele mesmo tenta racionalizar a situação, ao dizer que:

> Frequentemente me pergunto se tudo não poderia ter sido um puro fantasma - um simples arrepio febril enquanto eu jazia delirante e em insolação no bote aberto após minha fuga do navio de guerra alemão. É o que me pergunto, mas sempre vem a mim uma visão hediondamente vívida (Lovecraft, 2017, p. 27).

Dessa forma, o leitor começa a entender que talvez tudo o que havia sido narrado até esse ponto podia não ter acontecido de fato, e sido obra de delírios causados pelo medo e horror vividos tanto no período de cárcere quanto na fuga. Porém, antes mesmo que o leitor possa ter certeza dessas ideias, o conto finaliza com as seguintes palavras da personagem: "O fim está próximo. Ouço um barulho à porta, como se um enorme corpo escorregadio investisse contra ela. Ele não pode me encontrar. Deus, aquela mão! A janela! A janela!" (Lovecraft, 2017, p. 27).

Esse final é fundamental para o fechamento da ideia do que é o narrador não confiável e o que ele representa, essa mistura de sentimentos ao ler, a dúvida entre a certeza do que é real ou não, a criação do mistério, do suspense e da tensão. Tudo que

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

aconteceu era um delírio ou foi tudo real e naquele momento o monstro estava ali para buscar o pescador? Essas dúvidas só podem ser sanadas pelo próprio leitor, que escolhe no que quer acreditar.

Esse desequilíbrio encontrado no conto reforça a noção da não confiabilidade, discutida por Booth (1983) no livro A retórica da ficção, que define que o narrador não confiável é aquele cuja visão ou percepção dos acontecimentos não pode ser aceita com facilidade pelo leitor. De mesmo modo, é possível perceber no conto a presença de uma "consciência organizadora" que está por trás da história, o autor implícito, escolhendo o que mostrar e como mostrar.

O autor implícito, diante disso, atua como uma consciência que sabe o efeito que deseja provocar no leitor: uma sensação de desconforto profundo, de que há algo maior do que se sabe, algo desconhecido que está além da compreensão humana, ainda que o narrador seja incapaz de entender totalmente o que viu.

Dessa forma, nota-se como o narrador não confiável e o autor implícito andam lado a lado, conduzindo o leitor cuidadosamente pela história, fazendo com que ele, aos poucos, entre em um estado de dúvida e angústia. Ele adapta a narrativa de forma que a fragilidade emocional do narrador se torne parte da própria criação do terror.

Essas técnicas apresentadas por Booth (1983) e utilizadas por Lovecraft (2017) são facilmente identificadas nas obras de Edgar Allan Poe, pois, através dessas ferramentas, ele faz com que o leitor mergulhe na obra e permita ser guiado por um ambiente de instabilidade e desconfiança, mas também o obriga a adotar uma postura crítica perante a narrativa que foi apresentada. Mais do que receber o conteúdo de forma passiva, faz-se necessário que o leitor se envolva ativamente com a leitura, exercendo sua capacidade de interpretação, análise e construção de sentido.

Após discorrer sobre os principais conceitos teóricos ligados ao foco narrativo e, principalmente, à ideia de narrador não confiável, torna-se possível compreender com maior clareza as

ferramentas literárias que auxiliam para a construção de sentido em obras de forte carga psicológica e emocional. Embora tenha sido brevemente mencionado o conto Dagon de H.P. Lovecraft, o foco deste capítulo foi esclarecer os elementos de análise que serão essenciais para a próxima fase da pesquisa. Assim, na seção seguinte, foi feita uma análise detalhada da obra "O coração denunciador", de Edgar Allan Poe, buscando evidenciar de que maneira o uso do narrador não confiável opera na construção do suspense e do terror no conto.

O NARRADOR NÃO CONFIÁVEL NA OBRA "O CORAÇÃO DENUNCIADOR"

Conforme discutido na seção anterior, Edgar Allan Poe é figura central quando o assunto é literatura de terror, vangloriado por sua escrita sombria e misteriosa, histórias que cativam e pelo uso recorrente de narradores não confiáveis. No conto "O Coração denunciador", publicado nos Estados Unidos em 1843, o autor apresenta a história de um homem que tenta provar a sua sanidade, mesmo após cometer um crime brutal, buscando justificar suas ações de modo que prove não estar louco. A análise a seguir teve como objetivo interpretar os principais aspectos do conto, como o uso do narrador em primeira pessoa, a falta de confiabilidade dele, o autor implícito e o papel dele na criação do suspense e terror na obra.

Nessa história, as personagens não possuem nome, apenas são caracterizadas pelo "eu", o narrador-personagem e "o velho", aquele que sofrera o crime. Escolher não nomear as personagens da narrativa pode ser considerada a primeira ferramenta utilizada por Poe para captar a atenção do leitor, permitindo que ele questione a si mesmo sobre quem são as pessoas envolvidas, e se em algum momento ele irá descobrir, ao mesmo tempo que apresenta a primeira dúvida sobre a sanidade de quem narra. Seria possível esse homem estar tão instável a ponto de perder a própria identidade, ou ele apenas não quis ser identificado? Esses são possíveis questionamentos já presentes desde o início

da leitura.

A narrativa inicia a partir do relato dessa personagem desconhecida, um homem que, através do medo e nervosismo, decide relatar os motivos que o levaram a cometer o assassinato do idoso que estava sob seus cuidados:

> É impossível dizer como a idéia entrou primeiro no meu cérebro; mas, uma vez concebida, perseguia-me dia e noite. Objeto, não havia nenhum. Paixão, não havia nenhuma. Eu amava o velho. Ele nunca me fizera mal. Ele nunca me insultara. Pelo ouro dele eu não nutria desejo. Penso que foi o olho dele! Sim, foi isso! Tinha o olho de um abutre – um olho azul-pálido recoberto por uma película. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue congelava; e assim, por etapas – muito gradualmente –, decidi tirar a vida do velho e, dessa forma, livrar-me do olho para sempre (Poe, 2004, p. 245).

Nesse primeiro momento, percebe-se que o narrador inicia declarando a ausência de um motivo racional para o assassinato, já que ele afirma amar o velho, e diz que este nunca lhe fez mal, e, além disso, não havia interesse financeiro para cometer tal crime. A única justificativa que sobra é completamente relativa: o "olho de abutre" que provoca nele repulsa e um medo inexplicável. Essa motivação irracional já planta a dúvida no leitor: estamos diante de um relato crível e objetivo ou de uma mente perturbada que reorganiza os fatos para justificar seus feitos?

Do ponto de vista de Booth (1983), no conceito de narrador não confiável, há um afastamento entre o "narrador" e o "autor implícito", ou seja, o narrador apresenta uma visão de mundo ou uma narrativa que não é transmitida pela instância autoral. No caso deste conto, Poe constrói um narrador cuja sanidade é

questionável desde o primeiro momento. Essa diferença entre o que o narrador acredita (que seu raciocínio é lógico, e que sua crença é real) e o que o leitor percebe (que é ilógico e ele está possivelmente insano) é onde surge a ironia que, segundo Booth, no livro A rethoric of irony (1974), se dá no momento em que o leitor percebe que o sentido literal das palavras não coincide com a intenção comunicativa do autor, obrigando-o a reconstruir um significado subjacente.

Esse primeiro trecho, portanto, é essencial para mostrar como Poe usa a voz do narrador para provocar uma tensão cognitiva no leitor. É possível acreditar que o narrador acredita no que diz, mas ao mesmo tempo é perceptível que há algo errado. Essa incongruência é fundamental para provocar na literatura desconforto e reflexão, pois força o leitor a assumir uma postura ativa, desconfiando da narrativa em vez de apenas aceitá-la.

Ao avançar na narrativa, percebe-se que o narrador detalha o planejamento cauteloso do assassinato, enfatizando sua suposta esperteza, racionalidade e cuidado para não ser descoberto:

> Mas você devia ter me visto. Você devia ter visto a sabedoria com que agi, com que cautela, com que antecipação, como me entreguei ao trabalho, dissimulado! Eu nunca fora mais gentil com o velho do que durante a semana que antecedeu à minha perpetração do assassinato. E toda noite, por volta da meia-noite, eu girava a fechadura da porta dele e a abria – oh, com tanta delicadeza! E então, quando havia aberto o suficiente para a passagem da minha cabeça, eu introduzia uma lanterna escura, coberta, toda coberta para que nenhuma luz passasse, e fazia entrar a minha cabeça. Oh, você riria de ver a astúcia com que a fazia entrar! Eu a movia devagar – muito, muito devagar, para

> não perturbar o sono do velho (Poe, 2004, p. 246).

Aqui, Poe amplia o efeito de suspense, pois mesmo enquanto o narrador descreve suas ações com aparente lógica, o leitor percebe a loucura implícita e a insanidade velada. Booth (1983) aponta que essa divergência entre a visão distorcida do narrador e a interpretação do leitor é o núcleo do narrador não confiável, pois cria tensão narrativa e mantém quem lê constantemente questionando a validade do que é relatado. A instância do autor implícito, portanto, organiza esses detalhes de modo que provoque estranhamento e apreensão, sem intervir diretamente na narrativa.

A atmosfera de terror é reforçada pelas percepções sensoriais exageradas do narrador, como a visão do olho do velho e os ruídos percebidos durante a vigília:

> Ele estava aberto – bem, bem aberto –, e fiquei furioso ao fixá-lo. Eu o vi com perfeita clareza – todo ele um azul-pálido coberto por um véu horrendo que enregelou a própria medula em meus ossos; [...] E eu não lhe disse que você confunde a loucura com um simples aguçamento dos sentidos? Bem, sim, chegou aos meus ouvidos um som baixo, abafado, ligeiro, como o de um relógio envolvido em algodão. Também aquele som eu conhecia bem. Eram as batidas do coração do velho. Elas aumentaram a minha fúria, como a batida de um tambor que estimula um soldado a ter coragem (Poe, 2004, p. 247).

Segundo Punter (1996), no livro The literature of terror, o efeito do sobrenatural ou do medo muitas vezes é intensificado pelo ponto de vista instável, que impede o leitor de distinguir

entre realidade objetiva e delírio subjetivo. Nesse sentido, Poe manipula a percepção de tempo e espaço, descrevendo cada som e sombra de forma que cada detalhe aparente banal se transforma em fonte de tensão, antecipando o clímax do crime. A incerteza criada pelo narrador não confiável cumpre aqui a função de manter o leitor em estado de alerta, justamente pela impossibilidade de confiar plenamente em suas observações.

Um outro aspecto relevante é a construção do clímax emocional, quando o narrador mata o velho e descreve a remoção do corpo:

> Aos poucos, parou. O velho estava morto. Retirei a cama e examinei o cadáver. Sim, ele estava como pedra, morto como pedra. Pus a mão sobre o coração e a deixei ali por alguns minutos. Não havia pulsação. Ele estava morto como pedra. O olho dele não ia me perturbar mais (Poe, 2004, p. 248).

O uso de termos como "morto como uma pedra" reforça a obsessão do narrador e sua tentativa de se convencer da eficácia de seu ato, ao mesmo tempo em que transmite ao leitor o desconforto da situação. A descrição detalhada do toque sobre o coração do velho cria uma sensação de proximidade, fazendo com que o leitor compartilhe, de forma inquietante, a experiência do narrador. Essa atenção aos detalhes físicos e sensoriais, combinada à lógica distorcida da mente da personagem, transforma um ato criminoso em um momento de suspense intenso, mantendo a atenção do leitor e aprofundando o impacto dramático da narrativa.

Todorov (1975), em sua obra Introdução à literatura fantástica, destaca que o elemento de hesitação entre uma explicação racional e uma sobrenatural é central para a criação do efeito do fantástico. No caso de Poe, embora não haja sobrenatural explícito, o efeito de dúvida e estranheza é parecido: o leitor é forçado a hesitar

entre aceitar o relato como verdadeiro ou reconhecê-lo como fruto de uma mente perturbada. Assim, o terror é construído não apenas pelo ato físico, mas pelo desconforto psicológico provocado pela inconsistência da narrativa e pela consciência do leitor da insanidade do narrador.

Por fim, a narrativa do conto "O coração denunciador" evidencia a função do narrador não confiável na progressão da tensão até o desfecho, quando a paranoia do protagonista culmina no delírio e na confissão final. Dessa maneira, a construção cuidadosa da instabilidade do narrador não apenas intensifica o suspense, mas também prepara o terreno para a análise do clímax emocional, quando a ação concreta do protagonista finalmente manifesta as consequências de sua mente perturbada.

A ironia gerada pela diferença entre o que o narrador percebe e o que o autor implícito deseja comunicar é essencial para criar engajamento crítico do leitor. Essa ferramenta, no contexto do terror, se traduz em medo e desconforto, pois o leitor percebe a instabilidade do narrador e se antecipa aos desdobramentos de sua loucura. Dessa forma, pode-se observar que a incerteza e a tensão geradas por narradores instáveis são estratégias centrais para provocar medo psicológico, diferindo do horror físico direto, e Poe utiliza esse mecanismo de forma magistral.

Após o assassinato, o narrador passa a detalhar cada momento da ocultação do corpo e sua aparente tranquilidade. Essa descrição, carregada de obsessão, cria um efeito paradoxal: a narrativa é calma, mas o leitor sente ansiedade crescente. Segundo Booth (1983), o narrador não confiável manipula a narrativa ao apresentar uma visão de mundo que diverge do que o autor implícito entende como real ou moralmente aceitável.

No caso, a tranquilidade do narrador diante do crime intensifica a tensão, pois o leitor percebe que qualquer confiança na narrativa é apenas fruto de uma ilusão; o que deveria ser horroroso para uma pessoa racional é narrado como ato racional e necessário, e isso gera desconforto psicológico.

A descrição da percepção auditiva do narrador em relação ao suposto "coração batendo" do velho, mesmo este já estando morto, evidencia a instabilidade de sua mente. Punter (1996) reforça que o terror psicológico em obras góticas depende da manipulação da percepção e da consciência do leitor, e Poe explora exatamente esse mecanismo, utilizando a subjetividade perturbada do narrador para intensificar o suspense.

O embate entre a realidade objetiva e a percepção do narrador se aprofunda quando a polícia chega para investigar o crime. Nesse momento, a tensão narrativa aumenta porque o leitor já sabe o que aconteceu, mas o narrador continua a apresentar os acontecimentos como se estivesse seguro e sem culpa.

Booth (1974) observa que a ironia se manifesta nesse tipo de narrativa: o leitor percebe a discrepância entre a visão do narrador e os valores do autor implícito, criando um efeito de alerta constante. Desse modo, essa tensão não apenas mantém o suspense, mas também constrói o terror psicológico, pois a estabilidade moral e racional do narrador está comprometida.

O clímax ocorre quando o narrador finalmente não suporta mais o "coração" e confessa o crime, acreditando já ter sido descoberto. A narrativa, que até então parecia controlada e racional, implode em delírio e confissão, demonstrando a falibilidade do narrador e o poder da instância do autor implícito em conduzir o leitor à percepção de horror e culpa. Punter (1996) destaca que, no terror gótico, a tensão também surge através da instabilidade psicológica, pois o terror é emocional, e a revelação da insanidade do narrador funciona como ponto culminante do suspense.

Além disso, o conto permite observar como Poe manipula o tempo e o ritmo da narrativa para prolongar a tensão. O narrador detalha cada som e cada movimento, criando um efeito de antecipação constante. Todorov (1975) argumenta que o fantástico depende do atraso na resolução da dúvida, e, aqui, Poe mantém o leitor em constante hesitação sobre a sanidade do narrador e a realidade dos eventos.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

A narrativa se torna, assim, um jogo entre o que é narrado/mostrado e o que é percebido, reforçando o efeito de suspense e terror psicológico. Booth (1983) completa ao explicar que, nesse tipo de narrativa, o leitor deve atuar ativamente, decodificando as inconsistências do narrador e reconstruindo a lógica, o que aumenta a imersão e o impacto emocional da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, torna-se perceptível como a análise do foco narrativo em "O coração denunciador" proporciona uma compreensão mais profunda do efeito do narrador não confiável na construção do suspense e terror. A escolha do tema, que inicialmente partiu da curiosidade sobre a relação entre narrador e percepção do leitor, se confirmou ao constatar que cada escolha narrativa influencia diretamente a experiência de leitura. Este estudo evidencia a importância da voz narrativa na literatura de terror, reforçando a relevância de análises literárias detalhadas.

A análise realizada evidenciou que o narrador não confiável não é apenas um recurso estilístico, mas uma estratégia que transforma a experiência de leitura em um processo ativo. Ao percebermos a subjetividade e as distorções apresentadas pelo narrador, somos instigados a questionar os eventos narrados, reconstruindo repetidamente o enredo em nossa mente. Essa dinâmica reforça como a literatura de terror depende profundamente da manipulação da percepção do leitor para provocar um impacto emocional.

Além disso, o estudo facilitou a compreensão de como a escolha do foco narrativo desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do suspense na narrativa. Seguindo Friedman (2002), Booth (1983) e as análises de Punter (1996) e Todorov (1975), percebeu-se, então, que o uso da primeira pessoa traz uma proximidade relativa e uma distância crítica do leitor em combinação com o caráter não confiável do narrador. Este duplo efeito cria interesse e, em vez de a literatura de horror

ser apenas uma troca de contar algo, ela se eleva ao nível de um estímulo para nos fazer pensar, perceptivamente, moralmente e cognitivamente.

Por fim, pode-se concluir que "O Coração Denunciador" é um exemplo de como a voz narrativa, quando manipulada com exatidão, se torna instrumento eficaz para a construção do suspense e terror psicológico. Poe não depende de cenas explícitas de violência ou monstros sobrenaturais; a instabilidade e a subjetividade do narrador são, por si só, mais que suficientes para criar medo, tensão e envolvimento crítico. Dessa forma, o conto afirma a importância do narrador não confiável como um dos elementos centrais na literatura de terror.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1940. 412 p. Digitalizado em: 28 dez. 1940. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Memorias_posthumas_de_Braz_Cubas/pNNUAAA AMAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0. Acesso em: 15 jul. 2025.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. 2. ed. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019 (Série Prazer de Ler, n. 7).

BOOTH, Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980; 1983 (Coleção Artes e Letras / Arcádia; n. 778).

CALVINO, Ítalo Calvino. Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Título original: Racconti fantastici dell'Ottocento. Vários autores. Vários tradutores.

DENZIN, Norman. K; LINCOLN, Yvonna. S.; e Colaboradores. O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./ maio 2002.

LODGE, David. A arte da ficção. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Dagon. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. H. P. Lovecraft: medo clássico. Ilustrador: Walter Pax; Tradução: Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

PERNA, Cristina Lopes; LAITANO, Paloma Esteves. O clássico Edgar Allan Poe. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 7-10, abr./jun. 2009.

PUNTER, David. The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. London: Longman, 1996.

ROZSAS, Jeanette. Edgar Allan Poe: o mago do terror: romance biográfico. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013. 272 p. ISBN 978-85-60074-33-3.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Coleção Debates,14).

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

O MONSTRO MORAL NO CONTO "O MATADOR DE CRIANÇAS", DE VIRIATO CORREIA: UMA ANÁLISE PELAS VIAS DO INSÓLITO FICCIONAL

Soraya de Melo Barbosa Sousa (UESPI/UEMA)
Tayane Fernandes dos Santos (UESPI)
Gnaína dos Anjos Carneiro (UFPI)

REFLEXÕES INICIAIS

Em 23 de janeiro de 1884, no povoado Pirapemas (Maranhão), nasceu Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho, um importante representante da literatura brasileira que, com versatilidade, multiplicidade temática e formas peculiares de construções literárias, perpassou os mais variados gêneros, tempos e escolas da literatura e crítica acadêmica. O autor possui uma extensa bagagem literária, passando pela escrita de crônicas históricas, contos e romances infantojuvenis, peças teatrais, dentre outros.

Entre suas obras que mais se destacam estão: *Era uma vez...* (1908); *Terra de Santa Cruz* (1921); *Histórias da nossa história* (1921); *Contos da história do Brasil* (1921) e *Cazuza* (1938), que o tornaram reconhecido na literatura nacional, principalmente como escritor infantojuvenil, a partir desta sua última obra. No entanto, embora notórias suas produções, algumas veias de Viriato foram invisibilizadas, e é nesse ponto que o presente trabalho visa focar, em uma veia temática do autor ainda pouco conhecida em relação às de suas outras obras. Trata-se aqui de analisar, na produção do referido escritor, a presença de elementos que possam configurar um viés do insólito ficcional e o foco se dá na coletânea de contos Novelas doidas, publicada em 1921. No livro citado, nota-se uma face não tão conhecida de Viriato, que traz em cada conto os conflitos externos e internos

do ser humano em suas relações com o mundo contemporâneo; e, consequentemente, as implicações individuais e coletivas disso, em uma sociedade na qual o homem extrapola os limites de sua própria natureza, tornando-se um ser irracional.

Segundo Todorov (2017, p. 30-31), "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural". Ou seja, para o autor, uma narrativa é considerada fantástica, quando as personagens fictícias e o próprio leitor empírico se apresentam em constante ambiguidade frente aos acontecimentos, entendidos como sobrenaturais, impossíveis de explicações racionais.

No entanto, alguns autores, a exemplo de García (2012) e Roas (2014), discordam do posicionamento de Todorov (2017), acerca do requisito da existência de acontecimentos ditos sobrenaturais e sem explicações reais nos textos ficcionais, para que sejam considerados fantásticos. Do ponto de vista dos dois primeiros autores, a literatura fantástica, sob um viés contemporâneo, traz em seus textos literários a transfiguração de ações que inspiram o medo, o terror e as dúvidas protagonizadas pelo ser humano que, ao longo do tempo, vem alimentando o desejo de dominação do espaço em que vive; e, principalmente, do seu próprio semelhante, na busca incessante pelo poder e sentimento de superioridade, perante o próximo.

No limiar das prosas de vertente fantástica modernas, pós-modernas e contemporâneas, o insólito é manifestado ficcionalmente e analisado nas ações do ser humano, visto como um monstro moral, capaz de atrocidades de toda natureza e que fogem aos padrões vigentes na sociedade. Ações que não são, de fato, sobrenaturais, mas que podem causar, tanto nas personagens como nos leitores, um choque sobre a organização de suas próprias realidades. Diante do exposto, destaca-se que o presente estudo se filia, principalmente, à última concepção apresentada, entendendo o insólito como algo que desencadeia eventos de ordem moral, cultural, social e eticamente anormal.

Portanto, neste artigo propôs-se analisar a manifestação do insólito como um elemento presente nas ações do homem, enquanto monstro moral, no conto "O matador de crianças" (1921), do escritor maranhense Viriato Correia. Para tanto, buscou-se, como base teórico-metodológica, os estudos iniciados por Todorov (2017) e dos estudiosos que ampliam as concepções do primeiro teórico sobre a narrativa fantástica e apresentam conceitos mais recentes sobre esse gênero literário produzido na contemporaneidade, tais como o insólito em García (2012), e Roas (2014); e os monstros morais em França (2012).

Nessa ótica, destacam-se dois aspectos estruturais da narrativa: narrador e personagem. Sob o olhar de um narrador homodiegético e uma outra voz narrativa que se apresenta por meio de discursos diretos e indiretos, a obra analisada, narra a história de um homem que comete o crime de homicídio contra seus supostos netos, de forma premeditada e cruel. Enquanto uma voz narrativa aponta justificativas para os feitos do assassino, a outra tece críticas às ações do personagem homicida.

Visando um melhor entendimento das discussões e análises desenvolvidas neste trabalho, apresentam-se, primeiramente, as principais concepções teóricas nas quais ampara-se o artigo: dos estudos mais clássicos aos mais contemporâneos acerca da literatura fantástica. No tópico seguinte, articula-se a teoria discutida com a proposta de análise aqui defendida; e, na seção final, apresentam-se as principais considerações acerca da investigação delineada.

A VERTENTE DO INSÓLITO FICCIONAL NA CONSTRUÇÃO DOS MONSTROS MORAIS

Para Todorov (2017), o fantástico tradicional é caracterizado pela presença de um acontecimento sobrenatural, em um mundo real regido por leis naturais. Nesse sentido, o seu conceito se define pela relação entre real e imaginário. No entanto, estudos contemporâneos apontam que, não necessariamente, o sobrenatural seja o elemento caracterizador do fantástico, mas

sim elementos que subvertem a condição de normalidade da ordem estabelecida.

Como afirma Roas (2014, p. 67), "o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente"; porque descobrimos que nosso mundo, o mundo real, não funciona tão bem quanto pensávamos. Assim, a irrupção do insólito não propõe necessariamente uma possível transgressão do real, ela traz à tona uma segunda realidade por trás da cotidiana, em que os personagens escondem sua verdadeira face, com ações que subvertem o que é socialmente aceitável e suas ideologias carregadas de preconceito e de opressão do homem pelo homem.

O insólito é um acontecimento que não decorre da normalidade da ordem natural do senso comum, ou seja, é aquilo que não é comum, próprio de acontecer; sendo, portanto, improvável, imprevisível, incomum, do inesperado, do inaudito:

> Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (Garcia, 2007, p. 20).

Os escritos fantásticos e suas vertentes mais recentes, como a manifestação do insólito ficcional, apresentam em suas tramas narrativas a representação das consequências das ações humanas,

moral e socialmente inaceitáveis, que inspiram sentimentos angustiantes e de terror ao ser humano. Assim como as notícias "insólitas" de um jornal televisivo, no qual se apresentam, em expressiva progressão a cada dia, casos de guerras, abusos de todos os tipos, mortes causadas pelo próprio homem aos seus semelhantes; entre outros. que chocam os espectadores, quando se deparam com sua vida real; um texto ficcional também assim o faz, ao retratar em sua essência a transfiguração desse mundo caótico escancarado pelos noticiários.

Nesse sentido, conforme já apontava Candido (2002, p. 29) "[...] é difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos". Ou seja, a literatura parte do social, embora, paradoxalmente, não tenha obrigatoriedades com este, para existir e possibilitar polissêmicas construções de sentido.

Nos textos fantásticos contemporâneos, isso ocorre de forma um tanto peculiar, pois são escritos em que se irrompe o insólito por meio das ações do ser humano e tais atitudes funcionam como gatilhos, para que o leitor empírico seja levado a refletir sobre seu próprio mundo e percebê-lo como um complexo e desorganizado sistema em que ele próprio (já que o leitor está dentro da categoria homem) é o ser mais destrutivo e imprevisível da sociedade.

Seguindo essa perspectiva, Ceserani (2006) afirma que o fantástico é caracterizado por uma particular combinação e um particular emprego de procedimentos formais e sistemas temáticos que, embora não sendo exclusivos do modo fantástico, são muito frequentes nos textos fantásticos. Assim, de acordo com o referido estudioso, os procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo fantástico são: 1) Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) A narração em primeira pessoa; 3) Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) Passagem de limite e de fronteira; 6) O objeto mediador; 7) As elipses; 8) A teatralidade;

9) A figuratividade; 10) O detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes da literatura fantástica, ele elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada (Ceserani, 2006). Para esse crítico, portanto, o fantástico é um modo literário que ganha espaço na modernidade com narrativas que trazem ao leitor diversas formas de ver o mundo, entre elas, a possibilidade de situar-se no limite entre o que se supõe real e lógico e a alienação e fragmentação da própria consciência humana, diante do que sugere a trama ficcional.

Sobre a manifestação do insólito ficcional, Garcia, (2013) ainda assevera que a teoria e a crítica literária vêm salientando a sua importância no sistema literário fantástico, seja como gênero seja como modo discursivo. Esse pesquisador acrescenta também que é ponto pacífico, entre os teóricos e críticos, que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem que rompe com as convenções aceitas ou defendidas por uma ordem vigente, em determinado tempo e espaço social.

Um aspecto que aproxima as ideias de Todorov (2017) com a de teóricos mais recentes como Roas (2014) é o de que para um texto ser considerado fantástico, deve chocar o leitor ou lhe causar medo. No entanto, enquanto, para Todorov (2017), o sentimento citado é causado por elementos sobrenaturais no texto; para o segundo pesquisador citado, o impacto no leitor da literatura fantástica, não necessariamente, advém de causas sobrenaturais, pois pode se configurar como um sentimento que o ser humano sente de si próprio e de seus semelhantes.

Seguindo esse pensamento, França (2013) declara que o medo na literatura brasileira é, na maioria das vezes, provocado por fatores naturais, sobretudo por temores relacionados à imprevisibilidade do homem, bem como à sua violência e à sua crueldade irracionalmente naturais, uma fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade. E esse medo do

outro parece ser o mais frequente no sistema literário.

Na Contemporaneidade, não é mais tão necessária para provocar medo, como acontecia no fantástico tradicional, a aparição de um fenômeno sobrenatural, porque a transgressão da realidade se gera mediante a irresolúvel falta de nexos entre os diversos elementos do real:

> Assim, o insólito não seria necessariamente algo sobrenatural, mas aquilo que foge à normalidade, transgredindo a ordem estabelecida. Na trama ficcional entende-se o insólito por algum elemento da narrativa que se apresenta de modo incoerente com a realidade exterior e racional do leitor, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa incoerência é que causa medo e 'o que garante esse efeito fundamental para a consecução da literatura fantástica, permitindo sua efetivação no plano ficcional' (García, 2012, p. 25).

Desse modo, o insólito se manifesta na construção incoerente (segundo a realidade social) de qualquer uma das categorias da narrativa, tais como o espaço, o tempo, os personagens e as ações, interferindo na e para a sua produção e recepção da obra literária, dentro dos limites da literatura fantástica, visto que:

> Inquestionavelmente, é fato que a manifestação do insólito na narrativa importa para a estruturação dos protocolos ficcionais que dão sentido à construção do modo discursivo ou do gênero literário fantásticos, implicando as necessárias inter-relações de produção e de recepção do construto ficcional. Sua irrupção confere a quaisquer

> das categorias da narrativa, isoladamente ou em conjunto, o caráter não habitual, não esperado, não costumeiro, não previsível, surpreendente, em desconformidade com a lógica racional e o senso comum, conforme a realidade exterior à narrativa (García, 2012, p. 23-24).

Portanto, a construção do medo na ficção dá-se, também, através desses elementos da narrativa – narrador, personagem, tempo, espaço, enredo. Por isso, a "construção insólita das categorias da narrativa é uma estratégia necessária e essencial à literatura fantástica, senão a mais necessária e essencial de suas estratégias" (García, 2017, p. 132).

Do ponto de vista da estrutura narrativa da Literatura do Medo, dois aspectos são de especial importância: a construção dos personagens e a arquitetura do espaço ficcional (França, 2013, p. 66). No que concerne à categoria do personagem, em especial, um arquétipo da literatura do medo – o monstro –, França (2012) afirma que é mais recorrente a presença de monstros morais do que os sobrenaturais. Para ele, os personagens referidos como monstruosos consistiam, muitas vezes, em seres que transgrediam limites culturais, em outras palavras, encarnações do medo causado pelo outro:

> Ao corporificar diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas, sexuais, religiosas, o ser monstruoso funciona como um 'outro' dialético. Nessa condição de 'diferença' encarnada, o monstro funciona como um alerta contra os riscos de ultrapassar as fronteiras da normalidade – uma advertência aos que ousam se aventurar para além do socialmente aceitável. Cruzar os limites pensa Cohen, pode significar tanto arriscar-

> se a se tornar vítima do monstro quanto vir a se tornar um (França, 2012, p.192).

Corroborando a tal linha de pensamento, a pesquisadora Santos (2022) trata do insólito na literatura maranhense como o que ela considera insólito social, pois a maioria dos autores trazem em seus escritos questões que podem incitar os leitores empíricos a refletirem sobre suas próprias organizações sociais. Para desenvolver suas narrativas, muitos dos escritores constroem, por intermédio dos narradores e personagens, arquétipos de monstros. Santos (2022) se refere a estes como os monstros humanos, monstros da vida real abarcados por meio do texto literário.

Diante desses pressupostos teóricos, delineia-se, como corpus, o conto "O matador de crianças", da obra Novelas doidas, do autor Viriato Correia, para investigar a manifestação do insólito como elemento desencadeador de conflitos vividos pelo protagonista, transfigurados da realidade do leitor. Reflete-se sobre o quanto o ser humano é visto como um sujeito que transgride os limites sociais e culturais, vigentes na sociedade, transformando-se em um monstro moral, que suscita no leitor empírico reflexões sobre as ações humanas.

A (DES) CONSTRUÇÃO DO MONSTRO MORAL EM "O MATADOR DE CRIANÇAS": O LEITOR ENTRE DUAS VOZES

O conto "O matador de crianças" traz a trama de uma família aparentemente bem estruturada, e socialmente normal, com os pormenores íntimos apresentados aos leitores por meio do que consideramos duas vozes narrativas (um narrador homodiegético e uma voz narrativa que adentra o conto por meio de discursos diretos e indiretos). O texto ficcional, em questão, narra a história na qual o personagem protagonista, conhecido como Diniz de Pádua, comete o crime de homicídio contra seus supostos netos, de forma premeditada e cruel.

A narrativa tem início com o encontro entre as duas vozes narrativas, que também são personagens, em um bonde. Tal qual um julgamento em que se tem a defesa e a parte de acusação, na possibilidade de construção de sentidos que se delineia no presente artigo, refere-se aos narradores como a voz de acusação, ou seja, aquela que considera Diniz de Pádua o culpado; e a voz de defesa, que busca justificar os feitos do protagonista, no decorrer do conto. Cada narrador busca, por meio da linguagem, formas e argumentos de convencer o leitor de suas posições, perante a história do personagem Diniz de Pádua, o que fica evidente por meio das marcas textuais presentes no conto. Assim, a capacidade projetiva e criativa da linguagem mostra-se como um procedimento recorrente na narrativa (Ceserani, 2006)

Tendo por base o pensamento de Todorov (2017), de que para se irromper o fantástico na narrativa, o leitor necessita entrar no mundo dos personagens, ressalta-se que, de início, o narrador de acusação faz uma espécie de chamamento ao leitor para que ele se sinta instigado a ler o conto e conhecer o caso do protagonista, Diniz de Pádua:

> O capitalista Diniz de Pádua, vulto de maior destaque no alto comércio daquele tempo, modelo de virtudes, de bom gosto e elegância, fora surpreendido envenenando a neta, uma criança de três anos, loira como uma espiga nova, alegre e risonha como um pássaro solto. As circunstâncias do crime eram horríveis (Correia, 1921, s/p, grifo nosso).

De acordo com Ceserani (2006), o gosto por contar casos e aventuras é um dos principais procedimentos narrativos de um texto fantástico. Outro procedimento frequentemente explorado no conto, como se vê adiante, é o detalhe. O narrador empresta à linguagem os detalhes enunciados criteriosamente, de forma

a construir e descontruir a monstruosidade de Diniz de Pádua.

O personagem principal é apresentado pelas vias de narração, como um indivíduo modelo social, e o que chama a atenção é o adjetivo que o narrador acusador usa para caracterizá-lo: Diniz de Pádua era um "capitalista", essa caracterização é usada mais de uma vez para se referir ao personagem. Ou seja, Pádua fazia parte de uma lógica social que preconiza a constante competitividade e inescrupulosidade do ser humano, buscando sempre em primeiro lugar interesses individuais. Já nas primeiras linhas do conto, as máscaras sociais de Pádua caem e podem causar uma primeira hesitação e medo no leitor, pois é revelado que o protagonista matou sua suposta neta envenenada e as circunstâncias do crime causaram horror. Por meio do suspense, o narrador chama os leitores para dentro do texto ficcional.

Além disso, um dos principais meios usados pelo narrador acusador para fazer com que o leitor fique do seu lado na trama, é a ironia, como se pode observar em muitos fragmentos do conto, a exemplo do seguinte trecho, quando essa voz narrativa enfatiza:

> Ninguém podia imaginar na figura de Diniz de Pádua, tão distinto, amável, correto e feliz, a veia repugnante de um assassino capaz de matar paciente e friamente os netinhos. Miserável! Infame! Ah! A pena de morte para um bandido assim! (Correia, 1921, s/p, grifo nosso).

A linguagem irônica aqui, é usada como um mecanismo de sedução do leitor. O narrador acusador, neste trecho, busca trazer uma imagem de Diniz de Pádua como um indivíduo mascarado socialmente perante a cidade do Rio de Janeiro, visto que era alguém respeitável, como se observa no uso dos adjetivos pelo narrador, pois a personagem aparentava ser muito distinta, amável, correta e feliz; mas, por trás dessa máscara social, havia

um assassino de crianças inocentes. Esse narrador de acusação utiliza ainda o adjetivo negativo "miserável" para tornar mais expressiva sua indignação ao caso.

De acordo com França (2013, p. 74), "ao confrontarmos os assassinos, esperamos neles encontrar a aberração, o inumano. Contudo, o que é sobretudo perturbador, é que eles não aparentem ser monstros, não possam ser percebidos, antecipadamente, como letais". É justamente esse olhar que o narrador coloca em destaque no fragmento citado; pois, para a sociedade, Diniz de Pádua aparentava ser incapaz de tamanha atrocidade relatada. Como pode um senhor tão bem visto pelos que o rodeavam, ter cometido o crime de assassinato? O assassinato, por si só, já é uma prática abominável socialmente, e não se busca aqui medir graus de violência. No entanto, o fato de o protagonista ter cometido o crime citado contra crianças, causa uma repulsa ainda maior em todo o corpo social. O choque que tal atitude pode provocar no leitor empírico é expandido, ao se pensar nos regimentos de moral e ética vigentes no mundo real.

No fragmento a seguir, apresenta-se, a partir do discurso direto, uma espécie de diálogo entre o narrador acusador e o personagem secundário, Gastão do Lago, que, posteriormente, passará a narrar a história de Diniz de Pádua, ocupando o status de voz de defesa. É nesse momento da narrativa que o narrador da voz de acusação, descobre que a condenação do capitalista não fora unânime, como apontava as circunstâncias; e, por isso, expressa por meio das marcas linguísticas em destaque, uma reação de indignação, diante da incoerência desse fato:

> Eu crivava o Gastão do Lago de perguntas. [...] – Condenação unânime, não foi assim?! Perguntei num tom afirmativo. – Não. Houve um voto a favor do réu, respondeu o meu amigo. – Não é possível! – É exato. – Quem foi esse miserável? –Não foi miserável nenhum. – Estás a brincar! – Palavra, houve

> um voto a favor. Mordi os beiços. – Não estaria, esse tipo do voto a favor, convencido de que o Diniz de Pádua era um matador de crianças? – Estava. – Não teria a segurança de que ele matou miseravelmente a netinha? – A segurança total. Tinha mais a certeza de que as duas outras crianças que morreram anteriormente foram assassinadas pelo capitalista (Correia, 1921, s/p, grifo nosso).

As marcas discursivas destacadas podem possibilitar ao leitor perceber o sentimento de revolta do narrador de acusação, em relação ao voto favorável ao réu, tanto por suas expressões: "Não é possível!", "Quem foi esse miserável?", "Estás a brincar!", quanto por sua ação: "Mordi os beiços". E a narrativa não deixa nenhuma dúvida da culpa do protagonista, uma vez que em sua fala, Gastão do Lago afirma claramente que Diniz de Pádua era de fato - "um matador de crianças", que assassinou os próprios netos.

Dessa forma, assim como o narrador acusador, o leitor também pode estranhar a ocorrência de um voto favorável, visto que o personagem realmente era um assassino e tinha todas as provas contra ele. Levando em consideração a realidade empírica e a concepção de García (2007; 2012) a respeito de o insólito não decorrer da ordem regular das coisas, sendo caracterizado como algo que rompe com as convenções definidas pelo padrão social, o voto em defesa desse personagem é algo que foge à normalidade da sociedade, porque os assassinos tendem a ser condenados socialmente, portanto, dependendo do leitor, tal voto pode ser considerado como incomum, inesperado ou insólito.

Outro aspecto que pode causar estranhamento ao leitor, diz respeito à voz de defesa de Gastão do Lago que afirma haver uma justificativa para que o protagonista tenha assassinado os netinhos: "– Ouve-me. Há uma justificação. É necessário primeiro ouvir a história do Diniz de Pádua, história que

ninguém conhece aqui no Rio, mas que é horrenda e estranha" (Correia, 1921, s/p, grifo nosso). Tal atitude de justificar as ações de um assassino também pode ser considerada como algo insólito, visto que, moralmente destacando, não há justificativa plausível para justificar a prática de um crime abominável, como o retratado no conto. Atentando-se aos adjetivos em destaque, usados pelo narrador de defesa para caracterizar a história de vida do réu, pode-se perceber mais uma vez o uso do recurso de chamamento ao leitor, com o qual o narrador defensor tentar comovê-lo e, consequentemente, instigá-lo a conhecer a história em questão, que será apresentada como justificativa para os feitos monstruosos do protagonista.

A seguir, tem-se um fragmento em que por meio do discurso direto, a voz de defesa apresenta a justificação citada anteriormente:

> – Considera bem a situação miserável do Diniz de Pádua, continuou o Gastão do Lago, depois de uma pausa. Marido com todos os sacramentos, dono, senhor absoluto daquela mulher, tendo de a entregar a outro [...]. Que angústia estranha não havia de sofrer o pobre homem ao ouvir a criança, na sua inconsciência, chamar-lhe vovô, beijar-lhe as barbas e afagar-lhe o rosto! Considera um instante, e vê quanto não sofria o desgraçado tão rico, tão infeliz dentro do seu ouro e tão miserável dentro de sua casa! (Correia, 1921, s/p, grifo nosso).

Neste ponto da narrativa, o adjetivo "miserável" foi usado pelo narrador de defesa com outro sentido, diferente do empregado pelo narrador de acusação, que o utilizou de modo pejorativo, para caracterizar Diniz de Pádua como um sujeito que incita desprezo. Percebe-se, no fragmento em questão, que o narrador

defensor utiliza o referido termo para caracterizar o protagonista como uma pessoa digna de piedade, que incita compaixão por ter sido alvo de uma desgraça. Na visão desse narrador, Diniz de Pádua vivia uma situação desgraçada porque fingia, perante a sociedade, que era o pai da própria esposa e avô dos filhos que ela teve com o amante, que era apresentado a todos como o marido legítimo. Ou seja, o protagonista vivia uma realidade mascarada em que se ocultava uma organização familiar contrária às regras de convívio social.

Desse modo, ao se tomar por base que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem que rompe com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço (García, 2012); e que a irrupção do anormal, não é para evidenciar o sobrenatural, mas para postular a possível anormalidade da realidade, impressionando o leitor terrivelmente (Roas, 2014), pode-se evidenciar que o conto traz uma segunda realidade por trás da cotidiana, em que a estrutura familiar foge à normalidade das convenções aceitas e estabelecidas pela sociedade, em que os personagens escondem os seus verdadeiros papéis sociais. Portanto, a circunstância inusitada vivenciada por um marido que vive com a esposa, o amante e os filhos dela e do amante, foge ao padrão social, podendo ser caracterizado como algo incomum, anormal, ou, insólito.

Além disso, o fato de o protagonista aceitar e submeter-se a tal condição por amor à esposa, também pode ser considerado algo que subverte a normalidade, caracterizando um amor para além do normal, uma vez que ele tem que entregá-la a outro e, principalmente, porque vivia uma angústia e tristeza em nome desse sentimento, ou seja, ele aceita sacrificar seus direitos como marido e sua felicidade para permanecer ao lado da mulher. Esse drama familiar é usado pelo narrador que representa a voz de defesa, como motivação para os assassinatos cometidos por Diniz de Pádua, o que pode impressionar o leitor, tendo em vista que esse narrador tenta defender a violência e a crueldade do homem contra seu semelhante, ações que vão contra os

princípios e normas convencionados nas relações sociais, e que não podem ser justificadas.

Dessa forma, durante o desenvolvimento das ações no conto, a imagem de Diniz de Pádua como um monstro moral, é construída e desconstruída, por meio das duas vozes narrativas. No trecho abaixo, pode-se vislumbrar bem o caráter de monstruosidade do personagem central:

> Os desequilibrados passionais fazem a cultura do requinte. Diniz de Pádua preocupava-se em matar os filhos de sua mulher ao chegarem sempre a uma determinada idade – três anos e três meses. E matava-os devagarinho, dia a dia, dose a dose de veneno, com a voluptuosidade do gato que leva horas inteiras a brincar com o ratinho entre os dentes. E matá-los-ia a todos que viessem nascendo, se não tivesse sido apanhado [...] (Correia, 1921, s/p, grifo nosso).

Nesse fragmento, pode-se observar a evidência do personagem central transfigurado de homem para monstro, o moral. Diniz de Pádua premeditava os seus crimes, era um verdadeiro monstro humano, o que configura as suas ações como insólitas. Tais comportamentos e ações do protagonista, podem impactar o leitor, fazendo-o até mesmo a refletir sobre os limites da violência que o homem é capaz de esboçar contra seu próprio semelhante. Isso se relaciona ao que França (2012) chama de "outro dialético".

Além disso, observa-se também a metáfora do gato, um animal irracional que age contra suas presas por instinto e necessidade de sobrevivência. E o ser humano, único ser que possui a racionalidade, usa-a para destruir sua própria espécie (Santos, 2022). Tal postura humana reflete a lógica da sociedade

contemporânea em que a competitividade cresce a cada dia; o capitalismo, a objetividade, e o antissentimentalismo sobrepõem a subjetividade, o diálogo e a empatia.

No desfecho do conto, Gastão do Lago destaca:

> O caso é horrendo, mas havemos de concordar que o capitalista não era um matador de crianças. Matava-as apenas para vingar-se da mulher. O bonde parou. Gastão do Lago apertou-me as mãos apressadamente, ao estribo, dizendo: – O voto a favor do réu foi meu. Não me arrependo (Correia, 1921, s/p, grifo nosso).

É relevante observar como a voz de defesa justifica os feitos da personagem Diniz de Pádua que assassinava as crianças "apenas para vingar-se da mulher". O termo "apenas" reduz ou busca minimizar, de alguma forma, a ação de Diniz de Pádua. E as crianças inocentes? O fato de terem ocorrido assassinatos? Perguntas não consideradas por Gastão do Lago, chocando tanto o narrador acusador, podendo impactar também os leitores do mundo real e levá-los a refletir sobre sua própria realidade, corroborando ao pensamento de Roas (2014), quando o teórico destaca que no insólito contemporâneo o leitor pode ser levado a perceber que "o seu mundo" não é tão bem organizado como pensa ser.

Portanto, no conto analisado, a irrupção do insólito não propõe, necessariamente, uma possível transgressão do real, ela escancara os ilimitados aspectos da crueldade humana, trazendo à tona uma dualidade do real, a que se encontra à luz e a que está na obscuridade. Sendo nesta última, onde o personagem Diniz de Pádua esconde sua monstruosidade, com ações que subvertem o que é aceitável pela sociedade e caracteriza a opressão do homem pelo homem, configurando-se em um "monstro moral".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do presente capítulo, buscou-se analisar o conto "O matador de crianças", do escritor maranhense Viriato Correia, pelas vias do insólito ficcional. Com esse objetivo, destacaram-se dois aspectos estruturais da narrativa: narrador e personagem. Nesse sentido, ao se observar a articulação dos elementos do texto literário na construção do conto, principalmente narrador e personagem, bem como das marcas discursivas que contribuem para a construção de sentidos do leitor, observou-se que no conto, corpus deste trabalho, há a irrupção do insólito por meio da construção monstruosa do personagem Diniz de Pádua, pois este contraria as normas sociais e morais vigentes na sociedade e revela-se como um monstro moral, ao cometer o crime de assassinato contra crianças indefesas.

Outra configuração insólita está no fato de o protagonista aceitar que sua esposa conviva com ele e o amante dela sob o mesmo teto, principalmente para manter sua máscara social de capitalista bem-sucedido financeira e familiarmente. Além disso, o insólito também se apresenta no nível da narração do texto ficcional, tendo em vista que uma das vozes narrativas, a de defesa, busca justificar os feitos de Diniz de Pádua, considerando-o como alguém passível de ser inocentado e não condenado, apesar do caso narrado no conto.

Todo esse contexto pode fazer com que o leitor empírico reflita sobre a sua própria realidade, ao sair da ficção. Quais os limites da crueldade humana? Até onde pode chegar o homem na busca por seus interesses individuais? Como o contexto temporal e espacial, no qual o homem está inserido, podem influenciar em suas ações? Estas são algumas inquietações que podem surgir na mente dos leitores, ao adentrarem na trama do conto analisado neste artigo.

Por meio da análise realizada, considera-se que Viriato Correia tem muito a contribuir para a literatura fantástica maranhense e brasileira, bem como com reflexões sociais acerca dos limites ultrapassados pelo próprio ser humano que, por meio de suas

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

ações, descaracteriza-se e configura-se como um monstro moral. Dessa forma, espera-se que esse trabalho impulsione a abertura para futuras pesquisas acerca do conto analisado e de outros da mesma coletânea, ampliando a fortuna crítica de Viriato Correia e a bagagem de estudos sobre a temática discutida.

Além disso, ressalta-se que um texto literário possui múltiplas possibilidades de construções de sentido. Desse modo, a análise aqui realizada é apenas uma dessas produções, estando aberta a novos estudos, críticas e complementações.

REFERÊNCIAS

CORREIA, V. Novelas doidas. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Castilho, 1921. In: Biblioteca virtual brasileira: Textos literários em meio eletrônico. Disponível em: https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=167953. Acesso em 9 out. 2022.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: CANDIDO, A. Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, p. 77-92, 2002.

CESERANI, R. O fantástico. Tradução; Nilton Cezar Trindapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA F.; BATALHA, M. C. (Org.). Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 187-195.

FRANÇA, J. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. In: GARCIA, F.; FRANÇA, J.; PINTO, M. O. As arquiteturas do medo e o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 66-78.

GARCÍA, F. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, F. (Org.). A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-23. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/. Acesso em: 23 jun. 2021.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

GARCÍA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, F; BATALHA, M.C (Org.). Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARCÍA, F. Sem o medo, não há o Fantástico. Mas que medo (s)?. In: GARCIA, F.; FRANÇA, J.; PINTO, M. O. (Org.). As arquiteturas do medo e o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 11-22.

GARCÍA, F. A construção insólita de categorias da narrativa como estratégia necessária e essencial à literatura fantástica. In: ESTEVES, A. R.; RAPUCCI, C. A. (Org.). Vertentes do Insólito e do Fantástico: leituras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, p. 111-133.

ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

SANTOS, N. S. O insólito na literatura maranhense. Mesa-redonda do II SIGELMA. realizado no Youtube, em 30 de março de 2022. Disponível em: https://youtu.be/MqjjcvpI9Wc. Acesso em 15 jun. 2023.

TODOROV, T. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

KEIRO SHUKAN E A UTOPIA FABRICADA DO PÓS–GUERRA JAPONÊS

Elizete Albina Ferreira (PUC Goiás)
Vitor Yukio Ivasse Alves (PUC Goiás)

INTRODUÇÃO

A reflexão crítica sobre o pós-guerra japonês tem se orientado, nas últimas décadas, por uma indagação recorrente a respeito das formas de incidência da derrota de 1945 e da destruição provocada pela bomba atômica na organização da narrativa literária. Não raro, a análise estabelece uma correlação direta entre o acontecimento traumático e a reorganização da linguagem ficcional, como se a ruptura histórica encontrasse, na fragmentação formal ou no testemunho literário, sua tradução imediata. Com efeito, a literatura compõe uma superfície sensível sobre a qual se inscreve, quase de modo proporcional, a violência do evento. Entretanto, quando se desloca o foco do acontecimento para as condições de sua rememoração, o problema adquire outra densidade. A catástrofe não ingressa na narrativa de modo automático, tampouco a memória se reduz a uma cadeia causal que vincule experiência à sua expressão. Entre o fato histórico e sua inscrição discursiva interpõem-se instâncias de mediação social e interpretativa que delimitam o que pode ser dito, o que deve ser atenuado e aquilo que permanece à margem da circulação pública. De fato, o pós-guerra japonês produziu textos de denúncia e formas literárias marcadas pela fratura explícita, ao mesmo tempo que engendrou modalidades narrativas comprometidas com a contenção do dissenso, bem como com a preservação de uma imagem coerente da experiência histórica.

Em comparação com outras narrativas do pós-guerra japonês, o conto "Keiro Shukan", publicado em 1963 por Kenzaburo

Oe, singulariza-se pela opção por um enredo concentrado em uma situação narrativa específica, fundada na filtragem do fato histórico. Em lugar de dramatizar o evento traumático em sua dimensão espetacular, o conto elege uma situação simples cuja contenção formal aponta para impasses de ordem mais ampla. Um homem de noventa anos, afastado do mundo por cerca de uma década, solicita a três estudantes que lhe relatem o que ocorreu após a guerra. A condição imposta por sua enfermeira é inequívoca: nenhuma notícia triste deve ser mencionada. A interdição altera o relato, submete-o a um critério seletivo de neutralidade que incide diretamente sobre o estatuto da memória, de modo que o Japão apresentado ao ancião corresponde a uma imagem depurada de derrota, conflitos políticos, disputas ideológicas, precariedades econômicas e inquietações internacionais, constituindo um simulacro de continuidade histórica definido como uma utopia pacificada que preserva a aparência de estabilidade. Com efeito, a exclusão sistemática da dor não constitui mero expediente narrativo, pois estabelece um regime específico de recordação no qual a continuidade histórica passa a depender da modulação do sofrimento. O passado permanece, embora submetido a um enquadramento que o torna suportável e compatível com a exigência de serenidade imposta ao relato. Por meio dessa estratégia narrativa, o conto conduz a discussão do trauma ao plano da transmissão, interrogando as condições sob as quais uma comunidade sustenta a própria memória sem comprometer a estabilidade psíquica e simbólica que orienta sua reorganização no pós-guerra.

A hipótese que orienta este estudo sustenta que "Keiro Shukan" encena a fabricação de uma serenidade discursiva como estratégia de sobrevivência em uma sociedade marcada pela derrota. A utopia construída pelos estudantes não corresponde a um projeto político sistematizado, mas a uma operação narrativa que reorganiza o tempo vivido com o propósito de preservá-lo da desagregação. Ao aproximar lembrança e omissão no interior de uma mesma operação, o conto inscreve a literatura

em uma discussão mais ampla acerca da legitimidade das versões do passado e da responsabilidade ética implicada em sua formulação. A narrativa explicita os critérios que regulam a circulação da memória e torna perceptível o modo como determinadas formas de enunciação alcançam legitimidade pública enquanto outras permanecem circunscritas ao silêncio. Imbuído dessa estruturação, o conto de Kenzaburo Oe situa o pós-guerra japonês em um processo de reorganização simbólica no qual a elaboração do passado se vincula à necessidade de estabilizar a experiência comum por meio da produção de uma imagem utópica discursivamente sustentada.

O JAPÃO DO PÓS–GUERRA E A NECESSIDADE DE NARRAR

O Japão do pós-guerra naturalizou a ausência e o silêncio do passado ao erradicar sua própria luta para lidar com suas memórias. Pode parecer que a sociedade do pós-guerra facilmente deixou suas experiências para trás na busca por sucesso econômico. Entretanto, o progresso atual de esquecimento da perda não foi fácil: isto envolveu uma luta constante para transformar as memórias da guerra em uma forma nostálgica e benigna. A sociedade japonesa conseguiu, afinal, ocultar a luta do pós-guerra pelo esquecimento. Quando o próprio processo histórico de esquecimento foi erradicado, as experiências e as perdas da guerra foram enterradas junto com a sociedade do pós-guerra. Com a intenção de recordar o passado, este processo de esquecimento tem que ser trazido à tona (Igarashi, 2011, p.40).

A capitulação japonesa anunciada pelo imperador Hirohito em 1945 encerrou a participação do Japão na Segunda Guerra Mundial e inaugurou um período marcado pela intervenção direta das potências vencedoras na reorganização política do país. Em setembro do mesmo ano teve início a ocupação conduzida pelas forças aliadas sob autoridade do Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP), estrutura administrativa instalada em Tóquio e dirigida pelo Ex-Chefe do Estado-Maior do

Exército dos Estados Unidos, General Douglas MacArthur (Dower, 1999). Embora formalmente apresentado como um regime internacional, o governo da ocupação foi exercido de maneira centralizada pela autoridade do comando americano, cuja administração dependia amplamente da burocracia japonesa para executar suas diretrizes. Os vencedores "tinham pouca alternativa senão governar 'indiretamente', por meio dos órgãos já existentes do governo" (Dower, 1999, p.8), condição que resultou na formação de uma estrutura administrativa em dois níveis, na qual a autoridade política do comando aliado se apoiava na continuidade dos quadros burocráticos japoneses, circunstância que permitiu a manutenção e, em certos aspectos, o fortalecimento dessas estruturas administrativas após o término da ocupação. Durante quase sete anos o Japão permaneceu submetido a esse regime. Embora a administração japonesa continuasse a funcionar formalmente, as decisões diplomáticas dependiam da aprovação da autoridade ocupante, de modo que o país viveu uma situação em que não dispunha de soberania efetiva nem mantinha relações diplomáticas próprias, circunstância na qual, conforme observa Bix (2000, p. 28), "as reformas impostas pelos Estados Unidos destruíram a relação triangular que existia entre a monarquia, o governo e o povo japonês", ao passo que o imperador foi privado de sua condição soberana e redefinido como "símbolo da unidade nacional".

Os bombardeios realizados entre 1944 e 1945 atingiram extensas áreas urbanas, destruindo amplos setores da infraestrutura de cidades como Tóquio, Osaka e Yokohama, resultando em um cenário de devastação acompanhada pela ruptura de circuitos econômicos e administrativos que haviam sustentado o funcionamento do país durante o conflito. Ao final das operações aéreas, seis das sete maiores cidades japonesas haviam sido alvo direto de campanhas de bombardeio responsáveis por extensas áreas arrasadas e elevado número de vítimas civis, o que evidenciava a intensidade da ofensiva aérea dirigida contra os principais centros industriais e urbanos do

arquipélago, com exceção deliberada de Kyoto, antiga capital imperial poupada das operações (Frank, 1999, p.100-101). Nos mesmos meses, a campanha aérea também incorporou operações de minagem naval realizadas por bombardeiros B-29, ação que comprometeu rotas marítimas e ampliou a pressão sobre a economia do país.

Ao mesmo tempo, a dissolução do império japonês desencadeou um amplo movimento de repatriação que trouxe de volta ao arquipélago milhões de militares e civis dispersos pelos territórios anteriormente integrados à expansão imperial. No momento da rendição, cerca de 6,9 milhões de japoneses encontravam-se fora das ilhas metropolitanas, e o processo de retorno conduziu a maior parte dessa população de volta ao Japão nos anos subsequentes, totalizando aproximadamente 6,24 milhões de repatriados entre 1945 e 1954 (Watt, 2009, p. 2; Park, 2020, p. 113). Esse fluxo produziu um deslocamento populacional de grande escala que contribuiu para o agravamento das dificuldades econômicas.

Nessas circunstâncias, a vida cotidiana ocorria sob condições materiais adversas, entre as quais se destacavam a escassez de alimentos e a expansão de circuitos informais de abastecimento que buscavam compensar, de maneira precária, a ausência de redes econômicas estáveis. Nos testemunhos e relatos do período aparece com frequência a palavra kyodatsu (虚脱), termo que, embora originalmente pertencente ao vocabulário clínico e utilizado para descrever estados individuais de prostração física ou emocional, passou a adquirir no imediato pós-guerra um significado mais amplo. No final de 1946, por exemplo, as provas tipográficas de um pequeno dicionário intitulado Explanation of Postwar New Terms foram submetidas à censura da burocracia da ocupação e incluíam uma extensa entrada dedicada ao conceito, na qual se explicava que o termo, antes restrito ao campo médico, passara a ser empregado para caracterizar a condição "distraída" e "abatida" da população japonesa como um todo após a rendição. Segundo o próprio verbete, acreditava-se

amplamente que esse estado de desânimo constituía uma ameaça grave para o país, sendo descrito como "o grande inimigo que poderia destruir o Japão" (Dower, 1999, p.32). A reorganização política do Japão desenvolveu-se paralelamente à necessidade de redefinir a posição do país no cenário internacional.

A dissolução do império, juntamente com a presença prolongada das forças de ocupação, colocou em questão o modo como a experiência recente da derrota poderia ser inscrita na narrativa pública da nação. Nessa conjuntura, a reflexão de Tessa Morris-Suzuki (2005) chama a atenção para o fato de que a memória histórica não se forma apenas por meio da historiografia acadêmica, uma vez que as imagens do passado circulam através de múltiplos meios discursivos. Como observa a autora, "nossas visões da história são extraídas de fontes diversas, não apenas das narrativas dos livros de história, mas também de fotografias e romances históricos" (Morris-Suzuki, 2005, p. 2). A experiência japonesa do conflito era interpretada dentro desse conjunto de mediações culturais, no qual a devastação coexistia com a elaboração pública de narrativas orientadas pela reconstrução da ordem política do pós-guerra.

Ao reconhecer que a experiência da guerra se expressava por meio de registros culturais distintos da historiografia acadêmica, tornou-se possível o desenvolvimento de práticas narrativas voltadas à interpretação indireta e frequentemente fragmentária do passado. Sob essas condições, a produção literária ocupou um dos espaços de elaboração da derrota japonesa, ao oferecer formas textuais capazes de inscrever a guerra em regimes de narratividade que contribuíam para a constituição da memória social no período posterior à rendição. Foi precisamente nesse cenário que a busca por uma "representação do passado capaz de dar sentido aos 'anos sombrios' do fascismo e ao mesmo tempo compatível com um futuro democrático figurou entre as preocupações centrais das primeiras décadas do pós-guerra" (Conrad, 2010, p. 3). Esse esforço de tornar a derrota historicamente inteligível constitui o objeto da análise

desenvolvida por Yoshikuni Igarashi ao examinar a formação das narrativas culturais do pós-guerra japonês. Para o autor, as explicações narrativas da derrota permitiram ao Japão reivindicar sua identidade apesar das mudanças históricas radicais que o país teve de enfrentar, de modo que "a perda foi transformada através de representações narrativas em um sacrifício necessário para a futura melhoria do Japão" (Igarashi, 2011, p. 43).

A circulação dessas narrativas esteve associada à presença crescente de imagens da devastação material da guerra. Cidades arrasadas e corpos feridos tornaram-se motivos recorrentes nas representações do conflito, aparecendo em diferentes registros culturais produzidos nas décadas posteriores. Fotografias de paisagens destruídas ou de vítimas civis condensavam em um único quadro fragmentos de uma experiência histórica cuja magnitude frequentemente escapava à narração contínua dos acontecimentos. Nesse processo, o registro fotográfico tornava perceptível a dimensão concreta da catástrofe, uma vez que, nas palavras de Susan Sontag (2003, p. 22), "algo se torna real — para quem está longe, acompanhando o fato em forma de 'notícia' — ao ser fotografado". A disseminação dessas imagens difundiu visualmente a devastação produzida pela guerra, como nas fotografias realizadas em Hiroshima e Nagasaki após os bombardeios atômicos.

Se o eixo da discussão é deslocado para a literatura, constata-se que a reelaboração da derrota implicou um movimento narrativo em que a memória traumática encontra expressão em situações ficcionais aparentemente distantes do conflito, de modo que o passado seja retomado por meio de operações simultâneas de recordação e deslocamento. A devastação permanecia como referência incontornável da experiência bélica, contudo sua inscrição na narrativa nacional exigia formas de representação aptas a situá-la dentro de uma interpretação orientada pela reconstrução do país. A elaboração da memória coletiva implicava, portanto, a produção de narrativas capazes de reinscrever a experiência da guerra em uma temporalidade

voltada para o porvir, sem que as marcas da guerra fossem inteiramente suprimidas do relato nacional. Distintamente da historiografia ou do discurso político da reconstrução nacional, a narrativa literária dispõe de recursos formais que facultam a incorporação de fragmentos de memória sem a necessidade de submetê-los à linearidade documental exigida pelo relato histórico. A literatura pode integrar experiências dispersas do passado em estruturas narrativas que preservam as ambiguidades do acontecimento, explorando dimensões da memória coletiva que permanecem apenas parcialmente delineadas no interior do discurso público. Com efeito, o discurso ficcional não reivindica a mesma pretensão de verdade factual própria à historiografia, pois, como observa Luiz Costa Lima (2006, p. 21), "o ficcional é um princípio fundador cuja regra básica é duvidar de si mesmo". Entre os escritores cuja formação intelectual ocorreu nesse contexto histórico, destaca-se Kenzaburo Oe.

A formação intelectual e moral de Kenzaburo Oe ocorreu sob o impacto das contradições históricas associadas à derrota japonesa, assim como pela permanência do legado ideológico do sistema imperial que orientara a vida política e educacional do país nas décadas anteriores ao conflito. Quando a Segunda Guerra Mundial começou, o escritor tinha seis anos de idade e frequentava uma escola estruturada por um sistema pedagógico fortemente alinhado ao ideário militarista, no qual a figura do imperador era apresentada simultaneamente como soberano político e figura sagrada, fundamento simbólico da lealdade absoluta exigida de seus súditos. Esse universo ideológico coexistia, no entanto, com outra esfera de formação igualmente decisiva para o jovem Oe. A vida na aldeia preservava tradições transmitidas na comunidade rural, sustentadas por costumes locais que circulavam entre os habitantes da região. A convivência entre essas referências distintas colocou o escritor, ainda na infância, diante de modos contrastantes de compreender a história. Enquanto o sistema escolar impunha uma visão rigidamente hierárquica da ordem política japonesa, o universo da aldeia permanecia vinculado a práticas culturais locais.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

A rendição japonesa introduziu uma ruptura abrupta nesse quadro ideológico. Para muitos membros da geração de Oe, a derrota não significou apenas o colapso militar do Estado japonês, pois expôs as contradições presentes na ideologia política que sustentara o expansionismo imperial. A autoridade que durante anos fora apresentada como fundamento absoluto da ordem social surgia agora associada à violência da guerra e as consequências humanas do conflito. Essa querela em torno da experiência histórica da derrota constituiu um elemento recorrente na produção literária da geração de escritores formados no Japão do pós-guerra. Em muitas dessas obras, o acontecimento não aparece diretamente representado por meio de episódios militares; o passado retorna de maneira indireta, inscrito em situações narrativas que aparentemente se desenvolvem à margem do conflito, nas quais a memória histórica continua a exercer uma presença constante. A própria reflexão de Oe sobre a função da literatura expressa claramente essa compreensão. Ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1994, o escritor afirmou que os autores formados no Japão do pós-guerra herdaram a responsabilidade de pensar novamente a condição humana a partir da experiência da ruína histórica provocada pela guerra (Oe, 1994). Em sua perspectiva, a criação literária deveria manter viva a memória daqueles que sofreram com a violência do conflito e sustentar a esperança de um renascimento fundado na paz. Para Oe, a escrita não se limitava ao exercício estético da criação ficcional, correspondendo também a uma tarefa ética associada à necessidade de recordar a destruição causada pela guerra e de sustentar a esperança de um futuro orientado pelos princípios da paz. Ao manter aberta a reflexão sobre o significado histórico da guerra e sobre as responsabilidades coletivas que dela decorrem, essas narrativas procuram impedir que a violência inscrita na história recente seja esquecida ou naturalizada.

MEMÓRIA, TEMPO E UTOPIA FABRICADA

"A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz", escreve Primo Levi (2016, p. 17), ao retomar uma constatação sedimentada pela experiência ordinária e associá-la a uma reflexão que afasta a memória da ideia de repositório estável, situando-a como algo sujeito à ação contínua do tempo sobre as recordações. Essa observação remete, segundo o próprio Levi (2016, p. 17), a "uma verdade gasta", reconhecida tanto no campo da psicologia quanto na atenção dirigida ao próprio comportamento ou ao comportamento de outrem, indicando que aquilo que se conserva do passado permanece sujeito ao desgaste temporal e à incorporação de elementos posteriores. A falibilidade da memória, com efeito, não se restringe ao plano individual, pois conduz a reflexão para uma experiência do tempo em que o passado subsiste apenas como algo que insiste, sem coincidir com o instante em que foi vivido. Quando a experiência histórica assume a forma da violência coletiva, o acontecimento incide sobre a vida social como passagem anterior a qualquer ordenação compartilhada, mantendo-se suspenso em um intervalo no qual ainda carece de lugar e de sentido. O vivido antecede sua própria inteligibilidade, e nessa anterioridade se fixa uma distância persistente entre o acontecer e o compreender, que não se dissolve no momento imediato da ocorrência. É nesse intervalo que a reflexão sobre o tempo encontra sua formulação narrativa, pois, como afirma Paul Ricoeur (2010, p. 93), "o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de maneira narrativa e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal".

O conto "Keiro Shukan" apresenta, desde as primeiras linhas, um ambiente cuja organização sugere uma relação particular com o tempo. Três estudantes universitários são contratados para visitar diariamente, durante uma semana, um idoso de noventa anos que vive isolado em um aposento fechado de uma grande residência. A tarefa atribuída aos jovens consiste em relatar ao ancião acontecimentos do mundo exterior, oferecendo-lhe uma

imagem atual da realidade. O encontro inicial estabelece os termos desse acordo. Ao apresentar os estudantes, a enfermeira que administra a situação dirige-se ao velho de modo firme e expõe as regras da visita: "Estes são os estudantes que aqui virão todos os dias durante uma semana para lhe falar do mundo lá fora. O senhor não pode se excitar, e serão apenas trinta minutos de cada vez" (Oe, 2011, p. 317). O ancião, por sua vez, responde expondo a condição em que se encontra. Declara que permanece encerrado naquele aposento há muito tempo e que decidiu conhecer o estado do mundo exterior antes da própria morte. Acrescenta então que há dez anos não ouve rádio nem lê jornais e salienta que os estudantes são os primeiros visitantes vindos de fora. A situação instaurada por esse primeiro encontro expõe que a experiência do tempo histórico chega ao ancião mediada pelo relato que lhe será oferecido pelos estudantes, circunstância que coloca em primeiro plano a dependência da memória em relação às formas narrativas que organizam o tempo vivido.

A concepção da memória como estrutura temporal que prolonga o passado no presente oferece um ponto de partida para compreender a situação narrativa apresentada no conto. Henri Bergson (1999) recusa a ideia de que a memória corresponderia a um simples depósito de representações conservadas no cérebro, sustentando que a recordação se situa no ponto de articulação entre duas dimensões distintas da experiência, razão pela qual afirma que "a lembrança [...] representa precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria" (Bergson, 1999). A memória designa a conservação dos acontecimentos vividos que permanecem associados ao presente da consciência, de modo que o passado continua integrado ao movimento da duração e pode reaparecer quando determinadas condições do presente favorecem sua atualização. Essa concepção conduz a uma redefinição do estatuto da percepção, compreendida como relação prática do corpo com o mundo circundante e orientada pelas possibilidades de ação que se abrem diante do organismo. Bergson (1999, p. 27) observa que "o sistema nervoso

nada tem de um aparelho que serviria para fabricar ou mesmo preparar representações", pois sua função consiste em selecionar, no conjunto das imagens que compõem o universo material, aquelas que se vinculam às ações possíveis do corpo. A percepção corresponde a um parcela do real que se torna relevante para a atividade do corpo no tempo presente, pois "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças" (Bergson, 1999, p. 30). No conto, o isolamento do ancião interrompe sua participação direta nos acontecimentos do mundo exterior, fazendo com que sua relação com o presente dependa inteiramente do relato oferecido pelos estudantes que o visitam. O tempo passa então a ser mediado por narrativas que reorganizam o mundo exterior no interior de sua memória.

A concepção que o passado permanece associado ao presente conduz a uma problemática central para toda teoria da memória, pois recordar significa apresentar à consciência algo que não se encontra mais no campo da percepção imediata. Paul Ricoeur (2007) parte dessa dificuldade ao observar que toda investigação sobre o passado se confronta com a condição paradoxal da lembrança, que faz comparecer na consciência uma realidade situada antes do momento atual. Com efeito, a experiência mnemônica contém um traço temporal que a distingue de outras formas de representação, princípio sintetizado na afirmação de que "a memória é do passado" (Ricoeur, 2007, p. 34), proposição que retoma a tradição aristotélica ao reconhecer na lembrança uma referência direta ao tempo já vivido. A investigação fenomenológica da memória parte de duas perguntas fundamentais que organizam sua reflexão: a primeira indaga aquilo que é lembrado; a segunda dirige-se ao sujeito ao qual pertence a lembrança. Ricoeur (2007) sustenta que a investigação deve começar pelo objeto da memória antes de considerar o sujeito que recorda. A fenomenologia da memória estrutura-se a partir das questões "de que há lembrança?" e "de quem é a memória?"(Ricoeur, 2007, p. 23). Essa ordem metodológica impede que o fenômeno mnemônico seja reduzido a uma

função exclusivamente psicológica e mantém em primeiro plano a relação entre o ato de recordar e o acontecimento ao qual a lembrança se refere.

Essa reivindicação introduz o problema da verdade da memória. Recordar implica sustentar que aquilo que é lembrado corresponde a um acontecimento passado. Tal pretensão, contudo, não se confirma de maneira automática, pois o próprio funcionamento da memória inclui a possibilidade de erro. A lembrança pode alterar ou confundir aquilo que ocorreu. Ao examinar os usos e abusos da memória, Ricoeur (2007) observa que o ato de recordar envolve tanto um aspecto cognitivo quanto um aspecto prático. Essa lembrança pode surgir espontaneamente ou resultar de uma busca deliberada da experiência vivida. Essa dimensão ativa da recordação, designada pela tradição grega como anamnêsis, indica que a memória participa de um processo no qual a lembrança é procurada e reorganizada no interior da consciência. Essa abordagem conduz a uma consequência importante para a compreensão da relação entre memória e história. A memória constitui a primeira via de acesso ao passado, enquanto a historiografia surge posteriormente como tentativa de examinar criticamente os testemunhos e rastros deixados pelos acontecimentos. O trabalho histórico permanece, ainda assim, ligado à experiência mnemônica, pois a lembrança conserva a convicção elementar de que algo ocorreu antes de ser narrado. O passado já não existe no presente e, ainda assim, continua a ser representado pelas imagens que se mantêm diante da consciência.

Quando a reflexão se desloca do plano da consciência singular para o plano da vida social, a mesma questão reaparece sob a forma da memória coletiva e da temporalidade. A experiência histórica não se apresenta de imediato como inteligível, uma vez que sua inteligibilidade depende de formas simbólicas posteriores que reorganizam o vivido em uma sequência temporal. Antes dessa elaboração, os acontecimentos coletivos de violência incidem sobre a vida social como fato ainda não reconhecido

como acontecimento histórico, instaurando uma temporalidade marcada pela catástrofe enquanto passagem crítica. Esse tempo é vivido primeiro como ocorrência e apenas mais tarde reconhecido como parte de uma série, inscrevendo o vivido em uma defasagem contínua entre o ocorrer e o compreender, pois, como observa Halbwachs (2024, p. 39), "um evento só toma seu lugar na série dos fatos históricos algum tempo depois de ter ocorrido". O tempo da história avança como sucessão que apenas retrospectivamente adquire ordenação, fazendo com que o presente carregue consigo o peso do que passou e o vivido se desenvolva dentro de uma anterioridade que já condiciona sua compreensão. Nessa temporalidade, o passado permanece como presença ativa da duração, não como simples remanescência, mas como aquilo que insiste no presente sem coincidir com ele. A defasagem entre o acontecer histórico e sua posterior ordenação narrativa conduz, desse modo, a uma aporia mais ampla do próprio ser do tempo, pois toda medida pressupõe algum modo de existência daquilo que é medido, enquanto o passado já cessou, o futuro ainda não chegou e o presente escapa em sua passagem contínua (Ricoeur, 2010).

A descrição do espaço em que ocorre o encontro reforça os pressupostos que organizam essa situação narrativa ao tornar perceptível a diferença entre o tempo vivido no interior do aposento e o tempo que rege os acontecimentos do mundo exterior. O quarto em que o ancião se encontra forma um ambiente marcado pela acumulação de objetos antigos, mantido deliberadamente à margem das percepções provenientes de fora da casa. Cortinas espessas impedem a entrada da luz do dia, atenuando qualquer ruído vindo da rua, enquanto a iluminação fraca de um abajur projeta sobre os rostos dos visitantes uma claridade vacilante que acentua o caráter recolhido da cena. Do lado de fora, o dia de verão prossegue no movimento contínuo da vida urbana. No aposento, ao contrário, o tempo transcorre em ritmo desacelerado, quase imóvel. A narrativa delimita a posição do ancião nesse espaço obscurecido como alguém

mantido em uma zona de suspensão que o separa da sucessão imediata dos acontecimentos históricos que se desenrolam no exterior, condição que remete ao modo como Bachelard (1998, p. 26) descreve o espaço interior como um domínio de abrigo e concentração da experiência, no qual "[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz".

A resposta oferecida pelo estudante de letras inaugura uma situação narrativa cuja implicação excede a mera função informativa do relato. Quando o jovem afirma ao ancião que o mundo "vai muito bem" (Oe, 2011, p. 317), não se trata apenas de uma tentativa hesitante de responder a uma pergunta circunstancial. A frase estabelece o ponto de partida de um regime discursivo que passa a reger todas as visitas subsequentes. A partir desse momento, a realidade exterior deixa de constituir um conjunto aberto de acontecimentos possíveis e passa a existir, naquele espaço fechado, como objeto de uma elaboração narrativa orientada por uma exigência prévia de serenidade. A enfermeira, ao recordar aos estudantes que devem apresentar ao velho a imagem de um mundo no qual tudo "transborda de felicidade" (Oe, 2011, p. 318), fixa os limites desse regime discursivo, determinando os parâmetros dentro dos quais o relato poderá se desenvolver. O pacto implícito entre narradores e destinatário não consiste apenas em transmitir informações sobre o mundo exterior, mas em produzir uma versão específica desse mundo, cuidadosamente modulada para excluir aquilo que possa perturbar a tranquilidade do interlocutor que se aproxima da morte.

Essa exigência de ordenar o relato segundo um princípio previamente definido conduz o estudante a refletir sobre a própria natureza do discurso que passa a enunciar. A solução consiste em deslocar o problema da verdade factual para o plano da imaginação temporal. Em lugar de inventar acontecimentos arbitrários, o narrador passa a descrever um mundo situado adiante no tempo, apresentado sob a forma de presente. O

procedimento aparece explicitado na passagem em que ele expõe aos colegas a lógica que orientará sua narrativa:

> Concordo que não, ninguém é capaz de chegar a uma conclusão correta sobre o mundo real destes nossos tempos. Mas eu também não tenho intenção alguma de falar a primeira bobagem que me venha à cabeça, conforme nos recomendou a enfermeira. Mesmo que seja para uma pessoa prestes a morrer, e mesmo que esse velho não saiba absolutamente nada a respeito do que se passou fora das paredes do seu quarto durante os últimos dez anos, ainda assim me repugna contar uma mentira irresponsável. Resolvi então falar do meu mundo utópico vinte anos à frente como se fosse uma visão atual do mundo real. Em vez de empregar os verbos no futuro, uso-os no presente. Ou seja, se eu pensar que estou fazendo um relatório com vinte anos de antecedência, a mentira deixa de ser mentira, concordam? (Oe, 2011, p. 319).

Esse procedimento torna perceptível a lógica da simulação que passa a organizar o relato, aproximando essa construção da noção de simulacro proposta por Jean Baudrillard (1991), conceito que define a possibilidade de uma representação manter sua consistência enquanto preserva a coerência interna dos signos que a sustentam. Baudrillard (1991, p. 8) afirma que, nesse regime, "a simulação já não é a de um território, de um ser referencial, de uma substância", e que aquilo que surge em seu lugar é "um real sem origem nem realidade". A narrativa criada pelos estudantes possui precisamente essa estrutura. Mais do que uma deformação ou um encobrimento do passado, trata-se da

produção de uma ordem discursiva em que a própria referência à experiência histórica se torna dispensável, na medida em que o relato passa a operar segundo sua lógica interna. Esse conjunto de fabulações funciona como um simulacro de memória, uma ficção reparadora que substitui a lembrança pela aparência de harmonia, reorganizando o tempo vivido de modo a eliminar suas fraturas. A memória, constituída como efeito de um discurso que a produz, passa a organizar-se como continuidade artificial orientada pela necessidade de tornar o passado suportável. Nesse regime, essa referência perde sua função estruturante, enquanto o relato se sustenta por sua própria consistência, fazendo com que a distinção entre lembrança e invenção perca sua estabilidade.

É nesse regime de simulação que a narrativa construída pelos estudantes introduz uma modalidade singular de projeção temporal que assume o estatuto de utopia fabricada. O termo utopia designa, na tradição ocidental, um modelo imaginário de organização social elaborado com o propósito de tornar visíveis, por contraste, as limitações do presente histórico. A formulação clássica desse procedimento costuma ser associada à obra Utopia ([1516] 2017), de Thomas Morus, em que se descreve uma ilha fictícia organizada segundo princípios de igualdade e racionalidade social. Contudo, a descrição dessa sociedade não corresponde à apresentação de um projeto institucional imediatamente realizável. O relato constrói antes um espaço narrativo no qual práticas sociais inexistentes na realidade histórica aparecem como se constituíssem uma ordem efetiva de vida comum. A utopia assume, portanto, a forma de uma descrição sistemática de um mundo possível cuja coerência interna depende da organização narrativa de práticas sociais alheias à experiência empírica. A narrativa utópica igualmente recorre a deslocamentos temporais que apresentam uma realidade inexistente como situada em outro momento da história ou em outro plano de experiência coletiva. A construção de um mundo coerente que suspende provisoriamente as limitações do presente histórico institui no relato um dispositivo de comparação entre a

realidade existente e uma ordem imaginária que passa a funcionar como referência alternativa de organização social. Narrar aquilo que ainda não ocorreu, ou que jamais ocorreu, como se fosse objeto de observação direta constitui uma idiossincrasia própria da narrativa utópica, pois produz a impressão de que o narrador descreve um estado efetivo da vida coletiva.

A utopia fabricada construída nesse diálogo não surge como projeto político sistemático, mas como resultado de uma exigência circunstancial da própria situação narrativa, pois os estudantes precisam cercear o acesso do velho a uma imagem perturbadora do mundo exterior ao apresentar-lhe uma representação serena da realidade. O mundo descrito coincide com o próprio mundo histórico dos estudantes, diferindo apenas pelo deslocamento temporal que projeta o presente para um futuro apresentado como realidade atual. Esse engodo precisa ser mantido ao longo do diálogo, uma vez que cada pergunta do ancião exige que os estudantes preservem a coerência da imagem inicialmente estabelecida. Quando o velho pergunta se o "[...] número de pessoas que morrem de câncer, continua alto?" (Oe, 2011, p. 321), o estudante responde que "o câncer já é um mal totalmente vencido" (Oe, 2011, p. 321), acrescentando que a expectativa de vida aumentou de forma extraordinária, reforçando a mesma representação de progresso e estabilidade. Nessas condições, o relato seleciona apenas acontecimentos compatíveis com a ideia de progresso contínuo da vida coletiva, de modo que doenças desaparecem, a expectativa de vida aumenta, as crianças crescem felizes, os acidentes de trânsito diminuem apesar da expansão dos automóveis, as guerras deixam de existir na superfície da Terra, o progresso técnico melhora as condições de vida e a sociedade avança de maneira harmoniosa em direção a um estado geral de prosperidade e segurança.

Entretanto, o mundo apresentado ao ancião adquire consistência apenas enquanto o relato consegue conservar essa ordem discursiva. A continuidade da narrativa depende da preservação dessa imagem coerente da realidade. Essa condição

expõe a fragilidade da construção utópica sempre que o relato se aproxima de acontecimentos que escapam ao horizonte de estabilidade que sustenta a ficção. Quando esse discurso encontra fatos que não podem ser integrados à narrativa de serenidade, a consistência da utopia torna-se incerta e a imagem do mundo começa a desvelar as incongruências que a própria narrativa procurava manter afastadas: "Exausto, o estudante de letras pendeu a cabeça e se calou. Acometido por um novo tipo de veneno denominado guerra individual, naquele momento seu mundo utópico começava a exalar um cheiro azedo, desagradável" (Oe, 2011, p. 325).

RUPTURA DO SIMULACRO E RETORNO DO REAL

A ordem discursiva que sustenta o mundo descrito pelos estudantes perde progressivamente sua estabilidade à medida que o avanço do diálogo faz surgir situações que escapam a imagem de serenidade apresentada ao ancião. Esses momentos introduzem fissuras no relato, tornando perceptível a precariedade da representação elaborada pelos jovens, de modo que a estabilidade aparente desse mundo cede gradualmente diante de indícios que expõem o caráter artificial da construção apresentada. A narrativa conduz progressivamente o leitor à percepção de que essa construção imaginária produz tranquilidade ao mesmo tempo em que deixa perceptíveis os limites da imaginação histórica dos próprios estudantes. À medida que respondem as perguntas do velho, as imagens de progresso passam a incorporar sinais de instabilidade. Os estudantes procuram sustentar a promessa de um mundo pacificado, mas a própria sequência de respostas introduz fissuras nessa representação. O ancião observa com ironia as contradições do relato e, em determinado momento, conduz a conversa para um futuro ainda mais distante ao pedir que os jovens descrevam o tempo em que viverão, declarando: "[...] amanhã será a última visita que vocês me farão, de modo que vamos combinar o seguinte: vocês vão me contar o que esperam do século XXI" (Oe, 2011, p. 327). A exigência do

ancião altera o estatuto do discurso, pois a utopia abandona a forma de descrição tranquilizadora, exigindo dos estudantes uma projeção explícita do futuro, circunstância que deixa evidente a fragilidade da narrativa que haviam construído e os conduz, quando deixam a casa, ao reconhecimento da precariedade do próprio artifício. Nesse momento, o estudante de letras anuncia de modo súbito que não voltará no dia seguinte, decisão que provoca a indignação dos companheiros e suscita a acusação de que toda aquela "propaganda utópica e mentirosa"(Oe, 2011, p. 328) partira dele, movimento que instala entre os próprios estudantes um impasse:

> Estou com medo, tenho a impressão de que, se continuo a conversar com aquele ancião, vou enterrá-lo de uma vez por todas num infeliz pesadelo. E depois, apesar de eu ser essencialmente um pessimista, nunca cheguei a imaginar meu futuro em cores tão horríveis e sombrias quanto hoje. Acho que tudo isso é consequência da conversa penosa que mantivemos com esse velho. Eu jamais imaginei que as coisas fossem acabar assim! — revelou o estudante de letras arregalando os olhos que pareciam úmidos de medo.
>
> E se confessássemos que tudo o que dissemos até agora é ficção e lhe contássemos a realidade nua e crua? — sugeriu a estudante.
>
> Não podemos, se fizéssemos isso, o velho ficaria tão chocado que morreria de verdade. Pensem bem, ele é do tipo capaz de descobrir inesperados infernos no fundo das histórias utópicas que nós elaboramos com tanto custo! (Oe, 2011, p. 328)

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

O desfecho do conto altera retrospectivamente a interpretação de toda a situação narrativa. Após o abandono dos estudantes, a enfermeira retorna sozinha ao quarto do ancião, momento em que, ao abrir o dossel da cama, surge um aposento de decoração moderna equipado com televisão, aparelho estereofônico, jornais e livros recentes, indicando que o velho não se encontra isolado do mundo contemporâneo. O ancião então liga a televisão e começa a executar exercícios de ginástica com o corpo miúdo e musculoso, movendo-se "com a presteza e a animação de um macaco" (Oe, 2011, p. 330), como se não pudesse desperdiçar nenhum minuto. A encenação do isolamento é desfeita. O ancião acompanha o mundo exterior e escuta as narrativas dos estudantes como observador crítico, de modo que sua reação final condensa essa inversão de perspectivas. Irritado com a pobreza das descrições oferecidas pelos visitantes, ele afirma "estou realmente aborrecido com a pobreza de imaginação dos universitários atuais" (Oe, 2011, p. 328). O comentário modifica o foco da narrativa, pois a utopia aparece como exercício imaginativo limitado daqueles que procuram descrever o futuro histórico, e não como tentativa de proteger o idoso da realidade.

A dificuldade enfrentada pelos estudantes remete a uma estrutura temporal característica do trauma. Cathy Caruth (1996) descreve o trauma como a vivência de um acontecimento catastrófico cuja resposta psíquica surge de forma retardada e involuntária, indicando que o sujeito permanece, por assim dizer, exposto a um evento cuja significação não pôde ser assimilada no instante em que foi vivido, de modo que a experiência traumática corresponde a "uma relação paradoxal entre destruição e sobrevivência", cujo núcleo permanece marcado por um "legado de incompreensibilidade no cerne da experiência catastrófica" (Caruth, 1996, p. 58). Essa defasagem entre acontecimento e compreensão estabelece uma temporalidade em que o passado continua a exercer pressão sobre o presente precisamente porque não foi inteiramente elaborado no momento de sua ocorrência. No contexto histórico do pós-guerra, essa

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

estrutura temporal estende-se do plano individual ao coletivo de sociedades marcadas por catástrofes de grande escala. Gerações que cresceram após esses acontecimentos encontram-se frequentemente diante de um passado cuja significação permanece incompleta, transmitida por meio de fragmentos. Considerando esse cenário, a utopia construída pelos estudantes surge como tentativa de ordenar narrativamente uma realidade histórica ainda marcada por experiências que permanecem sem interpretação definitiva. A descrição insistente de um mundo sem guerra indica menos a apresentação de um futuro plausível do que o esforço de afastar, por meio da narrativa, a presença persistente de experiências traumáticas. O simulacro utópico organiza o tempo histórico segundo uma sequência imaginária de progresso contínuo que procura neutralizar essas ameaças no registro da memória coletiva.

Os estudantes do conto não viveram diretamente os acontecimentos que marcaram o período histórico anterior, mas sua imaginação do futuro permanece condicionada por essas heranças narrativas. Essa forma indireta de relação com o passado aproxima-se daquilo que denominamos pós-memória. O conceito proposto por Marianne Hirsch (2008, p. 103) descreve "a relação que a geração posterior àquelas que testemunharam traumas culturais ou coletivos mantém com as experiências daqueles que vieram antes, experiências que essa geração recorda apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceu". Contudo, "essas experiências foram transmitidas a eles de modo tão profundo e afetivo que parecem constituir memórias próprias". A dificuldade de sustentar a utopia fabricada no conto não decorre apenas de limitações individuais de imaginação, indicando antes a posição histórica dessa geração, cuja relação com o passado permanece mediada por formas narrativas fragmentárias, nas quais acontecimentos traumáticos continuam a exercer pressão sobre a imaginação do presente. A encenação organizada pelo ancião faz com que o leitor reconheça, no interior dessa utopia improvisada, menos

a antecipação de um mundo possível do que o sintoma de uma imaginação histórica ainda influenciada por essas heranças, inquietação que aparece condensada na pergunta final dirigida à enfermeira: "Como serão as crianças da geração moderna?" (Oe, 2011, p. 330).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A situação narrativa construída em "Keiro Shukan" orienta a reflexão sobre o pós-guerra japonês para um plano em que a questão central envolve as condições de possibilidade da narração do passado depois da ruptura histórica. Ao organizar o relato do mundo exterior sob a exigência de serenidade imposta pela enfermeira, o conto institui um regime de enunciação no qual a memória permanece em circulação sob a forma de versões cuidadosamente moduladas do tempo histórico. A utopia fabricada pelos estudantes constitui uma operação narrativa que sustenta a continuidade da experiência quando a relação com o passado permanece marcada por acontecimentos cuja significação ainda não encontrou forma estável de elaboração. O diálogo mantido com o ancião transforma a descrição do presente em exercício de imaginação coletiva em que o relato procura preservar uma imagem coerente da realidade enquanto o próprio desenvolvimento da conversa torna perceptíveis as fissuras dessa construção. Essa utopia aparece como ficção consoladora dirigida ao interlocutor idoso e, ao mesmo tempo, expõe a precariedade de uma ordem histórica cuja estabilidade depende da suspensão de acontecimentos que continuam a exercer pressão sobre a memória social.

Com efeito, a narrativa de Kenzaburo Oe conduz ao reconhecimento da dificuldade de narrar o pós-guerra decorrer tanto da violência dos acontecimentos históricos quanto da transformação das próprias condições que estruturam a inteligibilidade da experiência coletiva. A guerra surge simultaneamente como evento passado e como ruptura capaz de desorganizar os quadros interpretativos disponíveis para

compreendê-la. Diante dessa descontinuidade, a utopia fabricada pelos estudantes corresponde a um esforço de recompor, ainda que provisoriamente, uma continuidade narrativa capaz de sustentar a experiência comum, em lugar de uma tentativa deliberada de ocultação do real. O efeito crítico do conto encontra expressão na exposição dessa fragilidade. A revelação do caráter encenado da situação narrativa faz com que o desfecho exceda a simples correção do engano dos estudantes e reconduza o problema ao plano da própria imaginação histórica. A insuficiência do mundo descrito pelos jovens indica a dificuldade mais ampla de conceber uma narrativa capaz de integrar plenamente as rupturas que estruturam a experiência histórica recente. A própria estrutura de "Keiro Shukan" tampouco oferece uma solução para o problema da memória do pós-guerra. Ao contrário, sua construção torna perceptível que a relação entre passado e presente permanece marcada por lacunas que nenhuma narrativa conciliadora consegue definitivamente preencher.

No ponto de interseção entre experiência histórica e elaboração narrativa situa-se o potencial crítico da literatura de Kenzaburo Oe. Ao expor os limites das narrativas que procuram estabilizar o sentido da história, o conto sugere que a memória coletiva se organiza tanto pela preservação do passado quanto pelas tentativas sucessivas de interpretá-lo, reformulá-lo e reinscrevê-lo em novos regimes de inteligibilidade. A utopia que percorre o relato permanece como índice dessa busca incessante por formas narrativas capazes de tornar pensável uma experiência histórica marcada pela catástrofe. A literatura não dissolve essas fraturas nem restabelece uma continuidade perdida do tempo histórico. Sua força consiste antes em tornar visível o espaço instável em que memória e experiência permanecem em conflito, lugar em que a história continua a exigir novas formas de compreensão. Narrar depois da catástrofe talvez se aproxime do antigo provérbio japonês nanakorobi yaoki: cair sete vezes, levantar oito.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIX, Herbert P. Hirohito and the Making of Modern Japan. New York: HarperCollins, 2000.

CARUTH, Cathy. Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

CONRAD, Sebastian. The Quest for the Lost Nation: Writing History in Germany and Japan in the American Century. Berkeley: University of California Press, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. História, ficção, literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DOWER, John W. Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

FRANK, Richard B. Downfall: The End of the Imperial Japanese Empire. New York: Random House, 1999.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Curitiba: antoniofontoura, 2024.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. Poetics Today, v. 29, n. 1, p. 103–128, 2008.

IGARASHI, Yoshikuni. Corpos da memória: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970). São Paulo: Annablume, 2011.

LEVI, Primo. Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

penas, as impunidades. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

MORRIS-SUZUKI, Tessa. The Past Within Us: Media, Memory, History. London; New York: Verso, 2005.

MORUS, Thomas. A Utopia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

OE, Kenzaburo. A semana do idoso. In: OE, Kenzaburo. 14 contos de Kenzaburo Oe. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 317-344.

OE, Kenzaburo. Japan, the ambiguous, and myself. Nobel Lecture, 1994. Disponível em: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1994/oe/lecture/. Acesso em: 11 fev. 2026.

PARK, Yi-jin. Re-nationalizing Repatriated Japanese into Post-War Japan: From Imperial Subjects to Post-War Citizens. Sungkyun Journal of East Asian Studies, v. 20, n. 1, p. 113-138, 2020.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 1. SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WATT, Lori. When Empire Comes Home: Repatriation and Reintegration in Postwar Japan. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

ESCAPANDO DA TORRE: A BUSCA POR SENTIDO EM *O LEILÃO DO LOTE 49*

Kleber Kurowsky (UFPR)
Emanuele Schulze Pavão (UFPR)

INTRODUÇÃO

De toda a produção literária norte-americana da segunda metade do século XX, poucos autores foram mais fundamentais para determinar os desenvolvimentos dessa forma de produção artística do que Thomas Pynchon. Isso se deve a uma série de fatores, e não raramente o romance O arco-íris da gravidade é elencado como elementar nesse processo, sendo um dos romances mais importantes da década de 70 e crucial na inauguração de um novo olhar literário, tanto no processo criativo quanto no crítico. O romance representou, estrutural e tematicamente, a derrocada de uma certa compreensão do ser humano e da consciência por meio da Segunda Guerra Mundial, abrindo as portas para uma nova realidade: uma em que já não era mais possível encontrar sentido nos rumos da história, em que as ligações entre causa e consequência haviam sido rompidas permanentemente.

Toda a literatura norte-americana posterior foi lida em relação ao que O arco-íris da gravidade trouxe à mesa, da mesma forma que, antes dele, toda a literatura estadunidense era vista em relação ao que William Faulkner havia produzido, seguindo na esteira da transformação fundamental que foi a obra de James Joyce para as literaturas de língua inglesa. Entretanto, O arco-íris da gravidade, apesar de toda a importância que lhe foi atribuída e das inovações incontornáveis que lhe pertencem, não é um caso isolado dentro do conjunto da obra de Pynchon, sendo a continuação de muito do que o autor já havia concebido no romance anterior, *O leilão do lote 49*. Romance este que, entre

todos os temas que lhe cabem, é atravessado por uma busca em específico: a busca por sentido. As instabilidades do sentido, da consciência e da compreensão contemporânea do mundo, tão marcadas em O arco-íris da gravidade, são elucubrações de pontos já levantados pelo romance *O leilão do lote 49*.

A obra gira em torno da personagem Édipa Maas, mulher que é declarada inventariante do testamento de um ex-namorado e que, a partir disso, se envolve em uma ampla conspiração que inclui a — então emergente — contracultura, diferentes companhias de correio e LSD. No decorrer da narrativa, observamos a protagonista ir de um lugar a outro, de uma conclusão a outra, tentando encontrar respostas para perguntas parcialmente elaboradas, buscando atribuir sentido a um mundo que parece ser desprovido dele. Pensando nisso, este artigo tem como objetivo demonstrar como é construída essa busca por sentido em *O leilão do lote 49* e quais são os mecanismos literários que permitem ao leitor tomar parte nessa busca. Para isso, partiremos de uma fundamentação teórica construída em duas camadas: na primeira, um levantamento de qual foi — e de como ainda é — a recepção crítica de *O leilão do lote 49* e qual o espaço que ocupa dentro do conjunto da obra de Pynchon; a segunda, por sua vez, será concentrada em construir um arcabouço teórico que nos permita observar, em termos teóricos, como se dá a construção das múltiplas camadas discursivas que compõem o romance e como isso repercute na busca por sentido que existe por parte da protagonista e, também, do leitor. A análise da obra será realizada em sequência, tendo essas duas camadas como base.

CONTEXTO CRÍTICO

Podemos compreender as leituras críticas de *O leilão do lote 49* a partir de duas frentes principais, as quais, não por acaso, estão atreladas às inovações teóricas advindas do feminismo e de suas diferentes ondas, embora esse não seja o único fator que possa ser atribuído às mudanças presentes na recepção crítica do

romance. Nesse sentido, quatro autores são fundamentais para a nossa compreensão da obra: Elaine B. Safer (1990), Charles Hollander (1997) e Joanna Freer (2014). Esses autores, com toda a certeza, não esgotam a ampla variedade de opiniões e análises que já foram expressas acerca do romance, mas, juntos, representam uma das veias principais da recepção crítica do romance e, em menor escala, do conjunto da obra de Pynchon.

Apesar de cada um desses autores partir de uma compreensão distinta de O leilão do lote 49, trazendo perspectivas particulares, bem como olhares políticos únicos sobre como o autor retratou a sociedade dos anos 60, um elemento fundamental os atravessa: o de que a busca por sentido é uma constante na ficção de Pynchon. Nas palavras de Safer (1990, p. 107, tradução nossa):

> Nos primeiros romances de Pynchon, os personagens principais, bem como o leitor, buscam por sentido para a vida e por esperança. A jornada de Slothrop (em O arco-íris da gravidade), Édipa Maas (em O leilão do lote 49) e Stencil (em V.) por algum tipo de ordem (não importa o tipo) e realização face ao absurdo.

Dessa citação, prevalecem duas informações centrais: 1) a de que a busca por sentido, na ficção de Pynchon, ocorre frente ao absurdo da vida contemporânea, ou seja, frente a um espaço cada vez mais esvaziado de propósito, ou, pelo menos, dos propósitos como eram compreendidos previamente, presentes na família, na religião e na comunidade; 2) a de que o leitor não só testemunha a busca das personagens por sentido, como também adentra sua própria jornada por sentido, na medida em que tenta desvendar as informações do texto e compreender o seu papel enquanto leitor durante o processo de leitura. Essas duas informações convergem no fato de que a ficção de Pynchon é marcadamente aberta e indefinida, oferecendo pouquíssimas

respostas sobre o espaço que habita, deixando eternamente vago se as paranoias e conspirações nas quais as personagens adentram são, de fato, realidades concretas ou partes de suas imaginações (e da imaginação do leitor, por extensão). No caso de *O leilão do lote 49*, temos isso representado pelo olhar sempre incerto da protagonista, Édipa, que está conhecendo o mundo ao mesmo tempo em que o leitor.

Freer (2014) corrobora essa argumentação, mas a aproxima mais do contexto cultural do período. Para a autora, O leilão do lote 49 é o subproduto do caldeirão cultural que foi a contracultura nos Estados Unidos dos anos 60. Tratava-se de um momento em que diferentes confluências sociais e políticas se chocavam: a segunda onda feminista, os movimentos pelos direitos civis, a resistência contra a Guerra do Vietnã e os primeiros sinais de uma futura ascensão da extrema direita. Um símbolo cultural disso está na presença da substância LSD no decorrer da narrativa, a qual se encontrava no centro de uma guerra cultural, com certos psiquiatras, como Timothy Leary, e filósofos, como Aldous Huxley, defendendo seus benefícios, enquanto outros (mesmo dentro da esquerda) a viam com ceticismo. Nas palavras da autora, ao contrastar Édipa ao seu marido, Mucho:

> Embora ambos os personagens estejam buscando liberdade por meio de uma mudança de estilo de vida e da expansão da consciência, os métodos que cada um escolheu são muito diferentes, e a facilidade e rapidez com que Mucho parece livrar-se dos aspectos opressivos de sua vida contrastam fortemente com as numerosas dificuldades práticas e psicológicas contra as quais Édipa se lança enquanto luta para compreender o obscuro serviço postal histórico conhecido como o Tristero. O nível de compreensão que Édipa de fato alcança é obtido por meio de

> uma combinação de curiosidade inabalável, determinação e uma espécie de prática crítica literária. (Freer, 2014, p. 70, tradução nossa).

Adiante, a autora ainda argumenta que o caminho que Édipa percorre é um caminho marcado pela lentidão e pelo esforço; realização e transformação não ocorrem facilmente, como é o caso de Mucho. Podemos inferir, a partir disso, que Pynchon retrata a dualidade de um período calcado na necessidade de transformação, mas também na inabilidade que o movimento contracultural tinha de reformar os sistemas em voga. Como defende Octavio Paz (2012), a defesa da consciência crítica enquanto avanço inerente ao pensamento humanista é uma armadilha, pois a crítica só faz sentido se faz parte de um sistema social e político que busca substituir aquilo que está sendo criticado. Partindo desse princípio, e do que defende Freer (2014), podemos pensar na contracultura como um movimento social que não foi capaz de ir além da crítica propriamente dita, resultando na manutenção do status quo.

Seguindo por essa linha de pensamento, Hollander (1997) propõe que *O leilão do lote 49* é uma resposta ao sentimento de opressão criado pelo maquinário estatal estadunidense no século XX, resultado do pânico comunista e do recente assinado do presidente John F. Kennedy. A paranoia atravessava a subjetividade norte-americana, marcada pela suspeita de que o Estado estaria escondendo muita coisa do povo; é desse contexto que surgem conspirações famosas, como é o caso da Área 51 e de MK Ultra (ambas as quais acabariam sendo reveladas como parcialmente verdadeiras). Da tentativa de representar esse mundo em desordem, no qual o conceito de verdade começava a se perder, Hollander (1997) defende que a leitura de *O leilão do lote 49* só pode se dar de maneira eficiente se levada em conta a simultaneidade de sentidos possíveis, como o olho humano tenta fazer para compreender um estereograma.

Pynchon também nos adverte, por meio de alusões, sobre as terríveis consequências de eventos históricos politicamente análogos. Algumas das revelações políticas centrais para uma leitura plenamente desenvolvida do Lote 49 estão formuladas na linguagem da experiência religiosa. A sequência cuidadosamente elaborada de informações que se desdobram na novela densamente compacta revela-se de modo surpreendente quando lida com um olho mágico treinado. (Hollander, 1997, p. 67, tradução nossa).

Adiante, a autora ainda argumenta que o caminho que Édipa percorre é um caminho marcado pela lentidão e pelo esforço; realização e transformação não ocorrem facilmente, como é o caso de Mucho. Podemos inferir, a partir disso, que Pynchon retrata a dualidade de um período calcado na necessidade de transformação, mas também na inabilidade que o movimento contracultural tinha de reformar os sistemas em voga. Como defende Octavio Paz (2012), a defesa da consciência crítica enquanto avanço inerente ao pensamento humanista é uma armadilha, pois a crítica só faz sentido se fizer parte de um sistema social e político que busca substituir aquilo que está sendo criticado. Partindo desse princípio, e do que defende Freer (2014), podemos pensar na contracultura como um movimento social que não foi capaz de ir além da crítica propriamente dita, resultando na manutenção do status quo.

Seguindo por essa linha de pensamento, Hollander (1997) propõe que *O leilão do lote 49* é uma resposta ao sentimento de opressão criado pelo maquinário estatal estadunidense no século XX, resultado do pânico comunista e do recente assassinato do presidente John F. Kennedy. A paranoia atravessava a subjetividade norte-americana, marcada pela suspeita de que o Estado estaria escondendo muita coisa do povo; é desse contexto que surgem conspirações famosas, como é o caso da Área 51 e do MK-Ultra (ambos os quais acabariam sendo revelados como parcialmente verdadeiros). Na tentativa de representar esse mundo em desordem, no qual o conceito de verdade começava

a se perder, Hollander (1997) defende que a leitura de *O leilão do lote 49* só pode se dar de maneira eficiente se levar em conta a simultaneidade de sentidos possíveis, como o olho humano tenta fazer para compreender um estereograma.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Walter Benjamin (1994), ao refletir sobre os papéis exercidos pela literatura na modernidade, chega à conclusão de que existe um esvaziamento de certas propriedades que antes lhe eram fundamentais (antes da virada do século XIX para o XX, no caso), e uma das principais está em onde se encontra o narrador nessa nova realidade. Segundo o filósofo, os avanços do capitalismo, que tomam a forma da industrialização, bem como os eventos que transcorrem durante a Primeira Guerra Mundial, dão origem a um mundo em que o silêncio e a dificuldade de comunicar são as novas regras do convívio humano. Isso ocorre porque, para Benjamin (1994), a experiência humana perdeu seu valor enquanto ferramenta de humanização e de criação comunitária: a experiência se tornou incomunicável. Na literatura, isso se reflete em obras cada vez mais voltadas para dentro de si mesmas, menos preocupadas com o ato de narrar em si e mais com as necessidades estruturais da própria obra. Nas palavras do autor:

> Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire

> espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1994, p. 205).

Concomitantemente a isso, Benjamin (1994) ainda defende que esse tratamento da experiência humana — e do ato de narrar em si — implica diretamente nas formas que encontramos para dar sentido às nossas vidas: "Com efeito, 'o sentido da vida' é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida." (Benjamin, 1994, p. 212). O autor defende esse ponto com base na ideia de que o romance separa o sentido e a vida e, por consequência, o essencial e o tempo, o interior e o exterior. Pensado por esse viés, o sentido é um construto social, algo externalizado ao indivíduo e ao qual a sociedade moderna atribui um valor fundamental. O romance, ou pelo menos a ideia moderna de romance, constitui uma busca constante por sentido, elencando-o como fundamental à própria vida, como maneira de dissociar o indivíduo da realidade.

Mikhail Bakhtin (2015, 2018), por sua vez, oferece uma visão distinta da construção romanesca, em que defende esse gênero literário como sendo construído a partir da multiplicidade de vozes que constituem as cidades após os êxodos rurais. Segundo Bakhtin (2015), o romance é um gênero polifônico e heterodiscursivo; ou seja, a base desse gênero literário é o contato que existe entre diversas classes sociais, profissões, sotaques, religiões e origens, contato esse que resulta em uma mescla discursiva quase indistinguível. Para o autor: "No romance polifônico, o valor da variedade da linguagem e das características do discurso é mantido, se bem que esse valor diminui e, o mais importante, modificam-se as funções artísticas

desses fenômenos." (Bakhtin, 2018, p. 208). E também:

> Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam (Bakhtin, 2018, p. 209, grifo do autor).

Para Bakhtin (2018), a língua se constitui a partir de seu uso, do contato entre diferentes camadas da experiência humana. O que o romance faz é extrapolar as relações interdiscursivas: explicita-as ao leitor e transforma o mundo moderno polifônico em um artefato cultural e artístico. O dialogismo define tudo o que acontece dentro do romance; trata-se de um mecanismo complexo que só pode ser plenamente compreendido a partir da relação entre as diferentes formas de discurso.

Isso leva Bakhtin (2015) a propor os conceitos de forças literárias centrípetas e centrífugas: o poema, segundo o autor, é constituído por forças centrípetas, ou seja, forças que centralizam o discurso, organizando-o ao redor de uma unidade mais estável; o romance, por sua vez, é mantido em torno de forças centrífugas, nas quais, apesar de diferentes vozes estarem juntas, existe algum nível de separação entre elas que é constantemente mantido. Sobre as possibilidades das forças centrífugas na estruturação do romance, o autor explica que:

> Por trás da narração do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do

> narrador, em seu horizonte expressivo e semântico-objetal, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração através dessa narração. A esse horizonte do autor com tudo o que é narrado também se integra o próprio narrador com sua palavra. Adivinhamos os acentos do autor situados tanto no objeto da narração quanto na própria narração e na imagem do narrador que se revela no processo de narração. Não perceber esse segundo plano intencional e acentual do autor implica não compreender a obra (Bakhtin, 2015, p. 99).

A voz autoral refrata-se por todas as camadas da obra, manifestando-se, na maior parte dos casos, de maneira indireta. Mas isso faz com que, apesar de sua presença constante, o poder centrífugo do discurso não permita isolar e documentar a voz do autor de maneira simples e objetiva.

Essas manifestações do discurso são especialmente importantes quando pensamos em seu impacto na literatura moderna, em como grande parte dela se baseia, justamente, no desejo de romper com vários dos preceitos literários que definiam os séculos anteriores (Compagnon, 2010). Basta pensar no contraste que existe entre a literatura de Charles Dickens e a de James Joyce (que têm apenas algumas décadas de diferença) para perceber que o mundo moderno que definia a literatura era, agora, outro. Segundo Antoine Compagnon (2010), existe, na arte moderna, um desejo pela autonomia dos códigos artísticos que não pode jamais ser totalmente concretizado:

> Essa é a condição de uma modernidade que não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código nem assuntos e que deve, pois, fazer ela

> mesma suas regras, modelos e critérios. A obra moderna fornece seu próprio manual de construção; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade [...]. A partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam, necessariamente, numa self-consciousness que o artista deve ter de sua arte (Compagnon, 2010, p. 30, grifo do autor).

Na medida em que a literatura se volta cada vez mais para dentro de si mesma — não que a internalização de códigos fosse exclusiva da modernidade, podendo ser traçada mesmo às produções literárias da Grécia Antiga — existe uma aproximação cada vez maior entre o ato de produzir arte e o exercício crítico da arte. Autores fundamentais à literatura da virada do século, como é o caso de Baudelaire, T. S. Eliot ou Ezra Pound, são importantes para a história da literatura não apenas por suas produções artísticas, mas também pelo aporte crítico que produziram a partir dessas obras. A partir do século XX, a literatura, mais do que nunca, torna-se um exercício de reflexão sobre si mesma. Pensando nisso pelo viés do leitor — e da refração autoral, conforme proposta por Bakhtin (2015) —, temos o surgimento de uma literatura na qual está sempre presente uma camada de reflexão sobre o próprio ato de leitura e decodificação textual.

Para analisarmos O leilão do lote 49, portanto, partiremos da necessidade de compreender a literatura do século XX como uma tentativa de produzir sentido em um mundo que via esse sentido ser esvaziado. Bakhtin (2015, 2018) nos ajudará a dar estrutura a essa reflexão a partir dos diálogos interdiscursivos propostos pelo teórico, enquanto Benjamin (1994) nos permite pensar no esvaziamento da experiência humana na contemporaneidade e nos reflexos disso no campo literário. Esses pilares são fundamentais porque, como veremos durante a análise do

romance, a obra de Pynchon é uma tentativa de registrar e testemunhar as intensas mudanças que ocorreram no mundo ao longo do século XX e que terminaram por fazer nascer o mundo em que vivemos hoje; e isso é especialmente verdade no que diz respeito à ideia de sentido e de sentido da vida.

ANÁLISE DA OBRA

A edificação de uma busca por sentido, no romance *O leilão do lote 49*, manifesta-se logo no início da obra, evidenciando que se trata de um elemento basilar à forma como o texto é construído. O primeiro capítulo do romance, por exemplo, contextualiza a protagonista, Édipa, como uma dona de casa tradicional do período: casada, servil ao marido e em busca de algum tipo de propósito. Esse propósito lhe é indicado quando ela é nomeada inventariante do testamento de um ex-namorado, sobre o qual é dito muito pouco no decorrer da obra, e parte para resolver as burocracias envolvidas nisso. Entretanto, ainda no primeiro capítulo, é empregada uma metáfora que demonstra que Édipa se vê como uma donzela de contos de fada, presa em uma torre, aguardando que alguém a resgate.

Esse tipo de donzela cativa, tendo tempo de sobra para pensar, logo entende que a torre onde vive, sua altura e desenho arquitetônico são tão incidentais quanto seu próprio ego: o que de fato a mantém onde está é um sortilégio, anônimo e maligno, dirigido contra ela de fora e sem nenhuma razão. Não dispondo de qualquer instrumento, exceto o mais profundo medo e a esperteza feminina, para examinar essa magia informe, para compreender seu funcionamento, medir-lhe o campo magnético, contar suas linhas de força, ela pode recorrer à superstição, ou dedicar-se a um passatempo útil como o bordado, ou enlouquecer, ou casar com um disc-jóquei. Se a torre está em toda a parte e o cavaleiro salvador não é imune ao sortilégio, que mais resta a fazer? (Pynchon, 1993, p.18).

O trecho referido traz consigo um momento sensível vivido por Édipa: durante uma visita a um museu, ela se depara com

uma pintura que a fascina e emociona, levando-a a refletir sobre a situação em que se encontra, envolvendo tanto ela quanto seu ex-namorado e tudo o que restara daquela relação. Comparando-se a Rapunzel, a personagem acredita sofrer de um feitiço, um grande sortilégio, e necessitar de salvação. Esse sortilégio surge a partir da percepção que ela tem de si mesma naquele momento de contemplação da pintura, como se apenas ali, diante da tinta sobre a tela, fosse possível reconhecer a condição em que se encontra. Tal percepção reaparece implicitamente no decorrer da obra, sobretudo na forma como Édipa tenta sanar suas incertezas por meio de um conjunto de vozes masculinas. Esse conjunto compreende algumas de suas principais companhias ao longo do romance: Hilárius, seu analista; Metzger, seu co-inventariante; Randolph Driblette, diretor de teatro; e Genghis Cohen, o perito a quem ela recorre para esclarecer dúvidas e buscar apoio emocional.

Comovida por sua própria reflexão e pelos sentimentos contraditórios que emergem desse momento, resta a Édipa perceber que não houve resgate nem fuga. O fascínio pela trama da descoberta passa então a guiá-la em uma série de investigações e deslocamentos que alternam entre diferentes camadas de exploração e interpretação, como se cada nova pista pudesse conduzi-la a algum tipo de revelação. Exercita-se, assim, uma caminhada contínua em direção à busca por sentido. Partindo da teoria de Benjamin (1994), o que temos aqui é a representação de uma identidade moderna fragmentada e dissociada de seu próprio ambiente: Édipa não se identifica plenamente com o mundo que habita e não se vê refletida nas superfícies de sua própria torre. Se, como argumenta Freer (2014), O leilão do lote 49 é um reflexo das transformações contraculturais pelas quais os Estados Unidos passavam nos anos 1960, então Édipa representa o entre-lugar ocupado por grande parte da população naquele período, especialmente por mulheres presas ao limbo existente entre transformação e permanência.

O romance explicita essa tensão por meio da alternância discursiva possibilitada pelo uso do discurso indireto livre, que

utiliza a consciência da personagem como um polo gravitacional ao redor do qual a voz narradora orbita, aproximando-se dela sem jamais coincidir plenamente com sua perspectiva. Tomando a teoria de Bakhtin (2015) como base, podemos observar a refração da voz autoral através das diferentes consciências narrativas: por trás da narração existe outra narração, como defende o teórico. No caso desse trecho, o que se registra é uma recordação da personagem que se mistura a uma visão de mundo profundamente marcada pelos preceitos instáveis e transformadores do período. Isso aponta, por sua vez, para a maneira como o próprio Pynchon escolhe representar a realidade histórica em que o romance se insere: embora a contracultura fosse definida pela pretensão de romper com certas barreiras sociais, muitas delas permaneciam intactas, da mesma forma que Édipa continua a se perceber presa à sua torre. Pensado por esse viés, o desejo por sentido encontra-se refletido no desejo de escapar dessa torre; mais do que escapar, porém, Édipa parece esperar que alguém a salve dela mesma.

Esse desejo por sentido, por algo que a liberte da torre, a coloca em contato com aquilo que ela acredita ser uma vasta conspiração envolvendo companhias de correios nos Estados Unidos. Contudo, toda essa suspeita nasce de um detalhe aparentemente banal: um símbolo que ela vê desenhado na porta de um banheiro e que passa a interpretar como portador de algum significado oculto. Até o fim do romance, entretanto, pouco é revelado com clareza sobre essa conspiração. Nunca se torna completamente evidente se aquilo que Édipa acredita ser verdade de fato corresponde à realidade, deixando em aberto, para o leitor, a possibilidade de que toda a trama investigativa seja fruto de sua própria imaginação. A própria personagem parece, aos poucos, reconhecer que sua obsessão pela busca pode estar criando espectros em sua mente.

A essa altura, Édipa já era capaz de reconhecer sinais desse tipo assim como, para um epiléptico, a chegada do ataque é anunciada por um aroma, uma cor, em som puro e penetrante. Mais tarde,

é apenas desse sinal, simples escória, desse pré-aviso corriqueiro que ele se lembra, e não aquilo que foi revelado durante o ataque. Édipa perguntou-se se, quando tudo terminasse (se é que terminaria), ela também não ia ficar apenas com a lembrança acumulada dos indícios, prenúncios e insinuações, e nunca com a verdade central, talvez ofuscante demais para que sua memória a pudesse reter; uma verdade que a cada vez escaparia num clarão de fogo, destruindo irrevogavelmente sua própria mensagem e deixando um espaço em branco, como um filme superexposto, quando a vida cotidiana retornava (Pynchon, 1993, p. 91).

Essa passagem é representativa de um dos principais conflitos atravessados pela personagem e que a define enquanto entidade dotada de agência: ela se encontra em uma busca por respostas - e, consequentemente, por algum sentido para sua vida -, mas essa jornada não se dá de maneira irrefletida, como seria comum a uma mente conspiratória. Pelo contrário, trata-se de uma busca marcada pelo questionamento dos próprios propósitos que a motivam (Hollander, 1990). Ou seja, Édipa busca por sentido ao mesmo tempo em que questiona a própria função dessa busca. Isso, por sua vez, nos leva à seguinte reflexão: se há um questionamento dos possíveis despropósitos da busca por sentido, por que ela ainda insiste nela?

Podemos observar como isso se manifesta por meio de três movimentos principais presentes nessa passagem. Em primeiro lugar, há a menção ao reconhecimento de sinais, associando sua busca a uma crise epiléptica da qual não restam memórias, apenas resíduos de sensações. De certa forma, essa imagem funciona como um resumo da própria estrutura de O leilão do lote 49: uma cacofonia de sons e cores aparentemente desconectados por relações claras de causa e efeito; ainda assim, os sinais persistem. É também significativo o fato de que a revelação se perde, restando apenas fragmentos do que foi visto. Mais uma vez, O leilão do lote 49 se apresenta como um romance que se recusa a oferecer respostas definitivas, no qual a ambiguidade e a incerteza frustram continuamente as tentativas de o leitor construir uma

interpretação fechada ou totalizante. Nesse sentido, os limites do romance tornam-se também os limites da própria interpretação humana e, consequentemente, de nossa busca por sentido no ato de leitura.

Ainda associando a busca de Édipa aos processos de leitura literária crítica (Freer, 2014), temos, ao final da citação, a sugestão de que sentidos definitivos e completos acabariam por engolfar e apagar a própria ideia de sentido literário. Isso ocorre porque nenhuma obra literária pode ser realmente completamente fechada, permanecendo sempre aberta aos impulsos interpretativos do leitor. Édipa se encontra imersa nessa mesma dinâmica: busca sentidos que, em alguma medida, ela própria sabe serem insuficientes e lacunares. Ao aproximarmos essa busca da teoria de Benjamin (1994), o que observamos é a concretização de que a ideia de "sentido da vida" é fundamentalmente falha e insuficiente. Em vez de aproximar Édipa de algum nível de realização pessoal ou de uma compreensão mais profunda de sua própria existência, essa busca a conduz cada vez mais para dentro de um processo de esvaziamento interno, que o leitor passa a perceber com maior clareza à medida que o enredo se desenrola.

Pensando nisso em termos mais diegéticos, encontramos uma Édipa já familiarizada com a paranoia da conspiração, carregando consigo dúvida, incerteza, indecisão e insegurança — emoções que acabam sendo transmitidas também ao leitor. O romance apresenta essas expectativas e frustrações de maneira intensamente emocional: sempre que parece que Édipa conseguirá avançar em sua investigação, ela falha ou é interrompida, seja por outras personagens, seja pelo próprio vazio repleto de espectros produzido pela paranoia. Um exemplo disso ocorre em seu contato com o sistema de correio M.O.I.T.A., que a leva a acreditar na existência de uma rede oculta de circulação de cartas em território americano:

> Verificara com seus próprios olhos a existência de um sistema MOITA; vira dois mensageiros da MOITA, uma caixa de correios da MOITA, selos da MOITA, carimbos de cancelamento da MOITA. E a imagem da trompa postal emudecida praticamente saturando toda a área em torno da baía. No entretanto, queria que tudo não passasse de uma fantasia - o mero efeito de seus muitos ferimentos emocionais, de suas carências, de seus obscuros impulsos. Queria que Hilarius lhe dissesse que ela estava meio perturbada, precisando de um descanso, que não existia nenhum Tristero. Queria saber também por que a possibilidade de que fosse real a ameaçava tanto (Pynchon, 1993, p.128).

O fragmento mencionado explicita o excesso de paranoia alcançado por Édipa em uma parte avançada do romance. Diante das repetidas referências à M.O.I.T.A. e da recorrência do símbolo do Tristero - a trompa postal emudecida, ambos associados a um sistema implícito de correios -, instala-se um certo sufocamento diante da possível certeza da realidade. Ao tomar consciência de sua própria paranoia, Édipa se assusta com a probabilidade de que aquilo que percebe possa, de fato, ser verdadeiro e passa a desejar algum tipo de redenção. Nesse momento, ela recorre a uma das figuras de seu conjunto de vozes masculinas, o Dr. Hilárius, buscando, por meio dele, a confirmação de algo que lhe traga conforto e pertencimento.

Isso, contudo, não acontece. A dúvida constante é o que a acompanha até o "fim" do romance: cercada por um excesso de sinais e interpretações possíveis, Édipa passa a descobrir fragmentos duvidosos do passado que, para ela, não se encaixam plenamente nem com acontecimentos anteriores nem com o

presente que vive. A situação se assemelha à de um vespeiro literário no qual Édipa se encontra posicionada logo abaixo, percebendo aqui e ali o movimento de algumas vespas, mas sem jamais conseguir olhar diretamente para a origem do enxame.

Esse vespeiro é tanto social — resultado das múltiplas forças culturais que parecem confluir ao redor de Édipa (Freer, 2014) — quanto individual, sendo também produto de eventos ocorridos em um passado que permanece desconhecido ao leitor. É como se a vida da personagem fosse um mistério tão grande para ela mesma quanto para quem lê o romance. Mais uma vez, o discurso indireto livre cria imbricações textuais que estratificam o texto literário (Bakhtin, 2015), permitindo que seja comunicada a cacofonia de vozes da contracultura que envolve a personagem. Nesse sentido, se o romance, para Bakhtin (2015, 2018), é o gênero polifônico por excelência, O leilão do lote 49 pode ser entendido como um dos registros mais expressivos da cacofonia contracultural dos Estados Unidos nos anos 1960, bem como da incerteza que marcou esse período e que se encontra simbolicamente condensada na trajetória da protagonista.

Ainda sobre a necessidade constante de produzir significados a partir daquilo que ela acredita ser o Tristero, temos o seguinte momento:

> Outra forma de significado por trás do óbvio, ou nenhum significado. Édipa no êxtase orbital de uma verdadeira paranóia, ou um Tristero de verdade. Porque, ou havia algum Tristero por trás daquela aparente herança que eram os Estados Unidos da América, ou só havia o mero país: e, se só havia o país, então o único modo pelo qual Édipa poderia prosseguir e nele ter alguma relevância era como uma estranha, fora dos trilhos, imersa por inteiro na paranóia (Pynchon, 1993, p.177).

Relacionando-se com a citação de Safer (1990), o trecho em destaque corrobora a afirmação sobre a busca por sentido das personagens de Pynchon, considerando a ambiguidade significativa resultante da numerosa ocorrência do conectivo coordenado "ou". Esse conectivo traz a impressão de alternância e exclusão, característica que acompanha Édipa em sua crise de incerteza quanto à origem do sentido da conspiração, incrementando sua paranóia. Essa estratégia narrativa também se adequa à dúvida contracultural, marcada por múltiplos "ou" e conspirações — fenômeno familiar a Pynchon pelo contexto histórico — e corresponde à proposta de Freer (2014), segundo a qual, na emergência da solução contracultural, surge *O leilão do lote 49*.

Podemos associar isso à confusão literária pynchoniana, na qual a exposição omissa e alternada de informações confunde o leitor e o aproxima da perspectiva de Édipa. Tal efeito dialoga com Hollander (1997), que defende a simultaneidade de sentidos na escrita de Pynchon, envolvendo um padrão linguístico diverso e nem sempre confiável. Essa abertura interpretativa culmina na maneira como o romance termina: Édipa senta-se e aguarda o início do leilão, momento em que finalmente descobriria o conteúdo do famoso Lote 49 e resolveria todo o mistério. No entanto, o romance encerra-se antes que o leilão ocorra, prendendo personagem e leitor em um limbo interpretativo permanente, no qual tudo é possível, mas nada é certo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As maneiras como nos relacionamos com o mundo, bem como a forma como nos vemos e nos identificamos dentro dele, sempre foram condicionadas por fatores sociais, políticos e históricos. A obra de Pynchon, nesse sentido, funciona como um registro literário das profundas mudanças pelas quais a humanidade passou em seus percursos de pensamento durante a segunda metade do século XX. No caso de *O leilão do lote 49*, temos a manifestação textual de um mundo em que a ideia de sentido

- ou a capacidade da humanidade de buscar algum sentido - se fragmenta de maneira drástica e permanente. Essa fragmentação se reflete especialmente na forma como o discurso indireto livre é organizado ao redor da protagonista, Édipa, constantemente nos aproximando de seus pensamentos e comportamentos, mas sem jamais eliminar as muitas ambiguidades que permeiam a narrativa.

A busca por sentido da personagem corresponde, simultaneamente, à busca por sentido do leitor: conforme Édipa investiga conspirações e incertezas, tentando montar um mosaico cujas peças se desmancham no ar, o leitor constrói suas próprias interpretações, que inevitavelmente são frustradas pela estruturação do texto. Observamos, durante a construção deste estudo, que a busca por sentido não é apenas um elemento determinante da obra, mas constitui o próprio eixo articulador do romance. É a busca de Édipa, sua tentativa de escapar da torre, que orienta todo o restante do texto, tanto em termos estruturais quanto temáticos.

Entretanto, é igualmente notável que essa busca nunca se concretiza: Édipa jamais descobre o que realmente é o Tristero, o motivo de seu ex-namorado tê-la nomeado inventariante, ou o conteúdo do Lote 49 que seria leiloado ao final do romance. O sentido que ela procura não se encontra em lugar algum, e sua busca é interrompida, assim como a leitura do leitor, que é mantido na expectativa do leilão junto à protagonista.

A busca por sentido de Édipa é resultado de um mundo que, após a Segunda Guerra Mundial, passou a existir em constante ebulição, marcado por transformações e tensões incessantes. Ao mesmo tempo, essa busca é condicionada por questões sociais e também resulta de conflitos individuais que nunca são totalmente expostos ao leitor. A busca por sentido é, portanto, sempre incompleta, insuficiente e, em certo nível, impossível. No entanto, embora Édipa pareça consciente dessas limitações, ela persiste em sua procura, e nós, como leitores, somos convidados a acompanhar seu exemplo.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I: A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FREER, Joanna. Thomas Pynchon and American Counterculture. New York: Cambridge University Press, 2014.

HOLLANDER, Charles. Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of The Crying of Lot 49. In: Pynchon Notes, n. 40, 1997, London, p. 61 - 106.

PYNCHON, Thomas. O leilão do lote 49. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PYNCHON, Thomas. The Crying of Lot 49. London: Vintage Books, 2000.

SAFER, Elaine. Pynchon's World and Its Legendary Past: Humor and the Absurd in a Wentieth-Century Vineland. In: Critique: studies in contemporary fiction, v. 32, n. 2, 1990, London, p. 107 – 125.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

LEITURAS DO ESTRANHO EM CONTOS DE GERALDO MACIEL: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA HÍBRIDA NA FORMAÇÃO DE LEITORES

Marina Macedo Santos Martins (UFCG)

INTRODUÇÃO

As mídias digitais têm desempenhado um papel cada vez mais relevante no campo educacional, especialmente no que se refere à ampliação do acesso ao conhecimento e à diversificação das práticas pedagógicas. Plataformas virtuais, ambientes digitais de aprendizagem e recursos multimodais possibilitam novas formas de interação entre professores, estudantes e conteúdos, favorecendo metodologias mais participativas e centradas no aluno.

Reconhecendo esse potencial, diversas políticas públicas e legislações educacionais têm sido formuladas, nos últimos anos, com o objetivo de fomentar a inserção consciente e pedagógica das mídias digitais no ambiente escolar. Tais iniciativas buscam promover a inclusão digital, reduzir desigualdades no acesso às tecnologias e orientar seu uso em favor de processos educativos mais equitativos e significativos, como, por exemplo, a Lei 14.533/2023, que institui a Política Nacional de Educação Digital. Assim, o incentivo legal ao uso das tecnologias nas escolas, como fomentado nessa lei mencionada, evidencia uma compreensão política e institucional de que a educação, para responder às demandas do século XXI, precisa integrar criticamente as mídias digitais aos seus currículos e práticas, articulando inovação tecnológica e compromisso pedagógico.

Diante disso, refletindo sobre essa propagação da Internet e de sua relevância para as práticas pedagógicas, incluímos em nossa tese de doutorado uma proposta metodológica híbrida de ensino na qual elaboramos dez aulas de literatura voltadas,

principalmente, para a leitura, objetivando incentivar e contribuir para a formação leitora. Para suporte das aulas, criamos um Site intitulado As muitas vozes, o qual serve de apoio para as práticas a serem realizadas em sala e que pode ser acessado e utilizado, também, por outros professores que desejem utilizar os textos e métodos aqui apresentados.

Nas aulas apresentadas, utilizamos diferentes recursos das mídias digitais para auxiliar na prática leitora (como a nuvem de tags, o ChatGPT, , mecanismos de buscas como o Google, além de redes sociais e outros) e no compartilhamento de leituras; quanto a este último conceito, baseamo-nos em Colomer (2007, p.146), que propõe o método de leitura compartilhada, o qual considera a leitura como uma atividade social. Nas palavras da autora: "a ressonância de uma obra no leitor se produz sempre no interior de uma coletividade". Assim, ela propõe que o leitor compartilhe sua recepção individual com a sua comunidade cultural, que pode contestá-la, modificá-la, complementá-la ou reafirmá-la, enriquecendo a leitura e tornando-a coletiva, devendo a escola assumir o papel de ponte para essa prática. Dessa forma, adotaremos esse método, participativo e interativo, no qual o aluno é tido como sujeito ativo no processo de leitura e interpretação dos textos. Esse aspecto reirerado, também, por Cosson, (2014, p.38-39) que afirma: "Ler é compartilhar os sentidos de uma sociedade", e completa: "Não lemos sozinhos ou por nossa própria conta, mas sim dentro das possibilidades que nos são oferecidas pelo contexto, [...] a leitura parte do contexto e tem no contexto o seu horizonte de definição" (p. 38 e 39).

Assim, na proposta a ser apresentada mais adiante, a leitura do texto deve ser vista como protagonista das aulas e os métodos empregados, ligados a recursos digitais, devem servir como mais uma fonte viável para aproximar os alunos dos textos lidos; outro ponto importante é valorizar a voz do aluno e sua recepção ao texto, reconhecendo-o como peça principal na recepção das leituras; é o leitor que, com base em suas vivências, horizonte de expectativas e experiência, não só interpreta como experiencia

os sentidos do texto e complementa os seus vazios.

Com base nisso, neste artigo, realizamos um recorte de nossa tese de doutorado, apresentando três aulas de nosso roteiro de leitura (assim nomeamos as aulas produzidas e aqui apresentadas), no qual nos baseamos em contos do autor Geraldo Maciel, autor paraibano, em que o fantástico está presente. Como dissemos, os textos serão trabalhados de forma híbrida, aliando práticas em sala de aula a práticas que envolvam as mídias digitais.

Portanto, no tópico seguinte, discorreremos sobre os benefícios que a Internet pode oferecer à educação, mais especificamente no que diz respeito às aulas de literatura; apresentaremos os objetivos principais das aulas adiante apresentadas e as habilidades a serem desenvolvidas com os encontros, além de apresentar um panorama das funcionalidades presentes no Site por nós idealizado. Por último, inserimos três aulas de nosso roteiro de leitura, apresentando alguns métodos possíveis para trabalho com as mídias digitais na disciplina de literatura.

Entretanto, não temos o intuito de engessar esses métodos ou práticas neste artigo expostas; pelo contrário, consideramos essencial que os docentes adequem esse roteiro à sua prática, suas turmas e seus objetivos, embora isso não impeça que este material funcione como um norte para que outros professores baseiem-se e insiram as mídias digitais em sua prática de maneira eficiente e que esteja ao alcance do objetivo maior: a formação leitora, ou, ao menos, o incentivo a ela.

OS BENEFÍCIOS DA INTERNET PARA O ENSINO DE LITERATURA

O ensino híbrido é uma modalidade de ensino que se iniciou nos Estados Unidos; por isso, iniciaremos essas discussões baseados em dois autores estadunidenses que definiram e discutiram sobre esse conceito. Segundo Horn e Staker (2015), o ensino on-line surgiu como uma alternativa secundária e mais acessível financeiramente para a sala de aula presencial e era utilizado, de certa maneira, não como impulsionador da

aprendizagem, mas com o intuito de recuperar notas, evitar o abandono escolar ou estudar de forma independente em casa.

Entretanto, outras funcionalidades para esse ensino começaram a surgir, como os cursos de língua estrangeira on-line, que passaram a substituir, em muitos casos, os cursos presenciais, como ocorreu na High Tech High, uma rede de escolas de San Diego (Califórnia), que obteve sucesso nesse tipo de modalidade fazendo com que os alunos dominassem os idiomas mais rápido do que em aulas presenciais e tradicionais (Horn e Staker, 2015).

Contudo, com os avanços desse ensino baseado na Internet, muitas escolas perceberam que nem todos os estudantes conseguiam trabalhar de maneira efetiva sem a supervisão explícita e a assessoria presencial de um adulto, o que levou diretores e professores destas "instituições inovadoras", como nomeiam Horn e Staker, a unir o ensino on-line com a experiência física tradicional, surgindo, assim, o ensino híbrido, que, segundo os autores, entrou no léxico do ensino da educação básica na virada do século vinte e um. Eles assim o conceituam:

O ensino híbrido é um programa de educação formal no qual um estudante aprende, pelo menos em parte, por meio de aprendizagem on-line, sobre o qual tem algum tipo de controle em relação ao tempo, ao lugar, ao caminho e/ou ritmo e, pelo menos em parte, em um local físico, supervisionado, longe de casa. (HORN E STAKER, 2015, p.54).

Assim, os autores definem esse tipo de ensino como um programa de educação formal no qual o processo de aprendizagem ocorre, em parte, de maneira on-line e também em local físico supervisionado, o que nos explica o hibridismo que nomeia essa modalidade, ou, como se convencionou no inglês, blended (que designa essa ideia de mistura).

Ademais, além dessa ideia, de acordo com Valente (in VALENTE, BACICH, TREVISANI, 2015, p.13), essas estratégias híbridas de ensino consistem em colocar o foco do processo de aprendizagem no aluno e não mais na transmissão de informação

que o professor tradicionalmente realiza, e "a sala de aula passa a ser o lugar de aprender ativamente [...] com o apoio do professor e colaborativamente com os colegas". Vemos, assim, que utilizar as mídias digitais em sala não é, meramente, mudar a utilização do uso do quadro negro ou branco por slides, por exemplo, mas sim adotar uma postura distinta da tradicional, dando mais liberdade e autonomia ao aluno no aprendizado. Ademais, revelamos outro ponto crucial nessas práticas:

> "[...] com um objetivo de aprendizagem já fixado, o professor busca utilizar uma ferramenta tecnológica específica para potencializar a construção do conhecimento pelo aluno. Há preferência por ferramentas que tornem possível observar, explorar ou desenvolver algum aspecto, ações que não seriam viáveis sem seu uso, justificando assim, a escolha do instrumento em questão" (BACICH, TANZI & NETO, TREVISANI, 2015 p.50)

Dessa maneira, ao optar por utilizar métodos híbridos em sala o docente deve inseri-los de forma intencional e planejada e, como vimos no trecho, com o intuito de potencializar a construção do conhecimento pelo aluno; isto é, a Internet não deve ser inserida como um objetivo em si mesmo, de maneira aleatória e discricionária. Pelo contrário, como Bacich et.al (2015, p.72) afirmam, duas coisas não podem ocorrer: nem o planejamento sem flexibilidade e nem a criatividade desorganizada.

No livro Ensino híbrido: Personalização e tecnologia na educação (Bacich; Tanzi Neto; Trevisani (Orgs), 2015), alguns dos benefícios elencados para as práticas híbridas de ensino, quando estas ocorrem de forma planejada e intencional, são: o desenvolvimento da autodisciplina, da autonomia e do senso de responsabilidade; a otimização do tempo tanto do professor

quanto do aluno; possibilidade de personalização do ensino (cada aluno se desenvolve de maneira distinta nas disciplinas e o ensino híbrido permite, por vezes, que cada um possa Seguir esse percurso de aprendizagem no seu tempo, de maneira mais personalizada), além da obtenção de resultados avaliativos melhores após essas práticas híbridas.

Entretanto, apesar da relevância de todos esses benefícios anteriores que, de fato, fazem parte do hibridismo no ensino, estes nos soam um pouco gerais quando consideramos especificamente a disciplina de literatura. Por isso, em nossa tese, realizamos um levantamento de dissertações em que docentes de literatura elencaram benefícios da prática híbrida em suas aulas (as quais serviram, também, de base para a criação do roteiro de leitura mais adiante apresentado, além de guiar, por vezes, a criação das funcionalidades em nosso Site).

Na dissertação Ciberliteratura na mira da instituição literária: o Orkut e as formas de literariedade no ciberespaço (2011), de Asevêdo, notamos como as TICD permitem que a escrita literária seja vista como um processo mais democrático e autônomo nesse contexto midiático. O autor se detém a analisar a produção de textos literários na rede social Orkut, identificando alguns benefícios que consideramos que podem ser transpostos para outros suportes mais atuais, como Facebook e Instagram (tendo em vista que a produção e compartilhamento de textos literários continua sendo feita nesses meios). Ele elenca como benefícios da escrita literária em espaços virtuais: a adição de outros elementos ao texto, como imagem e som (a multimodalidade); a possibilidade de publicação e divulgação imediata; a possibilidade de qualquer internauta se tornar um potencial escritor, dada a abrangência do ciberespaço; o autor também argumenta que o distanciamento de quem escreve e quem lê é sublimado pela interatividade proporcionada pela telemática.

Já Justino (2012) e C. Martins (2010), professoras de literatura que criam seus respetivos blogs para trabalhar com o gênero poema, auxiliando a prática em sala, revelam os

seguintes benefícios: o aumento da participação de alunos mais tímidos, que em sala não conseguiam expressar-se (mas que no ambiente virtual sentiam essa liberdade); a oferta de mais textos (e autores) além daqueles lidos em sala com os alunos (ambas relatam que não seria possível trabalhar tantos poemas em sala quanto conseguiram inserindo no blog); oferecer uma diversidade de recursos maior para auxiliar a leitura; retomar discussões sobre os poemas lidos, que haviam sido interrompidas em sala, até mesmo pelo tempo limitado das aulas; possibilidade de autoanálise da prática docente (segundo C. Martins [2010, p.203], " a possibilidade de ponderar nossas atitudes e de corrigir nossos excessos"); possibilitar a releitura dos textos lidos em sala, o que fazia com que os discentes, por vezes, mudassem sua primeira recepção a esses, através dessa convivência mais próxima e perpetuada com os textos pelo blog.

Ademais, transcrevemos neste momento a observação de C. Martins (2010, p.109), que resume de maneira significativa o uso do blog em sua prática docente:

> O blog era um instrumento significativo porque fazia os leitores voltarem ao poema sem a pressão de estarem rodeados pelos olhos e ouvidos do professor e dos colegas. Assim, podiam rever suas hipóteses de leitura com mais calma, confrontar seu modo de ler com o dos outros, preencher espaços ainda vazios, e até mudar sua visão em relação ao texto, passando a gostar dele, ou mesmo rejeitando-o ao deparar-se com compreensão nova de leitura. Talvez muito mais do que na sala de aula, ali os leitores conseguiam ser eles mesmos (MARTINS, C., 2010, p.109).

Vemos como, no excerto, C. Martins enxerga outra funcionalidade do ambiente virtual: a liberdade de expressão dos estudantes neste tipo de mídia digital, percebendo, também, que os alunos necessitavam de tempo para preencher os espaços vazios (Iser, 1999) dos textos lidos em sala, por vezes mais difíceis do que outras leituras já realizadas até então. Assim, a possibilidade de revisitar essas leituras na plataforma virtual fez com que pudessem ter novas recepções e experiências com o mesmo texto, podendo refletir melhor e mais demoradamente sobre eles o que, talvez, sem o blog, não fosse uma realidade a ser vivenciada em casa, sem incentivo do professor e do meio digital.

Esses professores inseriram as mídias digitais com finalidades programadas, desde enriquecer o conteúdo dado em sala; criar outros espaços de aprendizagem, para que os alunos aprendessem de forma mais autônoma ou em colaboração; mostrar novas formas de enxergar a disciplina de literatura e a própria leitura; ampliar a oferta de textos de gêneros e autores distintos, aumentando o repertório de leitura dos alunos; inserir ambientes on-line para que os discentes compartilhassem as leituras dos textos lidos; ampliar a sua participação e engajamento na leitura para além da sala de aula etc.

Do mesmo modo, ao idealizarmos a proposta a ser apresentada mais adiante, tivemos como norte todos esses aportes teóricos lidos, buscando criar o Site e elaborar as aulas de nossa pesquisa de modo a possibilitar que os alunos se beneficiassem, ao menos, de alguns dos pontos positivos apontados até aqui, tendo sempre como objetivo maior o incentivo à formação leitora.

OBJETIVOS A SEREM SEGUIDOS E HABILIDADES A SEREM DESENVOLVIDAS COM O ROTEIRO DE LEITURA

Antes de apresentarmos o roteiro de leitura, faz-se importante mencionarmos alguns pontos cruciais que o norteiam, como o objetivo principal de todas as aulas de nosso planejamento, que

será, primordialmente, formar leitores, o que indica que o fio condutor sempre será o texto literário, ainda que utilizemos a interdisciplinaridade, intertextualidade, intersemiose, etc, para enriquecer os conteúdos. Ao traçarmos os objetivos de cada aula, portanto, deve-se ter em mente que esse objetivo estará sempre implicado como base de tudo.

Ademais, acreditamos numa prática docente pautada em uma postura mediadora e incentivadora (Solé, 2008), isto é, em que o professor está, a todo tempo, estimulando a participação ativa dos alunos, principalmente através de questionamentos que os levem a pensar e refletir criticamente e analiticamente sobre os textos. Assim, utilizamos, de certo modo, o método socrático, a fim de, através de indagações, auxiliar os alunos a pensarem sobre questões que muitas vezes poderiam não ser objeto de sua reflexão, mas que enriquecem sua competência leitora e revelam outros elementos a serem analisados por eles, inclusive em outros momentos.

Sabendo, também, da importância de ampliar o repertório dos alunos, tão mencionada por tantos autores (Bordini e Aguiar [1987]; Colomer [2007]; Cosson [2014], Rouxel [2013]), não nos restringimos a ler textos apenas de Geraldo Maciel, mas, respeitando o objeto de análise escolhido, o fantástico, buscamos inserir outras leituras que estejam, de algum modo, relacionadas a esse tema, ou que, em alguma medida, estejam conectadas com aspectos das leituras do autor paraibano, possibilitando reflexões comparativas.

Portanto, quanto ao método híbrido das aulas, não utilizamos um padrão em relação ao uso das mídias digitais, isto é, em uma aula nos valeremos do método de educação híbrida "laboratório rotacional", por exemplo, o que não implica dizer que todas as aulas seguirão este mesmo padrão.

Dentre as funções assumidas na utilização da Internet como aporte para as aulas, temos: a) indicação de outras leituras, sejam livros completos, poemas, contos, crônicas ou outros textos no âmbito do fantástico; b) postagens com retomada das

discussões/leituras feitas em sala de aula, a fim de que os alunos tenham outro espaço complementar e "novo" para sua recepção e compartilhamento de leituras; c) inserção de textos, sejam contos ou outros gêneros, relacionados à Literatura Fantástica, para ampliação de repertório; d) postagens complementares relacionadas aos conteúdos dados em classe; e) suporte para propor atividades que exijam a presença de hiperlinks, vídeos, acesso a podcasts ou outros conteúdos on-line; f) inserção de conteúdos complementares e interdisciplinares, dentre outros.

Ademais, a organização do Site As muitas vozes reflete a nossa crença em um ensino de literatura em que o aluno tenha acesso à leitura, o que explica os diversos locais do Site que o levam a entrar em contato com novos textos, não só de Geraldo Maciel, mas de outros escritores. Assim, eles terão acesso a contos, romances e novelas de autores como Bram Stoker, Fiódor Dostoiévski, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka, Isabel Allende, Jorge Luis Borges, José Saramago, Lygia Fagundes Telles, Milton Hatoum, Murilo Rubião, Nicolai Gogol, etc; além de terem acesso a obras que provavelmente já conhecem como As crônicas de Nárnia, Senhor dos Anéis e Harry Potter. Assim, muitos espaços do site levam o aluno a textos diversos e autores diversos no universo do fantástico e fora dele, além daqueles em que ele deve compartilhar a sua recepção aos textos, sendo protagonista de todo esse processo.

Para além disso, a fim de nos guiar em nossos delineamentos para cada plano de aula, utilizamos como elemento basilar um dos documentos que regem o ensino básico brasileiro, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento de caráter normativo que define um conjunto de aprendizagens consideradas essenciais para a Educação Básica. Entretanto, é relevante lembrar que este documento não é taxativo, até mesmo porque a LDB prevê que à BNCC deve ser acrescida uma parte diversificada do currículo, que deve atender a características culturais, regionais e locais. Contudo, como dissemos, ele é, como se nomeia, "a base", o que aponta para conhecimentos

e habilidades mínimas necessárias para a formação, o que fundamenta a nossa escolha.

Além disso, no documento, no eixo Linguagens e suas tecnologias, no qual se insere a disciplina de Língua Portuguesa, são definidos cinco campos de atuação social a serem contemplados na educação do Ensino Médio: campo da vida pessoal, campo de práticas de estudo e pesquisa, campo jornalístico-midiático, campo de atuação na vida pública e campo artístico-literário. Em cada um deles, várias habilidades devem ser desenvolvidas; entretanto, nos ateremos apenas àquelas relacionadas ao campo artístico-literário, tanto por não querermos tornar enfadonha a exposição, quanto por esse campo ser suficiente para representar a maior parte do que desejamos desenvolver com as aulas.

As nove habilidades e competências base a serem desenvolvidas podem ser consultadas na BNCC (2018, p. 525 e 526), são algumas delas: compartilhar sentidos construídos na leitura/escuta de textos literários; perceber as peculiaridades estruturais e estilísticas de diferentes gêneros; analisar relações intertextuais e interdiscursivas entre obras de diferentes autores e gêneros; produzir apresentações e comentários apreciativos através de vlogs, podcasts, resenhas etc.

A BNCC também estabelece alguns parâmetros para organização e progressão curricular nesse nível de ensino (médio), dentro do campo artístico-literário (BNCC, 2018, p.524), os quais serão, de alguma forma, contemplados, pois se constituíram como alguns dos objetivos das aulas produzidas. Eles envolvem pontos relevantes como a ampliação do repertório, leituras de obras significativas de diferentes períodos históricos, promoção de leituras comparativas e dialógicas no meio literário e no campo artístico e desenvolvimento do senso crítico e criativo do aluno através do compartilhamento de leituras em sala, mas também das atividades escritas em que ele poderá expressar-se, também, no meio digital.

UMA METODOLOGIA HÍBRIDA PARA O ENSINO DE LITERATURA: UMA PROPOSTA DE ROTEIRO DE LEITURA

A partir deste ponto, apresentaremos três propostas de aula para a disciplina de Literatura, estruturadas com base em uma metodologia híbrida que articula o trabalho presencial com o texto literário ao uso de mídias digitais capazes de potencializar e fortalecer essa prática. Para expô-las, adotamos uma linguagem de caráter didático, organizada em formato de passo a passo para cada encontro, a fim de possibilitar que outros docentes compreendam e, caso desejem, implementem a metodologia sugerida.

Reiteramos, contudo, que não se trata de engessar a prática pedagógica, mas de oferecer caminhos possíveis, passíveis de adaptação às especificidades de cada contexto: objetivos didáticos, perfil da turma, conteúdos selecionados, obras e autores trabalhados, bem como a carga horária disponível.

Criando uma "nuvem de leitura" com os alunos (1h aula)

No início da aula, com o auxílio do Datashow, vamos entrar no Site As muitas vozes e acessar a seção "Indicação de livros fantásticos", na qual se encontram sugestões de obras sobre o gênero em questão. Assim, sabendo da importância da mediação do professor nessa metodologia híbrida, relembraremos aos alunos desta funcionalidade do Site e reiteraremos a importância de acessarem essas postagens, a fim de entrar em contato com mais obras para além daquelas lidas em sala. Nesse momento, mostraremos no ambiente virtual o livro Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente (2007) e indicaremos, especificamente, um dos contos mais marcantes e amedrontadores lidos por nós, O papel de parede amarelo, de Charlotte Perkins Gilman, que estará disponível no Site para que eles também possam ler. Faremos uma síntese do conto e do livro mencionado, a fim de despertar o interesse dos alunos pela leitura.

Após esse momento, leremos oralmente com a turma o conto principal da aula, A grande explosão, de Geraldo Maciel. Em seguida, faremos um momento de compartilhamento de leituras diferente, pois pediremos que os alunos selecionem palavras-chave que representem a sua leitura sobre o conto. Elas devem ser compartilhadas, adiante, numa nuvem de tags, recurso que tem sido utilizado, também, como prática pedagógica por alguns professores.

Por isso, após a leitura do texto com a turma, pediremos que eles acessem seus celulares e abram o Site Word Clouds, no qual criarão o que chamamos de nuvem de leitura simultânea, juntamente conosco – esse recurso permite que, à medida que os alunos digitam e enviam as palavras, todos vejam a nuvem sendo criada, conjuntamente —. Modesto (2007) define a nuvem de tags como palavras usadas para ligar conteúdos armazenados sobre um mesmo assunto, como uma representação da frequência de palavras utilizadas para classificar determinado assunto. Esse recurso tem sido utilizado, também, com intuito pedagógico; no Youtube, por exemplo, nos deparamos com tutoriais em que professores ensinam como usar a estratégia em sala, como a pedagoga Mayara Rodrigues, que utilizou o recurso para trabalhar questões vocabulares e gramaticais com seus alunos. Assim, de modo similar, nos valemos aqui dessa prática como suporte ao momento de compartilhamento de leituras de modo que essa nuvem de leitura represente uma visão geral da recepção dos alunos em relação à determinada obra.

Nessa aula, portanto, após a leitura oral do conto, conjuntamente com os alunos, o intuito é que eles selecionem palavras-chave relacionadas à sua recepção sobre o conto e nos enviem a fim de que apareçam sincronicamente no Datashow da sala. Assim, veremos essa nuvem sendo criada conjuntamente e poderemos entender os aspectos da narrativa considerados por eles mais relevantes, bem como o porquê de terem selecionado tais termos em sua leitura.

Mostraremos, através da Figura 1, a seguir, um exemplo do que poderia ser construído:

Figura 1: Nuvem de leitura



Fonte: Elaborado pelo autor

A Figura 1 representa um possível "resultado" do funcionamento dessa nuvem. As palavras acima, que aparecem em destaque – tanto pela fonte maior ou marcação em negrito – seriam aquelas inseridas com maior incidência pelos alunos, como "estranhamento", "fantástico", "silenciamento" e "marginalização"; as que aparecem em fonte menor, por sua vez, apesar de incluídas por eles o foram em menor escala. Isso, por si só, é um dado interessante sobre a leitura, pois indicará temas que foram captados mais recorrentemente como centrais (ou não) na leitura. É evidente que as palavras soltas, por si só, não representam uma leitura, mas essa indicação é um meio possível para incentivar e instigar as discussões sobre as recepções deles. Nesse sentido, até aquilo que não apareceu na nuvem é um dado importante para o professor, pois, por vezes, a nossa leitura pessoal será distante da de outras pessoas, o que reitera o caráter polifônico da literatura.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Diante dessa nuvem, iniciaremos as discussões com as palavras que ficaram em evidência, utilizando provocações como: "Por que vocês acham que temos a palavra 'silenciamento' aqui?"; "Alguém no conto é silenciado?"; "Quem?"; "Por que vocês acham isso? Em que momento o conto dá a entender isso?". Esses questionamentos impedem que demos respostas prontas para os discentes e os incentiva a pensar e refletir sobre sua leitura.

Também é importante que o docente comente as palavras com menor incidência, tanto para valorizar a voz de seus alunos, quanto para ampliar e enriquecer a leitura. No conto em questão, por exemplo, o humor é um traço presente na narrativa, mas que por não estar em evidência, como outros, pode não ser percebido por todos, e aparecer de forma minimizada na nuvem. E é esse, também, um dos benefícios mais interessantes na utilização desse recurso para leitura: a visualização de palavras-chave que representam a leitura da turma poderá expandir a recepção dos colegas, na medida em que poderão discutir aspectos que nem sequer repararam na trama e que poderiam não ser mencionados caso essa "troca de interpretações" fosse apenas oral. Ademais, utilizar essa ferramenta digital pode ser também uma estratégia metodológica relevante, pois, por vezes, acabamos priorizando, no momento das discussões, determinados temas ou assuntos de acordo com o nosso objetivo para aquela aula. Nesse sentido, poderíamos, até sem perceber, conduzir as discussões para o tema do fantástico, por exemplo, impedindo que outros assuntos referentes à recepção dos alunos viessem à tona. Com as tags, entretanto, muitos temas que não seriam mencionados podem vir à tona e enriquecer o momento de socialização da leitura.

Através dessa ferramenta, também sugerimos que o professor insira a palavra "fantástico" na nuvem, de modo que possa suscitar discussões sobre o tema relacionadas com a narrativa trabalhada. Nesse sentido, é importante que o docente ajude os alunos a refletirem sobre a construção dessa característica nesse conto específico, no qual o estranho se dá através da

explosão da bomba produzida por Cipriano, dois anos depois de seu acionamento, justamente no dia do velório do homem. No contexto da narrativa, essa ironia não arbitrária compõe a literatura fantástica e traz relevantes discussões sobre a figura opressora e repressora do personagem, e, ainda, a aparente vingança do destino sobre o mesmo. Apesar da recepção dos alunos ser livre, também é importante que o professor não perca de vista o objetivo das aulas, que é, também, trabalhar o fantástico na literatura de Geraldo Maciel.

Nesse sentido, percebemos que essa nuvem de leitura, dependendo do objetivo do docente com a aula, pode trazer diferentes possibilidades, como: se constituir como estratégia pedagógica para iniciar o compartilhamento de leituras; ampliar a recepção dos alunos e professor; trazer à tona discussões sobre o texto que poderiam não ser mencionadas na reflexão oral; fazer com que toda a turma tenha sua "voz" externada e compartilhada (mesmo os mais tímidos e menos participativos); ser um suporte para introduzir discussões, também, teóricas (o nome "fantástico", por exemplo, dentro da nuvem, poderia ser um meio de iniciar discussões mais detalhadas sobre o assunto). Assim, mesmo que a nuvem de tags não se constitua, por si só, como uma leitura dos alunos sobre o texto, ela serve como base para que muitas discussões surjam através dela, inclusive a formação de uma leitura coletiva a partir das discussões suscitadas por essa ferramenta.

O fantástico nas telas (2h aula)

Nesta aula, teremos como objetivo maior fazer com que os estudantes vejam que o mistério, a hesitação, o medo e o estranho, tão presentes na literatura fantástica, também estão presentes em outras formas artísticas, como na pintura e no cinema. Aqui será crucial que eles reflitam sobre os diferentes recursos utilizados, em cada arte, para se chegar a essa atmosfera fantasiosa ou misteriosa, que viram nos contos até aqui (originalmente, na tese, esta aula apresentada se configura como a sexta aula).

Nesse encontro, utilizaremos o método de Rotação por Estações, próprio do Ensino Híbrido. Neste, é comum que diferentes atividades sejam realizadas por vários grupos de alunos, concomitantemente, em ambiente distintos, e ao menos um grupo deve estar envolvido em atividade on-line (Horn & Staker, 2015). Ademais, essas tarefas realizadas são, de certa forma, independentes, mas funcionam de forma integrada para que, ao final da aula, todos tenham tido a oportunidade de ter acesso aos mesmos conteúdos; ou seja, todos devem ter acesso às mesmas estações a fim de que realizem as mesmas atividades propostas.

Nesse caso, faremos duas estações distintas, uma na sala de aula e uma no laboratório, onde os alunos terão acesso a conteúdos e atividades que se referem ao mesmo tema basilar: a construção da atmosfera fantástica em outras artes para além da literatura. Isso expandirá o horizonte de expectativas dos alunos e permitirá que façam associações com a literatura fantástica vista nas aulas e com aquela que conheciam previamente, através de outros textos, filmes etc.

Segundo a BNCC, a Arte contribui para o desenvolvimento da autonomia reflexiva, criativa e expressiva dos estudantes por meio da conexão entre o pensamento, a sensibilidade, a intuição e a ludicidade; também é propulsora da ampliação do conhecimento do sujeito sobre si, o outro e o mundo compartilhado (BNCC, 2018, p.482). Além disso, as competências e habilidades relacionadas a ela preveem a exploração das possíveis conexões e intersecções entre essas linguagens de modo a considerar, também, as novas tecnologias, como Internet e multimídia, seus espaços de compartilhamento e convívio, o que justifica, também a inserção interdisciplinar nesta aula.

Com base nisso, em sala, na estação 1, os alunos terão acesso a um roteiro com algumas diretrizes, que podem ser acessadas pelo Site As muitas vozes ou em material impresso, com as seguintes pinturas: Morte e a Donzela (1908), de Marianne Stokes; A Lunática de Etretat (1871) de Hugues Merle; Tela sem

título de Zdzislaw Beksinki (1975), Deterioration of Mind over Matter (1973), de Otto Rap e O grito (1893), de Edvard Munch . Todas imprimem, em si, um ar de mistério. As cores, expressões faciais e criaturas impressas nas telas, contribuem para essa percepção e podem fazer parte da reflexão dos alunos sobre elas.

Morte e a Donzela traz uma criatura sobrenatural que faz parte do imaginário popular, o anjo da morte. A Lunática de Etreat, por sua vez, causa-nos de imediato um estranhamento, pois a mulher, com uma expressão facial difícil de desvendar, acalenta um pequeno tronco de árvore como a um bebê, sendo uma expressão interessante do que poderíamos chamar de estranho, insólito. Na Tela de Beksinki, nos deparamos com uma criatura estranha, com características humanas e animais ao mesmo tempo, estamos novamente diante do desconhecido. Em Rap, vemos a figura perturbadora de um rosto humano se desfazendo, dentro de uma espécie de gaiola; curiosamente, apenas a língua está caída ao chão; o próprio nome da tela, a deterioração da mente sobre a matéria, nos traz muitas reflexões. Já em O grito, uma pintura expressionista tão conhecida e difundida, vislumbramos o tom misterioso na face de desespero, sem motivo aparente, da figura central; as duas pessoas que vemos atrás também permeiam a atmosfera misteriosa e incógnita da tela.

Apesar dessas pinturas não serem expressamente fantásticas, o mistério, o medo e a hesitação que as envolvem (este último, inclusive, no próprio ato interpretativo) faz com que possamos utilizá-las para que os alunos percebam essa semelhança nas características encontradas até aqui nos contos lidos. Entretanto, eles também devem refletir sobre como diferentes formas artísticas se utilizam de difusos recursos para construir essa tonalidade enigmática.

Em contrapartida, na estação 2, no laboratório, os alunos seguirão alguns comandos que os levarão a um vídeo do Youtube referente a uma cena do filme "Cisne Negro" (2010). A cena escolhida retrata especificamente o momento em que

a personagem Nina (Natalie Portiman), interpretando o Cisne numa versão da peça O Lago dos Cisnes (1877), incorpora-o a ponto de tornar-se, em parte, o próprio animal. A cena é belíssima e inicia-se com a personagem vestida de branco, dançando de modo a representar pureza, docilidade e delicadeza. Entretanto, um homem de preto se aproxima e começa a cercá-la, envolvê-la. Durante a cena, a figura misteriosa, inicialmente um homem, transforma-se num ser que parece representar algo maligno, satânico (semelhante a um animal preto com chifre, como comumente se representa a figura demoníaca). Quando a personagem retorna ao palco, trocou suas vestes brancas por negras, numa alusão ao cisne negro, o que indica que a presença anterior daquela outra personagem a modifica. Além disso, a maquiagem pesada e preta nos olhos, como a de um cisne, tornam suas feições mais assustadoras; seus gestos, movimentos e olhar, acompanham esse compasso. Há, portanto, uma metamorfose do cisne branco em negro, e a própria personagem, Nina, é envolvida por essa atmosfera, criando, por fim, até as asas pretas, transmutando-se em cisne. Nesse momento, hesitamos: "tudo aquilo ocorre na mente da personagem? Ela enlouquece? As pessoas que assistem ao espetáculo estão vendo aquilo"?.

Assim, a cena do filme trazida à tona tem a presença do estranho em si, na medida que nos faz hesitar e duvidar dos acontecimentos que nos são apresentados, mas esta presença é construída de modo mais elaborado e latente. A própria sugestão de loucura vivenciada pela personagem, que se visualiza numa transformação literal em Cisne Negro, nos remete a muitos contos em que a loucura é sugerida, como no conto O carro, de Geraldo Maciel, William Wilson, de Edgar Allan Poe e O papel de parede amarelo, de Charlotte Perkins Gilam. Assim, justificamos, de certo modo, a nossa escolha por aquelas pinturas e por esta cena específica do filme.

Destacamos, também, a relevância desta aula, na medida em que a recepção dos alunos e suas percepções e impressões sobre essas diferentes artes serão estimuladas a serem expressadas de

maneiras difusas: em relação às pinturas, os alunos poderão optar por produzir um podcast ou vlog literário; no caso da cena do filme, eles criarão uma postagem sobre como outras artes também envolvem o fantástico. Ambas serão publicadas no Site As Muitas Vozes, o que reitera a relevância desta ferramenta no ensino, na medida em que, além de valorizar a recepção desses alunos e suas produções e ideias, também se constitui como um instrumento de ampliação do compartilhamento, ultrapassando as barreiras das paredes da escola e, ganhando a World Wide Web (Rede mundial de computadores). Isto é, a voz desses alunos pode ser compartilhada com outros milhares de estudantes, e estes conteúdos do Site podem ter esse mesmo alcance ampliado, principalmente com o engajamento dos alunos e divulgação do Site. A realidade é que, muitas vezes, produções como estas ficam limitadas à posse do professor, isto é, não há um contexto em que essas atividades "ganhem sentido", não há um meio de circulação em que serão publicadas, o que faz com que os alunos não vejam muito sentido em dedicar-se a essas atividades. Nesse sentido, ter o Site como lugar de voz para os alunos se faz importante, por ser um instrumento de valorização real de suas recepções.

Para compreender melhor como a aula será realizada, os encaminhamentos serão dados no tópico a seguir.

Encaminhamentos da aula 6

Como dito anteriormente, esta aula será feita com base no método Rotação por Estação. Assim, os alunos serão divididos em grupos (de 5 a 8 alunos) de modo que parte dele fique na Estação 1, na sala de aula, e a outra parte fique na estação 2, no laboratório de informática. Para o encaminhamento das atividades, eles terão acesso a um roteiro onde encontrarão, detalhadamente, os "passos" a serem trilhados por cada grupo. É importante frisar que mais de um grupo pode estar envolvido na mesma estação, caso a turma seja extensa; nesse caso, é importante que o professor replique os materiais norteadores para que cada grupo possa consultá-los.

Nesse tipo de método, o professor atua como supervisor das atividades, não participando ativamente desse momento, nem interferindo na realização das atividades, o que faz com que elas sejam realizadas com muita autonomia e liberdade por parte dos alunos. Nesse caso, nos dividiremos entre os dois espaços, sala e laboratório, e elegeremos, também, um monitor para cada um desses ambientes. Este deve, como o nome indica, acompanhar o andamento dos grupos e relatar qualquer tipo de problema, solicitando auxílio, caso seja necessário.

Na primeira estação, os alunos devem produzir um vlog literário ou podcast a partir das suas interpretações sobre as cinco pinturas apreciadas. Além desses materiais serem publicados no Site da turma, o que amplifica essas práticas para além do ambiente escolar, estimularemos os alunos a replicarem-nas em suas redes sociais ou canal no Youtube, caso possuam.

Na estação 2, por sua vez, devem elaborar uma postagem a ser publicada no Site As Muitas Vozes, que deve ser baseada na cena do filme Cisne Negro, assistida pelo grupo que, a partir de sua experiência e recepção, deve falar sobre como o fantástico está presente não só na literatura, mas em outras formas artísticas. Assim, contemplamos a habilidade 5 referida na BNCC (2018, p.525-526), que frisa a importância de explorar como a literatura e as artes em geral se constituem, dialogam e se retroalimentam; assim como também a habilidade 7, que se refere à produção de apresentações e comentários apreciativos sobre livros, filmes, espetáculos de teatro, etc, o que se faz importante por desenvolver o espírito crítico e criativo dos alunos, além de fazê-los expressarem sua recepção através de diferentes formas, como nesta aula (vlog literário, podcast e postagem no Site).

Como dissemos no primeiro tópico do capítulo, estamos propondo, em nosso roteiro, modos de trabalhar com os alunos a leitura literária através do fantástico, mas o tempo aqui sugerido para cada aula é apenas um norte para o professor, de modo que a aplicabilidade delas deve ser submetida a realidade vivenciada em sala de aula pelos docentes. Dessa maneira, essas

produções podem ser iniciadas nessas estações e o professor pode, ao final da aula, definir um tempo determinado para que as atividades sejam concluídas (uma semana, quinze dias etc). No caso específico desta aula, achamos que seria relevante promover seminários em que os alunos pudessem apresentar suas produções para os colegas, e sugerimos que isso seja feito em aulas posteriores, talvez até mesmo dando mais tempo para que a turma consiga elaborar melhor essas produções. Caso isso não seja possível, pelo tempo das aulas ou pelo planejamento, o professor pode utilizar uma aula, em outro dia, para retomar as produções dos alunos através do Site, compartilhando-as e comentando-as com a turma.

CONCLUSÃO

No decorrer de nossa pesquisa (do final de 2020 a 2025), ficou evidente a escassez de materiais que discorressem sobre a relevância que as mídias digitais podem ter, especificamente, no ensino de literatura; do mesmo modo, quando pensamos em materiais que apresentem sugestões de trabalho com a Internet nessa disciplina. Por isso, acreditamos que essa aparente "falta", no que diz respeito a esses fatores, trazem mais destaque às discussões aqui levantadas e tornam o roteiro de leitura proposto um material que pode servir de ponto de partida para professores que desejem inserir práticas híbridas de ensino às suas aulas.

Como dissemos em outro momento, nosso intuito não é que nosso material seja visto como um manual rígido a ser seguido, pelo contrário, ele deve ser adequado à prática dos docentes, seus objetivos, conteúdos a serem trabalhados, habilidades a serem desenvolvidas etc. Assim, ele pode ser um norte, uma base ou uma inspiração para outros professores, oferecendo caminhos e sugestões de meios digitais que podem ser utilizados para enriquecer e fortalecer a prática pedagógica, como o Site, o Chat GPT, o Instagram, o Google, a nuvem de tags etc. O objetivo, portanto, não é substituir a sala de aula pelo ambiente online, mas sim utilizá-la como uma ferramenta de auxílio para alcançar os objetivos traçados pelo docente.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Na proposta aqui apresentada, por exemplo, buscamos fortalecer o repertório de leitura dos alunos sobre a literatura fantástica; alargar a visão da turma sobre o gênero conto; propiciar experiências intersemióticas ligadas à fantasia e ofertar espaços de socialização da leitura online para além da sala de aula. Além disso, no planejamento de cada aula, buscamos fortalecer as habilidades sugeridas pela BNCC (2018, p.525 e 526), como analisar obras significativas da literatura brasileira; compartilhar sentidos construídos na leitura de textos literários, para exercitar o diálogo cultural e aguçar a perspectiva crítica; perceber as peculiaridades estruturais e estilísticas de diferentes gêneros; produzir apresentações e comentários apreciativos, como resenhas, vlogs literários, podcasts, dentre outras.

Assim, com base nas reflexões trazidas até aqui, ficou claro como a metodologia híbrida de ensino de literatura pode fortalecer e favorecer o incentivo à leitura e a formação leitora diante de uma metodologia participativa e de um planejamento estruturado e com objetivos claros. Com base nisso, esperamos que esse material beneficie outros docentes de literatura (e até mesmo de outras áreas) mostrando alguns caminhos possíveis e viáveis, com suas respectivas adequações, em sua prática em sala de aula.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. Literatura: A formação do leitor (alternativas metodológicas). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BACICH, Lilian; NETO, Adolfo Tanzi; Trevisani Fernando de Mello. Ensino híbrido: Personalização e tecnologia na educação. Porto Alegre: Penso: 2015.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular, BNCC. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB. 9394/1996.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

BRASIL. Plano Nacional de Educação Digital, PNED. Brasília. 14.533/2023.

COLOMER, Teresa. Andar entre livros: a leitura literária na escola. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. Círculos de leitura e letramento literário. São Paulo: Contexto, 2014.

HORN, Michael B.; STAKER, Heather. Blended: usando a inovação disruptiva para aprimorar a educação, tradução: Maria Cristina Gularte Monteiro. Porto Alegre: Penso, 2015.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Vol 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert.. A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

_____. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.

JUSTINO, Berenice. Da sala de aula ao blog: caminhos para a leitura de poemas. Dissertação, mestrado, Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, p.157 2012.

MARIA, Luzia. O clube do livro: Ser leitor, que diferença faz?. São Paulo: Global, 2016.

MARTINS, Caroline Mabel Macedo Santos. Metalinguagem e ensino: Vivência com poemas de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestre em Linguagem e Ensino) – Pós Graduação em Linguagem e Ensino, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, p. 293, 2010.

MARTINS, Marina Macedo Santos. Desvendando o espaço em contos de Ricardo Ramos: Experiências de leitura compartilhada. Dissertação (Mestre em Linguagem e Ensino) – Pós Graduação em Linguagem e

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Ensino, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, p.159, 2018.

_____. Site As muitas vozes. 08 de setembro de 2024. Disponível em: https://www.asmuitasvozes.com/. Acesso em: 01 de outubro de 2024.

MODESTO, José Fernando. Tag cloud para bibliotecários tagarelas na indexação. Infohome. 2007. Disponível em: <http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=315>. Acesso em: 29 julho 2024.

PAGLIARINI, D. S.; SEPEL, L. M. N. Uso de nuvem de palavras como estratégia para o ensino do Reino Fungi no Ensino Médio. Revista de Ensino de Ciências e Matemática, São Paulo, v. 13, n. 4, p. 1–23, jul./set. 2022.

ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. In: DALVI, M. A.; REZENDE, N e JOVER-FALEIROS, R. (Org.). Leitura de Literatura na Escola. São Paulo: Parábola, 2013, Cap.8, p.17-33.

SOLÉ, Isabel. Estratégias de Leitura. 6.ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.
TAVARES, Bráulio. Freud e O Estranho: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

VALENTE, José Armando. O ensino híbrido veio para ficar (Prefácio). In.: BACICH, Lilian; NETO, Adolfo Tanzi; Trevisani Fernando de Mello. (Orgs.). Ensino híbrido: Personalização e tecnologia na educação. Porto Alegre: Penso: 2015.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

O PRESIDENTE NEGRO: UMA REFLEXÃO ACERCA DA LITERATURA MUNDIAL E DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Naiara Sales Araújo Santos (UFMA)
Callebe Coelho Barreto (UFMA)
Bruna Letícia Menezes Ferreira (IFMA)

INTRODUÇÃO

À medida que o tempo avança, é notável o crescente interesse das pessoas por obras de ficção científica, seja na literatura, nas telas de cinema ou nos serviços de streaming. No entanto, apesar desse interesse global em expansão, muitas das obras de ficção científica brasileiras ainda são negligenciadas ou subestimadas. A chegada da ficção científica ao Brasil foi marcada por uma certa resistência e desconfiança por parte dos críticos literários e intelectuais do final do século XIX, que muitas vezes a viam como uma forma de literatura marginal e até mesmo superficial. Essa percepção negativa estava enraizada em uma visão elitista e conservadora da literatura, que considerava apenas as formas tradicionais de expressão artística como válidas e dignas de estudo. No entanto, ao longo do tempo, a ficção científica conquistou seu espaço no cenário literário brasileiro, impulsionada pelo interesse crescente do público por temas relacionados à ciência, à tecnologia e ao futuro.

Nessa discussão, a literatura mundial desempenha um papel crucial no processo de legitimação e popularização da ficção científica no Brasil ao fornecer uma ampla gama de influências, estilos narrativos e temas que inspiraram autores locais a explorar novas possibilidades criativas dentro do gênero. O contato com obras estrangeiras, especialmente aquelas de países onde a ficção científica já era bem estabelecida, como os Estados Unidos e a Inglaterra, permitiu que os escritores brasileiros expandissem seus horizontes literários e incorporassem elementos inovadores em suas próprias obras.

Considerando o exposto, o objetivo deste estudo é explorar *O Presidente Negro* (1926) de Monteiro Lobato, à luz das discussões sobre Literatura Mundial e Ficção Científica (doravante, FC), verificando sua relevância, mesmo em meio à percepção inicial de que tal gênero era menor ou visto como não pertencente à agenda literária nacional.

É relevante ressaltarmos que o surgimento das discussões sobre Literatura Mundial, como aponta Franco Moretti (2000), coincide com o advento das primeiras manifestações da FC. Este período é marcado pela Revolução Industrial, um momento de transformação tecnológica e cultural que moldou tanto o cenário literário quanto às perspectivas globais, impulsionando avanços na produção e na distribuição de livros e alterando a percepção de mundo das pessoas e as relações entre as nações.

Essa mudança de paradigma proporcionou o contexto ideal para o surgimento de discussões sobre uma Literatura Mundial, que transcende as fronteiras geográficas e

linguísticas, refletindo a interconexão crescente entre diferentes culturas e sociedades. Ao mesmo tempo, a emergência da FC como um gênero literário estava intrinsecamente ligada às transformações sociais e tecnológicas desencadeadas pela Revolução Industrial.

LITERATURA MUNDIAL E FICÇÃO CIENTÍFICA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Os estudos sobre Literatura Mundial constituem um campo crítico que busca compreender a literatura para além das fronteiras nacionais, considerando sua circulação, tradução e recepção em escala transnacional. O conceito remonta a Johann Wolfgang von Goethe, que, por volta de 1827, utilizou o termo Weltliteratur para defender a ideia de um intercâmbio literário entre nações, afirmando que a literatura deveria ser pensada como um espaço de diálogo internacional. Para Goethe, a emergência de uma "literatura mundial" estava ligada à intensificação das trocas culturais e à ampliação do horizonte de leitura proporcionada pela tradução.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

No século XX e XXI, o conceito foi retomado e reformulado por diversos teóricos. David Damrosch (2003), por exemplo, define Literatura Mundial como o conjunto de obras que circulam para além de sua cultura de origem, ganhando novos significados ao serem lidas em diferentes contextos. Para ele, a Literatura Mundial não é um cânone fixo, mas um modo de leitura que privilegia a mobilidade dos textos e sua capacidade de dialogar com múltiplos públicos. Franco Moretti (2000), por sua vez, propõe compreender a Literatura Mundial como um sistema literário global, marcado por relações desiguais entre centros e periferias. Em sua perspectiva, é necessário adotar métodos comparativos e análises de larga escala para entender como formas literárias se expandem e se transformam no contexto do capitalismo mundial.

Já Pascale Casanova (1999) concebe a Literatura Mundial como uma "república mundial das letras", estruturada por disputas assimétricas de poder que determinam o reconhecimento e a consagração internacional das obras. Conforme aponta Paulo Medeiros,

> na origem, ocidental, do conceito estão os vários pronunciamentos de Goethe nas suas conversas com Ackermann, ao longo de vários anos. Uma das frases mais citadas é esta: "National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand" de 31 de Janeiro de 1827. (Medeiros, 2019, p. 308).

Em 1827, Goethe antecipou o surgimento de uma "era da Literatura Mundial", defendendo que a literatura nacional estava perdendo sua relevância em favor desse novo cenário. Vinte anos depois, em 1848, Marx e Engels corroboram essa visão, destacando o declínio da unilateralidade e a emergência de uma literatura global formada por convergência de múltiplas tradições literárias.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

David Damrosch (2003) em seu livro *What is World Literature?* destaca que Goethe, em suas conversas com Eckermann, proclama uma visão vanguardista que se tornaria fundamental na conceptualização da Literatura Mundial. Podemos observar que sua frase "A literatura mundial é agora um termo sem sentido; a época da literatura mundial está às portas", revela a percepção do mesmo de que o conceito da literatura nacional estava perdendo sua relevância.

Marx, em *O Capital* (1867), inspirado pela teoria do desenvolvimento combinado e desigual, também abordou a literatura mundial como um fenômeno ligado ao sistema capitalista moderno, complementando a visão de Goethe, e destacando à influência materialista no desenvolvimento literário. Essas ideias foram mais que fundamentais para moldarem discussões subsequentes sobre o tema.

Nessa discussão, Medeiros destaca que:

> Uma diferença fundamental entre o pronunciamento de Goethe e o de Marx é que enquanto Goethe teria em mente um grupo restrito de "gênios" como ele, num panteão claramente idealista e assente numa visão que se pode classificar como transcendental, para Marx a questão da "literatura mundial" é em primeiro lugar a questão da materialidade da literatura e do seu posicionamento no sistema de produção capitalista (Medeiros, 2019, p. 307).

O entendimento da literatura mundial como "una e desigual" aflora a partir de uma analogia com a estrutura do sistema-mundo na história econômica. Assim como para Moretti (2000), o capitalismo internacional é considerado um sistema uno e desigual, com um centro, uma periferia e uma semi-periferia vinculados por crescente desigualdade, a concepção de Literatura

Mundial é compreendida como um sistema inter-relacionado, porém desigual.

Esta abordagem sugere que a literatura, assim como a economia global, apresenta dinâmicas onde algumas culturas, sobretudo aquelas da periferia, têm seus destinos literários moldados e alterados por culturas do centro, que muitas vezes são ignorada. A metáfora das "dívidas literárias" e "empréstimos" destaca a complexidade e inevitabilidade das influências entre diferentes literaturas, revelando uma assimetria no poder cultural internacional. Dessa forma, a concepção de "una e desigual" na literatura mundial lança luz sobre as relações que permeiam a diversidade literária global.

Nessa discussão, Franco Moretti (2000), destaca que essa nova concepção aborda a mudança de entendimento da Literatura Mundial, passando de uma visão nacionalista e eurôcentrica para uma abordagem mais global e inclusiva.

Isso é o que significa una e desigual: o destino de uma cultura (geralmente uma cultura da periferia, como precisou Montserrat Iglesias Santos) é cortado e alterado por outra cultura (do centro) que "a ignora completamente" (Moretti, 2000, p. 175).

O autor critica a literatura comparada por não ter acompanhado essa mudança de paradigma de forma adequada. Ele aponta a limitação dessa área de estudo, que historicamente se concentrou na Europa ocidental e negligenciou obras literárias de outras regiões do mundo. Essa crítica ressalta a necessidade de uma abordagem mais ampla e inclusiva no estudo da Literatura Mundial.

Além de propor também uma abordagem de "leitura distante" (*distant reading*), que permite analisar unidades maiores e detectar padrões em uma escala global, em contraste com a tradicional "leitura cerrada" (*close reading*). Moretti destaca a influência das dinâmicas de poder entre formas estrangeiras e locais. Além de defender a Literatura Mundial como um desafio intelectual às literaturas nacionais, destacando a importância da abordagem comparativa para uma compreensão mais ampla das obras literárias em um contexto global.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Em suma, a concepção da Literatura Mundial como um campo interconectado, mas desigual, é fundamental para compreender a complexidade das relações literárias globais. Ao longo do tempo, desde os pronunciamentos de Goethe até as análises contemporâneas de estudiosos como Moretti, percebemos uma evolução na percepção e na abordagem desse campo. A compreensão de que as obras literárias refletem tanto as experiências individuais, quanto as dinâmicas sociais e econômicas globais, nos desafia a adotar uma visão mais ampla e inclusiva no que tange a fronteiras geográficas e linguísticas, enriquecendo nossa compreensão da diversidade e da universalidade da condição humana.

Nesse sentido, a FC parece ser um gênero que comunga as implicações refletidas nas discussões sobre Literatura Mundial, especialmente considerando o momento de sua origem durante a Revolução Industrial. As concepções de Goethe sobre uma Literatura Mundial estavam intimamente ligadas à Revolução Industrial, antecipando um mundo globalizado. É nesse contexto que a Ficção Científica dialoga com essa ideia de globalização, explorando temas e conceitos que refletem as transformações e avanços tecnológicos da época.

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA

A ficção científica tem se destacado como um gênero multifacetado e transdisciplinar, que ao longo dos anos tem conseguido cativar cada vez mais leitores de todas as idades e culturas ao redor do mundo. Suas narrativas nascem do impulso de imaginar futuros possíveis, explorar avanços tecnológicos e especular sobre descobertas científicas, entrelaçando ciência, imaginação e reflexões profundas sobre a condição humana.

Com sua ênfase na razão, na ciência e no pensamento crítico, o Iluminismo estimulou a curiosidade humana e a exploração do desconhecido, incluindo o universo e o potencial da tecnologia. Essas ideias influenciaram autores de FC, como Júlio Verne e H. G. Wells, que exploraram temas como viagens espaciais, viagens

no tempo, máquinas avançadas e sociedades futuristas, refletindo as aspirações e preocupações derivadas da era iluminista.

Os ideários iluministas dão espaço ao surgimento de métodos capazes de validar os pensamentos científicos. Daí surge o método científico, que consiste em uma série de etapas na qual o cientista precisa formular hipóteses e realizar experimentos para que o mesmo venha a chegar em um experimento eficaz, algo muito usado nas narrativas de FC, como, por exemplo, A Ilha do Dr. Moreau (1887), de H. G Wells. O livro conta a história de um sobrevivente de um naufrágio chamado Charles Prendick que é resgatado por um navio comandado pelo doutor Montgomery, que chefia uma missão um tanto incomum: levar algumas espécies de animais selvagens a uma ilha do pacífico que não possui nome. Em estado debilitado, Prendick é obrigado a desembarcar na ilha junto com o carregamento.

Na ilha, ele acaba conhecendo o Dr. Moreau, um cientista que, exilado por suas pesquisas polêmicas na Inglaterra, realiza experimentos macabros com seus animais. O jovem logo toma conhecimento desses experimentos. Largado na ilha, ele se depara com seres diabólicos, misturas de homem e besta e com situações inesperadas.

Desde suas primeiras manifestações, a FC tem sido usada para refletir questões sociais, políticas, éticas e filosóficas, projetando mundos alternativos e explorando os impactos das mudanças tecnológicas na sociedade e na vida humana. Ao longo do tempo, ela evoluiu e se diversificou, abrangendo subgêneros como a space opera, o cyberpunk, o steampunk, o distópico, o pós-apocalíptico, entre outros.

Para o professor Alexander Meireles da Silva (2017), a FC é uma vertente do fantástico que trata da influência sobre a sociedade de algum elemento ou invenção da ciência ou da tecnologia, apresentada de forma extrapolada. E quando falamos de "forma extrapolada" queremos falar de uma tecnologia que poderia ou poderá existir. Na ficção científica, os elementos fantásticos são fundamentados em conceitos científicos ou

tecnológicos plausíveis, mesmo que sejam apresentados de forma extrapolada ou especulativa. Esses elementos podem incluir avanços tecnológicos, viagens no tempo, exploração espacial, inteligência artificial e muitos outros.

Brian Aldiss (2018), renomado autor e crítico literário, aponta como marco crucial na história da ficção científica a obra Frankenstein de Mary Shelley, publicada em 1818. Com o surgimento da Revolução Industrial e os avanços na ciência, como a teoria da evolução de Darwin e a descoberta da eletricidade, a compreensão do mundo natural começou a se transformar rapidamente. Esse período foi marcado por um aumento no interesse público pela ciência e pela exploração de novas ideias sobre o funcionamento do universo e da vida. Dessa forma, a ficção científica, como a entendemos hoje, não poderia ter surgido antes do século XIX devido ao contexto cultural e científico da época. Luiz Antônio Teixeira e Lucia de la Rocque apontam que:

> No século XIX, o avanço tecnológico fez com que muitas visões futuristas, que se acumulavam desde o Renascimento, se tornassem parte do cotidiano das grandes cidades. É, portanto, natural que essa época tenha testemunhado não só o nascimento do gênero literário que ficou mais tarde conhecido como ficção científica, mas também uma produção bastante extensa dessa literatura nascente, que se volta então para os efeitos danosos ou benfazejos do desenvolvimento científico e tecnológico (Teixera, de la Rocque, 2001, p. 12).

Foi nesse contexto de questionamento e exploração que Mary Shelley escreveu Frankenstein (1818). A obra aborda questões sobre ética científica, responsabilidade humana e os limites do conhecimento. Ao dar vida a uma criatura, o protagonista Victor Frankenstein desafia as fronteiras entre o natural e o

imaginário, levantando questões sobre as consequências de nossas descobertas e a responsabilidade que temos ao manipular as forças da natureza. Assim, para Aldiss, Frankenstein, traz uma reflexão pioneira sobre os dilemas éticos e morais associados ao progresso científico. Sua influência duradoura continua a ressoar na ficção científica contemporânea, destacando a importância de questionar e refletir sobre o papel da ciência e da tecnologia em nossas vidas. Para isso, o gênero tem se utilizado de ícones que facilitam a imersão dos leitores e espectadores em mundos imaginários, viagens espaciais, viagens no tempo, invenções e tudo que é característico da FC.

Os ícones da FC são figuras que se destacam tanto na literatura quanto em outras formas de mídia, como o cinema e a televisão, e desempenham um papel fundamental na popularização e no desenvolvimento do gênero. Além disso, personagens icônicos, como o Capitão Kirk de Star Trek, o Sr. Spock, o monstro de Frankenstein, e Luke Skywalker de Star Wars, tornaram-se símbolos duradouros da imaginação e inspiração que a FC oferece, moldando a cultura popular e influenciando gerações de fãs. Esses ícones representam tanto a exploração das fronteiras do conhecimento humano quanto as esperanças e temores do futuro, refletindo o impacto que a ficção científica tem sobre nossa sociedade e nossa visão do universo.

Um grande ícone que marcou a história da ficção científica foi a máquina do tempo, ou o conceito de viagem no tempo, que capturou a imaginação de muitos leitores e espectadores ao longo dos anos. O surgimento da máquina do tempo, como um conceito literário e cultural, está de certa forma ligada à obra e à visão vanguardista de H. G. Wells. Em sua novela clássica A Máquina do Tempo, publicada em 1895, Wells introduziu ao mundo a ideia fascinante de um dispositivo capaz de viajar através do tempo. Ambientado em um futuro distante, o protagonista da história constrói uma máquina revolucionária que o transporta para épocas passadas e futuras.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

A narrativa de Wells explorou os elementos científicos da viagem temporal mergulhando nas implicações sociais, filosóficas e morais dessa capacidade extraordinária. Sua habilidade em fundir a especulação científica com a reflexão sobre a natureza humana estabeleceu A Máquina do Tempo (1895) como uma obra seminal na ficção científica moderna e na literatura como um todo. O conceito de uma máquina do tempo tornou-se um dos temas mais recorrentes e influentes na ficção científica, inspirando inúmeras obras subsequentes, filmes, séries e debates sobre as possibilidades e os paradoxos da viagem temporal. Segundo a professora Amanda Berchez.

H. G. Wells, na condição tanto de bom observador quanto de profeta cultural e tendo o supradito (sub)gênero industrial como precedente à sua literatura, foi insuflado e se serviu diretamente de suas matérias, seus questionamentos, suas angústias, seus recursos, seus argumentos etc. para compor tal obra, especialmente se observarmos as temáticas de inconciliação entre classes e da gestão disruptiva da máquina (Berchez, 2022, p. 65).

Desde as primeiras narrativas que exploraram a possibilidade de viajar para o passado ou para o futuro, como A Máquina do Tempo (1895) de H. G. Wells, até obras contemporâneas como a popular série Doctor Who, iniciada em 1963 e que se faz presente até os dias atuais, na qual uma cabine telefônica azul, conhecida como TARDIS. O tema da viagem no tempo tem sido uma fonte inesgotável de fascínio e especulação na ficção científica.

A obra *O Presidente Negro* (1925), de Monteiro Lobato, oferece uma leitura que se assemelha às narrativas de H.G.Well apresentando um aparelho capaz de antecipar um futuro

alternativo no qual um homem negro concorre a presidência dos Estados Unidos. Lobato utiliza o recurso da antecipação para refletir criticamente sobre seu próprio tempo. Assim, o romance pode ser entendido como uma "máquina do tempo" literária, na medida em que projeta o leitor para outras temporalidades e realidades, aproximando-se de uma concepção de literatura que

ultrapassa fronteiras nacionais e se conecta à ideia de Literatura Mundial.

O PRESIDENTE NEGRO: FICÇÃO CIENTÍFICA E LITERATURA MUNDIAL EM FOCO

Monteiro Lobato, nascido em 1882 e falecido em 1948, foi uma figura central na cultura brasileira, especialmente conhecido por abrir caminhos na literatura dedicada às crianças. Criador de personagens e narrativas que marcaram gerações, foi responsável por imaginar um dos universos mais emblemáticos da ficção infanto-juvenil do país. Sua atuação ultrapassou a escrita: envolveu-se com o mercado editorial, tendo papel decisivo na estruturação de importantes selos de publicação no Brasil. Visionário e inquieto, também se destacou como articulador de ideias modernizadoras, empreendendo iniciativas nas áreas do jornalismo, da tradução e até mesmo do setor energético, idealizando projetos relacionados à exploração de petróleo no país. Para o público adulto, Lobato escreveu uma série de contos, ensaios, crônicas, cartas e um romance intitulado O presidente negro (1926).

Monteiro Lobato se destaca como uma figura de grande complexidade no cenário literário, envolvendo uma variedade de elementos que alimentam discussões sobre a Literatura Mundial. Além de suas atividades como editor, tradutor e empreendedor, Lobato possuía uma visão global do mundo, antecipando a interconexão entre diversas culturas e literaturas. Essa abordagem internacional é evidenciada pelo fato de que O Presidente Negro (1926) foi originalmente planejado para ser publicado nos Estados Unidos, o que revela a aspiração do autor em atingir um público internacional e contribuir para o intercâmbio literário em escala global. Esta obra significativa de Lobato demonstra sua habilidade em lidar com temas e preocupações universais e evidencia sua vontade de participar ativamente do cenário literário mundial, ampliando assim a presença e influência da literatura brasileira no contexto internacional.

Monteiro Lobato deixou sua contribuição para os estudos do fantástico em muitas de suas obras, como se pode perceber na boneca de pano Emília, que ganha vida e se torna uma figura central em diversas histórias. Além disso, Lobato incorpora elementos do folclore brasileiro e da mitologia em suas histórias, dando vida a personagens como o Saci-Pererê, a Iara e o Curupira, que habitam o imaginário popular brasileiro e contribuem para a riqueza das narrativas. A interdisciplinaridade literária do autor é também um importante elemento nas discussões sobre Literatura Mundial.

O livro *O Presidente Negro* (1926), originalmente intitulado O Choque das Raças, é o único romance do autor destinado ao público adulto, tendo sido escrito e divulgado no folhetim A Manhã entre 05 de setembro e 10 de outubro de 1926. Nesta obra, os leitores são convidados a vislumbrar o futuro por meio de uma engenhoca chamada porviroscópio, enquanto são instigados a refletir sobre o presente através das transformações sociais, políticas, tecnológicas, econômicas e comportamentais observadas no futuro narrativo do romance graças a este aparelho, uma espécie de máquina do tempo.

O narrador e protagonista, Ayrton Lobo, um humilde funcionário da empresa Sá, Pato & Cia., decide adquirir um carro, especificamente um Ford, sentindo-se superior ao abandonar a condição de pedestre. Porém, após se afastar da cidade e se deparar com um castelo, ele maravilhado com o mesmo, se distrai e sofre um acidente, sendo resgatado pelo proprietário, Professor Benson, e sua filha, Miss Jane. A partir desse encontro, Ayrton Lobo se envolve em uma história que mescla realidade e ficção, presente e futuro, proporcionando uma leitura alegórica da sociedade brasileira e norte-americana.

Monteiro Lobato estabelece uma dialética entre os dois tempos, enaltecendo os valores da sociedade norte-americana como modelo de organização e desenvolvimento, e nos convida a participar das discussões políticas norte-americanas no ano futuro de 2228. Enquanto Ayrton Lobo atua como narrador-

protagonista no presente, Miss Jane assume o papel de narradora dos acontecimentos futuros observados no porviroscópio, criando uma narrativa dentro de outra e proporcionando diferentes pontos de vista sobre os eventos. As histórias do futuro contadas por Miss Jane, mesmo após a destruição do invento com a morte de Benson, inspiram Ayrton a escrever um livro centrado nas eleições presidenciais nos Estados Unidos de 2228.

O enredo aborda questões polêmicas, como a vitória de um presidente negro e os conflitos entre diferentes grupos da sociedade americana. Na primeira parte, a narrativa sugere uma reflexão sobre a divulgação científica, na medida em que Benson, embora mantenha suas invenções em segredo do público em geral, compartilha seus conhecimentos com Ayrton usando uma linguagem acessível. Na segunda parte, que projeta o leitor para o futuro dos Estados Unidos, a história explora temas éticos, como o eugenismo, revelando uma visão do narrador que inclui procedimentos científicos para branquear a população, envolvendo estratégias de despigmentação e alisamento dos cabelos, além de negar aos negros o direito de gerar descendência.

No universo da literatura, o diálogo entre diferentes obras e tradições culturais desempenham um papel fundamental na ampliação de perspectivas e na criação de novos significados, ecoando as ideias da Literatura Mundial de Goethe. Assim como o célebre escritor alemão defendia a importância do intercâmbio cultural e do enriquecimento mútuo entre diferentes tradições literárias, a obra *O Presidente Negro* (1926) de Monteiro Lobato dialoga de forma intensa com a Literatura Mundial. O romance *A Máquina do Tempo* (1895) do escritor H. G. Wells, foi provavelmente uma das fontes de inspiração para a criação do livro de Monteiro Lobato, como podemos observar nesse trecho escrito por Lobato:

> Ando com ideias dumas coisas à Wells, em que entrem imaginação, a fantasia possível e vislumbres do futuro – não o futuro próximo

> de Julio Verne, futurinho de 50 anos, mas um futuro de mil anos. Vou semear agora essas ideias e deixá-las se desenvolverem livremente por dez ou vinte anos – e então limito-me a fazer a colheita, caso a plantação subsista, até lá. Se a terra dos meus canteiros mentais não for propícia a essas sementinhas, então é que não estou destinado a ser o H. G. Wells de Taubaté, e paciência. Ou dou um dia coisa que preste, que esborrache o indígena, ou não dou coisa nenhuma. Ser um Garcia Redondo, que coisa mais quadrada e pífia! (Lobato, 1964, apud Tin, 2012, p.1).

Nesta passagem, Monteiro Lobato expressa um profundo anseio por criar obras que transcendam o presente e subvertam as barreiras do tempo. Inspirado por H. G. Wells, ele busca explorar um futuro distante indo além do que já havia sido imaginado por Verne. Lobato reconhece a importância de semear ideias e permitir que amadureçam ao longo do tempo, refletindo sobre a natureza do processo criativo. Além disso, vale ressaltar que Lobato inicialmente visava publicar suas obras nos Estados Unidos, refletindo seu desejo de contribuir para a literatura mundial e alcançar um público internacional. Essa perspectiva ressalta uma ambição pessoal de Lobato, bem como sua consciência do impacto potencial da literatura na humanidade e na cultura global, como defende David Damrosch (2003).

Como exposto anteriormente, a FC, como gênero literário, tem sido há muito tempo uma plataforma para a exploração de ideias inovadoras. Enraizada na imaginação humana, ela desafia as fronteiras da realidade, oferecendo vislumbres de mundos distantes, tecnologias revolucionárias e encontros com o desconhecido. Em meio a essa vasta tapeçaria de possibilidades, as invenções na ficção científica desempenham um papel crucial, apresentando aos leitores e espectadores conceitos que vão

desde a viagem no tempo e a colonização de planetas distantes até a inteligência artificial e a manipulação genética. Além de entreter, essas invenções provocam reflexões sobre o futuro da humanidade, os dilemas éticos da ciência e a natureza da existência. Assim, a ficção científica continua a inspirar e cativar, oferecendo um espelho para o presente e uma janela para o futuro. Como podemos notar, uma das características essenciais da FC é a utilização da ciência para explicar o funcionamento das coisas. Um exemplo disso pode ser observado no trecho do livro:

> Isto aqui, disse ele na primeira sala, são aparelhos eletro-radioquímicos, na maioria criados ou adaptados por mim e que construíram o ponto de partida da minha descoberta. [...] Resumirei que neste velho laboratório consumi os trinta anos de minha mocidade em pesquisas pacientíssimas, culminantes na construção daquela antena. [...] Com essa teia de aranha apanho a vibração atômica do momento (Lobato, 1926, p. 45 - 46).

No trecho, o cientista começa a explicar de forma parcial sobre a sua criação. Esse tipo de cena é comum no gênero, pois serve tanto para desenvolver a trama, como para inserir o leitor em um mundo rico em detalhes científicos. Conforme Naiara Araújo,

> embora a ficção científica se baseie em elementos imaginativos e muitas vezes especulativos, a inclinação do método científico adiciona uma camada de realismo e coerência a à narrativa (Araújo, 2023, p. 85).

Essa abordagem contribui para a construção de um ambiente verossímil, ressaltando a importância da ciência como elemento central na ficção científica, permitindo ao leitor explorar os limites da imaginação. Francisco Alberto Skorupa ressalta que:

> Na ficção científica, o mito da teoria cumpre um papel de abalizador da argumentação científica criada em uma fabulação. Pode ser uma invenção totalmente imaginária e absurda de teoria que justifica os feitos igualmente absurdos, tornando-os comuns dentro de uma lógica de cientificidade paralela e semelhante ao modelo original. Pode criar um "equívoco" em teorias reconhecidas, abrindo uma via alternativa que viabiliza a cientificidade do devaneio, por estar este no âmbito da correção do conhecimento, também semelhante ao modelo original (Skorupa, 2001, p. 89 - 90).

Os escritores de ficção científica desenvolvem cenários estranhos e imaginativos que servem como terreno fértil para a geração de ideias inovadoras. Esses ambientes proporcionam um espaço de reflexão sobre as possíveis implicações das criações apresentadas, indo além de simples projeções futurísticas, como se verifica na obra de Monteiro Lobato. De fato, eles constroem uma nova realidade que, embora pareça situada principalmente no futuro, pode, na verdade, abranger uma gama mais ampla de possibilidades temporais e contextos sociais. Essa flexibilidade permite aos autores explorar o impacto das descobertas científicas nas sociedades futuras, e questionar as normas e valores do presente, desafiando as percepções convencionais de tempo e espaço. Essa abordagem expansiva da ficção científica enriquece não apenas o universo das narrativas, mas também amplia os horizontes da imaginação humana, estimulando uma

reflexão profunda sobre o significado da existência e as fronteiras do conhecimento.

Em uma de suas conversas com Ayrton, o professor Benson afirma ter feito vários experimentos antes de chegar à sua obra-prima:

> [...] Tudo está ali. Pela primeira vez desde que o mundo é mundo consegue o homem esse espantoso milagre - mas só eu sei o que isso me custou de experiências e tentativas falhas!... Fui feliz. O acaso, o que é um Deus, ajudou-me e hoje me sinto na estranha posição de um homem que é mais do que todos os homens… (Lobato, 1926, p. 54).

Observa-se a presença de um homem que dedicou anos de sua vida a experimentos científicos e que, apesar dos fracassos iniciais, jamais desistiu de alcançar seu objetivo. Sua trajetória é marcada pela persistência e por uma postura de superioridade em relação aos demais, evidenciada em suas próprias falas. Nesse sentido, como afirma Roslynn Haynes (2006), o fio condutor das narrativas sobre ciência e cientistas costuma ser a reflexão acerca do poder que o conhecimento confere. Assim, a figura desse personagem encarna a tensão entre saber, ambição e domínio, elementos centrais na representação literária da ciência.

A menção ao "acaso" pode ser interpretada como uma reflexão sobre como, mesmo seguindo o método científico, ainda há elementos de imprevisibilidade e aleatoriedade que influenciam os resultados. Na FC, essa ideia é explorada, mostrando como a ciência e o desconhecido muitas vezes se entrelaçam e em como os cientistas, por vezes, se sentem como uma espécie de Deus.

Conforme apontado anteriormente, ao longo da história, a FC tem apresentado uma variedade de previsões tecnológicas que, em muitos casos, acabam se tornando realidade. Desde viagens espaciais e a exploração de outros planetas até os

avanços em relação às inteligências artificiais, biotecnologias e realidade virtual, os livros de FC frequentemente antecipam o desenvolvimento de tecnologias que, à época, pareciam puramente imaginárias (Roberts, 2005). Muitas obras descrevem dispositivos como tablets, comunicadores sem fio e supercomputadores, que hoje fazem parte da nossa vida cotidiana. E não é diferente na obra de Lobato, como podemos observar:

> [...] O radio-transporte tornará inutil o corre-corre atual. Em vez de ir todos os dias o empregado para o escritorio e voltar pendurado num bonde que desliza sobre barulhentas rodas de aço, fará ele o seu serviço em casa e o radiará para o escritorio. Em suma: trabalhar-se-á à distância. E acho muito logica esta evolução (Lobato, 1926, p. 64).

Nesse trecho, Lobato reflete uma visão especulativa sobre o futuro do trabalho e da tecnologia. A menção ao "radio-transporte" e à possibilidade de realizar o trabalho à distância antecipa conceitos semelhantes aos sistemas de comunicação remota e teletrabalho que se tornaram realidade com o avanço das tecnologias digitais. Fazendo uma conexão entre obras de FC e as reflexões sobre Literatura mundial, David Damrosch (2021) defende as tecnologias digitais uma ferramenta obrigatória para acesso de obras pertencentes a diferentes culturas e idiomas, ampliando assim o alcance e a diversidade da literatura disponível para leitores em todo o mundo. Além disso, o interesse em novas tecnologias e mídias digitais inspira a exploração de outros formatos de livros, como e-books e audiolivros, que facilitam o acesso às obras literárias além das fronteiras físicas e linguísticas.

Embora tenha sido influenciado por Verne e pelo progresso norte-americano, Lobato sustenta a crença de que um avanço

científico mais amplo resultaria em um ritmo de vida mais calmo, devido à sua inclinação à simplificação. Um exemplo disso é sua sugestão de que, no futuro, o uso do telefone e do rádio possibilitaria que as pessoas trabalhassem em casa. Nesse sentido, Lobato parece antecipar tendências que só o século XX trariam, como o home office que foi potencializada pela pandemia da COVID-19, onde muitas pessoas tiveram que trabalhar de casa já que não podiam se aglomerar.

Embora a ficção científica trabalhe com elementos imaginários, seu propósito é construir narrativas verossímeis, fundamentadas em uma lógica interna coerente que torne plausíveis os mundos e acontecimentos apresentados. Isso envolve a construção de um mundo coerente e fundamentado em princípios científicos ou especulações baseadas em teorias atuais, dessa forma conseguimos identificar através da obra de Lobato um pouco de como a sociedade daquela época pensava e agia. Como afirma Thaíse Gomes Lira:

> A Ficção Científica, portanto, busca alcançar a verossimilhança na narrativa ao relatar acontecimentos de um tempo fictício, futurístico ou em dimensões paralelas, e que apresenta muitas diferenças, quando comparado a este tempo e esta realidade. O gênero se debruça sobre os avanços tecnológicos desmedidos e que se superam a cada novo desafio proposto (Lira, 2019, p. 35).

Essa afirmação sobre FC descreve bem a essência do gênero. A busca pela verossimilhança em narrativas futuristas ou em realidades alternativas é central para a ficção científica, pois permite que os leitores ou espectadores se envolvam, apesar das diferenças do nosso mundo atual, parecem plausíveis e consistentes dentro das próprias regras estabelecidas pela história.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Skorupa (2001) afirma que além de abordar a eugenia, Monteiro Lobato também defendia o antifeminismo e critica veementemente a velocidade, o volume de pessoas e o barulho característicos do mundo moderno. Seus personagens expressam uma visão crítica sobre a sociedade contemporânea, destacando os males da urbanização desenfreada e da tecnologia excessiva. Em relação à rua moderna, um dos personagens declara: "Que angústia, que permanente inquietação! Temos que andar com cinquenta olhos arregalados, para prevenirmos trancos e atropelamentos" (Lobato, 1926, p 65).

A passagem acima revela um sentimento de insegurança e sobrecarga sensorial diante do ritmo caótico das cidades. Essa visão dialoga com uma tradição da ficção científica e da literatura distópica que problematiza o impacto do progresso sobre a vida cotidiana, denunciando como a promessa de avanços e comodidades muitas vezes se converte em novas formas de alienação e desconforto social. Assim, Lobato aproxima-se das discussões universais do gênero, adaptando-as à realidade brasileira e reforçando a função crítica da literatura frente às transformações históricas e tecnológicas.

Após o falecimento do professor, a máquina é destruída. Contudo, por meio do relato de Miss Jane, Ayrton é conduzido a descobrir detalhes da campanha eleitoral presidencial americana de 2228:

> O mágico aparelho do professor Benson deixara de existir, e dele, como dissera o moribundo, só restavam as impressões subsistentes na memória da filha. Tinha miss Jane, portanto, de fazer sua vida, adaptar-se á condicão comum dos pobres seres humanos que só vêem palmo diante do nariz (Lobato, 1926, p. 78).

A citação final do trecho destaca a transitoriedade da tecnologia e a necessidade de Miss Jane se adaptar à realidade comum dos seres humanos. O desaparecimento do "mágico aparelho" deixa apenas as lembranças na memória de Miss Jane, ilustrando a natureza efêmera da inovação e sugerindo uma reflexão sobre as limitações da condição humana.

Lobato se destacou como um escritor engajado com sua nação, oferecendo críticas, adotando posturas controversas e, acima de tudo, sugerindo soluções. Além disso, ele revelou uma perspectiva realista em relação ao futuro da sociedade ao indicar que questões raciais, de gênero e de classe não seriam resolvidas facilmente. Até hoje, ao assistirmos a um telejornal, nos deparamos com imagens de manifestações afro-americanas, protestando contra crimes cometidos por policiais em conflito com pessoas negras.

Embora Monteiro Lobato seja lembrado como um dos pioneiros da ficção científica no Brasil, especialmente por ter se aventurado no gênero em um contexto literário ainda em formação, é imprescindível que sua obra seja lida de forma crítica. *O Presidente Negro* (1926), apesar de inovador em termos de imaginação especulativa e projeções futuristas e de carregar influencias de outro clasico, tem um teor problemático no que diz respeito às suas representações raciais e à forma como articula ideologias eugenistas.

Reconhecer o valor literário e histórico da obra não significa dissociá-la de suas implicações éticas, mas sim compreender que, no campo dos estudos literários, é possível, e necessário, estabelecer um diálogo crítico que considere tanto as contribuições estéticas quanto as marcas ideológicas que carregam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *O Presidente Negro*(1926), de Monteiro Lobato, à luz da FC e das discussões a acerca da Literatura Mundial revela a forte inclinação do autor para temas universais próximos a

aqueles discutidos por Goethe no século XIX.

O diálogo intertextual com A Máquina do Tempo, de H. G. Wells, revela a filiação estética de Lobato à tradição da ficção científica e sua ambição de participar de um circuito literário transnacional demonstrando a consciência de que a literatura ultrapassa fronteiras nacionais, aproximando-se da concepção de Weltliteratur proposta por Goethe e, mais recentemente, discutida por David Damrosch.

Entretanto, se por um lado o romance se destaca pela inventividade técnica e pela antecipação de debates sobre tecnologia, trabalho remoto e transformações sociais, por outro, carrega marcas com conotações ideológicas controversas. A defesa de pressupostos eugenistas e as representações hierarquizantes de raça e gênero exigem uma leitura crítica e contextualizada. Nesse sentido, a obra confirma que a ficção científica, embora fundada na imaginação e na especulação, está ligada às tensões históricas e culturais de seu tempo.

Ler Lobato hoje implica reconhecer tanto sua contribuição para a consolidação do gênero quanto a necessidade de problematizar criticamente as ideologias que atravessam sua narrativa. É nesse movimento dialético entre inovação estética e revisão crítica que a obra se mantém atual e pertinente aos estudos de ficção científica e de Literatura Mundial.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Naiara Sales. Não é Fantástico, é Ficção Científica: Uma Releitura De "O Capitão Mendonça", de Machado Dde Assis. In Literatura de ficção científica brasileira: perspectivas críticas modernas e contemporâneas / Naiara Araujo Sales, Alexander Meireles da Silva e Jucélia de Oliveira Martins (organizadores). São Luís: EDUFMA, 2023.

BERCHEZ, Amanda Naves. A Forma do Porvir: Literatura Vitoriana, A Máquina, As Classes Ou Sobre A Ficção Científica De H. G. Wells En Fin De Siècle E Um Estudo Sobre The Time Machine. Literartes, [S. l.], v. 1, n. 17, p. 51–77, 2022.

DAMROSCH, David. Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Ages. New York: Penguin Press, 2021.

FANTASTICURSOS. A origem da Ficção Científica (O Que é Ficção Científica #1). YouTube, 13 de Dezembro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BikbZFuW3GI. Acesso em 19 de Março de 2024.

FANTASTICURSOS. Qual a história da Ficção Científica Brasileira?. YouTube, 7 de Outubro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W5lriVh6mwY. Acesso em 19 de Março de 2024.
LIRA, Thaíse Gomes. A Máquina Do Tempo: Ressonância De H. G. Wells Na Ficção Distópica Do Século Xx. João Pessoa, 2019.

LOBATO, Monteiro. O Presidente Negro. Editora UFFS, 2020. Disponível em: https://arquivosbrasil.blob.core.windows.net/insulas/anexos/o-presidente-negro.pdf.

MEDEIROS, Paulo. 11 ½ Teses Sobre O Conceito De Literatura-Mundial. Via Atlântica, São Paulo, 2019.

MORETTI, Franco. Conjeturas Sobre A Literatura Mundial. Tradução do inglês: José Marcos Macedo, 2000.

ROBERTS. Adam. A Verdadeira História Da Ficção Científica- Do preconceito à conquista de massas. São Paulo, Editora Seoman, 2018.

ROCQUE, Lucia de La e TEIXEIRA, Luiz Antonio. Frankenstein, De Mary Shelley E Drácula, De Bram Stoker: Gênero E Ciência Na Literatura'. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, vol. VIII(1), 2001.

SKORUPA, Francisco Alberto. Viagem Às Letras Do Futuro: Extratos De Bordo Da Ficção Científica Brasileira: 1947-1975. Curitiba, 2001.

TIN, Emerson. Ficção Científica No Brasil: O Choque Das Raças Ou O Presidente Negro, De Monteiro Lobato. Remate de Males, Campinas, SP, v. 32, n. 2, p. 293–305, 2012. DOI: 10.20396/remate.v32i2.8635888. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635888. Acesso em: 21 mar. 2024.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

O MIASMA DA MORTE: UM ESTUDO DA SOLIDÃO E DA MORTE NA OBRA O ARCO-ÍRIS DA GRAVIDADE, DE THOMAS PYNCHON

Kleber Kurowsky (UNESPAR)
Gabriel Gonçalves de Lima (UNESPAR)

INTRODUÇÃO

O começo do século XX foi um período de profundas transformações nas estruturas sociais e políticas do Ocidente. Parte dessas mudanças decorreu das ramificações da Revolução Industrial: a aceleração do tempo, impulsionada pelas novas formas de transporte e pelas práticas laborais, em que o tempo do relógio das fábricas prevalecia sobre o tempo das estações; outra parte derivou dos conflitos em larga escala que definiram o período, como as duas guerras mundiais. A guerra de trincheiras expôs novos níveis de sofrimento possíveis ao ser humano e revelou a facilidade com que um conflito global poderia ser deflagrado. Posteriormente, os horrores do Holocausto e o impacto das bombas atômicas inauguraram novas formas de olhar para a humanidade: já não era possível se contemplar no espelho e acreditar na bondade intrínseca do ser humano, após a indústria de genocídio que se espalhou pela Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Do mesmo modo, a crença nas inovações tecnológicas como um bem em si foi profundamente desafiada, na medida em que a energia nuclear, um dos mais importantes avanços científicos do século XX, revelou sua capacidade de destruição em massa. O mundo em que vivemos hoje é, em grande medida, nascido das ruínas da Segunda Guerra Mundial.

A literatura foi instrumental em registrar, articular e processar essas transformações, sendo particularmente marcante na

produção estadunidense, de maneira direta ou indireta. Entre as obras que utilizaram os conflitos da Segunda Guerra Mundial como pano de fundo, uma das mais significativas é o romance *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon. O livro segue a tradição de extrapolações formais iniciada por James Joyce, posteriormente americanizada por William Faulkner, resultando em um romance conhecido pelo seu hermetismo e complexidade de leitura. Embora a narrativa se passe, principalmente, na Inglaterra durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, não se trata de um romance sobre o conflito direto, mas sobre as pessoas inseridas nesse contexto, que buscam sentido para suas vidas e veem suas concepções de realidade e existência transformadas pelo contato constante com a morte.

Publicado na década de 1970, *O arco-íris da gravidade* tornou-se um dos romances estadunidenses mais importantes do século XX e continua a ser visto como um marco no desenvolvimento da literatura do país, sendo frequentemente citado como referência por autores como David Foster Wallace, Zadie Smith e Jonathan Franzen. Todavia, apesar de sua ubiquidade crítica, o romance possui camadas ainda pouco exploradas — característica comum a textos clássicos que continuam a influenciar a produção literária contemporânea. Uma dessas camadas é a intersecção entre as representações da morte e da solidão, que constitui o recorte deste estudo. Para a análise proposta, utilizaremos o arcabouço teórico de Maurice Blanchot e Mikhail Bakhtin, a fim de compreender a construção temática dessas ideias e seu impacto estrutural na obra. Esse referencial será acompanhado de uma revisão da fortuna crítica existente sobre o romance, permitindo observar o estado atual da discussão em torno do autor e da obra. A partir desse contexto, procederemos à análise detalhada do texto.

CONTEXTO CRÍTICO

O arco-íris da gravidade é, sem dúvida, a obra mais lida e estudada de todo o conjunto ficcional de Pynchon, sendo que, no Brasil, existem poucos estudos que contemplem outras obras além desta. Parte dessa predominância decorre da considerável complexidade do romance, mas também do impacto que a obra exerceu nos estudos literários e na produção literária dos Estados Unidos a partir da década de 1970. Isso significa que já foram produzidas e documentadas uma vasta gama de opiniões e interpretações sobre o romance, abrangendo um amplo leque de possibilidades históricas, estruturais e discursivas. Por um lado, essa diversidade constitui uma vantagem teórica importante, pois permite vislumbrar uma série de caminhos já percorridos, a partir dos quais podemos somar nossas próprias interpretações. Por outro lado, a variedade discursiva impõe a necessidade de discernir e separar quais são as principais linhas críticas que podem servir de base à nossa argumentação. Nesse sentido, elencamos os autores Mark Richard Siegel (1978), Tom LeClair (1988) e Steven Weisenburger (1988) como pontos de apoio para orientar nossas leituras.

Segundo Mark Richard Siegel (1978), o cruzamento de diferentes sistemas informacionais e científicos em *O arco-íris da gravidade* é representativo das mudanças nos padrões comunicativos da primeira metade do século XX. Tratava-se de uma realidade que experimentava transformações sociais, políticas e tecnológicas em um ritmo sem precedentes, e essa aceleração acabou por reconfigurar permanentemente a forma como a humanidade via a si mesma. Nas palavras do crítico, o foco de Pynchon: "em *O arco-íris da gravidade* é com os padrões de tecnologia e cultura que irão determinar, em conjunto com as leis físicas do universo, o que nasce do caos em que nós entramos" (Siegel, 1978, p. 4, tradução nossa).

Essa reflexão conduz Siegel a outro dos temas centrais da ficção de Pynchon: a paranoia. Para o crítico, a paranoia surge a partir do excesso de exposição ao caos de sistemas informacionais que

passaram a constituir o mundo, os quais fragmentam a própria noção de realidade. A paranoia, entretanto, não é imobilizadora, mas sim repleta de potencial, pois a partir das ambiguidades da realidade cria-se uma nova concepção do que se entende por real e por vida:

> Ambiguidade, não certeza determinista, é o combustível essencial para tal Paranoia Criativa. "Real" ou "irreal" são impossíveis de saber, já que Eles parecem estar definindo o sentido de nossa "realidade". É o sistema, neste caso o sistema do romance, que importa ao permitir ao homem estruturas e responder o mundo contemporâneo. (Siegel, 1978, p. 19, tradução nossa)

A paranoia de O arco-íris da gravidade é não apenas ativa como é criativa, capaz de modelar o mundo a partir de como absorve e filtra a realidade; a partir disso, o autor sugere que a estrutura romanesca é, simultaneamente, tanto uma representação do caos experienciado pelas pessoas naquele momento, quanto uma maneira de dar ordem a este caos. É também significativo que a partir da reflexão de Siegel (1978) a palavra "sistema" surja como determinante, pois ela acabaria sendo essencial aos próximos passos da recepção crítica do autor.

A maior representação disto está no surgimento do conceito de system novel, de Tom LeClair (1989): segundo o autor, o system novel é um tipo de construção romanesca que surge no século XX, influenciado pela popularização da teoria geral dos sistemas , que tinha como espinha dorsal a recusa da ideia de organicidade literária e uma organização baseada na intersecção de estruturas literárias e sistemas discursivos radicalmente diferentes, com o intuito de demonstrar como sua aproximação informa tanto a realidade intradiegética quando extradiegética. O conceito de *system novel*, todavia, não surge a partir de Pynchon,

e sim de Don DeLillo (Leclair, 1988), mas sua popularização se dá através do estudo que LeClair (1989) propõe da obra de Pynchon, em que o crítico elenca *O arco-íris da gravidade* como um dos principais representantes desta estética. É a partir deste romance que LeClair (1989, p. 15, tradução nossa) sustenta sua definição de system novel:

> A informação nos romances sistêmicos é sobre questões globais de energia, informação e comunicação, e a rede de relações entre o indivíduo, comércio, política, história, ciência e um ecossistema em risco. Esses romances exploram a escala de informação de particulares mínimos a enormes abstrações, da pré-história à pós-história, de brigas de família a guerras mundiais. Seus protagonistas são mais frequentemente produtores, organizadores e consumidores de informação do que agentes de ação. Para criar densidade informacional, os romances usam estruturas multicamadas, digressivas e circulares no lugar de estruturas lineares. […] Denso de detalhes, descontínuos, dissonantes e dialógicos, os romances sistêmicos são secretamente ou não tão secretamente ordenados por meio de homologias ou congruências formais, os tipos de relações ou conjuntos que a teoria geral dos sistemas defende.

Um elemento central que emerge desta descrição é o de que, apesar de a system novel propor um novo um novo conjunto de relações de signo que tem como função explicitar sua própria complexidade, esta relação não existe para ser desconstruída pelo ato de leitura, mas para ser parte dele. Basicamente, este

tipo de formação romanesca não tem como pré-requisito interpretativo o acompanhamento linear de seus muitos sistemas individuais, demandando, em seu lugar, um olhar que, embora não totalizante, observe o texto enquanto um conjunto e não enquanto um compilado de partes.

A partir desses pressupostos, o panorama crítico que se constituí nos entornos de *O arco-íris da gravidade* é um de complexidade e de amplitude; não raramente o adjetivo "maximalista" (Freer, 2019; Hering, 2016) é atribuído à obra, tendo em vista a dimensão a que o romance almeja. Entretanto, há também a necessidade de estruturar e de sistematizar a vastidão do romance, que parece ser o ponto estruturante central da obra, ou pelo menos é este o consenso crítico sobre o qual nos apoiaremos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Com o intuito de compreender as muitas camadas temáticas, estruturais e discursivas da obra, partiremos de um conjunto teórico organizado a partir dos autores Mikhail Bakhtin e Maurice Blanchot. A escolha desse referencial se dá por dois motivos. O primeiro decorre do contexto geral da produção literária do século XX, já que Pynchon transitou pelo ambiente universitário dos estudos literários, tendo sido, inclusive, aluno de Vladimir Nabokov. Sob esse viés, é possível pensar em Pynchon como um autor consciente do discurso crítico que se forma ao redor da recepção e da teoria literária. O segundo motivo está relacionado às temáticas centrais da obra: as manifestações da morte e da solidão no campo literário, analisadas a partir de Blanchot, e a sobreposição de vozes discursivas, examinada a partir de Bakhtin.

Para Maurice Blanchot (2014, 2018), a ideia de morte — e a morte em suas várias ramificações — é definidora da concepção moderna de literatura. Ela aponta as fronteiras que limitam a experiência humana e, consequentemente, organiza a experiência artística e seu papel articulador na vida humana.

Segundo Blanchot (2018), a literatura se diferencia de outras formas de experiência da vida por ser limítrofe, ou seja, por tocar as fronteiras da experiência humana com o mundo, assim como as diversas camadas do indivíduo consigo mesmo e com a consciência de sua própria finitude.

Para ilustrar esse ponto, Blanchot (2018) utiliza o episódio do canto das sereias na Odisseia como metáfora da experiência literária. O canto das sereias, de tão sedutor, leva os marinheiros à morte quando tentam se aproximar da fonte do som, caindo nas águas do mar. Ulisses, no entanto, pede para ser amarrado ao mastro como forma de contornar esse perigo, podendo assim ouvir o canto sem sofrer risco.

> É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser herói na Ilíada, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão (nisso consiste, sem dúvidas, a lição que ouvira, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez

> reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundeza de seu canto. (Blanchot, 2018, p. 5)

Para Blanchot (2018), os marinheiros que morrem são os únicos a experimentar verdadeiramente o canto das sereias. Suas mortes não ocorrem por desejarem as sereias, mas sim por amarem o próprio canto: a morte se dá pelo desejo de continuar a ouvi-lo. Nesse sentido, Ulisses é considerado pelo autor um covarde, pois a morte representa a concretização plena do canto; sem ela, a experiência permanece incompleta. Da mesma forma, a literatura só pode ser compreendida em relação aos limites dessa experiência e ao inevitável fim da própria ideia de literatura. Assim, a literatura não pode ser pensada sem risco, sem o confronto com o término, ou seja, sem o contato direto com o ato de leitura, no qual as subjetividades do leitor e do autor se encontram e se concretizam.

Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (Blanchot, 2018, p. 8)

A narrativa é constitutiva de si própria, é auto-organizadora e auto-realizante. Essa capacidade de se auto-regular é o que a torna única, segundo Blanchot (2018), pois ela depende da interação muito singular que o texto literário exige, mobilizando as experiências do leitor para criar novas interpretações e caminhos de leitura. Todavia, é importante não perder de vista que esse conjunto aponta para a construção de um sistema fechado, em que a intepretação literária realiza aquilo que antes existia apenas enquanto potência latente; isso é especialmente verdade no caso do romance, pois nele "[...] o ato de ler não

muda, mas a atitude daquele que o lê o torna diferente. [...] Mas aqui não partimos de uma realidade dada como a nossa. De um lado, trata-se de um mundo que ainda vai se revelar e, de outro, de um conjunto imaginado que não pode deixar de ser real." (Blanchot, 2011, p. 84) O jogo linguístico implicado na leitura do romance exige a capacidade de articular ficção e realidade numa única linha que, apesar de fragmentada, é capaz de estabelecer continuidade, mesmo que essa continuidade seja sempre finita, tornada possível pelo seu fim, como a morte concretiza o canto das sereias.

A teoria de Blanchot (2011, 2018) abre a porta para um pormenorização linguística que nos é possível através da teoria de Bakhtin (2015): para o teórico, o elemento basilar que define a estrutura romance é a polifonia, ou seja, um amplo conjunto de vozes enunciadas simultaneamente, dentre as quais não é possível estabelecer, com absoluta precisão, onde uma termina e a outra começa. Desse conjunto de vozes surge o heterodiscurso, uma categoria discursiva definida pela multiplicidade de camadas textuais que dialogam entre si e que se influenciam mutuamente: "[...] a heterodiscursividade e o potencial estratificante da língua servem de fundamento ao estilo romanesco." (Bakhtin, 2015, p. 101) Estratificante porque, para o teórico, as várias camadas discursivas que constituem a vida moderna - e, por extensão, a contemporânea - se organizam em instâncias mais ou menos delineadas que podem ser observadas através da leitura e da interpretação literária, embora nunca sejam totalmente afastadas.

Através dessas camadas, entretanto, ocorre a refração da voz autoral: a voz do autor, para Bakhtin (2015), nunca pode ser isolada, mas pode ser observada através de todos os momentos do texto, de uma maneira ou outra. Como o autor defende, durante a leitura de um romance:

> Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo

> semântico-objetal, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. A esse horizonte do autor com tudo o que é narrado também se integra o próprio narrador com sua palavra. Adivinhamos os acentos do autor situados tanto no objeto da narração quanto na própria narração e na imagem do narrador que se revela no processo de narração. Não perceber esse segundo plano intencional e acentual do autor implica não compreender a obra. (Bakhtin, 2015, p. 99)

Nesse sentido, estudar uma obra literária não significa necessariamente desvendar o autor por trás dela, mas compreender que sua voz se manifesta por todas as partes, mesmo que de maneira implícita e velada. A ironia, segundo Bakhtin (2015), é um dos principais marcadores dessa refração autoral, pois implica sinalizar ao leitor um desvio dos rumos mais objetivos do texto, fragmentando-o. Dessa forma, a ironia é fundamental à construção romanesca não apenas como marcador discursivo da sociedade burguesa - como o seria para Georg Lukács (2009) -, mas também como um ponto estruturante decisivo na relação entre autor e narrador no romance.

Beth Brait (2008), partindo de um estudo da ironia baktiniana, argumenta que: "Para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a maneira de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões" (Brait, 2008, p. 140). Ou seja, a ironia marca um ponto refratário da voz autoral, em que se busca chamar a atenção não apenas para o conteúdo do discurso, mas para a forma como ele é produzido.

Para construirmos nosso estudo de *O arco-íris da gravidade*, partiremos das implicações filosóficas da teoria de Blanchot

(2011, 2018) sobre a relação entre literatura, morte e finitude, bem como da teoria de Bakhtin (2015, 2018) acerca das dimensões envolvidas na refração da voz autoral pelo texto literário e de como isso interfere nas possibilidades interpretativas. Escolhemos esses dois autores por dialogarem diretamente com os temas presentes no romance de Pynchon, bem como com a organização estrutural do texto e com a aplicação de diferentes formas de refração que chamam a atenção à própria organização linguística da obra.

ANÁLISE DA OBRA

A principal dificuldade de criar um estudo conciso de *O arco-íris da gravidade* está em delimitar um recorte capaz de, isoladamente, produzir o sentido necessário para comunicar as múltiplas possibilidades do texto literário. Nesse sentido, trata-se de um romance com uma dívida explícita com Ulysses, de James Joyce, em que o contato entre as diferentes partes do romance é fundamental para compreender as idas e vindas estilísticas do texto. Optamos, portanto, por realizar recortes voltados exclusivamente aos dois marcadores que consideramos centrais para este estudo: a morte e a solidão. Essa escolha abre um amplo leque de possibilidades analíticas, uma vez que toda a obra é atravessada por esses elementos. Dessa forma, buscamos, em diferentes exemplos, demonstrar como são construídas as bases discursivas em torno desses dois marcadores. Tanto é que, logo no início do romance, encontramos a seguinte passagem:

> É As ruínas que ele vai olhar todos os dias são sermões sobre a vaidade. O fato de que ele jamais encontra, por mais que se acumulem semanas, nem o mais mínimo fragmento de foguete é uma afirmação da indivisibilidade do ato da morte... A peregrinação de Slothrop: Londres, cidade secular, o ensina: é só virar uma esquina que ele se vê no meio de uma parábola. (Pynchon, 1998, pg. 42)

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

Dentre as demonstrações da engenharia de destruição alemã, os protótipos de mísseis V-1 e V-2 representaram, durante os bombardeios e a Batalha da Grã-Bretanha, o terror em massa que a Alemanha nazista impunha como parte de suas ofensivas de tecnologia bélica. Esses mísseis ocupam um lugar central na narrativa do romance, pois o bombardeio constitui o cenário em que as personagens experienciam o fervor da guerra em meio à calamidade, enquanto tentam compreender e investigar o funcionamento dos foguetes. Trata-se da tarefa que Tyrone Slothrop se impõe ao iniciar a busca pelos destroços dos foguetes, na esperança de realizar uma espécie de autópsia do míssil. A imagem da parábola também se mostra significativa, pois remete diretamente à ideia de morte: os mísseis que atingem Londres seguem trajetórias parabólicas, e estar em meio a uma parábola equivale a se situar diante da morte, ou, ao menos, em um intervalo que a precede.

Curiosamente, a associação entre a indivisibilidade do foguete e a aproximação da morte dialoga diretamente com a teoria de Blanchot (2018), a ponto de parecer quase um comentário sobre ela. A busca de Slothrop pelos mísseis é análoga ao desejo de Ulisses de ouvir o canto das sereias, e, em ambos os casos — O arco-íris da gravidade e a Odisseia, respectivamente — não há contato real com a morte, apenas uma proximidade extrema. Em ambos os casos, os objetivos finais permanecem inatingíveis: Ulisses não cai no mar e Slothrop não toca no míssil.

Levando isso à discussão sobre heterodiscurso literário (Bakhtin, 2015), observa-se a manifestação da indissociabilidade do discurso literário: a cacofonia da guerra atravessa a obra por meio do discurso indireto livre, aproximando o leitor da consciência da personagem, mas sem projetar uma unidade completa; não se concretiza uma compreensão objetiva do mundo por parte das personagens. A morte atravessa as camadas discursivas e alcança o leitor como um articulador textual, unindo estruturas e ideias sem colocá-las em um mesmo plano discursivo. A realidade acessível às personagens é distinta da

realidade que o leitor percebe; o caos persiste e se manifesta na complexidade do texto, nas constantes mudanças de registro narrativo e nos diferentes focos sobre as personagens. A morte funciona, portanto, como elemento estruturante que coordena as diversas partes do romance, configurando-o como um system novel (LeClair, 1989), ao mesmo tempo em que impede a criação de uma unidade completamente estável, tarefa impossível na leitura romanesca (Blanchot, 2011).

À medida que Slothrop avança na visita aos locais de bombardeio, sua consciência é marcada pela presença espectral da morte. No discurso narrativo, essa presença se apresenta sólida e constante, manifestando-se por meio das operações de destruição dos mísseis, que provocam medo e ansiedade. O impacto do V-2 ao atingir o solo gera destruição absoluta, fragmentando tudo o que toca e impossibilitando qualquer preservação, a não ser pela morte, resultado integral e indivisível do foguete. A progressão contínua da erosão e da destruição instaurada pelos mísseis cria um horror coletivo: o medo de ser atingido, das explosões e da própria morte permeia a vida cotidiana, alimentando a paranóia descrita por Siegel (1978). Essa condição influencia o dia a dia dos civis, para quem sair de casa não garante segurança, oferecendo o isolamento como forma de sobrevivência e a solidão como resposta adaptativa.

Ainda sobre essa perspectiva da morte e de como ela organiza o texto, temos a seguinte passagem:

> [...] Não é nada visível nem palpável — gases repentinos, uma violência sobre o ar que não deixa vestígios depois... um Verbo, pronunciado sem aviso prévio em seu ouvido, e depois silêncio para sempre. Além da invisibilidade, do golpe do martelo e do irromper do Apocalipse, este é o verdadeiro horror da coisa, o deboche, a promessa da morte com uma confiança germânica

> e precisa, rindo de todos os pequenos escrúpulos de Tantivy... não, nada de bala com aletas... não o Verbo, o Verbo único que arrebenta o dia...[...] (Pynchon, 1998, pg 42)

A morte surge de forma abrupta e inevitável durante todo o romance, e este é um exemplo condensado de como isso se dá. Esta promessa de morte surge de forma por um lado opressora e por outro quase humorística: aos poucos, o humor se mescla aos horrores da guerra e da morte como maneira de permitir às personagens lidarem com o que lhes acontece. Da mesma forma, as manifestações constantes de ironia servem como marcadores de refração discursiva (Bakhtin, 2015); a relação das personagens com a morte é constantemente ridicularizada pelo narrador, ironizada pela sua inevitabilidade, por simplesmente estarem naquela situação. É como se o narrador ridicularizasse uma situação que ele próprio arquiteta, e podemos observar a continuidade disso em citações como a seguinte, em que o elemento irônico fica ainda mais evidente:

> Aquela única necessidade clara deles, tão patente, o exaspera...Necessidade dele também, certo. Mas como é que se pode colocar algo de "paranormal" sobre bases científicas se a sua mortalidade está sempre a espicaçá-lo, logo além dos limites dos cálculos de qui quadrado, entre o desvirar de uma outra carta do baralho Zener e os silêncios que separam os proferimentos engrolados e sofridos do médium? Em seus momentos mais calmos, Roger pensa que de tanto insistir em tentar ele se torna corajoso. Porém passa a maior parte do tempo se maldizendo por não trabalhar no controle de incêndios, nem traçando gráficos de Índices

> Padronizados de Baixas por Tonelada para os grupos de bombardeiros... qualquer coisa que não seja essa futricagem infrutífera nos assuntos da Morte invulnerável… (Pynchon, 1998, pg 66-67)

A citação acima aborda a perspectiva de vida do personagem Roger México, que trabalha concomitantemente com o grupo de cientistas da agência intitulada *The White Visitation*. Nela, é notável a insatisfação de México com os caminhos e métodos adotados pela agência, que insiste em se fundamentar em bases esotéricas, místicas, parapsicológicas e behavioristas. O personagem busca apoiar-se na distinção racional de seu trabalho, utilizando dados lógicos e científicos, em clara dissonância com as abordagens paranormais e psíquicas. México não vislumbra qualquer conexão entre a distribuição de Poisson — que orienta seu ato e trabalho analítico — e os dados ocultos fornecidos pelos outros cientistas. Isso cria um abismo entre ele e seus colegas, levando-o a questionar o sentido de sua presença, de suas contribuições, de seu encaixe e de seu propósito na tarefa paliativa dos bombardeios e, por extensão, no panorama geral da guerra.

Para Weisenburger (1988), esse conflito evidencia a relação conturbada que a sociedade ocidental passa a estabelecer com a ideia de morte após os eventos das Guerras Mundiais na primeira metade do século XX. Se considerarmos essa perspectiva à luz da teoria de Blanchot (2018), podemos interpretar *O arco-íris da gravidade* como uma das principais representações da modernidade literária: a obra não apenas narra os eventos da Segunda Guerra Mundial, mas também cristaliza estruturalmente as relações discursivas possíveis com a ideia de morte.

Estar inserido em um contexto em que a morte é uma variável constante gera uma sensação inóspita, corroendo a vitalidade do indivíduo e afetando sua disposição para o trabalho, ainda que este consista em calcular a probabilidade de sua própria mortalidade. A incongruência de México manifesta-se no

desdém com que observa a falta de seriedade de seus colegas, que misturam paranormalidade e método científico, demonstrando pouco respeito pela vida e afastando-o do grupo. Esse isolamento, por sua vez, conduz México à solidão, reforçando seu arrependimento por ter ingressado na White Visitation e sugerindo que talvez outra área de atuação fosse mais adequada para ele.

Se, para Blanchot (2018), a morte é o conceito indivisível que unifica a experiência humana e, consequentemente, a experiência literária, para as personagens de Pynchon ela atua como fio condutor existencial, condicionando a relação que estabelecem com a continuidade de suas próprias vidas. Não por acaso, O arco-íris da gravidade é ambientado durante a Segunda Guerra Mundial, período em que a morte não era uma variável, mas sim uma constante.

Outro ponto relevante é a construção narrativa: quando México pondera sobre as possíveis áreas em que poderia trabalhar — uma distante dos assuntos da morte e outra voltada para calcular perdas de tropas e aviões em bombardeios, incluindo baixas e mortes — o narrador apresenta, de forma irônica, a inevitabilidade da morte nesse cenário, reafirmando sua recorrência ao longo do romance. A partir dessas leituras, é possível retornar aos momentos iniciais da obra e observar como essa base conceitual sobre a morte já se encontra posicionada desde o início:

> Seu olhar atravessa os arcobotantes de sol, pousa nos companheiros no refeitório, chafurdando na abundância de bananas, as espessas palatais da fome alheia perdidas em algum ponto da estirada de manhã entre eles e ele. Uns cem quilômetros, de repente. A solidão, mesmo em meio às malhas desta guerra, quando quer consegue agarrá-lo pelas tripas cegas com um toque possessivo,

> tal como agora. De novo Pirata está do outro lado de uma janela, vendo desconhecidos tomando o café da manhã. (Pynchon, 1998, pg 19-20)

O trecho selecionado marca um dos momentos iniciais de *O arco-íris da gravidade*, relatando a rotina de um destacamento de soldados britânicos subordinados ao Capitão Geoffrey "Pirata" Prentice. Grande parte da narrativa é construída a partir da intimidade e da camaradagem cotidiana dos militares: desde brincadeiras infantis nos dormitórios, pequenos contrabandos de lembranças da guerra até as refeições matinais à base de bananas, a unidade é estruturada pelo senso de comunidade militar, apenas para ser rompida e dividida, em seguida, pela hierarquia.

Ao longo do romance, o leitor é apresentado a múltiplas divisões, agências, destacamentos, grupos, planos, seções e quartéis; essa pluralidade interseccionada preenche a narrativa atribulada da obra, gerando confusão quanto à funcionalidade de cada uma, seja pela The Firm, S.O.E., SHAEF, White Visitation, ACTHUNG, entre outras. Essa complexidade também se reflete nos personagens, conforme sugere Blanchot (2011), gerando desconfiança entre eles e contribuindo para o aumento do sentimento de solidão de cada indivíduo.

Isso é particularmente perceptível na perspectiva de "Pirata", que recebe chamadas de seus superiores, evidenciando o quão distante ele se encontra dos demais militares. Ele deve manter uma separação, um limite, possivelmente porque sabe mais do que seus colegas, que permanecem em relativa inocência. Essa distância impõe cautela, conferindo-lhe uma sensação de segurança, mas também reforça a percepção de que a guerra rompe qualquer sentido de normalidade social, transformando amigos em estranhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção de Thomas Pynchon, desde V., seu primeiro romance, sempre se organizou a partir das conturbações históricas, sociais e humanísticas surgidas dos conflitos da primeira metade do século XX. *O arco-íris da gravidade*, nesse sentido, não representa uma mudança nos rumos da obra do autor, mas sim um aprofundamento: trata-se de um mergulho em ideias que, embora já presentes em romances anteriores, agora ganham destaque, dentre elas os conceitos de Morte e Solidão.

Não se trata, entretanto, de Morte e Solidão em seus sentidos cotidianos, como observamos, mas de atravessamentos que determinam não apenas as atitudes das personagens, mas também a construção do mundo que elas habitam. A Morte é o elemento estruturante da realidade em que vivem, organizando simultaneamente a própria estrutura textual e discursiva. Não se refere apenas à morte como fim da vida, mas à Morte enquanto consciência absoluta de certas finitudes, incluindo a finitude da própria literatura, conforme Blanchot (2018). Paralelamente, a Solidão, embora se manifeste de maneira distinta da Morte, também vai além da mera ausência de companhia: trata-se de um estado existencial em que as possibilidades de comunicação se rompem, e o solipsismo impera como condição estrutural e biológica.

Pensados em conjunto, esses dois marcadores representam tanto as cicatrizes deixadas pela Segunda Guerra Mundial quanto o choque dessas experiências com a prática literária e os preceitos da arte moderna.*O arco-íris da gravidade* marcou os anos 1970 não apenas por representar um passo adiante na linha estilística iniciada por James Joyce e americanizada por William Faulkner, mas também por adaptar esse estilo a um mundo que aprendia, gradualmente, que fragmentação e incerteza jamais deixariam de ser norma.

Morte e Solidão, enquanto marcadores analíticos, representam duas faces de um mesmo contínuo, oferecendo caminhos distintos e complementares de leitura. Podem ser observadas

isoladamente, enquanto fundamentais para a compreensão do texto, mas adquirem novas camadas de significado quando pensadas em conjunto. Nesse sentido, *O arco-íris da gravidade* se revela como um panorama filosófico sobre as possibilidades da literatura no século XX e, consequentemente, sobre as inevitáveis fronteiras que delimitam seus limites.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I: A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. 2 ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

FREER, Joanna. Thomas Pynchon and American Counterculture. New York: Cambridge University Press, 2014.

LECLAIR, Tom. In the Loop: Don DeLillo and the System Novels. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

LECLAIR, Tom. The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

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

PYNCHON, Thomas. O arco-íris da gravidade. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIEGEL, Mark Richard. Creative Paranoia in Gravity's Rainbow. London: National University Publications, 1978.

VOLTAR AO SUMÁRIO ↑

WEISENBURGER, Steven. A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel. Georgia: Georgia University Press, 1988.

SOBRE OS AUTORES

João Paulo da Silva Fernandes
Graduado em Letras-Português e doutor em Letras-Literatura. Professor do Magistério Superior da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF) e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no qual orienta pesquisas na área de Tradição e Modernidade. Atua principalmente nas interfaces entre literatura e ensino.

Naiara Sales Araújo Santos
Licenciada em Letras-Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), mestrado em Letras pela UFPI e em Estudos Literários pela London Metropolitan University, além de PhD em Literatura Comparada pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado em Literatura e Cinema na Universidade de Granada. É docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), atuando nas áreas de literatura brasileira e anglófona, literatura especulativa, ficção científica e relações entre literatura e outras artes.

Ferdinando de Oliveira Figueirêdo
Doutor em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Graduado em Letras – Língua Inglesa e respectivas literaturas pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Desenvolve pesquisas nas áreas de teoria literária, letramento literário, pós-colonialismo, ecocrítica e ensino de língua inglesa, possuindo trabalhos publicados em eventos e periódicos da área de Letras.

Augusto César Pinto Figueiredo
Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Letras pelo Programa Linguagem e Saberes na Amazônia – Bragança/PPGLS – UFPA. Especialista em

Linguística Aplicada ao Ensino da Língua Inglesa como Língua Estrangeira pela UFPA Licenciado Pleno em Letras Português/ Inglês e graduado em Pedagogia. Professor efetivo da UFPA, atua no Núcleo de Estudos Transdisciplinares em Educação Básica (NEB), Campus Guamá.

Soraya de Melo Barbosa Sousa
Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professora da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), além de docente do PROFLETRAS/UESPI. Coordena o Núcleo de Pesquisa LITERLI (UEMA/CNPq), desenvolvendo pesquisas nas áreas de literatura, ensino e insólito ficcional.

Elizete Albina Ferreira
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) e editora-chefe da revista Guará – Revista de Linguagem e Literatura. Integra e coordena grupos de pesquisa voltados para estudos da personagem, crítica feminista, autoria feminina e literatura comparada.

Kleber Kurowsky
Bacharel em Letras – Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor adjunto de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Paranavaí.

Jorge Haber Resque
Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Especialista em Ensino de Língua Inglesa como Língua Estrangeira e graduado em Letras pela

Universidade Católica de Brasília, além de possuir licenciatura em Português-Inglês pelo Centro Universitário Fibra. Atua como docente do curso de Letras do Centro Universitário Fibra, nas áreas de língua, literatura e metodologia.

Daphne Jardim Sampaio Silva
Mestra vinculada à Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Desenvolve pesquisas voltadas ao imaginário, ao fantástico literário e às relações entre literatura e representação artística.

Maria Amanda Ramos Barreto
Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB), na linha de pesquisa Tradição e Modernidade.

Samuel Nogueira da Silva Júnior
Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, na linha de pesquisa Tradição e Modernidade. Desenvolve pesquisas voltadas para literatura e modernidade.

Emanuelle de Lemos Silva
Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e professora da rede pública estadual do Maranhão (SEDUC-MA). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA, desenvolve pesquisas em literatura comparada, especialmente nas vertentes gótica, especulativa e psicanalítica.

Ana Paula Costa de Souza
Mestranda do Programa de pós-graduação em Linguagens e Culturas Inclusivas - UFPA. Especialista em Literatura e Língua Portuguesa. Graduada em Letras- Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará e em História.

Tayane Fernandes dos Santos
Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), na área de Literatura e Cultura. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), desenvolve pesquisas relacionadas ao insólito ficcional, literatura e cultura.

Vitor Yukio Ivasse Alves
Mestrando em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). Licenciado magna cum laude em Letras-Português e pós-graduando em Educação, Cultura e Patrimônio pela mesma instituição. Integra grupos de pesquisa voltados para estudos da personagem, crítica feminista e autoria feminina.

Ana Caroline Alves da Silva Santos
Graduanda em Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade de Pernambuco (UPE), Campus Petrolina. Desenvolve pesquisas na área de literatura, estudos culturais e teoria literária.

Tânia de Miranda Santos
Especialista em Leitura, Literatura Infantil e Contação de História pela UNINA e em Psicanálise: teoria e clínica pelo IPOG. Graduada em Psicologia pela Universidade da Amazônia e graduanda em Letras Português/Inglês pelo Centro Universitário Fibra. Atua como bolsista PIBID/CAPES e professora extensionista de Literatura no Cursinho Alternativo da UEPA.

Maísa Barros do Lago
Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Tem interesse na área de literatura, com ênfase em narradores não confiáveis.

Gnaína dos Anjos Carneiro
Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e pesquisadora do Grupo de Estudos sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI). Desenvolve pesquisas em literatura fantástica e insólito ficcional.

Emanuele Schulze Pavão
Graduanda em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Participa do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) em Língua Portuguesa e desenvolve iniciação científica voluntária em literaturas contemporâneas de língua inglesa.

Bruna Letícia Menezes Ferreira
Professora EBTT do Instituto Federal do Maranhão (IFMA), mestra em Letras pela UFMA e doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Desenvolve pesquisas sobre o insólito ficcional, com ênfase no gótico, no fantástico, no monstruoso feminino e nas relações entre literatura e audiovisual. Atua nas áreas de ensino, pesquisa e extensão, com interesse em literatura comparada, formação de leitores e ensino de línguas.

Callebe Coelho Barreto
Pesquisador vinculado à Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Desenvolve estudos relacionados à literatura mundial, ficção científica e literatura fantástica.



UFMA
Universidade Federal do Maranhão

Programa de Pós-Graduação em Letras
UFMA

FICÇA

CAPES

FAPEMA
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico