



Universidade
Estadual da
Paraíba

CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

KLERISTON CHRISTY VITAL SANTOS

**PARALELOS FANTÁSTICOS: O REAL, O INSÓLITO E AS TEORIAS
CONTÍSTICAS DE EDGAR ALLAN POE E JULIO CORTÁZAR**

CAMPINA GRANDE – PB

2018

KLERISTON CHRISTY VITAL SANTOS

**PARALELOS FANTÁSTICOS: O REAL, O INSÓLITO E AS TEORIAS
CONTÍSTICAS DE EDGAR ALLAN POE E JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sueli Meira Liebig

CAMPINA GRANDE – PB

2018

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237p Santos, Klérison Christy Vital.

Paralelos fantásticos [manuscrito] : o real, o insólito e as teorias contísticas de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar / Klérison Christy Vital Santos. - 2018.

122 p. : il. colorido.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.

"Orientação : Profa. Dra. Sueli Meira Liebig , UFCG - Universidade Federal de Campina Grande."

1. Literatura fantástica. 2. Gênero literário. 3. Conto. 4. Realidade.

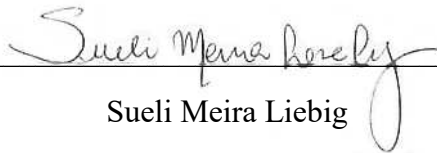
21. ed. CDD 809

KLERISTON CHRISTY VITAL SANTOS

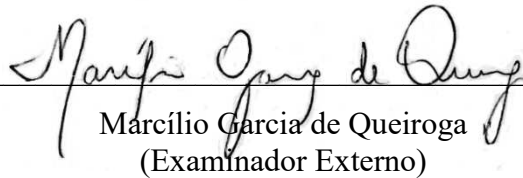
**PARALELOS FANTÁSTICOS: O REAL, O INSÓLITO E AS TEORIAS
CONTÍSTICAS DE EDGAR ALLAN POE E JULIO CORTÁZAR**

Aprovada em 25 de abril de 2018

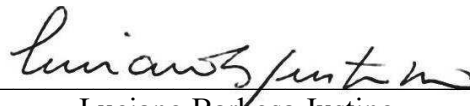
BANCA EXAMINADORA



Sueli Meira Liebig
(Orientadora)



Márcilio Garcia de Queiroga
(Examinador Externo)



Luciano Barbosa Justino
(Examinador Interno)

CAMPINA GRANDE – PB

2018

AGRADECIMENTOS

Todo ato de agradecer é sensato, pois contempla reconhecer no trajeto as veredas que ajudaram a chegar ao texto prometido. Assim, nominar é dar louros aos que nos deram seu tempo, seu conhecimento, seus meios. De tal modo, mesmo ante os percalços, sou grato pela oportunidade de conhecimento a mim ofertada pela minha família e por aprender a ver no estudo um caminho, talvez não de enriquecimento, mas quiçá de libertação.

Sou grato a minha orientadora, pois mesmo na distância se fez presente, ao me dar tempo e autonomia em minhas escolhas, formando uma parceria acadêmica frutífera, pois muitas descobertas se fizeram no percurso. Ao PPGLI, que me serviu como espaço de crescimento intelectual, me fazendo ler suficiente pelo mestrado e pela graduação. À CAPES, que me proporcionou os meios financeiros – a bolsa, pois nem só de leitura viverá um pesquisador.

Sou grato as minhas colegas de mestrado, Kamila Fernandes e Mylena de Queiroz, que foram cúmplices nas leituras e nas loucuras em que a academia nos faz embarcar. À secretária do programa, Aldaiza Brito, que tantas vezes me salvou de afogamentos acadêmicos. Aos leitores de meu texto, que embarcaram no processo. Aos filmes, séries, músicas, artistas vistos, que serviram de alívio quando me vi perdido no labirinto acadêmico do fauno. Aos meus amigos, tanto os de Campina Grande quanto os de João Pessoa, que mesmo sem saber, mesmo em silêncio, me fizeram respirar em meio à combustão.

Por fim, grato.

RESUMO

Conforme afirmam Berger e Luckmann (2003), não existe uma única realidade, mas múltiplas submissas a uma, compreendida como comum: a realidade enquanto convenção, determinante de padrões e crenças, cambiável ao contexto e a época em que se apresenta. Na literatura, surgiram diversos movimentos em que essa questão vigorava como subtexto. A literatura de horror, gótica, fantástica, dentre outras, traz à cena as discussões que se perpetuaram na coxa da sociedade. Dentre os gêneros literários que buscam abarcar as facetas do real, ante o discurso cotidiano, o fantástico se apresenta como um dos mais antigos (BESSIÈRE, 2012) e, paralelamente ao fator oralizante do conto, perpetuam um espaço adequado para essa criação (CORTÁZAR, 2006). Nessa pesquisa, a partir da obra contística e teórica de Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar, observamos como esses dois autores se ambientam nesse gênero, considerando-o reconfigurado, e como as suas respectivas teorias sobre o conto servem para maximizar e potencializar as suas narrativas curtas. O nosso *corpus* é composto de quatro contos, dois de cada contista, a saber, “A queda da casa de Usher” e “Revelação Mesmeriana” de Poe e “A autoestrada do sul” e “O perseguidor” de Cortázar. Iniciamos nosso percurso introduzindo a discussão do real e do insólito, nos debruçando sobre os conceitos do fantástico oitocentista e sua reconfiguração na contemporaneidade, de tal modo, observamos como a contística de Poe e Cortázar refletem em seu fazer, para por fim chegarmos a análise do contos. Nessa análise, observamos como cada obra ambienta-se em fatores temporais e históricos e como as teorias de ambos os autores podem se aplicar aos seus escritos, tecendo um paralelo entre suas consonâncias e divergências.

PALAVRAS-CHAVE: Realidade; Fantástico; Conto; Edgar Allan Poe; Julio Cortázar.

ABSTRACT

According to what argue Berger and Luckmann (2003), there is not one single reality, but multiple ones, submissive to a certain other, understood as common: The reality, as a convention, which determines standards and beliefs, interchangeable with the context and the time in which it shows up. There appeared in literature several movements in which this question worked as a subtext: horror, gothic, and fantastic literatures, among other literary genres, brought to the stage discussions that were perpetuated in the aisle of society. Among the literary genres that seek to embrace the facets of the real, in the face of everyday discourse, the fantastic presents itself as one of the oldest (BESSIÈRE, 2012), and parallel to the moralizing factor of the short story, it perpetuates an adequate space for this creation (CORTÁZAR, 2006). In this research, up from the literary and theoretical works of both Edgar Allan Poe and Julio Cortázar, we can perceive how they are acquainted to such a genre, considering it reconfigured, and how each one's theories about the short-story serve to maximize and potentiallyze their narratives. Our *corpus* is composed of four short stories, two by each writer, namely, "The Fall of the House of Usher" and "Mesmeric Revelation", by Poe, and "The Southern Highway" and "The Persecutor", by Cortázar. We begin our journey by introducing the discussion of the real and the unusual, focusing on the concepts of the nineteenth century fantastic and its reconfiguration in contemporaneity, in such a way, we observe how Poe and Cortázar's literary reflect in their work, finally arriving at the analysis of the short stories. In this analysis, we observe how each narrative is based on temporal and historical factors and how their respective theories can be applied to their writings, considering their consonances and divergences.

KEYWORDS: Reality; Fantastic; Short-story; Edgar Allan Poe; Julio Cortázar.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Forma de Penrose	14
FIGURA 2: Disposição dos carros no conto “A autoestrada do sul”	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1: Entre o real e o Insólito	13
1.1 O Fantástico: Entre o real e o sobrenatural	19
1.2 O Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho	29
1.3 O Fantástico na contemporaneidade (Fantástico – Realismo Maravilhoso - Neofantástico)	33
1.4 O campo temático no fantástico	40
Capítulo 2: Poe e Cortázar, o conto moderno e sua origem	43
2.1 O conto moderno e sua origem	44
2.2 O conto e outros gêneros	49
2.3 Poe e sua teoria do conto	52
2.4 Cortázar e sua teoria do conto	59
2.5 Paralelos entre Poe e Cortázar	63
Capítulo 3: Contando os contos	67
3.1 A queda da casa de Usher	69
3.2 Revelação Mesmeriana	79
3.3 A Autoestrada do sul	88
3.4 O perseguidor	97
3.5 O fantástico e a teoria do conto	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117

“Pode-se viver sem pensar”

Júlio Cortázar

INTRODUÇÃO

O ser humano busca em sua jornada tipificar coisas, elementos, conceitos, gêneros literários etc, como uma forma de dominar o mundo que o circunda, de tal modo que essas determinações são ferramentas de gerência das instituições por ele compostas. Assim, a definição dos limites da realidade, de uma padronização de conduta e das diferenças entre gêneros são fatores determinantes para o estabelecimento de uma convivência simbolicamente comum entre os indivíduos, limitando um olhar individualizado ante questões que permeiam nossa vivência e que não são contempladas por uma visão racionalista.

Como corrente contrária a esse determinismo, a cultura popular propõe a mágica, ao relatar eventos que remontam a uma esfera de realidade que foge ao comum, através de fendas do real. Essas aberturas sugerem questões frente ao real e aos seus limites e de quem gerencia esse conceito, por vezes, por metáforas, trazendo à pauta demandas que de outro modo não teriam espaço social de debate. Dentro da literatura podemos dizer que vários autores buscaram pôr em pauta essa discussão, alguns por meio de uma lógica de enfrentamento realista, mostrando esses personagens mais decaídos, contudo, outros, fazendo uso desse próprio recurso popular de discussão metafórico e fantástico, incentivando a reflexão e o questionamento por parte dos seus leitores.

O uso do fantástico dentro das formas narrativas é um recurso que põe em xeque a realidade como inquestionável, assim como os padrões de conduta. Poe é um exemplo de apresentação de acontecimentos e personagens que fogem à regra, tanto da realidade quanto do comportamento convencional, abrindo um leque de leituras sociais sobre as doenças psicológicas. Como Todorov (2010) apresenta, o fantástico propõe a reflexão e a dúvida sobre a nossa realidade e surge como questionamento da própria realidade que o introduz. Essas questões estão fixadas a determinadas épocas, pois estão conectadas a fatores temporais, culturais e regionais, sendo de tal modo cambiáveis.

Considerando a temática e a forma, neste estudo propomos discutir os limites do real dentro da obra contística de Poe e Cortázar, observando como a forma do contar influencia nessa sensação de estranhamento do leitor. Segundo Cortázar (2006) o conto seria a casa do fantástico e desse modo buscamos observar como as teorias de ambos os escritores sobre tal gênero literário possibilitam a criação da sensação de estranhamento do leitor ante ao evento apresentado que fuja ao natural (como o fantástico propõe) ou que fuja à ordem cotidiana (como o conto oferece).

Creemos que considerar a temática fantástica, assim como sua forma de apresentação no próprio gênero literário, é fundamental para que se compreenda como esse efeito de estranhamento do mundo comum se estabelece. Para tal, buscamos nesta pesquisa discutir os conceitos que permeiam o real perante o insólito, no fantástico, assim como estudar as teorias do conto concebidas por ambos para trazer à tona respostas à questão de como a forma influencia na criação da sensação de que nós, enquanto leitores, podemos experimentar seus escritos. De tal modo, para ampliar essa discussão nos aprofundamos em conceitos, debatendo-os, primeiramente sobre o fantástico, em seguida sobre a forma do conto, por fim, na análise de obras.

Essas reflexões nos conduzem para o cerne de nosso percurso de estudo, que é analisar como o estranhamento da realidade se apresenta nas obras contísticas de Poe e de Cortázar, partindo das suas próprias teorias do conto em sua relação com o fantástico. Nesse percurso, paralelamente, objetivos específicos surgiram como sinalizadores ao nosso objetivo final, a saber: Conceituar o que é o sólito e o que é insólito, como norte introdutório a toda a discussão que permeia a pesquisa; discutir o que é o fantástico e seus corolários, tendo em vista como ele se apresenta na contemporaneidade; comparar as teorias do conto de Poe e Cortázar, observando, segundo eles, como esse gênero é estruturado a fim de compor esse estranhamento ao real.

Tendo sido determinado o objetivo pretendido na discussão, encaminhamos nosso olhar para o modo de obtê-lo, traçando um caminho metodológico a ser seguido. Como esta pesquisa tem um caráter qualitativo, buscamos, como tal, articular conceitos que dialogassem entre si, assim como os suportes teóricos apropriados, articulando diversos autores e pondo-os lado a lado para confrontá-los em seus modelos de classificação. Desse modo, optamos por dividir a nossa metodologia em dois momentos, iniciado por um levantamento bibliográfico e teórico¹, para, em seguida, partimos para a parte prática da análise dos contos selecionados de Poe e de Cortázar que nos permitiram, de forma sequencial, ir somando as reflexões acerca do que é real ante esses dois teóricos e a sua relação com nosso *corpus* de estudo.

Optamos por iniciar nosso trabalho discutindo o que se determina como a realidade e quais os seus limites. Para conduzir essa reflexão, fizemos uso de estudos críticos que discutem o que seria o insólito e sua relação com a fuga da regra do real, sendo Duarte Júnior (2004) e Peter Berger e Thomas Luckmann (2003) os teóricos fundamentais para as nossas reflexões.

¹ Na seleção bibliográfica elegemos diversos autores de outras nacionalidades, quando possível, decidimos por lê-los em sua língua de origem, sendo dispostos no texto na língua original de leitura em nota de rodapé e no corpo do texto a tradução por nós realizada.

Dando continuidade à nossa discussão sobre a realidade, introduzimos o gênero fantástico a partir de Tzvetan Todorov (2010) e sua reflexão acerca do que seria o mesmo frente a outros gêneros, como o estranho e o maravilhoso. Contudo, decidimos abrir essa discussão realizando um enfrentamento de suas pontuações referente a essa classificação, confrontando-o com outros teóricos como H.P. Lovecraft (2007), David Roas (2004; 2008) e Irène Bessière (2012), estudiosos esses que dão abertura à discussão do fantástico de modo mais intertextual de tal modo que abrem espaço para a inclusão de Poe nesse gênero. Como contraponto à pontuação de Todorov acerca da inexistência do fantástico contemporâneo, buscamos suporte em Jaime Alazraki (1990) e Irleamar Chiampi (1983) que nos introduzem um *modus operandi* do gênero baseado nas nomenclaturas “Neo-fantástico” e “Realismo Maravilhoso”, relacionando-as à obra contística de Cortázar.

Tendo-se estabelecido a discussão a respeito do real no fantástico, passamos à segunda etapa teórica, que trata da forma, e para tal discorremos a respeito da teoria do conto como defendida por Poe e Cortázar, respectivamente, dando ênfase no extraordinário presente no relato fantástico, como um recorte do real.

Como etapa final do processo da pesquisa, realizamos uma leitura diversificada da obra contística de ambos os autores, pretendendo uma visada mais ampla, não nos limitando apenas aos textos mais frequentes. Nesse momento, buscamos observar os paralelos entre os textos para que esses pudessem contemplar o maior número de discussões. Tendo observado o tempo disponível para a execução de uma pesquisa em nível de mestrado, selecionamos quatro contos principais, sendo dois de cada contista, a saber: “A queda da casa de Usher” (POE, 1839); “Revelação Mesmeriana” (POE, 1844); “O Perseguidor” (CORTÁZAR, 1959) e “Autoestrada do Sul” (CORTÁZAR, 1966). Iniciamos a análise tendo em vista as questões tratadas nos capítulos teóricos, mas indo um pouco mais além, fomos buscar, ao invés de submetê-las à teoria, os caminhos naturais que as obras oferecem, tanto em respeito às temáticas do fantástico dispostas, quanto aos aspectos temporal, estrutural e cultural evidenciados pelos contistas.

Capítulo 1: Entre o real e o Insólito

O que é a realidade? Do que ela é formada? Essas perguntas nos levam a refletir o que definimos como realidade e na busca de um conceito nos deparamos com a questão de determinar algo que foge de uma definição clara, por não conter somente uma única resposta, mas várias, formadas por diversos olhares sobre um mesmo elemento. Possivelmente, se questionados, diremos que a realidade é a realidade, como se fosse algo dado e claro ante nossos olhos, quando na verdade é muito mais complexo. Devemos compreendê-la como *desreificada*² para conseguirmos defini-la (DUARTE JÚNIOR, 2004, p. 78), ou seja, desnaturalizá-la. De fato, a realidade possui propriedades, mas para o homem, único animal capaz de simbolizar, ela cria novos sentidos.

Podemos dizer que não há uma única realidade, mas várias realidades subjetivas que dialogam com uma que impera e que não é objetiva, mas construída. “A construção da realidade é um processo fundamentalmente social: são comunidades humanas que produzem o conhecimento de que necessitam, distribuem-no entre os seus membros e, assim, edificam a sua realidade” (*Idem*, p. 37).

Diante das várias realidades subjetivas que constituímos, uma se sobressai, formada em uma coerência interna que permite que diferentes pessoas consigam dialogar sem se encontrarem em uma torre de babel, com diferentes visões. A essa realidade podemos chamar de cotidiana, porque é formada de símbolos e códigos comuns que permitem que saibamos que padrões e condutas usar em grupo: “Entre as múltiplas realidades há uma que se apresenta como sendo a realidade por excelência. É a realidade da vida cotidiana. Sua posição privilegiada autoriza-lhe a receber a designação de realidade predominante” (BERGER & LUCKMANN, 2003, p. 38).

A realidade hegemônica ganha sentido, pois reconhecemos que ela vai além do “eu” enquanto indivíduo e é tão real para mim quanto para outros (*Idem*, p. 40). “Comparadas à realidade da vida cotidiana, as outras realidades aparecem como campos finitos de significação, enclaves da realidade dominante marcada por significados e modos de experiência delimitados” (*ibidem*, p. 42). Assim, podemos dizer que a realidade é formada de tipificações e de hábitos: “Nosso cotidiano é o mundo estável e ordenado no qual nos movemos desembaraçadamente, devido à sua constância e à segurança que o conhecimento de que dispomos sobre ele nos dá” (DUARTE JÚNIOR, 2004, p. 39).

² Res palavra original do latim que significa coisa, reificação seria coisificar/objetificar, assim transformar uma ideia em coisa que é compreendida como física/natural. Res é de onde se origina a palavra realidade.

Essa realidade dominante é formada de códigos, repetições e rotinas que permitem que tudo se encaminhe como devido. Contudo, se algo surge que quebre essa sequência de ações, por exemplo, se todos iniciarem a dançar repentinamente, essa nova lógica deixa em xeque a realidade comum, levando-nos a nos questionar se todos enlouqueceram ou se nós mesmos enlouquecemos. De modo semelhante podemos reconhecer os próprios espaços destinados à loucura, onde não se busca compreender as outras prováveis realidades lá visualizadas, mas por meio de um tratamento reintegrar o indivíduo à realidade comum. Esse aspecto não se restringe somente à loucura, mas a qualquer ação dita subversiva, na qual a correção e a reintegração são os recursos utilizados pelo sistema vigente para sua manutenção. “A realidade da vida cotidiana é, portanto, apreendida num contínuo de tipificações que se vão tornando progressivamente anônimas à medida que se distanciam do ‘aqui e agora’ da situação face a face” (DUARTE JÚNIOR, 2004, p. 52). Desse modo, classificamos e definimos todas para colocá-las em ordem, na ordem da “realidade” cotidiana:

O ser humano move-se, então, num mundo essencialmente simbólico, sendo os símbolos linguísticos os preponderantes e básicos na edificação deste mundo, na construção da realidade. Como afirmou o filósofo Ludwig Wittgenstein, "os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo". Ou seja: o mundo, para mim, circunscreve-se àquilo que pode ser captado por minha consciência, e minha consciência apreende as "coisas" através da linguagem que emprego e que ordena a minha realidade. Assim, o real será sempre um produto da dialética, do jogo existente entre a materialidade do mundo e o sistema de significação utilizado para organizá-lo (DUARTE JÚNIOR, 2004, p. 28).

Contudo, quando nos deparamos com algo que vá de encontro à lógica simbólica que nos coloque como uma faceta da realidade não discutida, não reconhecida, nos encontramos em um estado de suspensão. Um elemento visual que podemos tomar como exemplo são as figuras de Penrose, pelas quais o matemático nos leva a questionar a realidade da imagem a partir da ilusão de ótica em formas impossíveis, possibilitando uma abertura de perspectiva.

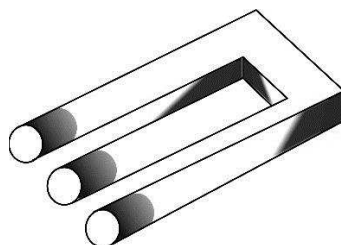


Figura 1: Forma de Penrose³

³ O matemático Roger Penrose, na década de 50 (século XX), a partir da obra de Oscar Reutersvard em 1934, popularizou a partir do triângulo de Penrose formas impossíveis, que jogam com nossa percepção visual. Acesso em 19 de jun de 2017. Disponível em: <<https://alfpinval.files.wordpress.com/2013/10/tridente.jpg>>

Até mesmo elementos esperados como a morte, nos levam para zonas esquecidas da realidade. Vale ressaltar nesse momento, que diferentes teóricos como Ariès (1984), Elias (2001), Bauman (1998), Becker (1995) e Morin (2003) vão levantar a questão da negação ou do afastamento social da morte como um elemento recorrente em diversas culturas, inclusive na contemporaneidade, como uma forma de saúde social, quando de fato reconhecer a fragilidade humana e sua transitoriedade, como diria Sêneca (2010), é questionar o sentido da vida, logo, o sentido da realidade e das instituições que a gerenciam, discussão essa que levantaremos mais adiante enquanto campo temático do fantástico poeano. Para Becker (1995), reconhecer a morte é reconhecer a própria fragilidade humana e seu término enquanto ser.

O homem precisa de um “segundo” mundo, um mundo de significado criado humanamente, uma nova realidade na qual ele possa viver, dramatizar, e da qual possa se nutrir. “Ilusão” significa representação criativa no seu mais alto nível. A ilusão cultural é uma ideologia de autojustificativa necessária, uma dimensão heroica que é a própria vida para o animal simbólico (*Idem*, p. 188).

Essa ilusão da realidade que deixa de lado a faceta da morte permite que o homem possa encarar a vida e suas vicissitudes. “Noutras palavras, a realidade da vida cotidiana sempre aparece como uma zona clara atrás da qual há um fundo de obscuridade. Assim como certas zonas da realidade são iluminadas, outras permanecem na sombra” (BERGER E LUCKMANN, 2003, p. 66). Quando essa realidade é questionada, caminhamos para o campo do imaginário, do extraordinário, do onírico, do sobrenatural, do insólito, do transcendental. Citando Heidegger:

O extraordinário, não é, portanto, o que jamais tinha estado presente até então; é o que já vem sempre à presença e anteriormente a todo “caráter espetacular”. O extraordinário como o ser que brilha em cada coisa ordinária, isto é, nos entes, e que muitas vezes brilha somente como uma sombra de nuvem, que se move silenciosamente, nada tem a ver com algo monstruoso ou barulhento. O extraordinário é o simples, o sutil, o inacessível para as garras da vontade, o que se subtrai a todos os artificios do cálculo, porque ultrapassa todo o planejamento. [...] O admirável é, para os gregos, o simples, o sutil, o próprio ser. O admirável, o que se mostra no admirar é o extraordinário, que pertence imediatamente de tal modo ao ordinário, que jamais pode ser explicado a partir do ordinário (2008, p. 148).

Ou seja, o extraordinário é o que já está presente, mas que talvez ainda não foi observado ou reconhecido, porém está em nosso cotidiano de tal modo intrínseco ao ordinário. Todos esses elementos extraordinários nos levam ao campo do insólito, ao que foge à regra do real. Ao ponderarmos acerca do que se define como insólito acabamos desaguando na própria etimologia da palavra que provém de “sólito”, com o adendo do prefixo “in” (in-sólito). Segundo o

dicionário esse termo surge do latim *solere*, que é habituar-se, remete ao comum, ao costumeiro, enquanto que com a adição do *in* chegamos a um novo significado, com a negativa: não habitual, incomum, não costumeiro, etc. O que se opõe ao que se considera comum ou real. Segundo García (2007),

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes à dada cultura (*idem*, p. 19).

Partindo dessa definição, nos perguntamos: Ao que estamos ou não habituados? Dessa forma, o insólito caminha para o novo, o incomum, antes não observado, e assim questiona o real. Devemos compreender que o que dizemos como real não se classifica somente em nossa contemporaneidade, mas o insólito sempre esteve presente questionando o real de sua época, tendo em vista que certos elementos ditos sobrenaturais tenham sido em algumas épocas compreendidos como comuns. Santos (2008), partindo de Le Goff (1990), nos diz, que no Maravilhoso Medieval, os eventos considerados insólitos para a contemporaneidade não eram vistos como estranhos, pois estavam conectados ao cotidiano e nesse aspecto se encontraria a maravilha. Vale ressaltar que a compreensão de maravilhoso segundo a visão medieval diferia da visão literária contemporânea, que o define como um outro mundo, mas relacionada aos eventos insólitos cotidianos. Costa (2009) acrescenta: “Discutir o insólito é discutir o homem em seu horizonte histórico. Se perguntarmos pela questão do insólito, teremos que situá-la, ver a proveniência do homem histórico e para que séculos de cultura apontam” (*idem*, p.10). Assim, de acordo com Versiani (2008, p. 7), para definir o que é sobrenatural, temos que entender o que é considerado natural ou real naquela época:

O que é considerado anormal, incomum, extraordinário só o pode ser em relação a uma específica norma também institucionalizada. Ou seja, o que é considerado insólito, incomum ou extraordinário em uma dada sociedade só pode ser assim considerado em relação ao que é considerado normal, comum, ordinário entre os seus mesmos integrantes, como um mínimo denominador comum que permite a convivência e a relativa previsão de comportamentos entre parceiros sociais, e também uma relativa previsão nos modos de receber obras literárias (*idem*, p. 7).

Durkheim (2009), por sua vez, a partir de uma visão da religião/crença enquanto campo do desconhecido, acrescenta:

Para que se pudesse dizer de certos fatos que são sobrenaturais, era preciso já ter o sentimento de que existe uma ordem natural das coisas, ou seja, que os fenômenos do universo estão ligados entre si segundo relações necessárias chamadas leis. Uma vez adquirido esse princípio, tudo o que infringe essas leis devia necessariamente aparecer como exterior à natureza e, por

consequência, à razão: pois o que é natural nesse sentido é também racional, tais relações necessárias não fazendo senão exprimir a maneira pela qual as coisas se encaixam logicamente (*idem*, p. 7).

O sobrenatural é negação, pois a ideia do que se compreende enquanto natural é recente, partindo da razão, pois tal qual Le Goff aponta, o homem medieval não tinha essa distinção de que os eventos que compreendemos hoje como milagres eram sobrenaturais, pois eles não tinham a ideia concebida de natural tão lógica quanto a edificada a partir do fortalecimento do positivismo. O habitual é tido como o real, tendo em vista que nossa compreensão do que é ou não real surge a partir do que estamos acostumados. O desconhecido não é crível até que tenhamos a possibilidade de reconhecê-lo, de tocá-lo. Assim, o insólito acaba nos levando à discussão entre o real ou irreal; ou fazendo uso de um conceito de Cortázar, um “ponto vélico”, local do barco para o qual todas as forças convergem, uma fissura na realidade, criando uma abertura para outras. “O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico, há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos” (CORTÁZAR, 2006, p. 179) A reflexão de Cortázar referente aos pontos vélicos muito se assemelha à de Heidegger (2008), em respeito ao extraordinário com o que já está presente, porém não observado. A ponta de uma dúvida que se apresenta ante o que nós consideramos comum e não podemos fugir dela: “Definitivamente: o que existe para o homem tem um nome. Aquilo que não tem nome não existe, não pode ser pensado” (DUARTE JÚNIOR, 2004, p. 24). O que para o homem é desconhecido é o que o faz temer.

Segundo Freud (1996), o estranho ou desconhecido (*unheimlich*) se faz assustador porque foge do que nos é familiar. Ele nos diz que o psiquiatra alemão Ernst Anton Jentsch “...atribui o fator essencial na origem do sentimento de estranheza à incerteza intelectual; de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar” (FREUD, 1996, p. 239). Não é por acaso que os homens primitivos nomearam e personificaram as atividades naturais, como deuses do raio, do mar entre outros. Para tipificar o incógnito, nomear era uma forma de dominar o desconhecido, fazendo-o conhecido. Eis o poder da palavra como reguladora de papéis e significados para organização da realidade, denominando ou rejeitando para o aceite social do real.

Em meio a essa realidade construída e predominante, de forma geral não questionada em nosso dia a dia, a literatura que faz uso do insólito como ferramenta traz naturalmente esse embate entre o real e o irreal, levando-nos a refletir e a nos questionar sobre se os eventos ali dispostos são ou não verdadeiros, se eles partem de uma lógica de outro mundo com suas regras, como ocorre com o maravilhoso, ou se esse sobrenatural surge ou vive em nossa realidade.

Moura (2009) assegura que tanto a literatura realista quanto a insólita objetivam apresentar a realidade, porém de maneiras distintas, pois a realidade pode ser lida de diversas maneiras. Desse modo, o que as diferenciaria seria o tipo de abordagem da realidade de que cada uma faz uso. A realista, buscando o senso comum, enquanto a insólita a intervenção de elementos que fogem da realidade dita cotidiana.

Assim, surgem diferentes formas literárias que se conectam com o insólito/sobrenatural em sua escrita: a literatura de terror, de horror, o maravilhoso, o fantástico, o realismo maravilhoso e o gótico, dentre outras, que fazem uso da composição do extraordinário perante seus leitores levando-os a questionar a realidade apresentada. Garcia (2007) nos lembra que estes gêneros considerados pela crítica ora como extraordinários (além da ordem) e ora sobrenaturais (além do natural) são gêneros de longa tradição e que buscam ir de encontro ao senso comum, de tal modo que é uma abordagem que problematiza o dito real cotidiano.

Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco frequente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir do senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico (*idem*, p. 1).

De tal modo, elementos culturais, temporais e espaciais são significativos no processo de como essa realidade se apresenta, sem falar nas codificações da própria linguagem e da escrita de um determinado local. Toda literatura é ficcionalizada, logo não tem obrigação com o real, é recortada de um tempo/espaço e apresentada ao leitor. Dito isto, ao analisarmos lado a lado autores de diferentes localidades e épocas, como será realizado nessa pesquisa, devemos ter consciência de suas consonâncias e dissonâncias ante as formas literárias das quais fazem uso e como eles usam em seu tempo, obviamente sem nos tornarmos reféns de um historicismo ou mesmo em uma ênfase biográfica. Porém, como não considerar esses fatores ao considerar a distância espaço-temporal entre Poe e Cortázar e suas formas tão distintas de discussão do real? Enquanto o primeiro possui um olhar mais europeizado, o segundo tem a presença de uma força latinizada.

Diante dessas reflexões acerca do real e do insólito, buscaremos, neste capítulo, a partir da teoria de Todorov (2010), discutir como a literatura fantástica e de outros gêneros que fazem uso do insólito se apresentam em meio ao questionamento do real como elemento intrínseco da realidade que apresenta, tendo em vista as obras de Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar.

1.1 O Fantástico: Entre o real e o sobrenatural

A definição do fantástico enquanto gênero literário surge em um momento pós Iluminismo, no qual a crise da crença e a ascensão do racionalismo se instauravam e dentro desse contexto podemos dizer que se apresenta o cerne da literatura fantástica, a relação natural/sobrenatural ou em outras palavras real/irreal. Nesse período, a religião, a credence popular, assim como alguns ditos começaram a ser questionados quanto à sua validade real. Podemos inclusive citar Weber (1982) em seu conceito sobre o “desencantamento do mundo”, em que, segundo ele, a relação mágica como entendida maior, que a tudo gerencia, é deixada de lado por um olhar mais científico, como fundamental a perspectiva mesmo no campo religioso, em que a ética possui, no protestantismo, esse papel de afastamento do místico: “isso significa que o mundo foi desencantado. Já não precisamos recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar aos espíritos, como fazia o selvagem, para quem esses poderes misteriosos existiam” (*ibidem*, p. 165). Mas como uma corrente contrária ao racionalismo, que negava essas relações transcendentais e realidades paralelas, o que o fantástico se propunha, de certo modo, era questionar esse pensamento, não duvidando do místico, mas discutindo o senso do que se legitima como real.

Encontramos, por vezes, relatos de personagens que se deparam com o inesperado, com o incomum, com entidades inomináveis e amorfas. Obviamente que esses personagens que possuíam uma relação com o sobrenatural não surgiram nessa época, mas sim o modo como eles se apresentam, pois, personagens como vampiros, lobisomens, fantasmas dentre outros já se encontravam em outras escolas literárias, como no gótico, e inclusive dentro da cultura popular. Segundo Lovecraft, (2007, p.17), “A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme regra”. Desse modo, ao lermos uma obra fantástica nos encontramos entre o real e o imaginário/a ilusão. Nesta, os elementos sobrenaturais surgem, porém somente após ter-nos sido apresentado um mundo comum próximo do nosso, fazendo-nos questionar a validade de tal acontecimento. O homem comum, tanto o personagem quanto o leitor, deparam-se com o inexplicável, o improvável, levando-o à dúvida.

Essa representação do mundo comum, por exemplo, é uma recorrente na obra de Poe, no qual o sobrenatural surge e se apresenta ante o cotidiano, assim como há um apreço por destacar a naturalidade ou incredulidade por parte do personagem ante o fato que a frente se desdobrar, como podemos observar no início de “O gato preto” de Poe, com o seguinte trecho: “Meu propósito imediato é o de colocar diante do mundo, simplesmente, sucintamente e sem

comentários, uma série de *eventos nada mais que cotidianos*” (2009, p. 51 – Grifo nosso). Reafirmando essa naturalidade, no mesmo parágrafo, ao oferecer a possibilidade que talvez por uma mente menos “excitável” os eventos possam ser explicados racionalmente, embora ainda perpetue a dúvida. Não só nesse como em muitos outros contos como “Revelação Mesmeriana”, reconhecemos esse paralelo entre o racional e o fantástico, no qual um ateu é hipnotizado antes de morrer, apesar de não crer na realidade da mesmerização quanto do além-mundo, desagua numa discussão que trata do sagrado e de Deus. Assim, vemos o paradoxo do mundo comum, do homem desacreditado ante os eventos insólitos que surgirão a seguir no conto.

O coração do fantástico é a incerteza (TODOROV, 2010). O personagem e o leitor ao se depararem com um acontecimento sobrenatural dentro de uma obra se encontram em um campo de desconfiança, se tal elemento é passível de ocorrer ou não, uma vez que tais acontecimentos não sucedem em outra realidade, como em um mundo paralelo, mas na nossa, levando-nos a questionar se há um mal-entendido, uma ilusão, ou se esse mundo é regido por leis que não as nossas. A incerteza se perpetua durante todo o momento da leitura, por vezes, surgindo uma saída racional, contudo duvidosa ao considerar a coerência interna do conto (*Ibidem*), por exemplo, o gato preto sepultado que denuncia seu dono homicida se faz como uma simples coincidência ou uma personificação de uma entidade mística?

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2010), busca definir o que seria considerado esse tipo de literatura, assim como seus campos correlatos e como estes se diferenciam entre si. Desse modo, conceitos relativos ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho são desenvolvidos em sua obra. Para iniciar a sua definição acerca desse gênero literário, o linguista búlgaro debruça-se sobre as reflexões de Northrop Frye a respeito de como é feita uma classificação. Nesse momento, Todorov retoma a ideia de que em sua busca de definir o fantástico ele não intenta classificar seus elementos essenciais, mas sim recorrer a uma regra comum que se apresenta em diversas obras, por considerar que diferentemente de uma regra gramatical, na qual, uma sentença não mudaria a gramática, dentro da classificação rígida de um gênero literário, uma única obra pode colocar em xeque toda uma definição. “De uma maneira mais geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (*Ibidem*, p. 12), ou seja, embora que cada obra possua uma unicidade, ela se relaciona com outras por aspectos semelhantes.

Ponderando sobre a impossibilidade da leitura de todo o *corpus* pertencente à literatura fantástica, o autor pontua de forma generalista uma regra comum, embora que reconheça que possa haver exceções. Partindo dessas premissas, Todorov aponta três elementos constituintes da obra fantástica:

1. A relação entre o real e o imaginário (hesitação). O leitor reconhece o mundo comum, e ao se deparar com o sobrenatural busca uma resposta, porém permanece na incerteza.
2. A incerteza por parte do personagem. Ambos, leitor e personagem, se deparam com o sobrenatural, sem possuir uma resposta de imediato. Todorov pontua que há uma exceção a essa regra, pois há contos nos quais a dúvida permanece perante o leitor, embora o personagem já tenha uma posição. Como ocorre no conto *Vera*, de *Contos Cruéis*, de Villiers de l'isle Adam, onde o Conde crê piamente que Vera está presente se preparando para retornar à vida, deixando somente para o leitor a vacilação.
3. Por fim, o fantástico condiz com uma forma de leitura, ou seja, diferente da poesia na qual os elementos descritos são compreendidos em seus sentidos alegóricos e simbólicos, neste gênero a leitura tem que ser feita de modo literal.

Partindo dessas três pontuações, acima citadas, que podemos dizer que condizem mais com elementos constituintes do discurso narrativo, o teórico acrescenta mais três elementos referentes a questões estruturais: enunciado, enunciação e aspecto sintático. Assim, ele delinea suas funções:

1. Enunciado: Os elementos figurados e figuras retóricas são usadas no seu sentido literal, dando força aos elementos sobrenaturais. O exagero e expressões modalizadoras, tais quais “como se”, “diriam”, “se diria” relacionando o fantástico com expressões figuradas.
2. Enunciação: Narrador. Normalmente os relatos são feitos em primeira pessoa, criando assim uma atmosfera de incerteza maior, pois induz o leitor a confiar em quem narra, sem considerar que este pode estar mentindo ou omitindo elementos.
3. Aspecto sintático: Partindo das pontuações de Poe, acerca dos contos curtos, Todorov diz que os elementos como o tempo de leitura, a ordem dos acontecimentos, o clímax e o mistério, são elementos ímpares para não destruir a incerteza do relato, assim como a irreversibilidade do tempo. Desse modo, a experiência do fantástico somente ocorre na primeira leitura, em uma segunda você reconhece os procedimentos, porém não se encanta. Vale ressaltar, desde já, que embora faça uso da teoria do conto de Poe no

aspecto sintático, o teórico não o considera fantástico, mesmo que, segundo ele, a forma do conto seja o ambiente favorável para a criação do fantástico.

Após ter descrito as possíveis naturezas inerentes ao fantástico, Todorov busca diferenciá-lo dos que seriam os gêneros próximos, por também dialogarem com o sobrenatural:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (2010, p. 31).

Ao levantarem a discussão acerca do fantástico todos os autores colocarão essa relação ambivalente natural/sobrenatural como elemento caracterizador desse gênero. Contudo, como esse elemento é analisado se faz distinto, pois enquanto para Todorov nessa relação o que importa é a incerteza, levando a uma possível resposta, para teóricos como Roas (2004), além dessa incerteza que está implícita, o fantástico se apresenta para questionar o real, não buscando uma resposta, mas ao contrário, levar a uma reflexão do que seja o real.

Essa é a razão básica do relato fantástico: revelar algo que vai perturbar nossa concepção da realidade. Sem esquecer, ainda, que, em todo relato fantástico, o fenômeno sobrenatural é sempre levantado como uma exceção, como um acontecimento no habitual, pois do contrário se tornaria algo normal e não seria tomado como uma transgressão, como uma ameaça (ROAS, 2004, p. 5)⁴.

Assim, o fantástico não busca apresentar os acontecimentos como normais, mas sim faz uso da exceção e do singular para questionar o dito comum, ele é a exceção e não a regra. As personagens de Poe, que em sua loucura fogem à regra, exemplificam esse afastamento do homem comum, indo além do natural ou do que poderíamos dizer “normal”. Personalidades como Roderick Usher, William Wilson, Morella, Ligeia ou os outros muitos personagens sem nome que povoam suas histórias, fogem do comum, quer seja em sua loucura ou em seu destaque e sabedoria ante o grupo a que pertencem, como acontece, por vezes, na representação das mulheres poeanas. Essa abertura nos dá um leque de possibilidades. Esse estranhamento, para assim produzir um questionamento, é também desenvolvido por Bessière (2012).

Diferentemente de Todorov, que nos diz que o fantástico mantém uma dúvida durante a leitura e oferece uma abertura para uma possível porta de saída, Jolles, via Bessière, destaca que mais do que uma única resposta, há várias, “uma questão sem querer dar a resposta, [ele]

⁴ Esa es la razón básica del relato fantástico: revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad. Sin olvidar, además, que, en todo relato fantástico, el fenómeno sobrenatural es siempre planteado como una excepción, como un suceso no habitual, puesto que de lo contrario se convertiría en algo normal y no sería tomado como una transgresión, como una amenaza.

nos impõe a obrigação de decidir, mas sem conter a decisão em si. – [ele] é o lugar da pressão, mas não o seu resultado” (JOLLES *apud* BESSIÈRE, 2012, p. 314).

O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da adivinha. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer (*idem*, p. 314).

Esse pensamento que conduz a uma numerosidade de respostas condiz com a crítica que Roas (2004) faz a Todorov (2010), ao levantar que o que importa não seria uma decisão, mas sim o questionamento. Bessière acrescenta:

Forma mista do caso e da adivinha, o fantástico se constrói sobre a dialética da norma que, traça outra ordem, que não é necessariamente aquela da harmonia, e cujas prescrições são problemas. Ele burla a realidade na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida. Alimentado pelo ceticismo e pela relatividade da crença, o fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem (2012, p. 315).

Roas (2004) pontua que a definição do que é real ou não se faz bastante relativa, pois está estreitamente conectada a um contexto histórico e, portanto, à crença de uma época. Para que possamos visualizar melhor essa distinção entre um conceito do real podemos nos debruçar sobre o pensamento de distintas épocas, por exemplo, o conceito do que é real/natural se faz distinto da idade média, na época das luzes e na contemporaneidade, pois essa compreensão não se baseia somente na crença no além, mas também no próprio avanço científico.

Talvez, se nos permitirmos fazer uma analogia ao filme Matrix (1999), fosse como se a nossa compreensão do real na verdade representasse um simulacro e nele não tivéssemos mais que uma ilusão. Somente ao nos depararmos com o fantástico poderemos ver as possibilidades de quebra em Matrix, ilusão essa que Cortázar sempre busca nos oferecer em seus contos, dando-nos a impressão, por vezes, de que a realidade cotidiana é um grande sonho, ou mesmo que nossa vida é um grande sonho. Como ocorre no conto “La noche boca arriba”, no qual o personagem após um acidente de moto vai para a mesa de cirurgia e em sua recuperação tem sonhos que o levam a uma outra época, a uma outra vida, entre astecas e motecas⁵, que nos questiona se nossos sonhos são nossa realidade ou se nossa realidade é um sonho, ou quiçá um

⁵ O uso do termo “motecas” por Cortázar é um neologismo realizado neste conto em prol de criar uma conexão entre dois períodos, fazendo uso do elemento teca, como astecas etc, do passado, com o presente da moto que o personagem guia.

pesadelo. “Assim, Goodman (1995, p.50) argumenta que não conhecemos o mundo, mas as ‘versões’ que fabricamos dele: ‘a percepção participa na elaboração do que percebemos’ (ROAS, 2008, p.100)⁶. Roas (2008) desenvolve essa discussão ao nos dizer que o fantástico não fica a cargo somente da hesitação, mas da inexplicabilidade do evento, que vai além do intratextual, mas também confere a realidade do leitor não implícito, mas real, levando-o a “refletir sobre a realidade e seus limites” (*idem*, p. 103)⁷. A narrativa fantástica teria assim, inerentemente, um caráter extratextual em sua gênese, pois, enquanto leitores somos tomados por questionamentos que ultrapassam o texto e se relacionam com a nossa própria compreensão de real, assim como na nossa natureza primitiva de significação do mundo. O autor desenvolve sua crítica a Todorov, acrescentando que para o teórico o fantástico seria reduzido somente a um jogo intratextual, entre o escritor e o leitor implícito, deixando de lado o caráter transcendental do gênero que ainda inquieta o leitor real. (ROAS, 2004, p.11).

Assim, a crítica sobre o real feita por Roas a Todorov, concerne à teoria proposta por este último de que a literatura fantástica seria conceituada somente por fatores intratextuais, sem considerar os elementos outros que compõem essa forma de escrita. Esta crítica é semelhante à que desenvolve Bessière (2012), porém não tão ampla quanto a dela sobre o aspecto intertextual.

Roas (2004) expõe que a literatura fantástica está amparada em uma relação extratextual, pois como o conceito do que é real, por vezes, é cambiável, ela se adequa a essa construção. Desse modo, mais do que avaliar o conceito do leitor implícito, como Todorov faz, ele considera que a narrativa fantástica surge da realidade do leitor real e a partir dela surgem os seus questionamentos, como se o fantástico fosse um parasita preso à realidade e que dela se alimenta para constituir o sobrenatural (*idem*, p.3) ou como se, ao lermos uma narrativa fantástica, fôssemos tomados por essa realidade frente às frestas de nossa realidade. Este pensamento podemos reconhecer tanto em Poe (na criação da espacialidade que nos conduz ao seu universo) quanto nas narrativas de Cortázar, nos seus “pontos vélicos”, sem nunca encontrarmos uma resposta, normalizando o que foge à regra.

Assim, para chegar ao fantástico, normalmente essa narrativa parte do mundo comum e a partir dele o extraordinário se estabelece. Apresentar esse mundo que respeita à realidade cotidiana traz espaço para uma reflexão sobre se de fato essa realidade, tal qual a compreendemos, seria de fato real. Como assegura Roas,

⁶ Así, Goodman (1995: 50) sostiene que no conocemos el mundo sino las «versiones» que fabricamos de él: «la percepción participa en la elaboración de lo que percibimos»

⁷ “es reflexionar sobre la realidad y sus límites”.

Isso é o que leva aos leitores a abandonar o estrito âmbito do textual e somar a sua própria realidade: primeiro, para colocar o narrado em contato com sua ideia do real, pois é algo que a contradiz; e segundo, e ao meu entender muito mais importante, para interpretar o verdadeiro sentido da história narrada: se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode ver-se assaltado pelo inexplicável, poderia isso chegar a acontecer em nosso mundo? (2004, p. 2)⁸.

Isto cria um elo extratextual com a realidade do leitor que, devido à semelhança do mundo narrado com o nosso, nos faz questionar o quão ele está próximo da nossa realidade. Desse modo, o principal alimento do fantástico é o simples, o cotidiano, o rotineiro, pois deste nasce a vivência comum do leitor, criando assim um maior aspecto de realidade, para em seguida nos apresentar a suspeita:

Desde suas distantes origens nos castelos medievais em ruínas da novela gótica, as histórias fantásticas foram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar a um leitor que, com o passar do tempo, se fez cada vez mais cético ante o sobrenatural. Quanto mais próximo do leitor, mais crível, e quanto mais crível, maior será o efeito psicológico que produza a irrupção do fenômeno insólito (*idem*, p.6)⁹.

Por fim, podemos dizer que Roas (2008) resume o fantástico em dois aspectos estruturais essenciais: 1 – A criação de uma realidade intratextual que aproxima o conceito de realidade do leitor, para que ele a reconheça e nela se reconheça; 2 – A avaliação do impossível perante a sua própria leitura do real, levando-o a questionar, não só os fatores racionais, mas, partindo de Freud (1996), os elementos do inconsciente.

A literatura fantástica traz à luz da consciência realidades, feitos e desejos que não podem manifestar-se diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais ao uso e, portanto, não são praticáveis de serem racionalizados. E o faz do único modo possível, por via do pensamento mítico, encarnando em figuras ambíguas tudo aquilo que em cada época ou período histórico se considera impossível (ou monstruoso) (ROAS, 2008, p.105)¹⁰.

Embora Todorov (2010) discuta a relação entre real e imaginário, ele não discute a

⁸ “Eso es lo que lleva a los lectores a abandonar el estricto ámbito de lo textual y asomarse a su propia realidad: primero, para poner lo narrado en contacto con su idea de lo real, puesto que es algo que la contradice; y segundo, y a mi entender mucho más importante, para interpretar el verdadero sentido de la historia narrada: si el mundo del texto, que funciona como el nuestro, puede verse asaltado por lo inexplicable, ¿podría eso llegar a ocurrir en nuestro mundo?”

⁹ Desde sus lejanos orígenes en los castillos medievales en ruinas de la novela gótica, las historias fantásticas han ido progresivamente instalándose en la simple y prosaica vida cotidiana, para impresionar a un lector que, con el paso del tiempo, se ha hecho cada vez más escéptico ante lo sobrenatural. Cuanto más cercano al lector, más creíble, y cuanto más creíble, mayor será el efecto psicológico que produzca la irrupción del fenómeno insólito.

¹⁰ la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido, o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible (o monstruoso).

questão com profundidade e nem os elementos extratextuais, pois considera que essa leitura terá que estar a cargo da própria estrutura textual e não delegada ao leitor real. Desse modo, os elementos extratextuais e a criação de uma atmosfera, como apresenta Lovecraft (2007), são deixados de lado, pois não deveriam estar relacionados ao sangue frio do leitor (TODOROV, 2010).

Por não considerar os elementos extratextuais, o crítico estruturalista franco-búlgaro deixa de lado aspectos que para outros teóricos como Lovecraft (2007) são essenciais nesse tipo de literatura, a criação de uma atmosfera de medo/curiosidade como um elemento fundamental do fantástico, sentimento este que leva o leitor a se distanciar da realidade, vendo-a como estranha, pois mais do que contar, o fantástico é uma experiência. Esse elemento ocorre em contos como a “A queda da casa Usher”, de Poe, na construção visual de um espaço que remete aos próprios personagens, que logo vão se apresentar, mas que podemos encontrar também em outros contos seus menos conhecidos, como em “The Island of the Fay” (A Ilha da Fada), no qual, partindo do mundo comum, o narrador encontra uma ilha de fadas, que como um ciclo da vida rodeiam uma pequena ilha em meio ao rio e lá em cada volta, como um relógio, passam a vida até serem enterradas no mar de Ébano, proporcionando uma espacialidade que o contista busca em vários de seus contos. Para ele, dentro do campo literário, só uma parte dos escritos seriam capazes de produzir essa sensação nos seus leitores, levando-os para o onírico, distanciando-os da vida rotineira e passando para “Outra Cena”, segundo as reflexões de Freud, e a literatura fantástica seria uma delas. Lovecraft aponta:

Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação. Podemos dizer, generalizando, que uma história fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico; mas persiste o fato de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror natural. Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. Se essas sensações apropriadas forem provocadas, esse “ponto alto” deve ser admitido, por seus próprios méritos (*Idem*, p. 17).

Desse modo, criar a sensação de medo no leitor seria uma característica inerente ao fantástico, e por esse meio avaliada. Esse pensamento sobre a importância do medo é enfatizado por outros teóricos como Roas, que afirma que “o medo é uma condição necessária para a criação do fantástico, porque é um efeito fundamental, produto dessa transgressão de nossa ideia do real [...]. Por isso todo relato fantástico – contradizendo Todorov – provoca a

inquietação do receptor” (ROAS *apud* GARCIA, 2013, p. 12)¹¹. Da mesma maneira, Irlemar Chiampi (1983) ressalta essa característica do fantástico:

O ponto chave para a definição do fantástico é fornecido pelo princípio psicológico que garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e outras variantes), através de uma inquietude (dúvida) (*idem*, p. 63)¹².

Embora Todorov (2010) critique essa leitura como uma essencialidade do fantástico, ele próprio se contradiz ao afirmar que no estranho certas reações como o medo ocorrem, que seriam uma das condições do fantástico (*idem*, p. 53), sentimento este de caráter extratextual.

Mais à frente o autor nos diz: “Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade -, que outros gêneros ou formas literárias não podem provocar” (*ibidem*, p. 100), complicando a sua compreensão a respeito do medo. Vale considerar que este medo está muito relacionado com o fantástico oitocentista no qual o encantamento do mundo estava grandemente relacionado a um estranhamento de rejeição do outro. Em experiências contemporâneas veremos que esse elemento se reconfigura, talvez deixando de lado esse medo, em prol de outras inquietações atuais ante a realidade. Podemos reconhecer essa distinção em contos como “Carta a mamãe” ou “Casa Tomada” de Cortázar, no qual o anormal se apresenta e não surpreende. No primeiro, o filho recebe cartas de sua mãe que dizem sobre a ida de seu irmão morto a Europa, criando um mal-estar sobre a possível loucura da mãe e de como sua esposa, que antes fora namorada de seu irmão, receberia essas cartas. No segundo, um casal de irmãos, que muito se assemelha aos Usher e o seu duplo, em um dia comum, ouve sons e crê que existe alguém ou algo que vai tomando a casa pouco a pouco, restringindo seu espaço de acesso até por fim o expulsarem da casa. Em ambos os contos não sentimos medo, segundo Lovecraft (2007), mas uma outra forma de inquietação.

Embora não considere o medo como uma essencialidade do fantástico, o Todorov pondera a presença desse elemento extratextual, mesmo que não o conceitue em sua teoria a respeito do fantástico.

Desse modo, retomando Roas (2004; 2008), vemos que os elementos extratextuais são fundamentais, inclusive para que por meio do sobrenatural não só o real seja questionado mas que também, ao nos depararmos com o sobrenatural, ele nos tire do mundo comum, causando

¹¹ el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real [...]. Por eso todo relato fantástico – contrariando a Todorov – provoca la inquietud del receptor.

¹² El punto clave para la definición de lo fantástico es suministrado por el principio psicológico que le garantiza la percepción de lo estético: la fantasticidad es, fundamentalmente, un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo y otras variantes), a través de una inquietud (duda).

sensações que produzem efeitos que nos levem a uma outra realidade ou nos guiem para as fendas do real, para que assim cheguemos a avaliar a nossa própria realidade.

Enquanto Todorov busca em seu livro delimitar o que seria o fantástico em um gênero literário, Bessière (2012) se opõe a essa classificação por não considerar o fantástico um gênero, mas algo que vai além, que caminha para uma estética, pois está conectado a estruturas mais complexas, tais quais a religião, e o mito, dentre outros, porém a eles não se limitando.

Segundo a autora, a grande dificuldade em discutir o fantástico seria devido à busca de conceituação e metodologias, que resultam em uma dupla generalização, o fantástico enquanto forma de relato e a relação estrutural com o fantasma. “Essa proposição teórica separa o fundo e a forma, reduz a organização do relato a um traço não-específico: a hesitação, e relaciona o imaginário fantástico ao inconsciente, seguindo uma assimilação pouco pertinente” (BESSIÈRE, 2012, p. 305), e desse modo produzindo uma definição frágil, sem considerar os elementos culturais a ela atreladas e seus valores narrativos e simbólicos:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (*ibidem*, p. 305).

Fazer uso da tradição popular e dos seus mitos incentiva a imaginação, através de elementos já presentes na própria cultura, trazendo por meio da ficção fantástica os elementos sobrenaturais do imaginário coletivo, elementos estes que Todorov (2010) deixa de desenvolver em sua teoria. Segundo Bessière,

O relato fantástico utiliza marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Essa relação que Bessière estabelece é a mesma partilhada por Roas (2004) a respeito da influência extratextual histórica sobre o relato fantástico. Desse modo, o fantástico não teria histórias já definidas, mas sempre estaria em diálogo com a época de sua escrita e tão logo estaria sempre se reconstruindo na relação entre o natural e o sobrenatural.

Para a autora, toda forma de análise de uma literatura fantástica é sintética, não advinda de uma síntese de textos, mas devido a sua pluralidade, característica essa que se ambienta e se encontra em diversos campos do saber e da vivência humana, tais quais a religião, a mitologia,

a crença popular, o esoterismo e a filosofia, assim como nos fatores socioculturais (BESSIÈRE, 2012). De forma estética, a autora coloca em xeque as discussões de uma época entre o real e o sobrenatural:

O relato fantástico é mais a duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas (*ibidem*, p. 318).

Bessière sustenta que o fantástico não se limita a um gênero, pois se compreende de forma mais ampla, relacionado a outros fatores extratextuais. Contudo, embora reconheçamos essa perspectiva, compreendemos a motivação de Todorov (2010) ao defini-lo enquanto gênero, pois a sua análise se torna mais simplificada e aproximada de obras similares. Desse modo, percebemos essa classificação como um princípio de análise, inicialmente intrínseco apenas à obra, para só assim considerarmos os elementos extratextuais, como levantado por Bessière.

1.2 O Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho

Partindo de uma definição do fantástico, Todorov (2010) afirma que Poe deveria ser considerado um autor de contos maravilhosos ou estranhos, pois no sentido estrito ele não seria fantástico, dizendo que há poucas exceções do fantástico em sua obra, tais quais “O gato preto” e “As lembranças do Mr. Bedloe”. Ele vai descrever a obra de Poe como situações de narrativas limite, na qual a formação estrutural do conto faz uso, segundo sua classificação, de diversos elementos do fantástico, diferenciando-se apenas no tocante ao que seria maravilhoso ou estranho em seu desfecho.

Contudo, partindo da visão de outros teóricos, como Roas (2004; 2008) e Lovecraft (2007), a concepção do que se enquadra como fantástico possui uma abertura maior, por considerarem o elemento medo e a atmosfera como representantes de tal gênero. Vale ressaltar que para Lovecraft (2007, p. 65) os contos de Poe estariam classificados em quatro tipos, a saber: 1 – Contos de raciocínio lógico (detetives); 2 – Grotesco (com um toque de humor); 3 – Anormalidade e monomania (psicológicos); 4 – Horror Sobrenatural (por ele compreendido como Fantástico). Nesse sentido, os que se encontram no quarto ponto se tornam interessantes para o nosso estudo.

Desse modo, partindo da classificação de Todorov sobre o *fantástico*, o *maravilhoso* e o *estranho*, vamos analisar em qual desses gêneros Poe se encontra, e como, devido a sua

relação real e sobrenatural, essas classificações puderem ser reavaliadas, para de tal modo encontrarmos-lo no fantástico, assim como ele está no romance gótico.

Segundo Todorov (2010) deparamo-nos no fantástico com a incerteza, com a dúvida, não deixando que o personagem e o leitor tomem partido de imediato. No estranho os elementos que poderiam parecer sobrenaturais, por fim, se tornam respondidos por meios lógicos, enquanto que no maravilhoso, entendemos que as leis que regem aquele mundo não são as mesmas que as nossas, como ocorre no conto de fadas. Todorov (*Op. Cit.*) faz uma analogia entre estes três gêneros (estranho, fantástico e maravilhoso) com a relação temporal, ao dizer que o estranho estaria para o passado, pois parte de um elemento já conhecido, a lógica que retoma no fim ou no decorrer da história; o fantástico estaria para o presente, devido à incerteza e também porque no presente nunca há uma resposta final; e o maravilhoso, por fim, estaria para o futuro, pois são leis internas que ainda vamos reconhecer (*Ibidem*, p. 32). Ele ilustra esse pensamento da seguinte forma:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (*Ibidem*, p. 48).

O linguista chega a dizer que o fantástico só existe enquanto lemos a obra, pois ao seu término tomaríamos um partido, ocasião em que este estaria findado. Embora a separação entre os três gêneros se apresente de forma muito simples, vale destacar que há diálogos entre elas, que Todorov chama de situações-limite, na qual segundo ele, Poe normalmente se encontraria, por não o considerar um autor fantástico. Essas situações se destacam de um estranho e um maravilhoso puro, por conter em seus inícios a presença do fantástico e só nos seus desfechos vemos uma relação lógica (fantástico - estranho) ou sobrenatural (fantástico - sobrenatural).

Essas classificações, principalmente entre o maravilhoso e o fantástico, tornam-se um tanto nebulosas, pois diferentemente do estranho, como ocorre em contos como “Escaravelho de Ouro”, “Coração denunciador”, dentre outros, em que há uma questão lógica que rege os acontecimentos, mesmo que não tenhamos entendido desde seu início, no maravilhoso o mundo instaura novas regras, segundo as quais tudo seria possível. Poe, entretanto, não apresenta um mundo com regras próprias, mas sim nosso mundo, com nossas leis, ambientado pela exceção.

Todorov faz uso do conto “A queda da casa de Usher” como um exemplo de estranho, buscando por meios lógicos justificar a queda da casa, devido à rachadura na parede e à catalepsia, como se todos os elementos descritos no conto pudessem ser justificados por esses fatores, deixando de lado tanto os elementos metafóricos, nessa ambiguidade da casa/humano, assim como das questões que vão além da razão, como a sequência de eventos que por coincidência ocorrem simultaneamente, como a piora de Roderick, a tempestade que invade o prédio, o retorno da irmã exatamente naquela noite e a saída dela da cripta de forma não explicada, diante de fatores que levam o leitor, por mais que busque uma resposta lógica, a perpetuar o questionamento se de fato aquilo não estaria também relacionado à esfera sobrenatural que circunda a casa, percebida tanto pelo amigo em sua chegada quanto pelo próprio Roderick. O próprio Todorov (*Op. Cit*) afirma que no fantástico há uma possível saída lógica, como este conto apresenta, mas que podemos considerá-la como falha em sua coerência interna, perpetuando uma ambiguidade para o leitor.

Distintamente do que ocorre com os Usher, no “Escaravelho de Ouro” vemos uma saída que justifica a falsa sobrenaturalidade do evento. Nesse conto um homem encontra um besouro de ouro e a partir desse momento aparenta ser tomado por uma questão ou entidade que o faz caminhar para o sobrenatural. Quando ao fim, descobrimos que não haviam razões fantásticas para o comportamento de tal personagem, mas um estratagema em prol de conseguir que tanto seu criado quanto seu amigo se empenhassem em uma jornada de busca de um tesouro perdido. De tal modo, podemos dizer que há uma lógica estabelecida, justificando a possível estranheza do fato, tal qual ocorre no estranho, retirando-o do fantástico, segundo a definição de Todorov.

Partindo da premissa que se há um elemento sobrenatural ele se torna maravilhoso, então não existira fantástico por si só, ou sobre que leis naturais Todorov (*Op. Cit.*) se baseia, ao considerarmos que a realidade tem muito mais facetas do que as que percebemos. Uma resposta ao que compreendemos como natural enquanto realidade cotidiana se torna bastante reducionista ao considerarmos a própria física quântica e a abertura de realidades paralelas, que existem simultaneamente, como um rádio que não está sintonizado e, ocasionalmente, recebe ruídos de outra estação. Segundo afirma Discini (2004) em “Contos Maravilhosos e Contos de Fadas”, há uma distinção entre esses contos que se apoia na presença de fadas ou não, nos de fadas, mesmo sem tê-las, há a presença da magia feérica, enquanto no maravilhoso partindo de uma problemática de eixo social se desenvolvem no cotidiano mágico, com animais que falam etc (*idem*, p. 118).

Podemos reconhecer contos maravilhosos dentro da própria obra de Poe, tais quais “Metzengerstein”, no qual em um tempo distante, em uma terra desconhecida há uma guerra entre duas famílias com uma profecia sobre como será seu término. Partindo de regras que fogem ao comum, um personagem presente em tapeçaria se vivifica, personagem esse que se transforma em um cavalo após sua morte para cumprimento da profecia, sem levar o leitor a duvidar do evento ou o que ocorre em “A máscara da morte rubra”, no qual em uma terra distante, castigada pela peste rubra, o príncipe Próspero separa entre o seu povo pessoas para irem morar consigo enquanto a morte destrói os que habitam fora da abadia, durante um baile ele recebe a morte rubra personificada, como se fora por ele convidada.

Assim, vemos no maravilhoso um mundo formado por leis próprias no qual não há estranhamento e um universo próprio e coerente. Para Roas (2004), o mundo maravilhoso, diferentemente do fantástico, cria uma nova realidade na qual existe uma lógica interna. Claro que compreendemos que esse mundo paralelo possui certa ligação com nossa realidade, porém ele perpetua suas próprias lógicas, só mantendo o discurso: “O mundo maravilhoso, a diferença do fantástico, é sempre construído como um lugar inventado – um mundo paralelo – no qual qualquer fenômeno é possível, o que faz supor ao leitor que tudo o que ali ocorre é normal, natural” (ROAS, 2004, p. 4)¹³. Assim, no maravilhoso, os elementos sobrenaturais não seriam vistos como acontecimentos estranhos à realidade, mas naturais, bem como o sobrenatural não seria tão sobrenatural e sim comum, e o maravilhoso não seria a exceção e sim a regra:

O fantástico não é, portanto, necessariamente no seu projeto, o relato da subjetividade. Histórica e tipologicamente, ele só se compreende em oposição ao conto. O conto – *maravilhoso* - se apresenta como separado da atualidade, porque é o relato do dever-ser, da antecipação concebida como espera e definição da norma (BESSIÈRE, 2012, p. 309).

Bessière acrescenta que enquanto no maravilhoso é a norma, o universo é totalmente extraordinário se comparado ao nosso, no fantástico se apresenta a singularidade, pois apresenta uma exceção e como ela se instaura.

Assim, o conto maravilhoso não parte de nossa realidade comum, mas busca fugir dela, se apresentando como metáfora, parábola para certas questões. O “Era uma vez”, “Há muito tempo atrás”, “Em um reino distante” são recursos para mostrar que fogem da realidade e, tão logo, não discutem a questão da relação natural/sobrenatural como os contos de Poe nos levam a refletir. “Neste sentido, o maravilhoso é menos estranho ou insólito do que ele parece ser; ele

¹³ El mundo maravilloso, a diferencia del fantástico, es siempre construido como un lugar inventado —un mundo paralelo— en el que cualquier fenómeno es posible, lo que hace suponer al lector que todo lo que allí sucede es normal, natural.

redime o universo real rebelde e torna-o conforme a expectativa do sujeito, entendido tanto como o representante do homem universal quanto do coletivo” (BESSIÈRE, 2012, p. 310).

Ao constituir o maravilhoso enquanto norma, a nossa realidade se torna a mentira ou a exceção, pedindo assim outra lógica. Enquanto o maravilhoso é o dever-ser, o fantástico é a incerteza:

O conto coopera com a “função do real”. Ele usa o universo dos fantasmas e da não-coincidência do acontecimento com a realidade evidente, não para romper nossos vínculos com essa realidade, mas para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento) de nosso domínio prático (*Ibidem*, p. 310).

Desse modo, partindo das reflexões aqui dispostas, consideramos que a obra de Poe pode ser classificada como fantástica, talvez não ajustada necessariamente a uma forma fechada de gênero, mas dialógica, pela capacidade extratextual da produção atmosférica, como sustenta Lovecraft (2007) e por considerar que, diferente do maravilhoso, sua obra não nos apresenta um mundo paralelo que possui suas leis, mas sim o nosso mundo cotidiano em suas vicissitudes.

1.3 O Fantástico na contemporaneidade (Fantástico – Realismo Maravilhoso - Neofantástico)

Ao tratar sobre o fantástico na contemporaneidade, Todorov (2010) discute que este teria findado, pois com o avanço científico e a psicanálise as questões que concernem ao sobrenatural teriam se tornado ultrapassadas. Ele parte de exemplos como o de Franz Kafka para discutir que mais do que se deparar com o insólito, no meio de uma narrativa comum, o sobrenatural se apresentaria desde seu início, caminhando para outro gênero, o maravilhoso. Desse modo, autores como Cortázar e Borges, dentre outros, estariam em meio a uma classificação complexa, por terem também em suas obras elementos insólitos.

Bessière (2012) ao contrário de Todorov, não crê em um campo temático fixo ou mesmo um processo interrompido no fantástico, até mesmo por crer que ele está conectado à relação do homem com diversos outros fatores extraliterários, refazendo-se de acordo com a geração com a qual ele dialogue “Não há linguagem fantástica em si mesma. De acordo com a época, o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior” (BESSIÈRE, 2012, p. 308).

Se retomarmos a Weber (1982) e seu “desencantamento do mundo” podemos configurar essa desmitificação do sobrenatural ante a passagem do tempo e os avanços científicos. Os

contistas em questão, não gerenciam seus elementos fantásticos com a mesma abordagem. Como ocorre a Roderick Usher e sua doença desconhecida, quiçá poderíamos relacioná-la na contemporaneidade à crise do Pânico, ansiedade dentre outras doenças psicológicas que, dentro do conto, possuem um ar de sobrenaturalidade, inclusive na forma de personificação desse personagem, que é muito pálido, características fisionômicas extremamente afiladas, não podendo se expor ao sol etc, o qual podemos retomar ao arquétipo do vampiro em seu estranhamento. Já em Cortázar esses espíritos perdem sua força diante das doenças do cotidiano, sua lógica ilógica como ocorre no conto “Ônibus”, em que por motivo não aparente, dois personagens desconhecidos são observados pelos outros passageiros, pelo motorista e cobrador durante toda sua viagem criando uma empatia um pelo outro e que termina nos levando a refletir sobre a realidade do fato ou que possível estranhamento a eles lá se encontra. Por isso, nos aparenta ser exagerado, por parte de Todorov, dizer que não exista um dito fantástico contemporâneo, pois enclausura este gênero a uma fórmula fechada que ele mesmo nega quando trata de Frye (1961) e a sua classificação. Como é possível julgar Cortázar, Borges ou Kafka pelos moldes do passado, ou mesmo, como afastar Poe do fantástico quando as doenças psicológicas, até então ainda não estudadas pela psicanálise, eram compreendidas como decorrentes de fatores sobrenaturais pelos seus contemporâneos, de tal modo, fugindo da ordem e da realidade do homem cotidiano?

Partindo dessa premissa e considerando o outro pólo do nosso *corpus* de estudo, a saber, a obra de Cortázar, vamos partir em busca de quais outros conceitos ou gêneros ele pode se enquadrar, assim como outros escritores que se aproximem de sua lógica de escrita.

A depender da teoria, alguns autores como Bessièrre (2012) vão classificar Cortázar e outros de sua geração como fantásticos, embora que o próprio escritor argentino já tenha assim se auto definido, por falta de uma classificação melhor:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (CORTÁZAR, 2006, p. 148).

Para Bessièrre (2012), a presença de personagens como os super-heróis e ataques alienígenas nada mais é que uma aspiração humana de dialogar com o sobrenatural. Desse modo, a sociedade contemporânea ao invés de se conectar aos mitos religiosos, busca os elementos que afligem a psique humana, o medo do desconhecido, como diria Lovecraft (2007),

medo esse que seria assim, o maior receio do homem. “Essa duplicidade do relato fantástico se marca também em seu estatuto literário. Numa sociedade laica e liberal, não hierarquizada, tipos diferentes de textos incorporam aspectos diversos da realidade e são igualados em relação ao seu valor” (BESSIÈRE, 2012, p. 317). Desta maneira, relatos como o de Kafka, do homem se tornando um inseto, configuram-se como fantásticos, pois o foco não se apresenta em “o que” ocorreu mas no “como”, o fantástico está no acontecimento.

O relato fantástico é mais a duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas (*idem*, p. 318).

Roas (2008) acrescenta que devido aos avanços científicos, novos marcos se buscam indo além da discussão do que é natural ou sobrenatural. Devido à física quântica e à descoberta de possíveis realidades paralelas, o questionamento se destrincha para a realidade como uma construção “O fantástico contemporâneo assume – como disse antes – que a realidade é fruto de uma construção na qual todos participamos” (ROAS, 2008, p. 115)¹⁴. Essa construção é questionada, mas não só isso, apresenta a estranheza de nosso mundo:

É certo que a narrativa fantástica, uma vez esgotados os recursos mais tradicionais, evoluiu em novas formas para expressar essa transgressão que a define: muitos autores contemporâneos têm optado por representar essa transgressão mediante a ruptura da organização dos conteúdos, quer dizer, no nível sintático. Segundo afirma Campra (1981), já não é tão necessária a aparição de um fenômeno impossível (sobrenatural), porque a transgressão se gera mediante a insolúvel falta de nexos entre os distintos elementos do real (*idem*, p. 108)¹⁵.

Assim, deparados com o incomum, vemos a estranheza de nosso próprio mundo, talvez não amparado mais no insólito como o compreendemos tradicionalmente, mas no estranho que ocorre em nosso dia a dia e não lhe damos a devida atenção. Algo que ocorre no conto “A autoestrada do sul” de Cortázar, no qual, devido a uma interrupção misteriosa na autoestrada que leva a Paris em um domingo, sem uma explicação lógica, as pessoas passam dias presas lado a lado em seus carros, voltando a uma forma quase primitiva de convivência, na formação

¹⁴ Lo fantástico contemporáneo asume —como dije antes— que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos

¹⁵ Es cierto que la narrativa fantástica, una vez agotados los recursos más tradicionales, ha evolucionado hacia nuevas formas para expresar esa transgresión que la define: muchos autores contemporáneos han optado por representar dicha transgresión mediante la ruptura de la organización de los contenidos, es decir, en el nivel sintático. Según afirma Campra (1981), ya no es tan necesaria la aparición de un fenómeno imposible (sobrenatural), porque la transgresión se genera mediante la irresoluble falta de nexos entre los distintos elementos de lo real.

de grupos e seus líderes, para não morrerem de fome e sede. E tão repentino e misterioso como surge, o engarrafamento se desfaz, voltando à vida comum e quebrando o elo estabelecido entre os personagens.

Outros teóricos buscam novas nomenclaturas, como Alazraki (1990), que traz a terminologia *Neofantástico* ao tratar dessas produções, ou Chiampi (1983) sobre o dito *Realismo Maravilhoso*, partindo de um estudo direcionado a escritores hispano-americanos.

Alazraki partilha do mesmo pensamento de Bessière (2012) e Roas (2004) ao considerar que dentro do fantástico contemporâneo há novas propostas temáticas, porém ao invés de nomeá-lo como fantástico dá-lhe uma nova nomenclatura, devido a uma mudança na forma das narrativas que fazem uso do fantástico. “Neofantásticos porque apesar de oscilar ao redor de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e seu *modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p. 28)¹⁶. E acrescenta:

Digamos finalmente que se o conto fantástico é, como indica Caillois, contemporâneo do movimento romântico e como este um questionamento e desafio do racionalismo científico e dos valores da sociedade burguesa, o relato neofantástico está apontado pelos efeitos da primeira guerra mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores (*idem*, p. 31)¹⁷.

Assim, os elementos que Todorov (2010) pontua como significativos para o fim do fantástico, deram abertura para uma nova faceta do fantástico em nossa vivência ante os dilemas da contemporaneidade. Ao lermos contos como os de Borges, Cortázar e o próprio Kafka podemos ver que a apresentação se faz de modo distinto. Não somos apresentados a um mundo como o que logo nos surpreende, mas sim, a um fantástico que se inicia com as primeiras linhas do conto. Assim como o medo deixa de se apresentar como sobrenatural, não seguindo as pontuações de Lovecraft (2007). Para Alazraki (1990),

Uma perplexidade ou inquietude sim, pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é outra. São, em sua maior parte, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstício de sem razão que escapam ou resistem a linguagem da comunicação, que não cabem nas celinhas construídas pela razão, que vão em contramão do sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente (p. 29)¹⁸.

¹⁶ Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi.

¹⁷ Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.

¹⁸ Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisones o intersticios de sin razón que escapam

Chiampi (1983) discute o uso do termo “Realismo Maravilhoso”, partindo da premissa de que os autores da América Latina não podem ser julgados do mesmo modo que os das outras localidades, pois, existe um arcabouço distinto. Mais do que isso, ela busca fugir de um olhar eurocentrista, julgando a obra pelos seus próprios moldes, sem buscar ajustá-la a uma definição na qual, por vezes, ela não se enquadra.

Em seu estudo, a autora caminha além dos aspectos estruturais para o campo temático, arrazoando sobre como os elementos culturais influenciam a obra de autores como Borges e Cortázar, dentre outros. Reconhecemos que a obra de Cortázar, por exemplo, está anexada a fatores regionais e culturais, como a frequente menção a ruas argentinas, assim como referências à própria cultura primitiva como ocorre em “La noche boca arriba”, relacionando o homem contemporâneo a suas raízes astecas e “motecas”, por vezes, justificado em seu não estranhamento ao mundo devido à própria cultura e à crença local, ante a singeleza do trânsito, entre o mágico e o comum nessas culturas. Vale salientar que nesse estudo, não nos debruçaremos sobre o campo temático cultural, mas sim nos aspectos estruturais concernentes a sua definição, para que haja uma melhor comparação entre as outras definições e nomenclaturas usadas por Alazraki (1990), Roas (2004; 2008) e Bessière (2012).

A respeito do realismo maravilhoso, Chiampi nos diz que:

Se quisesse indicar um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana, esse termo é, certamente, “realismo mágico”. A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, surgido entre os anos 1940 e 1955, gerou o desejo de catalogar suas tendências e categorizadas sobre uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa ostentava. Assim, o realismo mágico veio a ser um encontro crítico-interpretativo, que cobria de uma vez, a complexidade temática (que era realista de um modo distinto) da nova novela e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista à nova visão (“mágica”) da realidade (1983, p. 21)¹⁹.

A autora destaca que inicialmente o termo “realismo mágico” foi usado nos estudos hispano-americanos com o intuito de descrever uma forma de realismo que se distinguia das

o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.

¹⁹ Si se quisiera indicar un término onnipresente y de uso indiscriminado en la crítica hispanoamericana, ese término es, ciertamente, “realismo mágico”. La constatación de un vigoroso y complejo fenómeno de renovación ficcional, brotado entre los años 1940 y 1955, generó el afán de catalogar sus tendencias y encasilladas bajo una denominación que significase la crisis del realismo que la nueva orientación narrativa ostentaba. Así, el realismo mágico vino a ser un hallazgo crítico-interpretativo, que cubría de un golpe, la complejidad temática (que era realista de un modo distinto) de la nueva novela y la necesidad de explicar el pasaje de la estética realista-naturalista a la nueva visión (“mágica”) de la realidad.

outras, por conter elementos que caminhavam para o incomum inerentes à lógica do real, como uma extensão do mesmo. Ela defende o uso do termo *realismo maravilhoso*, invés de *mágico*, não por ser o maravilhoso segundo a visão de Todorov (2010), mas devido ao mágico ter uma conotação mais ampla sobre um misticismo/ocultismo, enquanto que o maravilhoso já possuiria uma classificação mais conhecida nos estudos literários, inclusive na sua relação com o fantástico.

Nesse gênero há a busca de unir o natural com o sobrenatural em uma mesma relação ambivalente: “os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais ante o sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito” (CHIAMPI, 1983, p. 73)²⁰, compreendem assim o sobrenatural com naturalidade, não se apresentando nem no realista nem no maravilhoso (por contar tanto o mundo real, quanto a falta de estranheza ao sobrenatural), quanto no fantástico e no estranho (devido ao acontecimento não ser explicado com lógica e não haver incerteza por parte do personagem) (*Idem*, p. 180).

Contrariamente à “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso rejeita todo efeito emotivo de arrepio, medo ou terror em respeito ao feito insólito. Em seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente a interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, na ótica racional, deixa de ser “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real; a maravilha é (está) (na) a realidade. Os objetos, seres ou acontecimento que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inalcançáveis de explicação, são liberadas de mistério no realismo maravilhoso, posto que não são duvidosos em respeito ao universo de sentido ao qual pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem casualidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de decifração do leitor (*ibidem*, p. 70)²¹.

Ela acrescenta que além de o sobrenatural surgir da realidade, não há estranhamento para o personagem desse mundo. Outros elementos comuns são a quebra da linearidade, a simultaneidade dos espaços, a auto-referencialidade e o questionamento da ficção.

Ainda na visão de Chiampi, o que distingue o fantástico do realismo maravilhoso é que enquanto no primeiro existe um medo e um estranhamento do mundo sobrenatural, no segundo

²⁰ Los personajes del realismo maravilloso no se desconciertan jamás ante lo sobrenatural, ni modalizan la naturaleza del acontecimiento insólito.

²¹ Contrariamente a la “poética de la incertidumbre”, calculada para obtener el extrañamiento del lector, el realismo maravilloso rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror en respecto al hecho insólito. En su lugar, coloca el encantamiento como un efecto discursivo pertinente a la interpretación no-antitética de los componentes diegéticos. Lo insólito, en óptica racional, deja de ser el “otro lado”, lo desconocido, para incorporarse a lo real; la maravilla es (está) (en) la realidad. Los objetos, seres o acontecimientos que en lo fantástico exigen la proyección lúdica de dos probabilidades externas e inalcanzables de explicación, son liberados de misterio en el realismo maravilloso, puesto que no son dudosos respecto al universo de sentido al cual pertenecen. Esto es, poseen probabilidad interna, tienen casualidad en el propio ámbito de la diégesis y no apelan, por tanto, a la actividad de desciframiento del lector.

esse estranhamento é compreendido como inerente ao real, pois para a América devido a sua relação mágica, não existe esse paradoxo real e irreal, ambos são partes de um mesmo estado, como uma extensão onde os limites são tênues. Contudo, vale ressaltar que essa naturalização do irreal é lida por Alazraki (1990) como o “neofantástico” na mudança do seu *modus operandi* ou podemos dizer, pela própria Bessièrre, considerarmos que o fantástico está relacionado a fatores extratextuais, tão logo, ele cria uma identidade e se modifica a depender da época ou porque não dizer que ele se modifica também devido a uma região e seu folclore/mitologia em específico.

Chiampi (*Op. Cit.*) nos diz que nesse realismo maravilhoso não há surpresa ante o ocorrido, pois está naturalizado, mas se nos debruçarmos sobre a *Metamorfose*, de Kafka, por exemplo, não é isso o que ocorre na obra mesmo ele não sendo hispano-americano? Devemos destacar que um fator importante dessa teoria é que ao invés de esse maravilhoso se apresentar sob um olhar individual ele tem um aspecto cultural social que promulga esse não estranhamento.

Embora estes quatro autores discutam o fantástico na contemporaneidade (partindo da ideia de Bessièrre de que este vai além da simples literatura) ou do sobrenatural com diversas nomenclaturas, podemos dizer que entre todos eles há um elemento comum, o de que o sobrenatural não vem do mesmo poço do qual surgiam os medos do século XIX, mas surge do mundo comum, nasce da própria realidade científica e dos mundos em sua estranheza. Se há um estranhamento do leitor, este surge da própria realidade do desconhecido e quando um elemento do fantástico é posto para o personagem não há estranhamento, talvez aproximando-nos até mesmo da teoria do próprio Todorov (2010), quando ele diz que, por vezes, haverá uma quebra na sua segunda regra, quando o personagem não fica na incerteza do fato restando dúvida somente perante o leitor. Assim, como assinala Roas,

Talvez a diferença essencial entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo poderia ser expressa deste modo: o que caracteriza este último é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, não para demonstrar a evidência do sobrenatural, mas sim, para postular a possível anormalidade, para revelar que nosso mundo não funciona como acreditamos (*apud* GARCIA, 2013, p. 20).

Como se no século XIX a discussão da realidade perante o sobrenatural fosse buscando uma ruptura para questioná-la, porém no século XX tendo-se entendido que o dito real é construção começa-se a discutir a irrealidade da realidade por si só.

Ainda que possuamos essas possíveis classificações para a obra de Cortázar, mais do que fechá-la em alguma delas, podemos dizer que todas essas classificações caminham em um

campo semelhante, ou seja, toda literatura que possua a fantasticidade²² se encontra em uma delas, a depender do conto. Não é à toa que Kafka é classificado em todos os gêneros, com exceção de Todorov, segundo os autores em seus textos.

Indo além de uma classificação, no caso de Cortázar buscamos compreender o *modus operandi* dos discursos fantásticos na contemporaneidade, que se ressignificam apresentando o estranho e o fantástico no nosso dia a dia, não nos levando a temer esses elementos, mas a reconhecer e não duvidar de sua presença em meio a nossa realidade cotidiana, devido à naturalidade como é discutido o fantástico nas narrativas.

1.4 O campo temático no fantástico

Ao tratar a respeito das temáticas presentes no fantástico, Todorov (2010) aponta que elas se encontram em temáticas da literatura em geral, embora sempre desaguem em elementos estranhos. Considerando que não há distinção entre o maravilhoso e o fantástico, até aqui designados como distintos, segundo ele. Mais do que definir temas como lobisomem, vampiro, entre outros que levam a um sentido reduzido do texto fantástico, o teórico as classifica de modo distinto em dois grandes grupos, a saber: 1 – temáticas do eu: o paradoxo da matéria e do espírito, contemplam a loucura, o pandeterminismo, a esquizofrenia, a relação homem consigo mesmo etc; 2 – temáticas do tu: a sexualidade, os amores subversivos, o sadismo, o incesto, a crueldade, a relação homem e mundo. Essa classificação de Todorov se aplica ao fantástico oitocentista. Essas discussões pretendiam ir além de somente oferecer horror ao leitor, mas oferecer discussões que de outro modo não poderiam ser travadas.

Essas temáticas que parecem abstratas ao pensarmos sobre a literatura fantástica, indicam uma abertura do olhar sobre as discussões da época, pois para Todorov no fantástico se fazem uso de metáforas para representar os tabus de sua época, discussões estas que não teriam espaços se não fossem dessa maneira, como ratifica Bessière (2012): “o relato fantástico se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial” (p. 316).

Frente a isso vemos que na obra de Poe há a presença da morte constantemente, tanto por um medo dos personagens quanto pelo próprio ato da morte por eles realizado. A morte se refaz em diferentes facetas em sua obra. Apresentando uma perversidade do homem paradoxal

²² O termo “fantasticidade”, embora não se encontre na língua portuguesa padrão, é usado em diferentes textos da área em respeito à natureza fantástica, indo além da classificação enquanto gênero literário.

à própria essência de humanidade, não e à toa que Poe escreveu o conto “O espírito da Perversidade” no qual dá uma abertura para essa profusão de sentimentos humanos que caminham para uma maldade natural. Na época dos escritos de Poe, Freud não havia iniciado o pensamento psicanalítico, então muitos dos demônios apresentados em sua época ainda não haviam sido desmistificados, sendo de tal modo lidos como sobrenaturais. Cortázar, ao contrário, em seus contos não destaca os mesmos aspectos de Poe, uma vez que a psicanálise já estava em voga e a discussão do fantástico oitocentista havia sido deixada de lado. Desse modo, este último apresenta novas facetas que remontam à própria loucura de sua época e a sua estranheza. Embora de modos distintos, podemos dizer que ambos os escritores se encontram nas temáticas do eu, por tratarem de um universo que beira a loucura em suas respectivas relações entre homem e mundo.

A respeito disso em sua relação com Poe, Cortázar nos diz:

É certo que o feito que a maioria dos relatos fantásticos se traduzam em terror, em medo, parece uma pista ou um guia para encontrar a verdade definitiva. Eu penso, por exemplo, que tenho escrito entre cinquenta ou sessenta contos e não há entre eles nem um somente que se possa considerar um conto feliz ou um conto alegre; todos eles são trágicos, alguns deles são terríficos; em todo caso, todos eles são dramáticos; o fantástico aciona sempre, como no caso de Edgar Allan Poe, a fatalidade, a morte, a multiplicação desse feitos que culminam no negativo, no nada, na desgraça. Porém, de nenhuma maneira se descarta que possa existir outro tipo de literatura fantástica em que os feitos se apresentem na mesma dimensão e que não tenham que ser obrigatoriamente terríficos ou trágicos (CORTÁZAR *apud* CASTRO-KLAREN, 1980, p. 32)²³.

Vale ressaltar que, embora nesse processo tenhamos esmiuçado a teoria de Todorov a respeito do fantástico e apresentando diversos autores que rebatem suas reflexões, reconhecemos o papel essencial de sua pesquisa a considerar que ele é o teórico mais completo em respeito à temática, contemplando diversos fatores inerentes a este gênero. Além do mais, sua própria pesquisa deixa abertura para a discussão, como ocorre no primeiro capítulo, a considerar a complexidade de uma definição do gênero, de tal maneira que instiga os estudos literários dessa vertente e seus desdobramentos.

²³ Es cierto que el hecho de que la mayoría de los relatos fantásticos se traduzcan en terror, en miedo, parece una pista o una guía para encontrar la verdad definitiva. Yo pienso, por ejemplo, que he escrito entre cincuenta e sesenta cuentos y no hay entre ellos ni uno sólo que se pueda considerar un cuento feliz o un cuento alegre; todos ellos son trágicos, algunos de ellos son terroríficos; en todo caso, todos ellos son dramáticos; lo fantástico desencadena siempre, como en el caso de Edgar Allan Poe, la fatalidad, la muerte, la multiplicación de esos hechos que culminan en lo negativo, en la nada, en la desgracia. Pero no, de ninguna manera está excluido que pueda existir otro tipo de literatura fantástica en la que los hechos se ven en esa misma dimensión y que no tengan que ser obligadamente terroríficos o trágicos.

Desse modo, podemos ver que tanto Poe quanto Cortázar dialogam com o fantástico e suas facetas, muito relacionados à essência de suas próprias épocas. Ao tentarmos classificar esses autores dentro de um gênero determinado, sentimos, por vezes, como se eles resvassem de uma classificação. A própria referência de Todorov a situações-limite remonta a isso, ou mesmo o fato de Cortázar dizer que determinada obra é fantástica por falta de outra classificação melhor, nos apresenta a complexidade da definição de um gênero em constante movimento. Assim, partindo de Bessièrre, cremos em um fantástico mais amplo, amparado pelo insólito, que contempla esses autores em seu diálogo com o real, considerando fatores espaço-temporais e culturais, de tal modo que adquire várias facetas.

Embora ambos os escritores sejam americanos, vemos a relação com o insólito distanciada entre eles, Poe com um viés de matriz europeia e Cortázar com uma mirada latina. Enquanto encontramos em Poe um fantástico ainda muito propenso ao sobrenatural, ou eivado de situações insanas que abordam o costume e a realidade, vemos Cortázar muito mais próximo da insanidade moderna, da lógica estabelecida e da maquinaria de nossa vivência, como já exemplificado em “A autoestrada do Sul”, questionando as fissuras que não observamos, ou mesmo que reconhecemos, porém, quebrando a lógica do estranhamento delas.

Capítulo 2: Poe e Cortázar, o conto moderno e sua origem

No ensaio “Do conto breve e seus arredores” (2006), Cortázar aponta que o poema, assim como conto, é um ambiente favorável para que o fantástico se apresente, pois ele “nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* em que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 2006, p. 234 – grifo do autor). Comparação semelhante é feita por Poe ao assegurar que essa quebra do cotidiano que se apresenta no fantástico normalmente ocorre nos contos, mesmo os que não dialogam com o sobrenatural, tais quais alguns personagens de Poe em sua monomania, como ocorre em “Berenice” e a loucura do narrador por seus dentes; ou quanto à saúde dos loucos em “The system of Doctor Tarr and Professor Fether” no qual há um sistema paliativo para o cuidado dos pacientes fazendo-os crer em suas loucuras piamente. Por parte de Cortázar podemos citar como exemplo “Liliane chorando” e toda a reflexão pós morte diante do que ocorre aos seus familiares, assim como “Os bons serviços” no qual uma diarista é chamada para se fingir de mãe de um jovem estilista morto, pelas boas aparências, dando ênfase muito mais no que aparenta ser o correto para aquele bom jovem ao que de fato a vida é, todos esses quatro contos embora tenham um recorte do cotidiano de caráter extraordinário não são sobrenaturais.

O escritor assinala que, nos contos fantásticos, duas observações se fazem importantes: a primeira é “o fantástico como nostalgia”: nele, o elemento de estranhamento serve como o caminho que leva à suspensão da descrença, um retorno para nós mesmos, saindo da natureza determinista uma abertura de janela; a segunda, como “desenvolvimento temporal ordinário”, no qual o incomum se apresenta sem ir de encontro às regras que regem o corriqueiro, encontrando-se essa alteração no presente e somente nele.

Esse pensamento é ratificado por outros teóricos como Hanson (1993), cujo recorte compara o conto a um sonho que representa os desejos reprimidos por meio do fantástico:

Não é que os contos devam literalmente ter sua origem em sonhos (...) é, ao invés, que podem ser estruturados como sonho. O conto seria mais próximo do sonho, em sua organização, que da realidade, no sentido que usualmente empregamos ao termo realidade; isto é, em relação antitética com a literatura (*ibidem*, p. 275)²⁴.

Assim, os contos fugiriam do que compreendemos como a realidade cotidiana, pois a história apresentada quebra uma lógica do dia-a-dia que o faz merecedor de atenção. Desse

²⁴ No es que los cuentos deban literalmente tener su origen en sueños (...) es, más bien, que pueden ser estructurados como sueños. El cuento sería más cercano al sueño, en su organización, que a la realidad, en el sentido en que usualmente empleamos el término realidad; esto es, en relación antitética con la literatura.

modo, o terreno mais fértil para o seu crescimento se faz no fantástico, no qual esses sonhos reprimidos, como já frisamos, poderiam ser dispostos.

Carrera (1993) intitula o conto como a casa do fantástico “até o ponto de sinalizar que nenhuma outra categoria literária se dá – nem pode dar-se à plenitude do fantástico: assim como é elemento subsidiário em um romance, em um conto pode instalar-se como essência caracterizadora” (p. 49)²⁵. Vale ressaltar que essa intrínseca relação entre esses dois gêneros não se contempla somente nessa relação com o sonho, mas em uma questão temporal de surgimento, pois ambos surgem numa mesma época.

Podemos assim dizer que no primeiro capítulo desse trabalho iniciamos a discussão no fantástico a respeito do sobrenatural e seu estranhamento; neste capítulo caminharemos numa discussão do extraordinário, por vezes fantástico, presente na natureza do conto.

Partindo dessa premissa e da relação intrínseca de como o estranhamento se apresenta tanto no conto em geral quanto em contos fantásticos, nesse capítulo nos debruçamos sobre autores que discutem o que é o conto e as suas características e como tanto Poe quanto Cortázar veem esse gênero, tendo em vista que ambos usam o fantástico frequentemente em sua contística.

2.1 O conto moderno e sua origem

Ao fazermos uso da palavra conto nos colocamos perante uma questão: O que é o conto? Até mesmo pelo uso desse termo ser relativamente recente, tendo em vista que muito do que hoje compreendemos como conto literário foi denominado como anedota, chiste, etc. Em outras épocas, etimologicamente a palavra parte do latim *computus*, que é cálculo, conta, etc., acabou em certas culturas a se relacionar à narração, embora isso não se aplique a todas as línguas, sendo também chamado de *short-story* (história curta) em países de língua inglesa. Vale ressaltar que nas línguas latinas a palavra conto remete tanto ao dito conto popular quanto ao literário, enquanto que em outras línguas, tal qual o inglês, há uma distinção dessas duas formas de narrar, por exemplo, para o conto popular se faz uso de *tale* e para o conto literário *short-story*, sendo seu uso marcado com hífen para distingui-lo de narrativas curtas no geral. Desse modo, a depender da origem da construção etimológica ele foge dessa natureza calculada,

²⁵ hasta el punto de señalar que en ninguna otra categoría literaria se da – ni puede darse- a plenitud de lo fantástico: así como es elemento subsidiario en una novela, en un cuento puede instalarse como esencia caracterizadora.

mesmo que autores como Poe, um americano, defendam uma sistematização, que podemos dizer matemática para suas obras.

Alguns autores descreverão o conto como o gênero mais novo dentre todos; outros, porém, dirão que este é um dos gêneros mais antigos, presente inicialmente na oralidade, pois o ato de contar histórias está atrelado à própria natureza do ser humano que desde os primórdios busca meios de transmitir seus mitos, crenças e naturalmente sua cultura. Podemos assim compreender de fato como se configura essa relação do conto com o fantástico, pois embora tivessem sido alçados à categoria de gêneros literários somente no século XIX, sua forma de composição está atrelada a uma história muito mais antiga, na relação do contar e do mítico. Segundo Teles (2002):

A história do conto deve levar em consideração que ele é uma das mais antigas formas de expressão humana, de natureza gregária, relato dos acontecimentos tribais — caça, pesca, aventuras anônimas, descobertas, enfim, uma longa tradição popular que vem vindo, como rios a desaguar permanentemente no «mar de histórias» (p. 167).

Não é possível datar quando essa forma de contar se inicia, até mesmo por ela já estar presente em culturas antigas, tais como os contos egípcios (*Os contos dos mágicos* – IV a.C.), orientais (*Pantchatantra* – VI a.C.), os bíblicos (*Caim e Abel*), dentre outros que datam de muito tempo, mesmo antes da fase escrita, transmitidos somente pela oralidade. Segundo Lawrence (1917) “Os antropólogos asseguram-nos de que o homem primitivo era dotado substancialmente da mesma imaginação, orgulho pelas realizações, curiosidade, amor pela excitação e pela novidade que caracterizam o homem comum hoje” (p. 279)²⁶. De tal forma, não estavam tão distanciados de nós modernos em seus desejos de contar seus feitos. “Quanto mais olhamos o assunto mais evidente se torna que os limites e as características distintivas dos contos como as conhecemos hoje, são os limites e características distintivas dos contos falados como têm existido desde o início dos tempos” (*idem*, p. 275)²⁷, assim, há maiores semelhanças que distanciamentos no ato do narrar.

Para Gotlib (2006), no processo da passagem da oralidade para a escrita buscou-se perpetuar o tom oral, “o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral e conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém” (p. 7 – Grifo da autora), como ocorre em o *Decameron* de

²⁶ Anthropologists assure us that primitive man was endowed with substantially the same imagination, pride in achievement, curiosity, and love of excitement and novelty which characterize the average man today

²⁷ The more we look into the matter the more evident it becomes that the limits and distinguishing characteristics of the short story as we know it today are the limits and distinguishing characteristics of the spoken story as it has existed from the beginning of time

Boccaccio (1350). Podemos dizer que o ato de narrar e a busca pela afinidade se perpetuam, contudo, deixando a performance de lado e a ênfase se faz na seleção das palavras a serem ditas e como serão ditas, ponto este que Poe, Cortázar e muitos outros autores, como Jorge Luiz Borges, observarão com demasiada relevância. Não é à toa que essa característica de transmissão verbal em primeira pessoa se faz tão comum nos contos e é identificada por Poe em sua obra, criando uma maior intimidade com o leitor, elemento esse presente em toda a sua produção e que se configurou como personagens que contam suas histórias em relato, assim como em Cortázar, nesses personagens narrador-sem-nome, os quais somos reféns de sua narração. Para D. H. Lawrence,

A única diferença entre as técnicas do conto moderno e os da idade média é a verbal. O único desenvolvimento que pode ser rastreado não é desenvolvimento em qualquer essência distintiva da arte de contar histórias, mas é meramente um desenvolvimento geral no conhecimento das palavras e da habilidade de usá-las, que afeta a elaboração dos desejos e a formulação dos documentos oficiais muito mais vitais do que faz o ato de contar histórias (1917, p. 285)²⁸.

Desse modo, tratamos nesse estudo do que compreendemos como o conto moderno, classificação essa inicialmente concebida a partir das críticas de Poe publicadas no *Graham's Magazine*. Sendo assim, deixaremos de lado nesse momento as reflexões que tratam do conto na oralidade e sua performance, embora reconheçamos que a natureza da síntese no contar, do elemento extraordinário e da estranheza estejam presentes como características comuns. “Tudo isso tem a ver com a estrutura unitária do conto, com as suas unidades de ação, de tempo e de lugar definidas pela função oral de uma história curta, que não pode ser demorada e, por isso mesmo, não pode ter muitas ações nem personagens” (TELES, 2002, p. 166). Dessa forma, destacamos aqui algumas características comuns assim como as diferenças entre essas duas formas de conto.

Além da mídia pela qual essa história é contada, corpo/voz ou escrita, e tendo em vista que há uma distinção entre essas duas formas de narrar, uma oral e outra literária, chamada de conto moderno, nos perguntamos: Que outros elementos mais caracterizam esse modo de contar?

Outro elemento importante nessa diferenciação, que diz respeito ao seu modo de criação, segundo Goyanes (1974) é que:

²⁸ The only difference between modern short-story technique and that of the Middle Ages is a verbal one. The only development that can be traced is not an improvement in any distinctive essential of the art of story-telling, but is merely a general development in the knowledge of word and the ability to use them, which affects the framing of wills and the formulation of official documents much more vitally than it does the telling of tales

Nem sempre é possível separar estas duas espécies facilmente, uma vez que vários contos literários apresentam uma clara inspiração popular. Ainda assim, parece claro que o conto popular é o que, anonimamente, se transmite por tradição oral o longo do tempo; enquanto o conto literário tem um autor a quem corresponde plenamente sua invenção, sua criação (p. 111)²⁹

Reis acrescenta (2004, p. 12):

O conto popular cristalizava-se na tradição oral dos povos, atuando como veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo, sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais a filhos.

Pode-se até se fazer uso desses personagens que permeiam o imaginário coletivo e a cultura popular, contudo a formatação deles se faz distinta, não mais conectado ao grupo, mas a uma autoria. Mesmo contos com uma lição de moral, como ocorre em “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, não possui esse caráter de formação social nem a perpetuação de mitos. Goyanes (1974) assim como Reis (2004) apresentam que o conto tradicional de forma oral, mais do que evidenciar um papel criativo na formação de uma história, tem por objetivo perpetuar mitos, lendas, histórias didáticas entre um determinado povo, enquanto que no conto moderno, fugindo desse elemento tradicional, o contador enquanto ser criativo se apresenta. “O conto literário, diz-nos aquela [**antiga literatura**], consta com os mesmos concisos elementos que os contos orais, e é como este o relato de uma história bastante interessante e suficientemente breve para que absorva toda nossa atenção” (QUIROGA, 1993, p. 337 – Grifo nosso)³⁰.

Segundo Pacheco (1993), diferente do conto popular no qual questões míticas, pedagógicas, esotéricas e religiosas estão mais presentes, no conto moderno outros temas são ficcionalizados, partindo do universo social do autor:

O conto [moderno] deriva da tradição romântica. A visão metafísica de que o mundo consiste em algo mais que aquilo que pode ser percebido por meio dos sentidos, proporciona uma explicação convincente da estrutura do conto como veículo ou instrumento do autor em sua tentativa de se aproximar da natureza e do real. Bem como na visão metafísica, a realidade por trás do mundo das aparências, assim no conto o significado por trás da superfície do relato. A estrutura do narrativo incorpora símbolos cuja função é questionar o mundo

²⁹ No siempre es posible separar con facilidad estas dos especies, ya que bastantes cuentos literarios presentan una clara inspiración popular. Aun así, parece claro que el cuento popular es el que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo; en tanto que el cuento literario tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención, su creación.

³⁰ El cuento literario, nos dice aquélla, consta de los mismos elementos sucinto que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención

das aparências e apontar para uma realidade além dos fatos do mundo material (PACHECO, 1993, p. 22)³¹.

Isto posto, podemos relacionar essas reflexões acerca do conto com as ponderações de Bessière (2012) antecitadas, quanto ao uso do fantástico, como uma forma de perpetuação de condutas, mitos dentre outros. Logo, vemos como eles se ressignificam na modernidade, embora perpetuem elementos que o antecedem enquanto gênero definido, relacionados a fatores extras textuais que valem ser mencionados nesse processo de pesquisa, como paralelos para sua melhor compreensão.

Desse modo, assim como Gotlib (2006) também destaca, a questão da realidade e de sua projeção dentro do conto surge a partir de uma tradição romântica que objetiva o transcendental e podemos nos questionar que tipo de realidade se apresenta, já que busca a metafísica, desaguando nas mesmas questões já discutidas no capítulo anterior, sobre o que é a realidade. A autora acrescenta que o conto, embora possa partir de um elemento do cotidiano, não tem necessariamente dívida com o real ou com o acontecido, pois ao contar você relata e o relatar é trazer de novo, logo tem ficção.

O que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm intenção de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? Ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? Não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. Tal como o tamanho, literatura não é documento. É literatura. Tal qual o conto, pois, conto literário (1993, p. 13).

De tal forma que mesmo o conto que se propõe a relatar um fato real está imbricado com uma ficção, inerente ao próprio ato de narrar. Desse modo, tal qual Cortázar (2006) indica, o espaço ficcional do conto e do contar permite a saída da realidade social ou cotidiana como compreendemos, embora dela surja.

Assim, podemos dizer que ainda que o conto oral tenha uma grande aproximação com o conto literário em sua formatação, eles se distinguem principalmente no aspecto temático.

³¹ El cuento [moderno] deriva de la tradición romántica. La visión metafísica de que el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos proporciona una explicación convincente de la estructura del cuento en tanto vehículo o instrumento del autor en su intento de acercarse a la naturaleza de lo real. Así como en la visión metafísica, la realidad subyace al mundo de las apariencias, así en el cuento el significado subyace a la superficie del relato. El marco de lo narrativo encarna símbolos cuya función es poner en tela de juicio el mundo de las apariencias y apuntar hacia una realidad más allá de los hechos del mundo material

Enquanto o conto popular busca perpetuar as notórias histórias de um povo ou região, o conto literário surge da inventividade do seu autor em de forma breve apresentar um acontecido.

Desse modo, neste capítulo discutiremos mais a fundo os elementos constituintes do conto moderno, e os elementos que motivam a intensidade e a brevidade, dentre outros elementos que o compõem, dando ênfase aos escritores eleitos e às suas teorias sobre o conto moderno.

2.2 O conto e outros gêneros

Devido à complexidade de definição do que seria um conto, pois, se formos além da teoria propriamente dita, veremos que há possíveis confusões com outros gêneros que possuem demarcadores semelhantes, muitos autores buscam criar metáforas para que, pela diferença, ele seja reconhecido, principalmente em sua diferenciação do romance. Dentre as metáforas usadas, temos que enquanto o romance se assemelha com um filme o conto seria uma foto ou um frame (CORTÁZAR, 2006) ou que o conto seria uma flecha atirada. Todas estas metáforas buscam representar de modo visual a velocidade e a síntese desse gênero. Na visão de Mariano Goyanes

[...]o fotógrafo ou o contista se veem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um enfoque que sejam *significativos*, que não somente cuidem de si mesmos, mas que sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo muito além da anedota visual e literária contidas na foto ou no conto (p. 139 – grifo do autor)³².

O contista, assim como o fotógrafo, seleciona um elemento e nele busca criar a imagem desejada, direta e significativa. Embora muitos estabeleçam proximidades com a fábula, contos de costumes etc., é no romance que se encontra a principal ferramenta do definir o outro gênero pela diferença. Por vezes, alguns autores vão colocar como se o conto fosse um exercício para a escrita de romances (TELES, 2002, p. 169) ou mesmo que contos são romances não desenvolvidos ou que novelas são contos estendidos (*ibidem*, p. 134)³³. Estas concepções estão embasadas em uma hierarquia proveniente da extensão do texto, como se devido a uma menor proporção houvesse maior facilidade, quando de fato sua dificuldade nisso reside, na capacidade da síntese.

³² [...] es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acercamiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual y literaria contenidas en la foto o en el cuento.

³³ con este cuento se hubiera podido hacer una gran novela.

Distintamente de pensar que há uma redução da temática em prol da extensão, tal qual o poeta ou o sonetista, Goyanes (2006) intui quais são as temáticas que se adequam ao gênero, assim como a intensidade que ela proporciona no tempo de leitura do conto, ou seja, não é que o tema seja tão bom que deveria ser desenvolvido, a sensação intensa que dele provém resulta necessariamente em estar na extensão que lhe é devida a temática.

O tema selecionado, e a disposição de elementos dispostos na narrativa estão intrinsecamente relacionados com o gênero, ou seja, enquanto no romance temos um mote que permite uma abertura de acontecimentos e personagens, no conto, normalmente, um elemento é selecionado, como se retomando a metáfora, um *frame* fosse escolhido para reflexão. Magalhães Júnior (1972, p.10) aponta para o fato de que no conto, diferente do romance, não há um aprofundamento na psicologia do personagem nem em suas motivações, que são assim apresentadas por suas condutas, decorrente da própria extensão do gênero, enquanto que no romance há um maior espaço para esse desdobramento.

Caracterizado pela horizontalidade, o conto, diferente do romance, em que há um espaço vertical onde a psicologia do personagem pode se aprofundar: “O romance enfoca os problemas de sempre com uma intenção nova e especial: conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano, e narrar isso, exatamente isso, em vez das consequências fúteis de tal comportamento” (CORTÁZAR, 2006, p. 65). No conto, o acontecimento tem mais significância que a interioridade da personagem e nas suas decisões perante os acontecimentos que se apresentam na sua psicologia, como se enquanto o primeiro caminhasse para um interior, o segundo se preocupasse com o acontecimento relativo a personagem e com o universo que a rodeia. Isso se faz presente na obra de ambos, em que podemos identificar um recorrente recorte do evento, embora que possa haver um período maior em que o conto se distribua, como em “O Gato Preto”, em que vemos acontecimentos específicos que se desdobram. Podemos ainda tomar como exemplo o conto “Verão” de Cortázar, no qual uma sequência de eventos ocorre no período de uma noite. Contudo, em ambos os casos, nunca nos aprofundamos no psicológico problemático dessas personagens, embora o reconheçamos em sua natureza.

Mário Lancelotti observa que “Não incorremos em excesso de metáforas ao dizer que um romance é uma vida, enquanto, existencialmente, seu verdadeiro significado se alcança no final” (1968, p. 34)³⁴, O conto seria um instante da vida. Juan Bosch, por sua vez, comenta que “Assim como no romance a ação é determinada pelo caráter de seus protagonistas, no conto o

³⁴ No incurrimos en exceso de metáfora al decir que una novela es una vida, en cuanto, existencialmente, su verdadero significado se logra al final.

tema é o determinante da ação” (1967, p.13)³⁵. De tal forma que, como acrescenta Carlos Pacheco, a temática tem papel significativo na decisão do efeito desejado e na sua forma de leitura:

E tão importante como a unicidade do instante de concepção do conto é a do momento de sua recepção. A leitura do conto é diferente também da leitura do romance. Nessa última, se trata de um progressivo mergulhar-se em um mundo complexo e “completo”, que vai sendo assimilado (ou ao que alguém vai integrando-se) em sucessivas etapas de leitura. O romance opera por acumulação, se vale principalmente da memória associativa e requer uma distensão ou “respiração” temporal e mental (de ser tomada e deixada repetidas vezes) que permite a construção gradual - agora na interioridade de quem lê - do mundo ficcional representado (1993, p. 20)³⁶.

Devido à sua expansão, o romance desenvolve uma soma de acontecimentos que levam a um sentido completo, podendo inclusive ter a narração adiantada sem perder seu efeito. A novela ou romance está no presente e o conto no passado; neste último o narrador já sabe o final enquanto que no primeiro isso só ocorre no epílogo. Relativamente a esta característica, Clare Hanson assegura que

Dentro do romance as imagens funcionam metonimicamente, embora elas não sejam metonímicas em si mesmas com respeito à “realidade”. Cada imagem exibida refere-se a algo que a precedeu no texto. No conto, os detalhes ressaltados ou as “imagens” tendem a resistir a tal interpretação e integração [...] (1993, p. 272)³⁷.

Segundo Cortázar, “Todo conto e toda obra de teatro implicam um sacrifício; para nos mostrar uma formiga devem isolá-la, levantá-la de seu formigueiro. O romance se propôs dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas conseqüências” (2006, p. 68). Partindo dessa metáfora, podemos dizer que o conto, na contramão, ao invés dar-nos o formigueiro, nos apresenta uma formiga em um ato extraordinário. As palavras de Brander Mathews corroboram essa ideia:

A diferença entre um Romance e uma novela é de tamanho apenas: A novela é um resumo do romance. Mas a diferença entre o romance e o conto [short-story] é uma diferença de espécie. O verdadeiro conto é algo distinto e algo mais que um mero relato que é curto. Um verdadeiro conto se diferencia de

³⁵ Así como en la novela la acción está determinada por los caracteres de sus protagonistas, en el cuento el tema es el determinante de la acción.

³⁶ Y tan importante como la unicidade del instante de concepcion del cuento es la del momento de su recepción. La lectura del cuento es diferente también de la lectura de la novela. En esta última, se trata un progressivo sumergirse en un mundo complejo y <<completo>>, que va siendo asimilado (o al que uno va integrándose) en sucesivas etapas de lectura. La novela opera por acumulacion, se vale principalmente de la memoria asociativa y requiere de una distensión o <<respiración>> temporal y anímica (de un ser tomada y dejada repetidas veces) que permite la construcción gradual - ahora en la interioridad de quien lee - del mundo ficcional representado.

³⁷ Dentro de la novela las imágenes funcionan metonimicamente, aunque ella no es metonímica en sí misma con respecto a la <realidad>. Cada imagen que aparece remite a algo de lo que ha precedido dentro del texto. En el cuento, los detalles ressaltados o las <imágenes> tienden a resistirse a tal interpretación e integración [...]

um romance principalmente por sua essencial unidade de impressão. Se usamos a palavra de uma maneira muito mais exata e precisa, um conto tem uma unidade tal que uma novela é incapaz de possuir. Observe-se que muitas vezes o conto cumpre com as três falsas unidades do teatro clássico francês, mostra uma ação, em um lugar e em um tempo determinado. Um conto se ocupa de um só personagem, de um evento único, de uma emoção, de uma série de emoções evocadas por uma situação única (1917, p. 59)³⁸.

Partindo da diferença entre esses dois gêneros literários, que é a ênfase numa ação específica, caminhemos para as características intrínsecas do conto que, segundo Poe, seriam a brevidade, a unidade de impressão; o efeito/tema/tom/incidente, e a escrita inversa.

2.3 Poe e sua teoria do conto

Para aprofundar esse pensamento a respeito do conto moderno e as suas características devemos nos debruçar primeiramente sobre aquele que inicia a crítica e o pensamento a respeito desse gênero literário, Edgar Allan Poe. Em sua época, decorrente da própria natureza da modernidade e da velocidade com as quais as mudanças ocorriam, as narrativas curtas começaram a tomar espaço, muitas sendo publicadas em jornais e revistas. Porém não devemos erroneamente pensar que a sua extensão decorre somente do espaço disponível, porque ela também está atrelada a uma forma de escrever e de pensar a narrativa, tendo em vista sua relação com a oralidade e sua lógica de síntese. Como adverte Kandinsky apud Luzia de Maria Reis (2004, p. 24), “toda a obra de arte é filha do seu tempo, ainda que muitas vezes seja a matriz de todas as nossas emoções. Cada civilização cria em determinada época uma arte que lhe é própria e que nunca mais veremos renascer”. Assim, a forma e a temática presentes nos contos de Poe estão intrinsicamente conectadas ao seu período, ou em outras palavras, ao seu *zeitgeist*, ou espírito de seu tempo.

Vale destacar que no período em que os primeiros ensaios a respeito do conto moderno são elaborados, onde acontece uma ascensão do gênero, é também um momento no qual há a ascensão de um pensamento racional e industrial, com o advento da ciência. Conforme

³⁸ The difference between a Novel and a Novelet is one of length only: a Novelet is a brief Novel. But the difference between a Novel and a Short- story is a difference of kind. A true Short- story is something other and something more than a mere story which is short. A true Short - story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression. In a far more exact and precise use of the word, a Short - story has unity as a Novel cannot have it. Often, it may be noted by the way, the Short - story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day. A Short- story deals with a single character, a single event, a Single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation.

Lancelotti afere, não é por acaso que Poe era um aficionado aos números, mas decorria de seu tempo e das modificações sociais e industriais (1968, p. 21)³⁹.

No conto “How to write a Blackwood Article” (1838), uma obra que trata do próprio fazer contístico, como sátira escrita em uma metalinguagem, Poe descreve elementos para uma narrativa curta de sucesso: embora critique o modo de fazer literário sensacionalista, o autor desenvolve aspectos do conto como um todo, uma vez que naquele momento ele ainda não havia organizado uma teoria do conto moderno. Na referida obra *Zenobia*, uma senhora que faz parte de uma organização literária, vai em busca de uma orientação para uma forma de escrita mais cuidadosa, assim digamos, ao modelo *Blackwood*⁴⁰. Ela procura o editor William Blackwood para obter as instruções. Segundo o Senhor B (como ela o chama), seriam essenciais os seguintes elementos: Focar na sensação (p. 281); colocar-se em uma situação antes nunca vivida (p. 281); tendo determinado o tema, deve-se determinar o tom do artigo: se didático, entusiasmado, natural etc. (p. 282); Caso o autor saiba grandes palavras, metáforas ou grego, ele deverá usar tais recursos (pp. 282 - 286) etc. Resumidamente, podemos dizer que as indicações do Senhor B são as seguintes: criar uma sensação; deparar-se com algo novo; definir o tema; definir o tom ou se o incidente é incomum; utilizar-se de grandes palavras, caso as conheça; mostrar conhecimento por meio de outras línguas. Segundo Cortázar (2006), esse tom jocoso referente ao sucesso de um conto naquela época, decorreria da revolta do próprio Poe sobre o seu fracasso como escritor perante seus contemporâneos, de não ter tido o merecido reconhecimento literário em vida.

Podemos destacar inclusive a crítica que Poe faz a Blackwood e seus contos mais populares, de que muito do que esse escritor usa de sátira está presente na sua obra, tal qual o uso de outras línguas, por exemplo. É muito comum vermos palavras em francês nos textos de Poe, assim como frases em latim iniciando seus textos. Como referência a esse tom mais jocoso de Poe e sua crítica a essa forma de escrita que beira o *nosense*, podemos destacar dois de seus contos: O primeiro, intitulado “The Predicament: the scythe of time” que podemos traduzir por “O dilema: a foice do tempo”, normalmente publicado lado a lado ao “How to write a Blackwood article”, é totalmente entrecortado de citações em outras línguas, intencionalmente mal aplicadas, onde a narradora, a própria Zenobia, conta um evento incomum que lhe ocorreu

³⁹ Explica retrospectivamente por qué no es obra del acaso que el creador del cuento moderno fuera un incorregible aficionado a los números y que en él las alucinaciones de la fantasía se templaran en el dominio razonante de la reducción lógica. Pues dejaba, así, formulada para siempre su íntima naturaleza problemática.

⁴⁰ Popularmente conhecida como *Blackwood Magazine*, a revista escocesa *Edinburgh Monthly Magazine*, a qual apresentava narrativas com um caráter mais popular, que ofereciam eventos fora do comum.

enquanto *flâneur*, ao caminhar pela cidade buscando algo de interessante em que participar, até se encantar por uma igreja gótica. Ela vai, juntamente com sua cachorrinha e seu criado, subindo as escadas que levam à torre. Já dentro da torre não encontra uma janela que lhe permita observar a cidade, mas buscando ao redor encontra na parede acima uma abertura que permitiria ter uma boa visão do entorno. Sobee nas costas de seu criado e de lá, é tomada pela beleza da cidade, quando sente algo gelado em seu pescoço, que descobriremos ser o ponteiro do grande relógio da torre, que não conseguindo se desvencilhar, corta sua cabeça. Embora decapitada, age como se nada tivesse ocorrido, se dirige ao seu criado, que foge estupefato e vê sua cachorrinha comida por ratos, como uma forma de sacrifício em prol de sua dona.

O outro conto “Loss of breath” de forma ainda mais estranha apresenta um homem que perde o fôlego e não consegue mais falar enquanto trava uma discussão com sua mulher. A partir disso ele passa por diversas situações que o levam a ser classificado como morto. À *posteriori*, confundido com um prisioneiro e enforcado vivo, ele arqueja até por fim encontrar quem roubou o seu fôlego. Segundo o próprio Poe, ambos os contos possuem esse tom de humor como uma sátira ao próprio modelo de produção da época. Muito embora seja uma crítica, alguns elementos que ele descreve já podem ser entendidos como concernentes ao conto, tais quais a criação da sensação, que podemos relacionar com os efeitos que o conto produz. Já vemos previamente uma reflexão sobre o seu próprio fazer contístico, satirizando os modelos que mais à frente ele vai usar de modo distinto em outros contos e que oito anos à frente ele vai desenvolver em *A Filosofia da composição* (1846), ao determinar um evento extraordinário, a definição do tema e por fim o tom/incidente.

Cerca de quatro anos após realizar o texto a respeito de como escrever um artigo ao estilo *Blackwood*, Poe escreve na *Graham Magazine* uma crítica ao livro de contos *Review of Twice-Told Tales* (1842), de Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864), um total de três críticas. Poe inicia a sua resenha focando sua análise nos contos e aponta inclusive um erro de nomenclatura, afirmando que alguns dos textos ali contidos não seriam classificáveis como tal e sim como ensaios, já questionando a compreensão desse gênero literário,

Dentro dessa crítica, Poe destaca alguns elementos gerais a respeito do conto relacionando-o ao poema, apontamentos ratificados no futuro por Cortázar (2006) quando diz que:

A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime "normal" da consciência; num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nesta afinidade que muitos acharão

fantasiosa. Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma estrutura de prosa (p. 234).

Segundo Poe, o poema seria um exercício de talento, pois tem que ter em foco a unidade de impressão e o efeito, conceitos esses que ele desenvolve em *A Filosofia da Composição*. Fora o poema, somente o conto poderia exercitar essa capacidade. Ainda sobre a relação de efeito e unidade, Poe indica que a extensão é um elemento essencial para chegar a esses objetivos, pois o tempo de uma sentada para leitura de um poema ou para um conto é essencial.

A beleza do poema propõe a criação de sentimentos que não se sustentam se não há essa unidade: se muito curto é intenso, porém sem efeito; se longo demais perde seu efeito. Semelhante ao poema, no conto esses elementos são essenciais para que se alcance seus objetivos, pois durante a leitura de um conto o leitor deve estar imerso na história que lhe é apresentada. Caso haja uma interrupção, isso pode levar à quebra de intento do autor e dessa forma um conto longo ou curto demais, perde sua natureza de impressão no leitor. “Durante a hora de leitura a alma do leitor está em controle do escritor. Não há influência externa ou extrínseca – resultante do cansaço ou interrupção” (POE, 1842, *s.p.*)⁴¹. A relação intensidade/extensão são essenciais para criar esse efeito de levar o leitor a se perder na história que lê.

Embora esses dois gêneros tenham semelhanças na sua forma de construção, vale ressaltar, segundo Poe, que seus objetivos se distinguem: enquanto o poema busca a beleza, o conto busca a verdade.

Desse modo, devido a elementos como a métrica e o ritmo, algumas ideias não poderiam ser tão bem desenvolvidas quanto no espaço da prosa, que permite um maior ambiente para desenvolver pensamentos, não limitados necessariamente pela forma. Vale ressaltar que Poe, no texto original, não usa a nomenclatura moderna do que compreendemos como conto, como a já aludida *short-story*, mas faz uso do termo *Tale*, que remeteria ao conto popular. Podemos inferir que essa seleção do termo se reflete devido à natureza de nascimento do conto, que à frente seria nomeado de *short-story* em distinção ao seu antepassado, o conto oral, porém ainda não fixado em sua época.

Nesse ensaio, o autor traz a ideia de criar a obra pensando a partir de seu fim, de forma que todos os elementos lá dispostos em meio à história são postos em prol de atingir um efeito, uma amarração dos eventos. “Se sua sentença oficial tende a não expressar este efeito, então

⁴¹ During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption.

ele falhou no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita, da qual a tendência, direta ou indireta, não seja o único projeto pré-estabelecido” (POE, 1842, *s.d.*)⁴². De tal modo, todos os elementos apresentados confluem para o seu fim.

Partindo desses dois textos iniciais, que podemos chamar de críticas, o primeiro, a um fazer literário de modo sensacionalista e o segundo, à indicação de um caminho para uma teoria do conto e de como executá-lo, chegamos, por fim, à exegese do texto *A Filosofia da composição*.

Neste importante ensaio crítico, Poe descreve o passo a passo da criação do poema “O corvo”. Segundo ele, diferente dos outros poetas e autores que fazem de sua criação quase que um mistério, ele descreve que o processo de construção seria algo lógico para que fosse atingido o efeito necessário: “É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1999, p. 2). Desse modo, no seu texto ele vai pontuando os pormenores que levaram à decisão de cada elemento integrante do poema.

Embora o autor direcione o seu processo à criação de um poema em específico, os princípios que ele aplica no trabalho de composição concernem a toda a sua forma de fazer. Neste caso ele faz uso de um poema, mas o mesmo modo se aplica aos seus contos, tal qual ele destaca na crítica à *Review of Twice-Told Tales*: Que ambos são aproximados, distinguindo-se apenas em seus objetivos, uma vez que enquanto um busca a beleza, o outro busca a verdade. Sendo assim, compreendemos o passo a passo tal qual ele descreve, aplicável tanto ao poema quanto ao conto:

Refiro-me ao ponto de que a Beleza é a única província legítima do poema. Poucas palavras, contudo, para elucidar meu verdadeiro pensamento, que alguns de meus amigos tiveram inclinação para interpretar mal. O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. [...] Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa, embora também, até certa extensão, na poesia (*idem*, p. 3).

Não que a beleza e a verdade não possam estar aliadas em alguns casos; contudo, elas serão justapostas para um sentido final. Tendo sido esclarecida essa questão concernente à

⁴² If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.

aplicação de *A Filosofia da Composição* para o conto, chegaremos aos pormenores que Poe desenvolve referente à forma de compor.

O escritor inicia sua reflexão descrevendo a errônea compreensão de buscar colocar uma infinidade de acontecimentos e descrições para tapar as lacunas da narrativa, um iniciar sem prever o fim. Em outras palavras, sem planejar, ao acaso. Segundo ele, prefere-se iniciar determinando a unidade de efeito que se pretende atingir e dentre elas as que atingem o coração, a inteligência e/ou a alma (POE, 1999).

Tendo se decidido o efeito, se busca o meio de obtê-lo, por meio do tom ou incidente apresentado no conto. No caso específico destes gêneros curtos, a unidade de impressão se apresenta de forma ímpar, ou seja, o tempo de leitura de uma sentada seria o necessário para criar esse efeito desejado, no qual o leitor não necessita parar sua leitura entre o início e término do texto, durante esse momento o leitor está preso ao conto.

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (*ibidem*, p. 2).

As emoções do poema são intensas e breves (POE, 1999, p. 2). Vale ressaltar que a partir dessa teoria de Poe alguns estudiosos estabeleceram uma extensão ou possível tempo de leitura, cerca de trinta minutos a uma hora, indo além de uma teoria inicial e logo frágil em alguns pormenores, mais do que definir um tempo específico Poe propõe que esse tempo deve ser submisso ao efeito desejado, levando a não ser nem longo nem curto em demasia. Que retoma ao aspecto da intensidade e extensão, no qual a decisão de como se desenvolve a narrativa resulta desse efeito desejado, efeito esse que não podemos determinar necessariamente por tempo, porque alguns contos, por serem mais extensos como os de Tchekhov, por exemplo, não poderiam assim ser classificados.

Tendo sido definido o efeito desejado, estabelecido o modo de obtê-lo de acordo com sua extensão e o tom pretendido, Poe passa para a chamada criação inversa, na qual a obra é iniciada pelo seu fim. Nesse caso, depois de estabelecido o planejamento de *O Corvo*, ele inicia pela última estrofe, assim, ele não busca no processo encher de acontecimentos para descobrir um fim, mas cada passo realizado é em prol de atingir a unidade de efeito. “Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim por que devem começar todas as obras de arte, porque foi nesse ponto de minhas considerações prévias que, pela primeira vez, tomei do papel e da pena para compor a estância” (POE, 1999, p. 5). No ensaio “Sobre a trama, o desenlace e o efeito” (1993) Poe acrescenta:

Jamais deveria a pena tocar o papel até que ao menos um propósito geral bem assimilado tivesse sido estabelecido. O desenlace [*dénouement*] na narrativa, o efeito buscado em todas as demais composições, deveria ter sido considerado e resolvido de maneira definitiva antes de escrever a primeira palavra; e nenhuma palavra deveria então ser escrita que não tivesse - ou formasse parte de uma oração coordenada - até o desenvolvimento do desenlace ou ao fortalecimento do efeito. Onde a trama [plot] formar parte integrante do interesse contemplado, não é possível conceder grande consideração prévia (POE, 1993, p. 313)⁴³.

Por fim, podemos dizer que nesse ensaio o autor apresenta duas características constantes em sua obra que influenciam o campo temático, a saber: a morte, como um dos elementos mais melancólicos para atingir a alma, artifício esse presente em toda sua obra “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? A Morte - foi a resposta evidente” (POE, 1999, p. 4); E a criação espacial como fonte de intensidade dos acontecimentos: “mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro” (*ibidem*, p. 5). Essa criação espacial para enfatizar os sentimentos, inclusive em relação a sua temática constante, a morte, já foi discutida por Lovecraft (2007) como um dos elementos importantes na literatura fantástica presente em toda a obra de Poe, como a ênfase do espaço extraordinário que ele apresenta, presente em contos como “A queda da casa Usher”, “O Gato Preto”, “Enterro prematuro”, dentre outros.

Naquele momento, embora Poe tenha trazido elementos referentes à composição de uma obra, o autor não descreve em pormenores e nem desenvolve uma crítica direcionada à poética do conto. Contudo, ele se torna o primeiro a refletir e a buscar uma possível teoria do conto, o que irá influenciar amplamente os estudos posteriores.

Depois de observar as pontuações de Poe concernentes à poética do conto, podemos agora ver como esses princípios se aplicam a sua obra contista, tomando como exemplo uma de suas narrativas, a conhecida “A queda da casa Usher”. Nesse conto vemos a chegada de um velho amigo à residência dos Usher. Diante da edificação ele nos fala sobre a atmosfera que circunda a casa, sobre o seu grande tempo de vida e da família que lá reside, como se fossem um único ser, a casa e o indivíduo, inclusive comparando-a a um ser vivo, com janelas como se fossem olhos profundos. Toda essa introdução possibilita uma criação espacial e atmosférica,

⁴³ Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado hubiere sido establecido. El desenlace [*dénouement*] en la narrativa, el efecto buscado en todas las demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera - o formara parte de una oración tendiente - hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto. Donde la trama [plot] forma parte integrante del interés contemplado, no es posible conceder demasiada consideración previa.

como Lovecraft (2007) aponta, tanto como uma característica de Poe, quanto da literatura gótica, da qual ele fazia parte.

No decorrer do conto, descobrimos que Roderick Usher e sua irmã, os últimos remanescentes do ramo familiar, sofrem de uma estranha doença genética e ele busca a companhia do amigo para aliviar seu sofrimento, que culmina com a morte da irmã. No transcorrer da trama, vemos essa loucura de Roderick acentuada até o fim da casa e da família Usher, que logo são indicados por todo tempo como uma só. A temática da morte, paralela à criação de tensão, proporcionam um nível de excitação que cresce a cada momento.

Esse desejado efeito paralelo aos acontecimentos está imbricado no processo de escrita inversa. Vemos que a todo momento no conto há elementos que indicam os eventos futuros, ao iniciar com a chegada do amigo de viagem e a observação da rachadura na casa, e a própria metáfora frente a isto: “Aquilo me lembrava muito a enganadora integridade das estruturas de madeira apodrecidas, durante longos anos, em alguma abóboda esquecida, sem contato com o sopro do ar externo” (POE, 1978, p. 10). No processo encontramos outros, como o quadro da cripta, que futuramente o narrador saberá que está abaixo do seu quarto e por fim, o poema de Roderick, “O solar dos espectros”, e o romance, “Mad trist”, ambos criados por Poe, que entregam a decadência da casa, da família e seu fim, que mais adiante irão ocorrer. Esse mesmo paralelo podemos encontrar em outros contos de Poe, no qual a sua matemática poética se estabelece.

2.4 Cortázar e sua teoria do conto

Cortázar foi um grande conhecedor de Poe e inclusive responsável por grande parte das traduções para o espanhol de seus escritos e tanto na sua teoria do conto quanto no seu próprio fazer artístico podemos dizer que Poe o influenciou. Não é por acaso que podemos encontrar diversas referências em seus contos aos contos de Poe, como em “A queda da casa Usher” (Poe) e “Casa Tomada” (Cortázar), em “O Gato preto” (Poe) e “Pescoço de Gatinho Preto” (Cortázar) e em “Manuscrito encontrado numa garrafa” (Poe) e “Manuscrito Achado num bolso” (Cortázar), dentre outros, semelhanças essas que vão além dos títulos.

Neste momento buscaremos observar como a sua teoria do conto se baseia e se distingue da teoria do conto de Poe. No ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico” (2006), Cortázar faz uma ampla crítica à teoria poeana, desenvolvendo os três campos pelos quais seu antecessor transitava, destacando não somente os pontos positivos do seu fazer, mas principalmente enfatizando as suas problemáticas.

Neste ensaio Cortázar destaca como a crítica e a teoria poeana está amparada em aspectos sociais, inclusive na falta do reconhecimento artístico do escritor norte-americano pelo público. Naquele momento se estabelece uma grande injustiça, uma vez que tanto Poe quanto Hawthorne não têm o seu valor literário reconhecido pelos seus contemporâneos: “Aos olhos dos contemporâneos [tanto Poe quanto Hawthorne] deveriam parecer espectrais e distantes, quase nem humanos, e seria fácil mostrar que não é menos marcante a reação que um mundo essencialmente irreal para eles produzirem em suas obras” (VAN WYCK BROOKS *apud* CORTÁZAR, 2006, p. 107). Não é à toa que Poe escreva naquele período “How to write a Blackwood Article” (1838), criticando o modo de fazer literário da época e “The Philosophy of Furniture” (1840) repreendendo a arquitetura, a decoração e enfatizando a superioridade inglesa/europeia.

Dessa forma, segundo Cortázar, devido ao egotismo⁴⁴ Poe busca, por meio de sua crítica, provar sua capacidade intelectual: “O inferno é incapaz de inventar uma tortura pior do que a de sermos acusados de fraqueza anormal pelo fato de sermos anormalmente fortes [...]” (POE *apud* CORTÁZAR, 2006, p. 109). Partindo desta visão surge uma das críticas de Cortázar à “Teoria da Composição”, ao dizer que “Sua poética é como que uma tentativa de negar o tronco da árvore e afirmar, ao mesmo tempo, seus ramos e sua folhagem; de negar a irrupção veemente da substância poética, mas aceitar suas modalidades secundárias” (*idem*, p.114).

Partindo da visão de mundo de Poe e dos seus *insights* psicológicos, Cortázar destaca a incapacidade de criação de seres humanos, como se fossem autômatos, devido à própria incapacidade de troca intersocial, como a que Poe não consegue manter com os outros. Na busca de Poe se encontram questões que caminham para o transcendental: a verdade que ele vê, assim como a beleza, que também o faça, não necessariamente se baseando na realidade cotidiana, mas na realidade que mais lhe aprouver.

Se o belo é naturalmente verdadeiro e pode ensinar algo, tanto melhor; mas o fato de que possa ser falso, isto é, fantástico, imaginário, mitológico, não só não invalida a razão do poema, mas também, quase sempre, constitui a única beleza verdadeiramente exaltadora. A fada exalta mais do que a figura de carne e osso; a paisagem inventada (*ibidem*, p. 115).

Embora reconheça essas problemáticas concernentes às ideias de Poe, o escritor argentino destaca que os méritos dele inclusive são maiores, principalmente na teoria do conto,

⁴⁴ O termo egotismo se refere a um apreço exagerado por si próprio, sem considerar a opinião dos outros, assim como um método literário no qual o próprio ser é seu ponto de experimento psicológico. Natureza essa presente na obra literária de Poe, levando seu estranhamento aos seus personagens, assim como na sua obra crítica devido a injustiças de reconhecimento em sua época e sua necessidade de reconhecimento.

por ser o primeiro a reconhecer a diferença estrutural entre o romance (que era a grande escola da época) e o conto, que se definia enquanto gênero literário, e que não se baseava exclusivamente na extensão.

Partindo de Poe, ele nos diz que o conto é uma máquina de interesse e que nele vai ocorrer algo que será intenso, tal qual um organismo que se retroalimenta em sua forma e seus temas, um corroborando o outro:

Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (*ibidem*, p. 122).

Esse apontamento por parte de Cortázar só enfatiza as próprias concepções teóricas de Poe, relativas à feitura de um conto. Depois dessas reflexões podemos chegar à teoria do conto segundo Cortázar, tendo em vista que o autor oitocentista fora para ele como um professor na forma de escrever seus contos. Em uma palestra conferida em Havana para contistas, Cortázar fez algumas reflexões acerca do conto, fala essa que posteriormente foi transcrita e intitulada de “Alguns aspectos do conto” (2006). Nessa comunicação Cortázar diz que não há leis, mas algumas constantes na busca de uma classificação do conto e que devido a isso as ideias caminham para o abstrato. Deve ser por isso que tantos autores, assim como ele próprio, buscam metáforas para materializar ideias a respeito do conto. O autor destaca três constantes presentes no conto, que são o limite, a intensidade e o tema.

O limite se inicia quando se trata da extensão da obra, que é uma questão física, de quantidade de páginas e distinta do romance que, aproveitando uma metáfora usada por Cortázar, “ganharia em uma luta de boxe pelos pontos”, enquanto o conto ganharia por *Knock-Out*. Relacionando-a à teoria de Poe, a chamaríamos de brevidade: “O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

O segundo ponto é a intensidade, ou a depender do autor, a tensão. Neste, o foco se encontra em não se perder, desde as primeiras palavras, a força de efeito. “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (*ibidem*, p. 157). Sobre a tensão, esta seria “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai

aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 158). Assim, o contista vai direto ao ponto, porém reconhece que a depender do conto, o princípio da intensidade pode ser substituído pelo da tensão, ou seja, invés da ênfase naquele fato direto os acontecimentos têm significância naquilo que eles produzem e nos levam lentamente ao que nos contam. Poderíamos dizer inclusive, que alguns contos como os de Maupassant e Tchekov possuiriam o elemento tensão.

Como último ponto vem o tema, que é um dos que se prestam mais espaço pra discussão. Cortázar destaca que neste reside um dos elementos mais significantes do conto: “A ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (*ibidem*, p. 153).

A escolha de um bom tema é como um sistema solar (CORTÁZAR, 2006) que atrai para si diversas relações levando ao leitor uma corrente de sentimentos, sentidos etc. “Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador” (*idem*, p. 156). Logo, o tema seria uma isca para pescar o leitor e tirá-lo do mundo comum e o limite e a intensidade/tensão seriam seu anzol e linha.

A escolha de um tema é de extrema significância e da conjuntura da sua estrutura com o modo de contar se cria a mágica do conto. Nem todas as histórias são aplicáveis naquele espaço de tempo, ou como Cortázar destaca, mesmo os contos populares que podemos dizer que se assemelham, por vezes, serão infelizes na passagem da oralidade para escrita. Assim, deve-se trazer o excepcional para a narrativa, algo que valha ser observado, mesmo que não seja anormal. “Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre excepcional, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito” (*ibidem*, p. 154). Desse modo, esse “extraordinário” ou como o chama excepcional não precisa ser insólito, embora que no seu fazer artístico sempre faça uso do fantástico, mas que seja digno de reconhecimento e destaque, que fuja dos acontecimentos comuns.

Por fim, Cortázar nos diz que o conto tem que cravar na memória do leitor: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (*ibidem*, p. 153). Esse sentimento se assemelha ao que outros teóricos vão refletir sobre ser tomado pelo conto ou na obtenção do efeito desejado,

Caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indelévels em todo leitor que os mereça: são

criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. Eles respiram (*ibidem*, p. 235).

Em “Do conto breve e seus arredores” (2006) Cortázar acrescenta à sua teoria do conto a esfericidade. Para defini-la, o autor se utiliza do texto de Quiroga (1993) intitulado o *Decálogo do perfeito contista*, no qual Quiroga indica no décimo ponto que o interesse pelo pequeno e a identificação com o personagem cria a narrativa como se fosse vivenciada de dentro. Como em um máquina retroalimentativa, em que tudo se dá em prol da própria narrativa contada “nascer e dar-se dentro da esfera”, como é visto de dentro “dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica” (*ibidem*, p. 228). Essa narrativa estando redonda e pensada para tal não terá elementos incoerentes, ou mesmo que percam seu eixo.

2.5 Paralelos entre Poe e Cortázar

Se colocarmos lado a lado a teoria de Poe e Cortázar veremos que há muito mais similitudes que dissonâncias; podemos inclusive dizer que se teve acréscimos à teoria de Poe, que ainda em sua época não poderia contemplar todos os contistas, muito menos os que ainda surgiriam.

No que concerne ao limite, segundo Cortázar, podemos relacioná-lo à brevidade, em respeito ao tamanho do conto que se escreve. Não como um exercício, mas sim como uma natureza do gênero pela qual resultada a intensidade, lhe permite que no período que Poe descreve como uma sentada que o leitor se sinta tomado pelo que lê, pois naquele momento há uma abertura espaço-temporal em que o leitor vive a intensidade do acontecimento conjuntamente ao personagem, intensificado pela forma do relato que fortalece a ideia da verdade. Como se ao iniciar um conto abríssemos a janela de nossa casa e por ela víssemos de forma rápida e emoldurada a intensidade da vida, observando dentre os muitos eventos que por lá transitam, o que cria interesse o que foge do comum, pois, como aponta Lancelotti, “a brevidade do circuito narrativo corresponde, no primeiro, a uma disposição mental capaz de um esforço tão rápido como intenso. O conto requer uma redução do campo narrativo análoga ao estreitamento da consciência que acompanha as ideias fixas” (1968, p. 11)⁴⁵.

⁴⁵ Pues la brevedad del circuito narrativo corresponde, en el primero, a una disposición mental capaz de un esfuerzo tan rápido como intenso. El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas

A síntese neste sentido se faz como um exercício de caráter essencial, a capacidade de dizer por meio de poucas palavras e de forma clara o que se deseja, pois devido a sua brevidade, o menor deslize resulta na não obtenção de um outro elemento significativo na composição desse gênero, que é o efeito, como assegura Lawrence: “toda declaração alheia, cada palavra desnecessária, deve ser eliminada, a fim de trazer o conto dentro dos limites da paciência” (1917, p. 274)⁴⁶.

Já a intensidade, termo usado por ambos os contistas, possui o mesmo elemento de urgência na leitura, porém aliado a esse termo Cortázar acrescenta a palavra tensão, que de certo modo cria uma abertura para outros contistas que não apresentam elementos tão extraordinários, porém, conseguem criar no leitor um efeito desejado, mesmo quando apresentam um simples elemento de um dia ou um caso sem importância a olhos leigos. O adendo do termo tensão ao lado de intensidade possibilita contemplar outros contistas que não usem do extraordinário ou do fantástico como estranhamento no tema selecionado, mas, por vezes, um recorte de um reconhecimento de algo.

Embora não faça referência à palavra efeito, ela naturalmente se encontra em paralelo a como ele desenvolve a temática, porém mais do que pretender uma lógica matemática, como Poe propunha, Cortázar, assim como Borges, inferem a escrita como algo visceral, de tal modo que sua escrita surge quase como um efeito de transe, um exorcizar, um repelir o ser que o habita. Esse efeito não se apresentaria refletido antes da escrita, mas como o visceral, que move o próprio contista e o leva a representá-lo no texto: “isto permite assegurar que certa gama de contos nasce de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente, e que o autor os escreve enquanto está no que os franceses chamam um *état second*”⁴⁷ (CORTAZAR, 2006, p. 231).

Esse efeito é obtido pelo que Cortázar vai chamar, em respeito aos contos de Poe, de criação de interesse, ou seja, da escolha de um acontecimento que fuja da realidade comum criando o caminho que resulte na unidade de impressão. Esse recorte intenso presente no conto tem por objetivo criar um efeito desejado no leitor que está intrinsecamente conectado ao tema e à história a ser contada. Como Cortázar aponta (2006), não há tema ruim, mas tema mal abordado. Segundo Bosch (1993):

⁴⁶ Every extraneous statement, every unnecessary word, must be eliminated in order to bring the tale within the bounds of patience

⁴⁷ Se denomina *état second* ('segundo estado', em francês) ao estado de transe em que entram alguns autores na hora de escrever, em que se conjugam abstração e concentração. Como resultado surgem palavras tempestuosas e improvisadas. O próprio Julio Cortázar é um exemplo de autor arrebatado por este estado. Segundo ele, se trata do momento de máxima plenitude criativa

A seleção do tema é um trabalho sério e devemos enfrentá-lo com seriedade. O contista deve exercitar-se na arte de distinguir com precisão quando um tema é apropriado para um conto. Nesta parte da tarefa entra em jogo o dom nato de relator. Pois acontece que o conto começa a formar-se nesse ato, nesse instante da seleção do efeito-tema. Por si só, o tema não é em verdade o germen do conto, mas se converte em tal germen precisamente no momento em que o contista escolhe o tema (p. 11)⁴⁸.

A temática de um conto, assim como a história a ser contada, tem que ser escolhida e pensada para tal extensão. O conto não é um romance mal desenvolvido, mas um relato que em sua natureza fora necessário para criar o efeito desejado, no espaço determinado. Em respeito à unidade de impressão, embora tenha conhecimento, Cortázar não cita nada semelhante em seus escritos. Na contramão de Poe, ele aparenta não considerar que se objetiva, de fato, uma unidade de impressão tão pré-determinada, mas como se no próprio processo imersivo e transitivo que eles enquanto contista se encontram essa unidade naturalmente surgisse, não necessariamente pela matemática da cabeça do autor, mas pela própria natureza do exorcizar algo que já existe. O poeta seria o veículo para sua execução, crítica essa que ele faz a Poe ao destacar que certamente os seus escritos mais belos não estavam sobre o efeito da lógica, mas da emoção.

Por fim, a esfericidade, termo que não podemos relacionar diretamente aos escritos de Poe, mas nas mãos de Cortázar oferece um olhar sobre um universo fechado que possui uma coerência interna. Porém, se pensarmos em um outro sentido, podemos conectar a esfericidade a escrita inversa, no sentido de propor uma coerência, talvez não tão planejada em seus passos como Poe propõe, mas coerente no gatilhos que levam aos outros eventos. Mesmo que não se apresente em coerência com o nosso mundo, podemos encontrar esse elemento na própria natureza de seus escritos, em que o fantástico se apresenta com uma coerência do universo que se lhe apresenta. Não é à toa que a anormalidade se faz tão normal em seus contos sem causar um estranhamento, pelo menos em seus personagens. Contudo, essa mesma coerência podemos encontrar em Poe, de modo distinto, na forma homeopática pela qual pouco a pouco o sobrenatural/extraordinário se apresenta e não nos afasta enquanto leitores por incoerências, mas nos aprofunda.

Retomando a metáfora de Hanson (1993) do conto como um sonho, vemos isso muito mais evidente na obra de Cortázar. Poe, ao fim dos seus contos, cria uma amarração muito mais evidente que decorre de seu modo de escrita inverso, já em Cortázar vamos identificar um olhar

⁴⁸ La selección del tema es un trabajo serio y hay que acometerlo con seriedad. El cuentista debe ejercitarse en el arte de distinguir con precisión cuándo un tema es apropiado para un cuento. En esta parte de la tarea entra a jugar el don nato del relator. Pues sucede que el cuento comienza a formarse en ese acto, en ese instante de la selección del hecho-tema. Por sí solo, el tema no es en verdad el germen del cuento, pero se convierte en tal germen precisamente en el momento en que el cuentista lo escoge por tema”

rápido, como sobre um frame em movimento, seus contos não apresentam fins claros, não nos dão respostas, parece que estamos como os personagens de autoestrada do sul, embora parados em seus carros, sempre em movimento, terminando como começamos sem um início nem fim claro do evento. Obviamente que devemos considerar que essa diferença que aqui apresentamos está relacionada à teoria do conto como proposta por cada um deles, que poderá ser melhor comparada no capítulo de análise. Mas de antemão já podemos conectar as suas composições no conto com a própria natureza de cada um deles, Poe em sua matemática do pensamento poético e Cortázar em um constante movimento, sempre usando de suas paixões como metáforas para seus contos, como o box, o cinema e o jazz no seu ritmo e constante improviso, sem um plano de início e fim.

Por fim, cremos, poder aplicar as mesmas as reflexões de Poe aos contos de Cortázar, assim como fazê-lo de modo inverso, ao considerar que são muito semelhantes, contudo mais estruturadas em sua forma de teorização por Cortázar. Porém, fica-nos uma questão, se os pontos estabelecidos por Poe dialogam tanto com os Cortázar, porque não ao invés de nomear “novos” elementos o teórico não aprofundou os pontos já descritos por Poe nesse sentido?

Ainda que reconheçamos a relação presente entre os dois autores, inclusive ratificada, por vezes, por Cortázar a mencionar Poe, na questão teórica não encontramos por parte de Cortázar essa discussão metacrítica. Ao que nos aparenta, a distinção de suas nomenclaturas caminha muito mais para um modo de ver a forma da escrita e sua visceralidade. O viés de escrita de Poe caminha para uma sistemática que distancia o autor de sua humanidade, aparentando deixar de lado suas motivações pessoais ao escrever. Ao lermos sua teoria aparenta-se ter um distanciamento do autor, mesmo que ao lermos a obra de Poe reconheçamos o quanto suas inquietações e sua alma estão presentes. Enquanto que em Cortázar, esses elementos de construção teórica do conto, partem de um sentir, como já dito, um exorcizar, sendo essa inclusive umas de suas críticas a Poe, de tal modo, que oferecer novos nomes é também reconhecer um outro olhar sobre a poética do conto. Esse distanciamento, assim diferenciar um do outro, é reconhecer uma motivação poética e menos sistemática nesse fazer.

Logo, podemos considerar que todo nosso *corpus* de pesquisa, a saber: “A queda da casa de Usher”, “Revelação Mesmeriana”, “O perseguidor” e “Autoestrada do sul”, podem ser observados sobre ambas as teorias, assim como o extraordinário e o sobrenatural se apresentam nesses contos, como um recurso corroborante à natureza contística.

Capítulo 3: Contando os contos

No primeiro capítulo deste trabalho discutimos sobre a realidade/insólito e a propósito da presença tanto de Poe quanto Cortázar dentro de um conceito de fantástico mais ampliado. No segundo capítulo encaminhamos a discussão de um gênero escorregadio que é o conto, nesse último capítulo, tendo em vista os posicionamentos teóricos apresentados, buscaremos observar como esse elemento da discussão do real se apresenta dentro do obra dos dois autores paralelo as suas teorias contísticas. Para tal, introduziremos os contos selecionados, tendo em vista que o leitor tenha noção do mote/temática que os gerencia, para só assim nos debruçarmos em seus desdobramentos.

Para a seleção em questão optamos por trabalhar com quatro contos que contemplassem diferentes aspectos temáticos, não buscando as similitudes como poderíamos encontrar, por exemplo, em “Queda da casa Usher” e “Casa tomada”, por cremos que embora façamos uma análise comparativa, em nossa pesquisa, nosso foco não se encontra nesse viés narrativo de referência intertextual, mas como o fantástico se apresenta nesses contos. No desenrolar do trabalho diferentes contos foram citados e por eles exemplificados, como um meio de contemplar que, independente do *corpus* selecionado, as mesmas reflexões aqui obtidas também podem ser aplicadas em outros textos, dando abertura, quiçá, a futuras análises individuais de outros textos, buscando outros parâmetros que aqui não foram pretendidos.

Rememorando os quatro contos selecionados, nesse momento buscaremos descrever os motivos que levaram a nossa escolha. “A queda da casa Usher” é um dos contos poeanos mais conhecidos, ao lado de “O gato preto”, e usado por Todorov (2010) como exemplo de não fantástico, por isso achamos essencial a sua exemplificação como ferramenta de análise e justificação da nossa compreensão de Poe enquanto fantástico. Além disso, o conto traz uma discussão muito frutífera em respeito do *Doppelgänger*, o duplo, que se faz presente tanto em outros contos de Poe, como “Willian Wilson”, quanto em contos de Cortázar, tais quais, “Casa Tomada” e “Distante” etc. O segundo conto selecionado de Poe foi “Revelação Mesmeriana” o qual podemos, de fato, relacionar a um momento histórico no qual o mesmerismo estava em alta, antecessor da hipnose, além disso, nesse conto Poe traz a discussão não só do ceticismo de sua época, mas uma relação com o sagrado, pouco observada em seus escritos. Podemos, por vezes, relacionar esse conto com outro muito semelhante que também trata do mesmerismo que é “Os fatos que envolveram o caso do Senhor Valdemar”, dentre outros.

Os contos de Cortázar selecionados foram primeiro “O perseguidor”, que é um conto mais longo, por conter uma discussão do real mais evidente, assim como a questão do sonho

(HANSON, 1993) e dessas outras realidades que nos deparamos. Ele, lado a “La noche boca arriba”, pode ser discutido como um dos contos mais manifestos na discussão da realidade, do que é a realidade ou se vivemos a realidade ou um sonho. O segundo conto do mesmo autor foi “A autoestrada do Sul”, pois partindo de nosso aporte teórico e desse fantástico mais evidente em nosso dia a dia, compreendemos que esse contempla o fantástico contemporâneo e sua relação social da mecanicidade da vida.

Antes de nos debruçarmos sobre os contos por si, vale destacar um pouco sobre cada um dos nossos autores, tendo em vista que consideramos evidente em nosso trabalho como fatores temporais e inclusive regionais podem ser determinantes no que compreendemos como o fantástico, quer seja o mais primitivo ou o contemporâneo. Não pretendemos com essa introdução de caráter mais biográfico subjugar a autonomia da obra ante a vida particular do autor, mas, ao contrário contextualizar o momento da escrita para que possamos pensar de forma mais ampla como a temporalidade e as influências regionais atuam sobre esse fantástico. Costa (2009) nos relembra que discutir o insólito é simultâneo a discutir a próprio homem em seu momento histórico, decorrente disso, a frente oferecemos um resumo biográfico da vida dos dois autores, para que possamos compreender em que contexto eles se encontravam.

De acordo com Baudelaire (2003), Edgar Allan Poe nasceu em janeiro de 1809 no Estados Unidos, filhos de dois artistas, teve desde jovem que encarar a pobreza e a morte de seus pais, que resultou em sua adoção pelo senhor Allan e na adição deste nome ao seu. Grande parte da juventude de Poe aconteceu na Inglaterra, por isso muitas vezes é confundido com um inglês, devido suas temáticas e forma de escrita. Embora possuísse um grande arsenal de virtudes sendo poeta, crítico e contista não teve o devido reconhecimento por parte dos seus contemporâneos, chegando a ser célebre somente após a tradução de suas obras por Baudelaire para o francês (CORTÁZAR, 2006). Como Baudelaire (2003) destaca, em toda a obra de Poe encontramos suas facetas, sua loucura, suas inquietações, mesmo as mulheres lá evidenciadas têm um pouco dele. Em sua época, vale destacar que ocorria a ascensão de um positivismo que buscava amparar todas as decisões sobre o pretexto da luz, do conhecimento e assim da negação de um aspecto mais metafísico da vida. Ele vivencia não só a revolução industrial, mas o início da modernidade em sua negação do passado, da crença e do místico. Esses fatores são determinantes ao se pensar em sua obra e reconhecer como, por vezes, ele se apresenta em uma corrente contrária, embora ainda se evidencie uma maquinaria no fazer poético ou teórico da vida cotidiana. Paralelo a isso, devemos reconhecer que sua escrita está muito amparada em um

aspecto regional, que vai além de uma escrita centrada na América do Norte, mas em um fazer europeizado, de onde advém a sua própria formação.

Julio Cortázar nasceu em agosto de 1914, na embaixada da Argentina em Bruxelas – Bélgica, segundo ele, em meio à primeira Guerra Mundial e à invasão ao país pelos alemães, indo somente à sua terra natal três anos depois de seu nascimento. Ele sempre foi uma criança adoentada, e segundo o próprio, vivia como se em outro mundo, distante do tempo, devido à alta quantidade de livros que lia. Cortázar passou toda a sua adolescência na Argentina, contudo com a chegada de Perón ao poder, ele abandonou seu cargo de professor e se mudou para França (MOURA, 2004), país no qual iria viver pelo resto de sua vida, muito embora em seus escritos, devido seu alto fator biográfico, apresente sempre a sua Argentina de outrora. Não é por acaso que uma das suas falas mais significativas a respeito do conto tenha ocorrido em Havana – Cuba, uma vez que ele era um apoiador da revolução e do socialismo, não só naquele país, mas em muitos outros (MOURA, 2004; COSTA, 2009). Vale ressaltar que em seu processo de vivência ele se deparou com duas guerras assim como com a ascensão de um período pós-moderno ou hipermoderno, dentre outros conceitos que destacam essa mudança do modelo de uma modernidade muito mais fragmentada, como podemos ver em “Rayuela”, 1963, e sua quebra de uma linearidade padrão.

Tendo sido dispostos os motivos que nos levaram a escolha de nosso *corpus* teórico assim como um pouco a respeito do contexto em que cada autor se encontrava, passaremos às apresentações dos contos e às suas discussões.

3.1 A queda da casa de Usher

Poe publica pela primeira vez o conto “A queda da casa de Usher” (The fall of the House of Usher) em setembro de 1839, aos 30 anos e já tendo publicado outros poemas e contos. A obra em questão é reconhecida como uma das mais importantes da sua produção, pois além de fazer uso de elementos góticos, muito característicos de seu período, ela teve uma grande recepção por parte do público. De forma sintética, podemos dizer que o conto é narrado em primeira pessoa e que nele, um narrador homodiégetico⁴⁹ inominado nos conta que recebeu a carta de um amigo de infância chamado Roderick Usher, na qual relata estar bastante enfermo de uma doença misteriosa e pede a visita de seu amigo, num convite que não aceita recusa. Assim inicia a narrativa, no traslado de nosso narrador-personagem até a residência de seu

⁴⁹ Narrador que participa da história, sem ser o foco da narrativa.

amigo. Ao deparar-se com o jardim da casa, ele nos dá os primeiros elementos, digamos, sobrenaturais no espaço: a disposição das pedras; uma nevoa que cobre todo ambiente; as janelas que remetem a olhos vazios. Todos esses elementos são uma introdução à nossa entrada na residência dos Usher.

Naquele momento, ele também adentra a relação ancestral que há entre os seus moradores e casa em que eles e seus ancestrais habitam há centenas de anos, enfatizando que os camponeses que vivem ao seu redor os chamam, tanto a casa quanto a família, por um único nome. Ao ser introduzido à casa pelo *valet* de Roderick, o narrador recebe uma recepção calorosa, intensidade essa que ele estranha, devido ao caráter reservado de seu amigo e pelo longo tempo em que não se haviam visto. Afigura-nos que nosso narrador descobre a trama juntamente com o leitor, devido ao seu aparente desconhecimento da natureza de seu amigo. Logo que Roderick nos é apresentado, começam a ser narrados os pormenores da sua doença e da de sua irmã, que resultaram em uma apatia comum, uma severa restrição alimentícia, uma irritabilidade à luz e a certos sons etc. Em meio a uma conversa entre os dois, por uma única vez, viva, Madeline Usher aparece rapidamente, como um espectro o narrador a vê e que com passos furtivos sai do quarto. *A posteriori*, chega a notícia da morte de Lady Madeline, que se reflete diretamente no comportamento de seu irmão, a começar pela forma como ele a enterra, numa cripta dentro da casa, passando por um aumento de sua estranheza, ante uma loucura que se evidencia a cada momento. Após a morte de Madeleine Usher, descobrimos que eles são gêmeos e que, segundo Roderick, possuíam uma grande ligação. Entre sete a oito dias após a morte da jovem o conto vai se destinando ao seu final, em uma noite de tempestade que assola a casa. Metaforicamente, o narrador descreverá, na leitura de um livro, os eventos que ocorrerão para o desfecho da história e a morte dos Usher, casa e família.

Esse conto pode ser enquadrado dentro de um movimento, contemporâneo a Poe, o gótico⁵⁰. Dentro desse gênero literário, em contramão ao período de seus escritores que

⁵⁰ Como parcela da literatura romântica, o gótico se ambientava no sobrenatural, em espaços sombrios, abandonados, castelos, cemitérios, igrejas, florestas afastadas, por vezes, maniqueísta na apresentação de seus personagens com entidades maléficas perante seres indefesos. Horace Walpole no ano de 1764 é reconhecido como o iniciador dessa literatura com “O Castelo de Otranto”, contudo essa narrativa ainda era muito simplista possuindo desfechos com um caráter *deus ex machina*, apesar disso, tem uma boa recepção por parte do público, que ainda se encontrava no paradoxo do início de uma modernidade. Somente a frente, a partir de Ann Radcliffe, que haverá um aprofundamento da formação de um gótico mais profundo, como ocorre em “Os mistérios de Udolpho” (1794). Decorrente desse movimento outras grandes obras podem ser encontradas como “Frankenstein” (1818) de Mary Shelley, “Drácula” (1897) de Bram Stoker, dentre outros. Vale ressaltar ainda que com Radcliffe que se introduz um sobrenatural explicado, que Todorov (2010) chama de estranho e outro ponto é que todos esses autores destacam o papel da espacialidade, presença essa que Lovecraft (2007) destaca já no seus escritos, como antecitado.

iniciaram a modernidade, vemos um retorno ao medievo. Interessa-nos nesse estudo introduzir a discussão do gótico, pois além de ambientar o surgimento dessa literatura, podemos pensar os elementos presentes no conto de Poe e de que recursos ele faz uso em seu fantástico para discutir a realidade. Embora Poe seja americano, essa literatura gótica, povoada de grandes nomes ingleses, compactua com o seu olhar justificadamente europeizado. Um exemplo que podemos destacar é o uso do termo “valet” para indicar o criado que serve a Roderick, cuja tradução em português seria “servo”, por não haver função semelhante em nossa cultura. O *valet* era um tipo de servo particular dos homens na aristocracia inglesa, e que não teve grande presença na cultura americana. Para Madeline vemos o uso da palavra *Lady*, termo usado em sinal de respeito às filhas da aristocracia inglesa. Desse modo, podemos inferir um tom inglês na própria personificação desses personagens, preferência essa claramente destacada por Poe em “The philosophy of furniture” (1840).

Contudo, embora possua essa raiz fincada na Europa, até mesmo pelo pouco tempo transcorrido da proclamação da independência americana (04 de julho de 1776), veremos que Poe se apropria de elementos que o aproximam de sua realidade local. Ao invés de grandes castelos vemos a presença de casas, em vez de lugares distantes, afastados do vilarejo, vemos pessoas comuns em meio a cidade. De tal modo, podemos inferir que os personagens de Poe possuem uma forte presença moderna. Seu gótico/fantástico não busca mostrar um portal distante para o sobrenatural ou para o estranhamento, vemos que ele pode estar no seu vizinho, como em “O gato preto”. Não obstante, no conto analisado, ainda vemos um lugar distanciado, aproximado da importância da aristocrata inglesa e seu papel como centro popular na comunidade.

Indo aos pormenores do conto, um elemento essencial ao se destacar é a apresentação das personagens, ou melhor, quem elas são. Na nossa análise compreendemos a própria casa de Usher como uma personagem ativa nessa narrativa, até mesmo pela sua relação direta com o ramo familiar dos Usher. De modo antropomórfico, vemos que o narrador, ao se deparar com a casa a reconhece como uma entidade, possuidora de uma presença, de olhos, que ela subsiste como parte da família e que a continuidade dela ou não é a sua própria.

Semelhante deficiência – pensava eu, enquanto repassava em minha imaginação a perfeita concordância existente entre o caráter daquelas premissas e a índole atribuída àquela gente, e enquanto refletia sobre a possível influência que um de seus ramos poder ter exercido, durante a longa passagem dos séculos, sobre o outro -, era aquela deficiência de linhagem colateral, talvez, e a conseqüente e direta transmissão de pai para filho, do patrimônio e do nome, o que havia, por fim, identificado ambos, acabando por unir o título original da propriedade à arcaica e equívoca denominação de

“Casa de Usher”, denominação que parecia incluir, no espírito dos que a usavam, tanto a família como a mansão (POE, 1978, p. 9).

Paralelamente à casa, vemos Roderick e Madeline Usher que são personagens que se apresentam em uma completude e que surgem na presença de um duplo. Duplo esse que é um elemento muito presente na literatura fantástica, também chamado de *Doppellganger* (réplica ambulante). Vale assim destacar que podemos dizer que não só os irmãos podem ser lidos como o duplo um do outro, mas a própria casa e a família como um todo também são um duplo. A “morte” de Madeline inicia o fim de Roderick e de mesmo modo, o fim da família Usher e de seus dois últimos representantes; determina o fim da própria casa.

Poe possuía um grande cuidado em sua escrita, o uso de certos termos configuram fatores importantíssimos para compreender o que ele criou, inclusive em seu jogo de palavras. Tal qual a própria época do ano que o contista escolhe para que os eventos ocorram, outubro, onde as folhas caem e tudo “morre”. Interessante observar como o jogo simbólico é usado: o outono pode ser chamado tanto de *autumn* quanto de *fall*, que pode ser compreendida por queda, do ramo familiar. O próprio título do conto se configura como um elemento que destaca essa ambiguidade dos personagens e da casa, dando abertura inclusive para várias leituras. O termo Usher no inglês pode ser tanto um substantivo quanto um verbo, enquanto substantivo representa a função do porteiro do teatro e enquanto verbo significa conduzir. Logo, podemos compreender todo o processo desde a chegada do narrador, conduzido pelo *valet*, como uma grande condução não só do narrador, mas de nós subjugados à vontade do autor ao entrar em seu jogo narrativo. Contudo, indo além dessas primeiras significações, se separarmos a palavra Usher (us-her) veremos uma nova construção, se traduzida literalmente, primeiro um pronome pessoal “us-nós” e a *posteriori* um possessivo “her-dela”. A questão que fica no ar é a quem esse “dela” se refere, a Madeline ou à casa? Partindo desse duplo e dessa relação dúbia entre esses personagens, podemos inferir que o “her” se refere ao domínio dessa entidade sobre eles. Segundo Gaston Bachelard (1978, p. 196), “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo”, como o espelho de águas que duplica a imagem da casa.

Madeline pouco aparece na história, surgindo mais como um espectro do que de fato como uma personagem ativa nos desdobramentos. Roderick, em contrapartida, nos oferece elementos que personificam uma sobrenaturalidade em sua conduta e em seu ser: Primeiramente, pouco se sabe sobre a doença da qual os irmãos são acometidos. A enfermidade possui, segundo eles, um caráter genético, pois se associa às várias gerações familiares, fato também observado pelo narrador, que dá uma saída lógica para certos comportamentos, até

mesmo por considerar que naquele momento ainda não existia um aprofundamento dos estudos sobre as doenças psicológicas.

O último varão dos Usher detém sobre si uma aura vampiresca, que se evidencia pela sua fisionomia, o que chega a ser surpreendente para o narrador, que vê no amigo uma destacada mudança fisionômica, comparando-o ao que aparentava anteriormente. Segundo ele,

A palidez espectral da pele e o brilho agora extraordinário dos olhos me surpreendiam sobremaneira, chegando, mesmo, a aterrar-me. Além disso, deixara crescer, sem nenhum cuidado, os cabelos sedosos, e, como aquela textura de teia de aranha mais flutuava do que caía sobre o rosto, não me era possível, mesmo com esforço, relacionar a sua expressão arabesca com qualquer ideia de simples humanidade (POE, 1978, p. 12).

Atrelado ao medo da aparência de Roderick e à sua suposta falta de características humanas depreendidas pela sua feição cadavérica, vemos que a perfeição de seus traços assinalam uma feição marcante, que podemos ainda basear na beleza histórica dos vampiros, mesmo que em nenhum momento, fora a percepção física, o conto ofereça elementos em que possamos nos aprofundar na discussão. Além desses elementos estereotipados, o comportamento de Roderick é muito significativo e cria uma aura de sobrenaturalidade. A sua conduta beira a loucura ou um além ordem, levando-nos a questionar se os seus questionamentos de fato surgem de uma fonte real, de sua cabeça, ou de um entremeio entre o real e o além do real. Suas ações, ante o olhar de narrador-personagem, possui um ar de confusão, como se decorrente do ópio, tantas vezes citados nos escritos de Poe e especialmente neste: “Pintávamos e líamos juntos, ou, então eu escutava, como num sonho, suas vibrantes improvisações à guitarra” (*idem*, p. 15).

O ópio⁵¹, pode nos dar abertura a possíveis leituras dessa sensação, de estar mesmo no real envolto em uma confusão. De forma muito rústica em sua época, seu uso produz diversos efeitos que podem levar à confusão do indivíduo. Ao se deparar com o inexplicável o narrador sugere estar sobre o efeito da droga. O uso do ópio nesse texto se conecta ao sonho, natureza estrutural que se assemelha ao conto (HANSON, 1993). Indo além, o espaço do sonho é o espaço do possível, de onde se perpetua a dúvida, uma irrealidade sentida como real. Mesmo sem estar sob o efeito do ópio, o narrador diz “Afastando de meu espírito o que *não podia* ser um sonho, examinei mais atentamente o aspecto real da casa [...]” (POE, 1978, p.10 – grifo do tradutor), como se o fruto da imaginação não pudesse descrever essas experiências ou sensações

⁵¹ Dentre os efeitos resultantes do uso do ópio estão a sonolência e a baixa atividade cerebral, resultando em possíveis alucinações. Na época de Poe era comum seu uso, só chegando a haver um conscientização sobre os males do vício e suas consequências com a proibição do seu uso nos USA no fim do século XIX.

inexplicáveis pela lógica. Em vários contos de Poe existe a presença de fumantes de ópio, que nos fazem ficar em um estado de incerteza, quanto à fidedignidade dos eventos, se são de fato insólitos ou fruto do ópio, como ocorre em “Retrato Oval” (1842) e em “Ligéia” (1838) em seu *opium dream* e que nesse conto analisado é citado duas vezes, em momentos distintos:

E talvez por essa única razão que, ao erguer novamente os olhos para a casa, afastando-os da imagem refletida no lago, surgiu em meu espírito uma estranha visão – realmente tão estranha e ridícula, que apenas a menciono para demonstrar a viva força das sensações que me oprimiam (POE, 1978. p. 9).

Com respeito a Madeline, podemos dizer que mesmo a sua ausência não a deixa mais distanciada, quer sejam dos acontecimentos quer da sobrenaturalidade. Como espectro, mesmo sem ser vista, ela possui força suficiente para ser citada e sua vida e morte conduzem os pensamentos de seu duplo. Madeline não foge nem mesmo do estereótipo gótico feminino poeano, cujas mulheres são acometidas por doenças misteriosas, são fracas, sem uma identidade afluada, possuidoras de um mal desconhecido, almas de branco que perambulam pelos cenários das casas, que constantemente são suas lápides. Esses elementos que estão intrínsecos ao gótico, também podem ser retratados como um elemento do fantástico/insólito de sua época, que era evidenciado naquele período através da literatura de horror, por meio de elementos de medo, que de forma mais profunda levavam à discussão sobre o real e as temáticas consideradas como tabu.

A última personagem a ser descrita é a do narrador-personagem, que é a personificação do ceticismo. Na obra de Poe existe frequentemente esse desdém ante o insólito por parte das suas personagens. Entretanto, como leitores, isso sempre nos é confidenciado como se fosse um falar, um reforçar do discurso para que não entremos no mundo de uma crença que foge a explicações plausíveis. Caso semelhante ocorre em “O gato preto”, como forma de desmerecer essa parcela da realidade que não é inteligível para os adeptos da lógica. Semelhantemente ocorre com o visitante dos Usher, diante da casa e de seus moradores, o narrador se depara com elementos que o fazem questionar a sua sobrenaturalidade. Essas impressões não recaem somente sobre ele, mas são ratificadas por Roderick, que nos oferece um segundo olhar, uma segunda percepção análoga. Essa convergência serve como um tipo de coerência interna que confirma a esfericidade, as percepções de um narrador que nega um ponto vélico, que se apresenta diante de si. Como podemos reconhecer nos trechos abaixo destacados,

A prova – a prova daquela sensibilidade – estava – dizia ele (e eu me sobressaltei ao ouvir tal coisa) – na gradual mas evidente condensação, por cima das águas e em redor dos muros, de uma atmosfera que lhes era própria. O resultado era discernível - acrescentou – na silenciosa mas importuna e terrível influência que, durante séculos, moldou os destinos de sua família, e

que fizera *dele* aquilo que eu via – aquilo que ele era (POE, 1978, p. 19 – grifo do autor).

Essas sensações são semelhantes às do narrador ao se deparar com a casa:

Minha imaginação trabalhara tanto, que me parecia haver realmente, em torno da mansão e suas adjacências, uma atmosfera peculiar, que nada tinham em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas e do lago silencioso – um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mal discernível, cor de chumbo (*idem*, p. 10).

A repetição de percepções no texto dá maior credibilidade ao evento sobrenatural: mesmo que o narrador desdenhe dessa percepção de Roderick, ele próprio se sente afetado. Uma característica presente tanto na narrativa gótica quanto intensificada em toda obra de Poe é o proporcionar de uma espacialidade e de uma composição de estados por meio de suas palavras. Esta apresentação, mais do que propor uma descrição crua, nos oferta uma sensação, uma impressão, um sentir, uma atmosfera, como já destacado por Lovecraft (2007).

O papel da composição espacial se apresenta para o leitor na introdução do conto, na qual o narrador se depara com a residência dos Usher, mas vai além, ao trazer para dentro do conto a importância da distribuição de certos elementos como criadores dessa atmosfera e por que não pensarmos que essa disposição vai além de uma proposta de sensação do personagem, mas da nossa própria.

A chegada do narrador-personagem é marcada por uma sensação de mal-estar que se prolonga por toda a narrativa e se desdobra no decorrer dos eventos. A sua descrição inicial é “Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito” (POE, 1978, p. 7), sensação essa intensificada pelo ato de ele metaforizar as janelas como olhos vidrados e mortiços. Vale ressaltar que não somente a exterioridade da casa é detalhada, mas o seu interior também; a sala de visitas de Roderick é descrita em pormenores, remetendo inclusive, à alegoria “A máscara da morte rubra”⁵² devido aos seus vitrais avermelhados, e aos tapetes pretos na parede em seus salões e que refletem também o próprio apreço estrutural, já presente em “The Philosophy of Furniture” (1840) e sua

⁵² Abrindo um parêntese ao foco da discussão, podemos observar a presença de uma possível referência de Poe entre os seus próprios contos, em uma relação de “A Casa de Usher” e a Máscara da morte Rubra. Os salões presentes nos contos se assemelham muito, com seus vitrais vermelhos e os tapetes nas paredes. O uso da palavra “amortalhada” é bastante significativo em ambos os contos e no poema recitado em improviso por Roderick enquanto faz uma referência a um tempo antigo em que reis reinavam e onde espíritos se moviam musicalmente, como em um baile, até que chega a presença de algum ser que destrói aquela harmonia, “Entes do mal, porém, vestidos de luto” tal como a morte Rubra vem amortalhada. Adicionados a expressões como “purpleando-se” e “de uma época amortalhada” cria-se um paralelo com esse outro conto, que só será público três anos depois. Além disso, o último verso cria um elo mais forte a oferecer essa caminhada de passagem, formas que se movem em uma melodia, como espectros destoantes.

afeição pela cultura europeia em detrimento da americana. Indo mais além, parte de uma crença particular exposta nos contos de Poe que fazem um apelo estético ao modo como a composição de um espaço, quer seja paisagem ou não, influencia nos sentimentos dos que por lá transitam, “Senão tudo do que sentira era devido à influência perturbadora do sombrio mobiliário do aposento – das negras e esfrangalhadas cortinas que, agitadas pelo sopro de uma tempestade que se iniciava [...]” (POE, 1978, p. 22).

A criação da espacialidade em toda a obra de Poe é muito importante, normalmente vamos encontrar um caráter introdutório que tem como papel não somente apresentar seus personagens, mas criar uma sensação para o leitor. A descrição dos elementos serve para enfatizar esse caráter de efeito tão importante para a literatura gótica. Esse efeito nos atinge nos sentimentos, espaço esse que caminha para o abstrato e logo não é facilmente conceituado pela lógica. Descrever um evento marcado por uma sequencialidade, mesmo que complexa, é mais simples do que expressar impressões, sentimentos e efeitos em nós mesmos sobre uma leitura profunda, efeito esse que não se apresenta somente no leitor, mas se reconhece no discurso do narrador:

Fui obrigado recorrer à conclusão insatisfatória de que *existem*, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa compreensão (*idem*, p. 8 – grifo do autor).

Essas questões que fogem à compreensão comum não se refletem somente no espaço composto, mas também como temáticas que se encontram em seu subtexto. Ao tratarmos sobre os tabus dentro da literatura fantástica podemos rememorar as reflexões de Todorov (2010) em respeito aos campos temáticos que buscavam, de maneira metaforizada, trazer à tona discussões que não poderiam ser ambientadas e debatidas claramente⁵³. Dentre os temas censurados que podemos reconhecer dentro dessa obra há o incesto, não aparente somente entre os irmãos, mas em toda família, fruto da informação oferecida na introdução do conto a destacar que o ramo do Usher poucas vezes saiu de dentro seio familiar, de tal modo que, ao que aparenta, os familiares se casavam entre si, perpetuando a pureza do racial do clã, mas não só isso, no momento em que somente existem Madeline e Roderick como herdeiros de tudo, compete a eles manter a linhagem dos Usher.

Tive também notícias do fato, bastante notável, de que do tronco da estirpe dos Usher, por mais antigo e glorioso que fosse, não surgira nunca, em tempo

⁵³ Vale salientar que “The Monk” (1796) de Matthew Gregory Lewis devido tratar de temas considerados tabus, como o incesto e o estupro dentro da igreja, levou a um alvoroço popular e quase a perda de seu lugar de magistrado no parlamento.

algum, qualquer ramo duradouro; em outras palavras, sabia que a família se perpetuara sempre em linha direta, salvo insignificantes e passageiras exceções (POE, 1978, p. 9).

Essa questão não se aprofunda no conto, mas de forma singela é entregue ao leitor que pode refletir a partir do que lê. Entretanto, como destaca Todorov (2010), são muito tênues essas citações. Cortázar em seu “Casa tomada” (1946) faz uma emulação clara aos Usher, ao apresentar um casal de irmãos que temperam a sua narrativa tanto com esse ar de sobrenaturalidade, quanto com uma relação quase marital.

Outro tabu que podemos destacar são as próprias doenças psicológicas e seus efeitos, que durante muito tempo foram consideradas decorrentes de um caráter sobrenatural, como o mal olhado, por exemplo, ou por forças maléficas. Ao falar sobre Roderick e sua doença, o narrador-personagem destaca, “Vi que era escravo forçado de uma espécie anômala de terror. – Morrerei – disse-me -, *devo* morrer desta deplorável loucura. Assim, assim, e não de outra maneira, é como devo morrer. Aterraram-me os acontecimentos futuros, não por si próprios, mas pelos seus resultados” (POE, 1978, p.13 – grifo do autor), esse trecho possibilita ao olhar contemporâneo e psicanalítico mais especializado a leitura de possíveis doenças, como a crise do pânico, por exemplo, desconhecida na época.

No percurso do conto, Poe cita vários livros, alguns existentes somente nesse universo, enquanto outros são de fato reais. Logo, na mecânica poeana não existe um elemento que não se proponha a oferecer uma nova esfera de compreensão. Podemos dizer que devido essas referências ele produz uma metanarrativa, uma *mise en abyme*⁵⁴ (MARQUES, 2010), como uma boneca russa que contém histórias dentro de histórias, como ocorre com *Mad Trist* em ‘Usher’ que pode ser traduzido por “Assembléia dos loucos” (PARISI; AZERÊDO, 2016), assim como em outras referências de autores e livros que enriquecem esse universo.

Todos os literatos citados na obra ambientam a mente de Roderick e sua relação com o sobrenatural. Assim, podemos inferir, em um primeiro momento, que decorrente dessas leituras a sua mente vagueasse por esse caminho mais místico, ou de forma contrária, podemos pensar que a sua vivência com a casa pudesse desaguar nesse estudo. Os autores citados, em sua grande parte, viveram no século anterior a Poe e discutiram a quiromancia (o prever o futuro, algo que parece se evidenciar no comportamento de Roderick e inclusive em sua fala), mas não param por aí, outros falam sobre o inferno, demônios, vida após a morte, e inclusive, sobre livros heréticos, como os citados em *Directorium Inquisitorum*, fora espaços utópicos

⁵⁴ Obras que possuem outras obras dentro, nesse caso, uma narrativa em abismo.

como em “The City of the Sun” e “The subterranean Voyage”. A própria alusão a Fuseli, grande pintor de sua época, com o uso de elementos dramáticos como o claro-escuro e um tom utópico e onírico não se apresenta somente nos desenhos de Roderick, mas em uma referência direta a sua principal obra “The Nightmare” (1871), que apresenta uma mulher numa romântica visão, deitada em uma cama, com um demônio em seu peito, evento semelhante ao que ocorre com o narrador, na noite do retorno de Lady Madeline: “An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm” (POE, 1839, p. s. p.)⁵⁵, uma cena semelhante que ocorre em uma noite, como um pesadelo, um sonho tão recorrentemente retomado pelo narrador. De tal modo, vemos que Poe, cria elo com outros textos que aprofundam esse universo que ambiente a casa e seus moradores. O próprio “The haunted palace” foi um poema publicado por Poe no mesmo ano, no mês de abril, sem obter sucesso, criando um elo entre seus próprios escritos.

A exposição dos elementos com os quais o narrador-personagem se depara tem a função, como já destacamos, não de pura descrição, mais vai além: esse encadeamento entre a casa e a família Usher é uma ferramenta importante para aplicação de um dos conceitos de Poe, a escrita inversa. Por meio de sua amarração podemos reconhecer como muitos elementos são arranjados para encaminhar o fim já pretendido.

Desse modo, as metáforas e correlações entre as personagens e a casa-personagem servem como paralelos de eventos os quais se desdobrarão no decorrer da narrativa e que nos prepararam, mesmo que de forma singela, para os eventos a seguir. Por exemplo, a comparação das janelas com olhos mortiços nos indicam o próprio fenecimento dos personagens que aparecerão em seguida. Assim, desde seu início é evidenciada essa conexão entre o destino do espaço e de seus moradores. Ao se referir à casa, o narrador acrescenta “Aquilo me lembrava muito a enganadora integridade das estruturas de madeira apodrecidas, durante longos anos, em alguma abóboda esquecida, sem contato com o sopro do ar exterior” (POE, 1978, p. 10). Mesmo antes de nos apresentar de fato Roderick e Madeline, vemos esse apodrecimento do ramo que ele cita, no caso, familiar, não só metaforicamente, mas fisicamente inerte dentro daquele espaço. A própria rachadura, tão destacada nas análises desse conto e motivo de uma justificativa de um sobrenatural explicado por Todorov, demonstra o perecer dos que lá habitam, intensificado na luta e na morte dos irmãos.

⁵⁵ Optamos por usar a frase do texto em inglês pois fica mais evidente sua aplicação, além de considerar que a tradução, por vezes, não consegue contemplar o uso dúbio das palavras por parte de Poe. A citação em língua portuguesa seria algo como: “Irreprimível tremor invadiu, pouco a pouco, o meu espírito – e no final pousou sobre o meu coração um demônio, verdadeiro pesadelo de sobressaltos sem causa” (POE, 1978, p. 22).

Outro exemplo de que podemos fazer uso para destacar essa amarração de acontecimentos, que serve como preparativos ao leitor, é quando o narrador-personagem se depara com um quadro, pintado por Roderick, que apresenta o que à frente saberemos que é onde se encontra o jazigo de Madeline e sua disposição dentro da residência. Vale mencionar que a luminosidade que aparece na cripta, mesmo sem uma fonte de acesso à luz, pode representar a vida de Madeline, enterrada. A menção a esses elementos é de grande valia para destacar as pequenas pistas distribuídas pelo texto:

Um pequeno quadro representava o interior de uma abóbada ou túnel imensamente longo e retangular, de muros baixos, lisos, brancos e sem interrupção ou adornos. Certos pontos acessórios do desenho serviam bem para dar a ideia de que aquela escavação se achava a grande profundidade, sob a superfície da terra. Não se via nenhuma saída ao longo de sua vasta extensão, nem se observava qualquer archote ou outra fonte artificial de luz; não obstante, uma onda de raio intensos inundava tudo, banhando o seu interior de um esplendor lívido e inadequado (POE, 1978, p. 16).

Esses elementos, conjugados a outros, nos mostram as claras amarrações que Poe construía em seu processo de elaboração, com uma tensão crescente ao desenrolar da trama, até mesmo por ser uma narrativa longa e que pede um maior nível de atenção.

3.2 Revelação Mesmeriana

Em nossa segunda análise faremos uso do conto “Revelação Mesmeriana” (*Mesmeric Revelation*), 1844, porém no percurso de crítica consideramos interessante trazer outro conto de Poe, paralelo a esse, que é “O caso do Sr. Valdemar” (1845), pois ambos tratam de uma temática em comum e mesmo que, de modo aparente, não assumam um diálogo entre si, podemos ver grandes semelhanças entre eles, como se na publicação do segundo houvesse ocorrido um desdobrar dessa discussão. Os elementos aos quais nos referimos e cremos possibilitar essa análise conjunta partem tanto do campo temático tratado, que é o mesmerismo, quanto da semelhança entre as personagens: Ambos os protagonistas são tísicos e estão em uma fase final de sua vida. Como bem sabemos, os usos dos elementos para Poe têm um papel simbólico e profundo e nos deixam pistas para possíveis leituras, de tal modo que, ao compararmos o nome dos dois personagens, Vankirk e Valdemar, notamos que ambos são iniciados com a letra V; somado a isso temos o mesmerizador, que é chamado somente de “P”, (provavelmente Poe) e aparece nos dois contos, conectando-os. Como ambas as narrativas possuem menor extensão do que o primeiro conto analisado, faremos de antemão uma apresentação para que o leitor compreenda em que universo se ambientam os acontecimentos

narrados.

O conto “Revelação mesmeriana” é narrado por “P”, um mesmerizador, que nos apresenta ao personagem Vankirk, que sofre de tísica e no momento da narrativa apresenta uma piora, com dores no coração e sintomas de asma. P é chamado por ele para amenizar os sintomas de sua doença, mas o real motivo que o leva a essa visita não é um tratamento físico, mas discutir questões que inquietam a sua alma. Vankirk se diz cético não convicto; contudo, decorrente das sessões de mesmerismo com o magnetismo animal, sente-se influenciado a pensar sobre Deus e a eternidade, pois embora já tenha lido a respeito, busca uma resposta mais profunda, o que o leva ao sonambulismo induzido. Enquanto se encontra mesmerizado, ele discute questões sobre deus e sua materialidade e por fim a sua morte. Paralelo a este, no conto “O caso do Sr. Valdemar”, vemos o mesmo padrão de personagem com semelhante doença, porém quem busca mesmerizá-lo em *articulo mortis* é P, que vai ao encontro do doente e lhe oferece um acordo, que é prontamente aceito. Nesse processo, P curiosamente reflete e se questiona sobre a influência que teria essa indução em um morto, se mudaria em proporção e quanto tempo a mais o deixaria sem vida.

Antes de nos aprofundarmos na análise, consideramos importante introduzir a respeito do mesmerismo, doutrina amplamente discutida e em voga na época de Poe e que serve como mote para ambos os contos, que se amparam em princípios constituintes dessa “ciência”. Vale ressaltar que, segundo Neubern (2007), a escolha dessa temática por parte de Poe teve um papel significativo, pois naquela época existiam grupos que estavam realizando seminários para a discussão do magnetismo animal e do mesmerismo.

A palavra mesmerismo tem sua origem a partir do seu idealizador, a saber Franz Anton Mesmer, nascido em 1734 na Alemanha. Como fruto de seu doutoramento em filosofia, ele entregou uma tese que discutia a influência dos planetas no corpo dos seres humanos. A partir disso, surge o magnetismo animal, o qual, segundo ele, existiam fluidos (humores) os quais se desestabilizariam perante essa influência externa, levando a doenças, principalmente de caráter nervoso. Inicialmente ele acreditava que ao magnetizar as pessoas por meio de certos instrumentos, poderia estabilizar seus organismos. Em um segundo momento, esse estudo avança e deixa de lado os instrumentos para realizar essas curas pelo toque das mãos. Registra-se que houve curas e tratamentos de várias pessoas, como o da irmã de Mozart. Os apontamentos a respeito dessa influência sobre o corpo não foram vistos com bons olhos pelos seus conterrâneos, levando Mesmer a ir para França, onde buscou, junto à monarquia, o reconhecimento de seus estudos e que seu tratamento fosse levado aos hospitais. Contudo, na

contramão ao seu desejo, ele é considerado como charlatão e imoral, mesmo que um dos relatores tenha se oposto a esse veredicto. Decorrente dessa decisão, a prática do magnetismo animal é proibida, assim como sua discussão. Segundo Neubern (2007), “Por um lado, o magnetismo animal buscava se revestir de um discurso científico, desvencilhando-se de práticas como a bruxaria e o espiritualismo aos quais desqualificava em nome de uma explicação mais racional” (p. 349).

Embora segundo o comitê de julgamento ele não tenha atendido aos requisitos científicos, pouco se relata como foi esse procedimento, mas vale destacar que outros elementos além da validade dessa terapia estavam em questão. Segundo Neubern, fatores que influenciaram a negação da teoria de Mesmer resultavam da sua associação à maçonaria, que era vista com maus olhos perante a igreja, além da se mostrar um entrave à hierarquia das estruturas, que contemplava a possibilidade de qualquer um curar por meio das mãos, quando na época, na França, somente o rei teria esse poder. Paralelamente havia a sua postura anticolonialista, não misógina e cética diante do processo de exorcismo católico. De acordo com o teórico, uma das principais razões desse desprezo decorria de sua contrariedade ao pensamento da empirista ciência moderna, que buscava distanciar o objeto de análise, enquanto Mesmer valorizava a observação e a relação de troca, na crença conjunta no tratamento, sendo acusado de magia e feitiçaria por sua teoria se assemelhar à de Paracelsus (1493 - 1541)⁵⁶. “Ela [a doutrina] consistia numa noção renascentista que se mostrava pouco condizente com o projeto moderno de ciência, principalmente por estar imbuída de conteúdos subversivos enraizados no universo subjetivo” (*ibidem*, p. 352).

Segundo Agibert, depois da recusa francesa a essa prática, Mesmer ficou recluso e continuou sua técnica sem grande repercussão, contudo seus discípulos se distribuíram e continuaram defendendo o magnetismo animal. Dentre eles vale destacar Puységur (1751 - 1825), que aprofundou a pesquisa de Mesmer, indo para o que ele intitulava de sonambulismo induzido⁵⁷ ou magnético, que hoje na prática conhecemos como hipnose, embora que possuísse um princípio filosófico distinto, pois se amparava na doutrina mesmeriana, que defendia o estado de transe entre morte e vida durante o processo. Como resultado dessa terapia, além da amenização dos efeitos das doenças, se cria que os que estivessem sob sua influência possuiriam uma capacidade de clarividência, sabendo como se tratar ou cuidar de outros pacientes, se tornar

⁵⁶ Médico e alquimista que considerava de forma semelhante à relação entre macrocosmo e microcosmo.

⁵⁷ A tradução mais aproximada do termo de Puységur é esta. Em inglês ele usa o termo *Sleep Waker* (Dorme Acordado) que se distingue de *Sleep Walker* (Dorme andando), por isso o acréscimo de induzido, para sua diferenciação.

um visionário, antevendo acontecimentos e uma intensificação de sua capacidade intelectual e inteligência (AGIBERT, 2017).

Quando Poe traz a discussão essa temática, ele faz uso de uma corrente de discussão inerente a sua época que se perpetuava em um pensamento científico ainda medieval, que ia contra o plano da modernidade. O governo buscava impedir a prática e os médicos a criticavam por ser uma terapia alternativa. Quando publicados, esses contos traziam introduções que fizeram muitos crerem na eficácia do tratamento. Lidos como um relato, ou até mesmo devido ao constante recurso do narrador em primeira pessoa, Poe possibilitava uma maior aproximação do seu público com novos experimentos no tratamento da psique. Segundo Agibert (2007), tão grande foi a repercussão de seus contos, que os jornais em que eles foram publicados deram abertura para que o público leitor se manifestasse, chegando a um ponto em que Poe teve que negar certas crenças e afirmar que os tinha escrito em tom de brincadeira, declaração essa que não condiz com seu tônus literário, uma vez que o seu humor caminhava para o grotesco, como em “Loss of breath” e “The Predicament: the scythe of time”, que estão longe de um teor jocoso. O engodo aparenta ser um recurso para amenizar o calor popular, tendo em vista que Poe participou de vários seminários mesméricos que ocorreram em sua região. De acordo com Agibert (2017, p. 15) entre junho e julho 1841, em Boston, foi formada uma comissão de várias pessoas proeminentes que falavam sobre as experiências que tiveram com o magnetismo animal. De acordo com o teórico, Poe também participava das palestras de 1838 com Charles Poyen (? - 1844), outro proeminente nome no magnetismo francês.

O conto “Revelação mesmeriana” se inicia na voz de seu narrador P que, amparado em um provável discurso dos defensores desta prática terapêutica, defende a sua natureza real e inquestionável, sobrando aos que dela duvidam adjetivações e comentários como: “são simples descrentes profissionais, casta inútil e desacreditada” (POE, 1981, p. 212). Nessa introdução, P fala a respeito do sonambulismo induzido ou magnético, comparando-o a um estado que se assemelha ao da morte, mesmo que não use essa terminologia. Por fim, o senhor P não aceita nem ser questionado em seus métodos: “Digo que seria superfluidade demonstrar tais coisas - que são as leis do magnetismo em seu aspecto geral. E não irei infligir hoje aos meus leitores tão desnecessária demonstração” (*ibidem*, p. 213). Retomando as reflexões de Neubern (2007) o discurso se amparava no sentido contrário às ideias da ciência moderna, nas quais os achismos e impressões deveriam ser postos de lado, pelo fato de que o mesmerismo se baseava na relação do médico com seu paciente, por um aproximação mais intuitiva e

observadora, que seguia na contramão do pensamento científico da época. De tal forma, entrar nessas discussões era possibilitar uma abertura à sua invalidação.

Depois da introdução desse discurso em prol da supostamente indubitável prática do mesmerismo, é-nos apresentado Vankirk, o mesmerizado, quando o paciente expõe suas inquietações intelectuais a respeito da vida pós-morte, que vão além de um elemento físico: “Mandei chamá-lo hoje - disse-me - não tanto para dar-me um alívio ao corpo como para satisfazer-me relativamente a certas impressões psíquicas que, nos últimos tempos, causaram-me grande ansiedade e surpresa” (POE, 1981, p. 213). No dia em questão, vemos que o tratamento não faz efeito, levando-o a outro âmbito, o espiritual.

Vankirk se mostra cético às questões que concernem à eternidade da alma, porém, segundo ele, sente por meio do magnetismo uma influência que o inclina a pensar a respeito. Tal qual Vankirk, Valdemar apresenta o mesmo ceticismo, não obstante são cobaias nesses experimentos, restando uma ponta de crença. Essa personificação cética representa o momento histórico no qual a modernidade se apresentava, em que os discursos buscavam ir além de achismos. Essa postura inicialmente descrente se apresenta em muitos outros contos de Poe, um observar sem querer ver. “Sinto agora ter chegado a um ponto desta narrativa diante do qual todo leitor passará a não dar crédito algum. É, contudo, minha obrigação simplesmente continuar” (*ibidem*, p. 229). Um sobrenatural que se deixa questionável.

Durante o processo de construção do conto, vemos que esse questionamento surge antes mesmo do evento que o procederá, numa busca científica de pensadores, como o citado Cousin⁵⁸, um filósofo espiritualista, e o Sr. Brownson⁵⁹, seu seguidor, referido por conta do seu livro semiautobiográfico “Charles Elwood”, em que ele questiona a religião e as divindades (BROWNSON, 1840). Ambos os citados são contemporâneos de Poe.

A respeito do livro supracitado, Vankirk faz uma crítica que ultrapassa a barreira ficcional, por se assemelhar à crítica particular de Poe e bastante cética, por sua incapacidade de defender as reflexões espiritualistas. As palavras de Poe a respeito da obra são: “Ele não conseguiu convencer a si mesmo dessas verdades importantes que ele está tão ansioso para impressionar seus leitores⁶⁰” (POE, 1981, p. 230). Nas palavras de Vankirk, “Achei-o

⁵⁸ Victor Cousin (1792 - 1867) não criou uma filosofia própria, ele buscou por lado a lado outros filósofos, identificando suas similaridades e discrepâncias. Para ele o mundo sem Deus e Deus sem o mundo não fariam sentido.

⁵⁹ Orestes Augustus Brownson, autor do livro “Charles Elwood, or, The infidel converted” – nome completo, não citado no livro.

⁶⁰ “He has not altogether succeeded in convincing himself of those important truths which he is so anxious to impress upon his readers”

inteiramente lógico; apenas as partes que não eram simplesmente lógicas eram, infelizmente, os argumentos iniciais do incrédulo herói do livro. Em seu resumo, pareceu-me evidente que o pensador não tivera êxito sequer em convencer-se a si mesmo” (*Idem*, p. 213 – Grifo do autor).

De tal modo muito se assemelham, não só o discurso do autor e do seu personagem, como também no olhar contemporâneo sobre essa espiritualidade, que era bastante questionada em sua época. Vankirk buscava ir mais longe que a vontade de crer, ser tocado pela inteligência ou na alma. “A vontade pode concordar; a alma, o intelecto, nunca. Repito, pois, que só senti um tanto, e nunca acreditei intelectualmente” (POE, 1981, p. 214). Vankirk condiz com outros personagens poeanos em seu ceticismo, não compreendendo em sua intelectualidade as questões com que se deparam: podem até ter vontade de crer, mas não chegam a expressá-la. Se usarmos um conceito de Cortázar para ilustrar o papel do magnetismo animal nesse conto, podemos conceitua-lo como um ponto vélico, o elemento simples que está lá escondido, até ser observado. Essa abertura do pensar, do questionar, levanta novas questões, ou como Vankirk traz à discussão, leva a perguntas bem orientadas, deixando-nos a reflexão de que não obtemos a certeza se sobre o insólito e talvez por isto não encontremos as questões corretas a serem formuladas, buscando caminhos ainda não trilhados:

P. - Diz você que desvestido do corpo o homem seria Deus?

Vankirk - (Depois de muita hesitação.) Eu não podia ter dito isso. É um absurdo.

P. - (Consultando minhas notas.) Você disse que "desvestido do invólucro corpóreo o homem seria Deus".

Vankirk - Isto é verdade [...]

(*ibidem*, 218 – Grifo do autor)

Provável que a busca da pergunta correta ou conceito nesse contexto decorra do próprio princípio da elevação da capacidade humana, sobre sua influência. Vemos que a forma da pergunta nesse trecho leva a duas repostas distintas. As perguntas feitas por P levam à discussão central do conto a respeito da eternidade e, paralela a ela, a materialidade de Deus. Essa ânsia de Vankirk, em respeito a essas questões, se configura como a corrente espiritualista presente em sua época, mas não é só isso, seria uma forma de tratar das questões metafísicas através de argumentos que possibilitassem uma resposta que agradasse aos positivistas. Essa busca podemos reconhecer em Mesmer a deixar-se ser questionado e avaliado por um comitê, mesmo sem parâmetros claros. Essa natureza de tratar de elementos metafísicos ante um olhar científico podemos encontrar na própria forma pela qual Poe opta por desenvolver seu texto. Ler esse conto sem buscar referências paralelas se faz de difícil entendimento, oferecendo um tom científico mais elevado do que leitor simples possui, instaurando um ar de ciência sobre o que o texto trata, misturando a metafísica e a física nas explicações das materialidades. A

discussão supera o próprio mesmerismo, que nem se intenta discutir no conto, mas possibilita à personagem uma capacidade de clarividência. Não é por acaso que o conto com Valdemar tenha obtido maior repercussão: Poe retorna o mesmerismo que inquietava as pessoas em uma fórmula mais simples de compreensão. Mais fantasiosa que científica, levando à comoção popular.

Ante a inquietação de Vankirk o processo de mesmerização é facilitado, deixando-o *sleepwake*⁶¹ rapidamente, ficando em um estado de transe. Segundo P, tanto Vankirk quanto Valdemar estariam em um estado que se assemelha à morte, para eles tanto faz estar morto ou mesmerizado.

Vankirk - Quando digo que ele se assemelha à morte, quero dizer que se parece com a vida derradeira, pois quando estou no sono magnético os sentidos de minha vida rudimentar ficam suspensos e percebo as coisas externas diretamente, sem órgãos, por um meio que empregarei na vida derradeira e inorgânica (POE, 1981, p. 219).

Esse estado, embora aparentemente similar entre as duas personagens, ocorre de forma distinta entre ambas: na primeira, a passagem é menos evidente, na segunda, seu tormento entre estar vivo ou morto se estende até a súplica. Vankirk diz: “Se eu estivesse acordado gostaria de morrer, mas agora isso não importa. A condição magnética está bastante perto da morte para me satisfazer” (*ibidem*, p. 215). Paralelo a isso, Valdemar se pronuncia: “Sim... estou adormecido agora. Não me desperte! Deixe-me morrer assim!” (*ibidem*, p. 228). Ambos quando questionados também expressam uma falta de força física em detrimento da intelectual, que aparenta normalidade: “P. - Desejaria que se explicasse, Sr. Vankirk./ V. - Desejo fazê-lo, mas isso requer esforço maior do que aquele de que sou capaz. O senhor não interrogou adequadamente” (*ibidem*, p. 215). Enquanto que com Valdemar, lemos: “Como anteriormente, alguns minutos decorreram até que fosse dada uma resposta e, durante o intervalo, parecia que o moribundo reunia suas energias para falar” (*ibidem*, p. 228). Ambos retratam um estado além da força corpórea, porém ainda presente.

O uso de elementos científicos confere tanto ao conto, quanto ao próprio magnetismo animal, um elemento científico estruturante. Essa discussão sobre a materialidade instaurada por Poe em 1844, se aprofunda na contemporaneidade no campo da física. Vejamos um trecho em que Vankirk, enquanto mesmerizado, discute este ponto:

V - (Depois de longa pausa, murmurando.) Vejo... mas é uma coisa difícil de dizer. (Outra pausa longa.) Ele não é espírito, porque existe. Nem é matéria, tal como você entende. Mas há gradações da matéria de que o homem não

⁶¹ Esse termo, era como originalmente se intitulava o sonambulismo magnético, diferenciando-o do comum. Invés de Sleep Walking que é alguém que anda dormindo, seria uma Sleep Wake, um acordado dormindo.

conhece nada, a mais densa impelindo a mais sutil, a mais sutil invadindo a mais densa. A atmosfera, por exemplo, movimentada o princípio elétrico, ao passo que o princípio elétrico penetra a atmosfera. Estas gradações da matéria aumentam em raridade ou sutileza até chegarmos a uma matéria não particulada - sem partículas -, indivisível - una - e aqui a lei de impulsão e de penetração é modificada. A matéria suprema ou não particulada não somente penetra todas as coisas, mas movimentada todas as coisas, e assim é todas as coisas em si mesma. Esta matéria é Deus. Aquilo que os homens tentam personificar na palavra "pensamento" é esta matéria em movimento (POE, 1981, p. 216).

Nesse estado clarividente, Vankirk busca definir o que seria essa matéria “não particulada”: segundo ele somos tomadas a relativizar as matérias em objetos concretos como, água, ferro etc., a partir daí ele cita o éter luminoso ou aluminífero, essa seria uma matéria que existe concretamente, embora não consigamos ter-lhe acesso materialmente. Partindo disso, ele passa ao campo molecular, no qual por mais que os átomos possuam seu peso, solidez, pequenez e palpabilidade, entre eles existem espaços que são menores e mais rarefeitos e em que a sua separação não é observável, logo seriam desprovidas de partículas, pelo menos para a tecnologia de sua época, assim como para nossa, um material mais leve como se plasmático.

A discussão que Poe nos oferece em seu conto diz respeito ao éter aluminífero, uma questão no campo da física que surge desde Aristóteles com o nome de *quintessência*, através da qual podemos ver como o fantástico se apropria das discussões tecnológicas e científicas em prol de buscar sua validade para representar o sobrenatural. De modo geral, essa discussão parte do conceito da não existência do vazio. Em um texto sobre a metafísica, Aristóteles, além de destacar os quatro elementos básicos que conhecemos (água, fogo, terra, e ar) acrescenta o éter. Esse elemento possuiria uma matéria mais rarefeita que os outros e compunha os espaços entendidos como vazios. O éter corpular seria o responsável pela passagem da luz entre o espaço. Devido a sua rarefação, segundo teóricos que defendiam sua existência, ele passaria pelas outras matérias, como se estas fossem materiais esponjados. Isso demonstra o conhecimento e atualização de Poe ante os aspectos científicos de sua época. Essa discussão é tão profunda que várias vezes o éter foi negado em sua existência, como na experiência de Michelson-Morley⁶², na qual não se via a modificação da luz em questão temporal, que deveria ocorrer na relação das luzes com outros corpos. *A posteriori* o discurso científico reconheceu sua existência em outras nomenclaturas, como o vácuo quântico, discussão essa que inquietou

⁶² Aconteceu em 1887 e tinha como objetivo observar a relação do éter com a luz, partindo do princípio que assim como as ondas se propagam na água, a luz precisaria de um elemento pra se propagar. Na experiência observou-se uma não modificação da velocidade da luz, levando a muitos justificar a não existência dessa matéria.

Newton, Einstein entre outros físicos. Chegando a ser reconhecido somente como ondas e hoje se intitula o éter como uma matéria elástica hipotética (éter eletromagnético), já que não pode ser medida.

Vankirk exemplifica por meio do éter em seu estado rarefeito e não dominável que Deus seria um estado mais refinado, desaguando em outro conceito aristotélico em respeito da metafísica do movimento, ação e pensamento. Durante todo o processo Poe traz terminologias as quais produzem no leitor ou uma total incompreensão ou a necessidade de um estudo direcionado. Nesse paralelo ele cita a volição humana⁶³ como semelhança na força de Deus para criação do todo em sua imaterialidade, devido à fineza atômica ou massa absoluta, sendo ele o espírito que habita o homem e o pensamento em ação, sendo tudo criação dele. Assim, deus é matéria não particulada, unidade absoluta, pensamento, matéria refinada. O movimento é o pensamento de Deus e todas as coisas que existem são seus pensamentos, matérias mais rústicas submissas a uma matéria maior, a mente universal. A matéria cria a individualidade, que possui porções do espírito. O homem sem corpo não seria Deus, pois ele não volta para si, seria ação fútil. O espírito é matéria não particulada e a matéria outra é a matéria concretizada.

Em poucas páginas Poe consegue criar um nível de discussão tão profundo ao leitor que é como se fosse inquestionável seu conhecimento a respeito, aparenta que essa clarividência mesmérica não se encontra somente em Vankirk, mas no próprio Poe, dando força e confiança as suas palavras, que nos fazem quase não questionar a sua veracidade. Nesta passagem ele acrescenta:

V. - A conglomeração numerosa de matéria dispersa em nebulosas, planetas, sóis e outros corpos que nem são nebulosas, nem planetas, tem como único fim suprir o pabulum para a reação dos órgãos de uma infinidade de seres rudimentares. Sem a necessidade do rudimentar, anterior à vida derradeira, não teria havido corpos tais como esses” (POE, 1981, p. 220).

Em meio a essa discussão Poe traz diversas entidades e discussões que podemos encontrar no fantástico, como a vida além da morte, a imaterialidade, os anjos, os espíritos, a clarividência, outras formas e seres que ambientam o mundo fantástico e não só isso, indo além, podemos inclusive compreender como essa organização dos elementos, citada por Usher influencia nas materialidades.

Ante todo esse processo de conceitos profundos Poe oferece para seus leitores uma metáfora mais compreensível: “- ‘Nós’, certamente, mas não a lagarta” (*ibidem*, p. 219) ele

⁶³ Volição: força de vontade, o ator de decidir por algo, o momento da tomada de decisão. Eleição de uma preferência. É mais que uma força de vontade, é a vontade que leva pra pratica. Processo cognitivo. Volo vem de vontade consciente. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/volicao/>>. Acesso em: Jan de 2018.

compara nossa vida ao processo de passagem pela metamorfose da lagarta, ou seja, a vida seria esse processo de passagem de um corpo concreto para um perfeito. Por fim, reconhece que a força da magnetização sobre a matéria perpetua um estado de consciência, que não se sabe se vivo ou morto, no caso de Vankirk. Mas lhe infere o questionamento, “Ter-se-ia, realmente, o magnetizado, na última parte de sua dissertação, dirigido a mim lá do fundo das regiões das sombras?” (POE, 1981, p. 222), ele infere isso devido os aspectos físicos aparentes, citando a mão Azrael⁶⁴ ao ver o corpo frio. Elemento que com Valdemar irá enfatizar, não deixando o personagem morrer logo, mas aumentará a esquisitice do evento. Diferente de Valdemar que o certifica dessa passagem, de forma mais inquietante. Ouvindo a voz como sons, que talvez viessem de um além, “de uma vasta distância ou de alguma profunda caverna dentro da terra” (*ibidem*, p. 230).

Assim como seus contemporâneos permanecemos com as reflexões, será de fato que essas possibilidades advindas do mesmerismo seriam reais? Provavelmente não, porém hoje estudos já buscam comprovar a eficácia de imposição de mãos, como no Reiki, entre outros. O conto, embora sejam relatos de um mesmerizador, deixa a saída do charlatanismo para ambos os contos, a saída lógica.

3.3 A Autoestrada do sul

O conto “A autoestrada do Sul” (La autopista del sur - 1966), de Cortázar, foi escrito mais de cem anos depois dos contos de Poe. Nele, o fantástico se apresenta em meio ao maquinário, na época da velocidade: “a sensação contraditória de enclausuramento em plena selva de máquinas concebidas para correr” (CORTÁZAR, 2011, p. 10). A história se inicia em um domingo à tarde, entre Fontainebleau e Paris, em um retorno à capital. No percurso se instaura um engarrafamento, por motivo desconhecido, que chega a durar dias, levando à criação de células comunitárias entre os desconhecidos, que se emparelham lado a lado com seus carros. Em meio ao frio e ao calor eles criam uma forma de governo interno, no qual a alimentação, a organização e os cuidados são implementados, no estado de exceção que eles se encontram.

No conto não temos nomes próprios, pelo contrário, cada personagem é chamado pelo narrador heterodiegético por sua propriedade, ou seja, seus bens, no caso, seu veículo e alguns pelas qualidades profissionais, como o engenheiro do Peugeot 404, que é o personagem que

⁶⁴ Anjo da morte.

acompanhamos no conto. De tal modo, reconhecemos que a história se apresenta na modernidade, com ênfase na industrialização e na lógica das grandes cidades. Estar imóvel no engarrafamento leva os personagens a observar, não só as relações, mas o tempo que se dispersa. Cortázar nos apresenta, ante a velocidade da vida, personagens que se deparam com a imobilidade e todos eles marcam horas, eventos, atividades imperdíveis. Alguns vão além da simples contagem, cada minuto que passa é notado, como é o caso da moça do Dauphine, a marcar os bipes da passagem do tempo, mesmo sem ter um motivo específico, ela corre. Sobre essa personagem, vale ressaltar, que é a mais inquieta a respeito da passagem do tempo: na sua relação temporal, mesmo sem motivo evidente, ela busca calcular o percurso do tempo que perde em meio à selva de carros. Nessa ânsia, ante o poder de controlar sua vida, o andamento dos carros e das horas, ela se perde em cálculos, mesmo seguindo a convenção dos ponteiros, submerge na passagem dos dias.

No começo, a moça do Dauphine havia insistido em fazer a contagem do tempo, se bem que o engenheiro do Peugeot 404 pouco estivesse ligando. Qualquer pessoa poderia olhar no relógio, mas era como se esse tempo, amarrado ao pulso direito ou ao *bip bip* do rádio, medisse outra coisa fora do tempo dos que não fizeram a estupidez de querer voltar a Paris pela autoestrada do sul [...] (CORTÁZAR, 2011, p. 9).

Cortázar amplia nosso olhar sobre a personagem ao inferir que os bipes pareciam medir outra coisa, coisa essa que não aparece na mente da jovem e é concernente à sua pressa não justificada. Tão ampla é essa ansiedade, que por vários outros trechos se enfatiza a sua preocupação, “[...] não restava nada melhor que voltar para o 404 e recomeçar a mesma conversa sobre *as horas*, as distâncias e o cinema com a moça do Dauphine” (*ibidem*, p. 12 – grifo nosso), até chegar finalmente à conclusão de que eram contagens inúteis, que o tempo se relativizara. Somente a ela, e ao engenheiro do 404 temos acesso aos pensamentos; contudo, mesmo assim Cortázar nos deixa essa questão.

Vemos no processo que as personagens, mesmo empenhadas em seus cálculos, perdem o norte temporal, fazendo-os ficar à deriva, quando se trata do fluxo temporal do engarrafamento. Não obstante, podemos intuir, como a narrativa se desdobra, que o autor intenciona que essa confusão temporal ultrapasse a mente dos seus personagens e atinja a nossa, enquanto leitores. Essa observação parte da forma pela qual o narrador expõe o tempo, que aparece inicialmente todo marcado, em seus horários, períodos do dia etc, evidenciando ao leitor essa passagem dos dias e turnos. Contudo, se tentarmos acompanhar paulatinamente seu desenvolvimento nos encontraremos tão confusos quanto os personagens, contando nos dedos

um tempo que não conseguimos dominar, até chegar um momento em que as horas não são mais contadas, mas a passagem de dias de sol.

Em determinado momento, o engenheiro pensou em riscar esse dia de sua agenda, e conteve uma risada, mas, pouco adiante, quando começaram os cálculos contraditórios das freiras, dos homens do Taunus e da moça do Dauphine, viu-se que teria sido conveniente fazer melhor a conta (CORTÁZAR, 2011, p. 16).

Chegamos, por fim, à conclusão da passagem de mais de oitos dias, mesmo assim nos sentimos perdidos nos cálculos, relativizando o tempo aos eventos que se sucedem. Qual a necessidade de se contar um tempo que não se aplica, ou melhor, uma passagem temporal que só possui sentido quando submetida a uma logística cotidiana? Quais outros tempos não existem paralelos a esse? Podemos até tomar nesse momento como exemplo os tempos sazonais, como os de pipas, de frutas etc, que não se refreiam à lógica do homem, mas do universo.

Nesse contexto o tempo se relativiza, deixando de ser cronometrado pelos bipes de um medidor, inerente à logística da modernidade e se congrega com as necessidades físicas, a fome e a sede e se tornam os novos ponteiros do relógio humano: são eles que acabam por determinar a nova temporalidade ante os eventos que circundam as personagens. O tempo, como sabemos, é uma convenção, e não existe de fato, ele é um acordo social e um norte na realidade cotidiana como estabelecida e indo além dessa lógica, naturalmente, ele se refaz em outros parâmetros. O tempo de uma espera nunca será tempo gasto nos divertindo, por mais que contabilizados pelos mesmos ponteiros.

Ante o engarrafamento que se apresenta no conto, podemos compreendê-lo como uma desordem, naturalmente de carros emparelhados que buzina, ante o calor ou o frio que comparecem no percurso dos eventos descritos. Essa desordem inicial possibilita a criação de uma nova ordenação, inicialmente descrita pelo narrador na disposição dos carros, em um segundo momento, parte do reconhecimento do outro. Embora não nos sejam dito nomes, vamos além dos chassis dos carros, naturalmente a humanidade de cada um surge e esses carros antropomórficos ganham características e profissões, seus condutores recebem o nome do modelo que possuem e começam mostrar a natureza humana, o sexo, a doença, a bondade, a fome etc. Abstraídos da velocidade maquínica urbana, novas relações começam a surgir, envoltos que estão em observar o que antes só olhavam. O ar distanciado que sentimos no início do conto se desfaz, criando novas formas de relação entre as personagens-carro, em meio ao cheiro da gasolina e da acidez humana, que se evidencia.

Decorrente da necessidade de encarar uma nova ordem possível, as personagens se deparam ante dois nortes de convivência, a localização dos veículos e a afinidade com os carros

que os circundam, que facilitam a troca de suprimentos e informação. Além da selva de pedras, veremos uma nova organização social que imerge, formando células, ante o estado de exceção em que se encontram, retrocedendo ao primitivismo humano baseado nas relações de aldeias e na capacidade de obtenção de recursos.

O engenheiro não encontrou ninguém que pudesse oferecer água, mas a viagem lhe serviu para perceber que, além de seu grupo, estavam se constituindo outras células com problemas semelhantes; em dado momento, o passageiro do Alfa Romeo recusou tratar daquele assunto com ele, dizendo-lhe que se dirigisse ao representante de seu grupo, cinco automóveis atrás, na mesma fila (CORTÁZAR, 2011, p. 19).

Como exposto na citação, essa forma de conduta social, ante a formação de um grupo e sua liderança naturalmente se espalha, formando outras células, como um grande organismo, ou um ecossistema, que dialoga entre si. Essa conduta de buscar reorganizar uma ordem é imperativa para a sobrevivência e a manutenção humana dos grupos.

Além da ênfase na distribuição espacial dos carros, no processo são enfatizadas as profissões dos donos dos carros antropomorfizados: médico, engenheiro, soldado, vemos a presença de famílias, crianças e idosos como se víssemos por meio de um microscópio uma amostra de uma cidade reorganizada. Muito embora tenha a presença dessa desordem que possibilita a criação de novas condutas, veremos que na nova organização ainda impera uma estrutura patriarcal, competindo às mulheres as atividades samaritanas e não serem incomodadas em suas novas casas (carros) e aos homens o direito de maior liberdade, circulando pelas outras células, ultrapassando a rodovia, eventos esses que chegam aos ouvidos das mulheres somente por relatos.

Durante todo o percurso do conto Cortázar busca nos localizar a respeito de onde cada carro se encontra, como se paralela a essas relações antevíssemos a formação dentro dessas células, como novas composições urbanísticas, formada pelos carros. A disposição destes também induz à facilidade de relação intersocial, assim como sua passagem de um veículo a outro. Abaixo está o mapa da distribuição espacial dos carros.

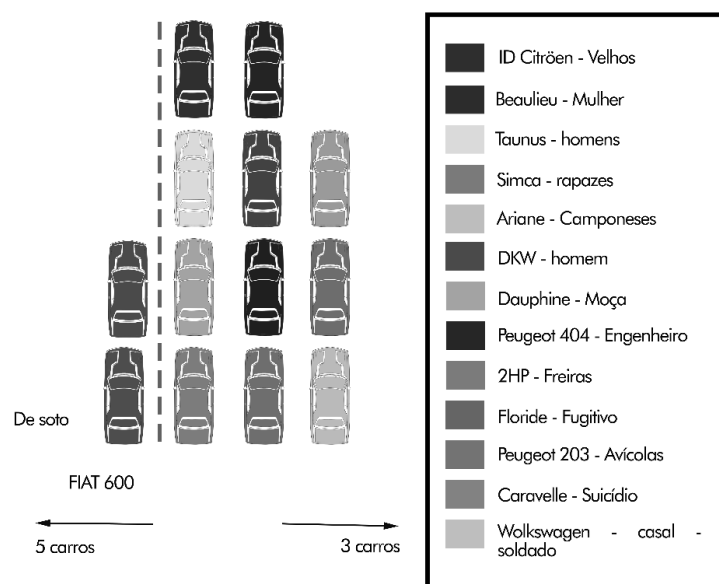


Figura 2: Disposição dos carros no conto “A autoestrada do sul” de Cortázar. **Fonte:** Elabora pelo autor.

A disposição dos carros acaba por possuir um papel significativo na forma pela qual o conto se desdobra: o engenheiro do 404, personagem pela qual observaremos a maioria dos eventos, encontra-se em um espaço estratégico, no centro do grupo, e de lá ele pode observar o que o circunda e facilita sua locomoção. Essa disposição nos fornece um sentido esquemático de uma nova ordem espacial, citada pelo autor como celular. A essa distribuição compete uma importância tal, que ao citar partes mais distanciadas do centro do grupo o engenheiro as nomeia como espaços periféricos, “O engenheiro estava contando para a moça do Dauphine seu circuito pela periferia [...]” (CORTÁZAR, 2011, p. 19), de tal modo, tornando-os como centro, não só da disposição entre os carros, mas do próprio conto. Face a essa organização celular disposta não somente pela localização e afinidades, se refaz no nome de um representante, o homem do Taunus, que se torna o líder do grupo.

No percurso da espera, cada vez mais o elemento humano se apresenta, a fome e a sede se tornam a maior preocupação, as crianças e idosos já apresentam sinais de fraqueza, alguns adoecem, e logo o comitê de decisão busca uma solução para suprir o grupo ante os dias que avançam. Na contramão dessa preocupação interna que se instaura, vemos os moradores do vilarejo, que se tornam cada vez mais implacáveis com os que se encontram engarrafados, mesmo sabendo que a busca deles contempla somente os itens básicos necessários. Os que se encontram na autoestrada, se tornam símbolo de desordem. Cortázar não esclarece de onde surge tamanha intransigência, mas podemos inferir que eles representam uma desordem que busca ser evitada, talvez o medo de saírem da autoestrada e invadirem os vilarejos ou mesmo

como forma de sanções governamentais aos que vendem produtos aos viajantes. Antes mesmo dessa intolerância por parte dos habitantes dos vilarejos, a justificativa se resume ao medo de estarem sendo fiscalizados pelo sistema, pela ordem, e serem participantes da desordem quilômetros à frente, de tal modo que a importância do sistema se torna mais evidenciada que a humanidade de ajudar os que passam fome ao seu redor.

Retornando ao processo celular na autoestrada, em meio a essa nova lógica, que retorna a primitivas formas de grupo, vemos elementos das cidades modernas ainda presentes, personagens que surgem buscando se aproveitar de altos preços em seus produtos, assim como outros que fazem uso de um folclore de eventos para obter, aos bons olhos dos outros grupos, alimentos. Em meio às doze fileiras de carros, parados na autopista, que buscam se organizar ante o não justificável. Por mais que se organizem, busquem suprir sua necessidade, ainda reproduzem um modelo social conhecido em menor escala, com liberdade restrita.

Em determinado momento (começava a anoitecer suavemente, o horizonte de tetos de automóveis tingia-se de lilás), uma enorme borboleta branca pousou no pára-brisa do Dauphine, e a moça e o engenheiro admiraram-lhe as asas na breve e perfeita suspensão de sua imobilidade; com exasperada nostalgia, viram-na afastar-se, sobrevoar o Taunus, o ID roxo dos velhos, dirigir-se rumo ao Fiat 600 já invisível desde o 404, voltar ao Simca onde uma mão caçadora tentou inutilmente agarrá-la, voejar amavelmente sobre o Ariane dos camponeses, que pareciam estar comendo alguma coisa, e perder-se depois em direção a direita (CORTÁZAR, 2011, p. 14).

Presos em seus volantes, observam a passagem de uma borboleta, a qual indo além da ordem dos carros, determina seu percurso, livre entre os veículos, quase como um momento transcendental, rouba a atenção dos personagens e de nós leitores. Somente a natureza bruta voa além do maquinário que nos regula, formado em matemáticas da repetição, “[...] embora fosse preciso parar e arrancar, e bruscamente frear sem nunca sair da primeira, da ultrajante desilusão de passar mais uma vez da primeira ao ponto morto, freio de pé, freio de mão, parar, e assim de novo, mais uma vez e mais outra” (CORTÁZAR, 2011, p. 13).

Muito embora os dias passem, a fome e a sede se acentuem e os odores se agucem, pouco vemos, de fato, de uma real inquietação, a não ser por parte da moça do Dauphine no tocante às horas. A nova ordem não introduz um estranhamento e os engarrafados pouco parecem se questionar sobre os motivos que impedem seu deslocamento, tudo parece muito naturalizado, tanto que se resumem a aceitar a situação como um grande incidente, ficando a cargo dos transeuntes, em sua busca por alimentos, insinuar possíveis motivações para um impedimento tão grande, que se desdobra por dias a fio. Justificados por uma má escolha de rota/ dia de retorno a Paris, ficam submissos às intempéries sem muita comoção, alguns, como

os homens do Floride e do Caravelle, sequer expressam sentimentos. Em meio a essa apatia entre os personagens apresentados, somente a freira, em um estado de delírio ou um transe, demonstra se preocupar, antevendo um *armagedom* como resultado da interdição da estrada. Esse é um elemento desse fantástico contemporâneo, que coloca em cena nossa incapacidade de questionar mesmo os eventos insólitos. As outras personagens são tão apáticas quanto a personagem do Floride, ou melhor, podemos dizer que até mais, pois invés de buscarem solucionar o problema, se submetem a ele.

No processo, embora não questionem individualmente, surgem diversos momentos nos quais brotam as possibilidades que originaram aquele engarrafamento. Cortázar oferece tanto aos personagens, quanto a nós leitores, possíveis justificativas, soluções tão ilógicas às vezes, que podem nos levar até a questionar a sua realidade. Segundo a ordem do texto, encontramos essas justificativas.

Primeira:

Ninguém duvidava de que um acidente muito grave tivesse acontecido naquela área, única explicação para aquela lentidão incrível (CORTÁZAR, 2011, p. 11).

Segunda:

Ao longo da tarde soubera-se da batida ente um Floride e um 2HP perto de Corbeil, três mortos e um menino ferido, a dupla batida de uma Fiat 1500 com uma caminhonete Renault, que amassara um Austin cheio de turistas ingleses, a capotagem de um ônibus de Orly cheio de passageiros chegados no avião de Copenhague (CORTÁZAR, 2011, p. 12).

Terceira:

[...] e se falava disto e daquilo quando um homem com jeito de caixeiro-viajante saiu do DKW para contar-lhes que alguém chegara havia pouco com a notícia de que um Piper Club se despedaçara no meio da autoestrada, havendo vários mortos (*ibidem*, p. 13).

Quarta:

Em algum momento (já era noite fechada) chegaram estranhos com mais notícias, tão contraditórias como as outras já esquecidas. Não tinha sido um Piper Club mas um planador pilotado pela filha de um general. Era exato que uma caminhonete Renault amassara um Austin, mas não em Juvisy e sim quase às portas de Paris; um dos forasteiros explicou para o casal do 203 que o asfalto da autoestrada cederia à altura de Igny e que cinco automóveis capotaram o meterem as rodas dianteiras na valeta. A ideia de uma catástrofe natural se propagou até o engenheiro, que deu de ombros sem fazer comentários (*ibidem*, p. 15).

Quinta:

Às nove horas chegou um estranho com boas notícias: haviam tapado as fendas e em breve se poderia circular novamente (*ibidem*, p. 17).

Essa abertura de possibilidades, embora nos confunda, oferece-nos a saída fantástica, algumas delas pode ser factível, ou mesmo quantas delas o podem ser, pois em um evento grandioso como aquele pode ter ocorrido um ou vários simultâneos, impossibilitando-nos de determinar os motivos que levaram a tal situação, pois o texto pouco nos diz.

Esse elemento paralelo ao tempo e à disposição dos carros consegue nos confundir mais ante o evento disposto, pois ao definirmos um, deixamos de lado as outras possibilidades que de fato são plausíveis. Assim como nós, ante as inúmeras justificativas, as personagens duvidam dos que trazem as boas novas, porém não refletem sobre outras. Como se, recordando um trecho de casa tomada, “Pode-se viver sem pensar” (1986, p. 16) nas palavras do irmão, ante a irreabilidade, aceitamos receitas que respondessem às questões, mesmo se por nenhum momento pensarmos a respeito.

Após a passagem de dias e horas, em que as relações mudam e o trânsito segue lentamente, chegamos ao momento final, no qual repentinamente o engarrafamento se desfaz e a normalidade será retornada. E de tão perdidos no evento inicial chegamos ao seu fim.

O engenheiro do 404 que sonha ter um filho com a moça do Dauphine, com o movimento dos carros perde-a de vista e as relações fluidas começam a largar seus laços. Ao invés do novo cotidiano, de dormir lado a lado, os laços se afrouxam em olhares pelo retrovisor, novos carros surgem, de marcas semelhantes, porém distintos em seus condutores, e ele, sonha com a nova ordem, ou a ordem em meio à desordem.

[...] mas cada minuto o persuadia de que era inútil, de que o grupo se dissolvera irrevogavelmente, de que já não voltariam a repetir-se os encontros de rotina, os rituais mínimos, os conselhos de guerra no automóvel de Taunus, as carícias de Dauphine na paz da madrugada, as risadas dos meninos brincando com seus automóveis, a imagem da freira passando as contas do terço (CORTÁZAR, 2011, p. 34).

As histórias de cada um novamente se perdem no tráfego, tornando-se somente carros e trânsito. Por fim, como em um delírio, vemos o engenheiro confundir a realidade cotidiana com a memória do passado como real, que conduz seu carro, mas não os seus pensamentos.

Como se medidos víssemos nesse processo de caos, uma irreversibilidade que afetara as personagens. Cada pertence do engenheiro, que ficou nos outros carros, são lembranças de modificações, deixou um pouco de si em cada carro e cada um tem consigo o momento que vivenciaram, mesmo que se perca na memória, como aparenta acontecer, quando as conexões vão se desfazendo na passagem dos carros e suas acelerações.

Nada mais se podia fazer a não ser entregar-se à marcha, adaptar-se mecanicamente à velocidade dos automóveis em redor, não pensar. No

Volkswagen do soldado devia estar seu casaco de couro. Taunus tinha o romance que lera nos primeiros dias. Um vidro de lavanda, quase vazio, no 2HP das freiras. E ele tinha ali, tocando-o às vezes com a mão direita, o ursinho de veludo que Dauphine lhe presenteara como mascote. Absurdamente, aferrou-se à ideia de que às nove e meia seriam distribuídos os alimentos, teria de visitar os doentes, examinar a situação com Taunus e o camponês do Ariane; depois viria a noite, seria Dauphine subindo sigilosamente em seu automóvel, as estrelas ou as nuvens, a vida. Sim, tinha de ser assim, não era possível que isso tivesse acabado para sempre. Talvez o soldado conseguisse uma ração de água, que havia faltado nas últimas horas; de qualquer maneira se podia contar com o Porsche, sempre que se lhe pagasse o preço pedido. E na antena do rádio flutuava alucinadamente a bandeira com a cruz vermelha, e se corria 80 quilômetros por hora em direção às luzes que cresciam pouco a pouco, sem que já se soubesse bem para que tanta pressa, por que essa correria na noite entre automóveis desconhecidos onde ninguém sabia nada sobre os outros, onde todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para a frente (CORTÁZAR, 2011, p. 35).

O que resta para cada uma das personagens, embora envoltos por dias na desordem, é se ajustar novamente à ordem, por mais que assim não desejem, ou divagar em sonhos irrealizáveis ante a estrutura.

Por fim, acabemos a análise com o início do conto, no qual aparece a frase de Arrigo Beneditti em um jornal italiano, “L’espresso” (1964) que de antemão já nos oferece muito do que nos espera. Ele nos diz que “Gli automobilisti accaldati sembrano non avere sotiria... Come realtà, un ingorgo automobilístico impressiona ma nom ci dice gran che”⁶⁵ (CORTÁZAR, 1966). Esse trecho de início nos oferece elementos que povoarão seu conto e alguns termos valem ser destacados. O “parecem não ter história” se assemelha muito ao que o conto oferece, ao mostrar os personagens apresentados por seus carros, não como indivíduos pensantes, e mais adiante, quando ele acrescenta o termo realidade e assegura que o efeito impressiona, mas não diz muita coisa, e isto necessariamente é o que aparentamos sentir ao término da leitura. Podemos sair com mais perguntas que respostas do conto, pois a contagem do tempo, do avanço, cria expectativas angustiantes que pouco significam, cotidiano em sua lógica repetitiva e maquinaria não nos diz muito, como se parássemos de refletir sobre o fato que impressiona. Afinal, essa parcela da realidade que nos confunde, nos faz notar que refletir sobre nossa ação cotidiana, entre carros, bipes e eventos é ponderar seus sentidos.

⁶⁵ “Os motoristas aquecidos parecem não ter história... Como realidade, um engarrafamento impressiona, mas não diz muita coisa”.

3.4 O perseguidor

O perseguidor (*El peseguidor*) é um dos mais importantes contos de Cortázar e foi publicado em 1959, compondo o livro “As armas secretas”. Embora faça uso de um nome fictício, ele parte de um personagem real, Charles Parker (1920-1955), um grande instrumentista, que se tornou uma referência devido a sua virtuosidade ao tocar seu sax, indo além de uma perfeição técnica, mas fazendo da dinâmica do seu instrumento, junto ao estilo musical, grandes performances, sendo até a atualidade um dos grandes nomes do Jazz. Nessa análise não nos debruçaremos sobre eventos históricos que competem à vida particular do artista e sim como ele é apresentado ficticiamente em seu transe real versus insólito. Vale mencionar que Cortázar nos oferece uma biografia de eventos e personagens que circularam na vida de Parker, biografia essa metalinguística e recortada, se pensarmos que o próprio narrador ambienta sua narração, entrecortada à publicação da biografia de Johnny (Charles Parker), por ele escrita.

O nome da personagem é Johnny Carter e no conto o vemos como um grande instrumentista que está envolto em drogas, bebedeiras, interações e a todo momento aparenta estar transitando entre dois mundos, que não se materializa aos nossos olhos, mas nos leva em suas palavras. O tocar é o espaço do trânsito, suas conversas entrecortadas, que retornam, avançam e retornam nos confundindo e logo como um recurso vertoviniano⁶⁶ criam em palavras justapostas um terceiro sentido. No percurso, conhecemos as personagens que transitam ao redor de Carter, que como um sistema solar os atrai para si e para seus desejos e rompantes. O conto é narrado por Bruno, um crítico musical apaixonado pela performance artística de Carter.

Em seu início o conto apresenta a pobreza em que Johnny e sua companheira Dédée vivem, além disso, vemos, já nesse primeiro momento, que há uma discussão que se desdobrará por todo percurso do conto, em meio a uma febre não justificada, a discussão de temporalidades marcadas por relógios, que marcam o tempo, que limitam a compreensão de dias e eventos que, por vezes, para Johnny aparentam ocorrer simultaneamente.

Bruno a todo momento evidencia a anormalidade da personagem por ele narrada, como confia ao leitor, faceta essa que não expõe em sua crítica publicada de amplo sucesso. Essas esquisitices não surgem de um poço vazio de loucura confusa, se propagam através da busca, que embora citada várias vezes no percurso da leitura deixa-nos sem resposta, talvez por

⁶⁶ Dziga Vertov foi um cineasta russo (1896 - 1954) que em 1929 lançou o filme experimental “Um homem com uma câmera”, onde justapõe frames, que conectados em sua montagem não possuem mais seus significados separados, mas formam um terceiro sentido.

ser uma pergunta que não espere uma resposta definida, de tal modo que perpetua a reflexão de que busca seja essa, embora que nos ofereça elementos no trajeto.

Desde o seu início Johnny evidencia sua busca temporal, não querendo se limitar ao tempo, por meio de suas palavras demonstrando como isso o incomoda, pois para ele o hoje ou o amanhã, não faz muita distinção, “— Você só não faz outra coisa além de contar o tempo — respondeu ele de mau humor. — O primeiro, o dois, o três, o vinte e um. Em tudo você põe um número. E essa aí é a mesma coisa” (CORTÁZAR, 2012, p. 73). Vemos em todo percurso da fala de Johnny esse desapego temporal ou talvez a uma temporalidade não marcável pelos ponteiros do relógio, que o faz se perder em diferentes tempos, contagens que para os outros fazem sentido, mas para ele não, pois tocar o instrumento o faz cambiar de tempo.

Bruno — Quando você começa, Johnny?

Johnny — Não sei. Hoje, não é, Dê?

Dédée — Não, depois de amanhã.

J— Todo mundo sabe as datas menos eu — resmunga Johnny, cobrindo-se até as orelhas com o cobertor. — Podia jurar que era esta noite, e que hoje à tarde tinha de ensaiar.

D — Dá no mesmo — disse Dédée. — A questão é que você não tem sax.

J — Como é que dá no mesmo? Não é a mesma coisa. Depois de amanhã é depois de amanhã, e amanhã é muito depois de hoje. E hoje mesmo é bastante depois de agora, em que estamos conversando com o companheiro Bruno e eu me sentiria muito melhor se pudesse esquecer o tempo e beber alguma coisa quente (*ibidem*, p. 75).

Tempo esse ao qual um músico de jazz não se submete, mas joga, relativizando-o, colocando ou tirando notas em seus tempos. *Off-beat* é estar fora do tempo, tal qual Johnny sempre está. O improviso permite o inesperado como sua moeda de troca. Esse modo performático do músico de jazz muito se assemelha com o próprio fazer contístico que Cortázar defende, visceral, sentimental, sem planejamentos prévios rigidamente estabelecidos, mas numa busca enquanto escritor de seu tema, seu conto, um deixar-se em transe, para chegar onde se deve chegar.

Mesmo em seus momentos de sanidade mais aparentes, sem uso da maconha, ainda assemelha surgir um incômodo que o faz notar seu não conhecimento dos tempos e de certo modo incomodá-lo, sentimento esse que se refaz ante os pontos vélicos que encontra em seu percurso de vivência, como as urnas, e a gravação. Bruno enfatiza:

Naquela altura eu já havia percebido que Johnny se retraía pouco a pouco e que continuava fazendo alusões ao tempo, um tema que o preocupa desde que o conheço. Vi poucos homens preocupados daquele jeito por tudo que se refere ao tempo. É uma mania, a pior de suas manias, que aliás são tantas. Mas ele mostra essa mania e a explica com tal graça que ninguém consegue resistir (CORTÁZAR, 2012, p. 75).

Essa “mania” de Johnny, citada por Bruno, não se refere somente a não contar o tempo, porém ao mais importante, discutir sobre ele, coisa que aparenta não interessar às outras personagens, pois discutir o tempo ou o que já está mecanicamente estabelecido é levar a um estado de inquietação e de estranhamento que nos tira da ordem. Certos questionamentos metafísicos fogem da ordem cotidiana tão claramente que se torna difícil caminhar nesses dois níveis de reflexão, quando de fato o sistema nos pede que não reflitamos, pois, refletir é questionar e questionar um sistema é examinar um aparelho institucional e pôr em xeque sua realidade e validade, tão logo, a sua permanência enquanto gerenciador do padrão e do sistema.

A questão das temporalidades que inquieta Johnny se intensifica no seu processo musical e partir dele reconhece sentimento semelhante em outros momentos. Tão forte é esse sentimento que o faz não só em determinados momentos tocar divinamente, sendo comparado a um anjo, mas também resulta em um ódio pelo próprio processo de tocar, pois a música é como se fosse o vagão do metrô que ele usa como metáfora, levando-o de uma estação a outra. Muitas vezes leremos no conto “Eu já toquei isso amanhã” (*ibidem*, p. 75) como se fosse um sentimento de *déjà vu* intensificado. Como a força de uma ação repetida, sentimento esse que provavelmente todos já sentiram, para alguns esse sentimento até se desdobra em ver o futuro, um passo à frente, como se tivesse havido um erro na matriz.

Contei isso uma vez para o Jim e ele me disse que todo mundo sente a mesma coisa, e quando a gente se abstrai... Disse assim mesmo, quando a gente se abstrai. Mas não, eu não me abstraio quando toco. Eu só mudo de lugar. É como um elevador, você está no elevador falando com as pessoas, e não sente nada esquisito, e no entanto nesse tempo você passa o primeiro andar, o décimo, o vigésimo primeiro, e a cidade ficou lá embaixo, e você está terminando a frase que havia começado ao entrar, e entre as primeiras e as últimas palavras existem 52 andares (CORTÁZAR, 2012, p. 79).

Porém, a lógica justifica essa sensação, como uma memória impostora, assim como a justificação dos sonhos como abstrações de eventos já ocorridos a nossas inquietações, mesmo quando muitos veem no sonho um anunciador de eventos futuros. A diferença entre Johnny e Bruno, é que o primeiro busca a resposta ante seu sentimento, o segundo opta por não questionar e busca a uma saída plausível, saída essa que Todorov (2010) já evidencia em sua teoria. Esses eventos, ao invés de simples lapsos de sua mente, são motores de uma busca.

Um dia comecei a sentir uma coisa no metrô, Bruno, depois esqueci... E então aconteceu de novo, dois ou três dias depois. E então entendi. É fácil explicar, sabe? Mas é fácil porque não é de fato uma verdadeira explicação. A verdadeira explicação simplesmente não dá para explicar. Você teria que tomar o metrô e esperar que aconteça, embora eu ache que isso só acontece comigo (*ibidem*, p. 81).

Tal qual o conto anterior, vemos novamente presente a discussão a respeito da passagem do tempo, não em um sentido capital e maquínico, perpetuado pela rapidez contemporânea, mas na relativização de um tempo, no qual o presente, o passado e futuro se tornam mais conexos do que distanciados. Sentimos por vezes que enquanto Johnny se encontra no *aión*, entre o passado e o futuro, a eternidade, o tempo que se vivencia, Bruno é submisso ao *cronos*, ao tempo determinado e finito, que se mostra. Se aprofundarmos nossa reflexão podemos chegar inclusive na física quântica a respeito das realidades paralelas, que são um amplo campo de reflexão aos artistas que objetivam ponderar sobre o fantástico. Contudo, ao invés de um olhar visionário que podemos identificar na fala de Johnny, Bruno o vê somente como um drogado em uma provável crise esquizofrênica, que perde em sua voz a força do respeito e uma possível clarividência.

Desde o início do conto, o narrador busca criar uma alteridade entre ele e o grupo de pessoas que circundam o universo de Johnny, como se não fizesse parte daquele universo. Bruno diz que “Como faz tempo que conheço as alucinações de Johnny, e de todos os que vivem como ele, escuto atentamente, mas sem me preocupar demais com o que ele diz” (CORTÁZAR, 2012, p. 78). Assim, ele relaciona esses sentimentos a alucinações, enfatizando isso como pertencente a um grupo, “os que vivem como ele”, como se essas alucinações fossem somente delegadas a um determinado grupo de pessoas com as quais que ele não interage, provavelmente, pelo seu caráter puritano aos fumadores de maconha e suas frivolidades. Ao delegar a uma esfera do grupo essa discussão mais metafísica, Bruno põe à prova a realidade do evento, pois deixa de legitimar a sua possibilidade factível, por não considerá-la real pra si.

Observamos, inicialmente essa ênfase em um distanciamento que com o passar do tempo se esfacela, ante os questionamentos de Johnny, mesmo que, de tempos em tempos, Bruno enfatize estar alheio às questões que o instrumentista apresenta. “Sou um crítico de jazz sensível o suficiente para compreender minhas limitações, e percebo que o que estou pensando está por baixo do plano onde o coitado do Johnny tenta avançar com suas frases truncadas, seus suspiros, suas raivas súbitas e seus prantos” (CORTÁZAR, 2012, p. 78). Limitando-se inclusive aos campos de reflexão que deseja trilhar. Mais adiante observamos dois trechos nos quais as reflexões de Johnny, concernentes à realidade levam Bruno a pensar sobre si e sobre a realidade que compreende viver.

Entrei num café para tomar um conhaque e lavar a boca, talvez também a memória que insiste e insiste nas palavras de Johnny, suas histórias, sua maneira de ver o que eu não vejo e no fundo não quero ver. E me pus a pensar em depois de amanhã e era como uma tranquilidade, como uma ponte bem

armada do balcão em diante...Quando não se tem muita certeza de nada, o melhor é criar deveres para si próprio, como boias (*ibidem*, p. 87).

Uma das frases-chave desse trecho é o “e no fundo não quero ver” paralela a “criar deveres”, elas ambientam o papel cético ante as perguntas que não são respondíveis, que nos remontam às estruturas simplistas, pelas quais, formamos marcos para não encarar as questões que surgem, delegar-lhes a escuridão, perpetuando nossa compreensão da realidade e ao mesmo tempo, consciente ou inconscientemente, negar outras. Johnny busca ir além de Bruno, ambos têm consciência. Enquanto o primeiro busca algo, o segundo opta por seguir os trilhos do que é conhecido, o tão repetidamente citado sucesso decorrente da realidade material de seu livro. Bruno ainda acrescenta:

(À realidade; escrevo isso e sinto nojo. Johnny tem razão, a realidade não pode ser isso, não é possível que ser crítico de jazz seja a realidade, porque então existe alguém que está debochando de nós. Mas ao mesmo tempo não dá para seguir a corrente de Johnny, porque vamos acabar todos loucos.) (*ibidem*, p. 104).

Novamente Johnny o leva a refletir, assim como nós podemos refletir ante as reflexões dispostas nos contos por Cortázar, mas compete ao questionado seguir aquele pensamento ou buscar uma resposta plausível, tal qual Bruno faz. O ato do não pensar acaba se apresentando constantemente na obra de Cortázar. O não questionamento do evento insólito que se depara, às vezes, tão fortemente apresentando que nos faz perquirir como é possível não estranhar tal evento, episódios esses com os quais talvez nos deparemos em nosso dia a dia, que passam despercebidos, talvez inquestionáveis, restando somente aos perseguidores como Johnny e Cortázar ver a saída menos trilhada. Em certo momento do conto Johnny diz:

Não era pensar, acho que já disse a você muitas vezes que eu não penso nunca; estou assim parado numa esquina vendo passar o que penso, mas não penso no que vejo. Entende? Jim diz que somos todos iguais, que em geral (fala assim, ele) a gente pensa sem querer (CORTÁZAR, 2012, p. 82).

Contrariamente a Bruno, que decide não pensar, Johnny crê que não pensa naturalmente, apesar disso, somente pensamentos circulam em sua mente confusa. Em sentido contrário, provavelmente o que menos crê que pensa é o que mais reflete, contudo não nos modelos tradicionais dos grandes pensadores, mas em questões que fogem de sua compreensão, escorrem por seus dedos a tocar. O pensamento de Johnny leva os outros também a pensar, mesmo que não seja um objetivo evidenciado.

Em meio às febres e às crises, momentos de divagação de Johnny, a postura de Bruno, tanto como as dos outros personagens, é não levar a sério. Embora se incomodem com os seus rompantes e razões egoístas, segundo o narrador, são o que os fazem estar perto do saxofonista,

“Nesse momento tenho certeza de que Johnny diz alguma coisa que não nasce somente do fato de estar meio louco, tenho certeza de que a realidade escapa dele e deixa nele uma espécie de paródia que Johnny transforma em esperança” (*ibidem*, p. 84), ocasionalmente é repetida a expressão da realidade escapada, “Johnny parece contar com ela para se explorar, para morder a realidade que lhe escapa todos os dias” (*ibidem*, p. 96), como se ao pensar nas horas, nos relógios que marcam o tempo se afastasse do real, como em uma crise.

— Bruno, se eu pudesse viver apenas como nesses momentos, ou como quando estou tocando e também o tempo muda... se a gente encontrasse a maneira poderíamos viver mil vezes mais do que estamos vivendo por culpa dos relógios, por causa dessa mania de minutos e de depois de amanhã... (*ibidem*, p. 84).

Na verdade, as reflexões de Johnny nos trazem mais perguntas do que respostas em relação ao tempo: é a pergunta sem esperar uma resposta, pois mesmo que caminemos para a física e a questão temporal ainda pouco se sabe, e como em “A autoestrada do sul” saímos com mais questões do que entramos, “e a reconhecer que talvez o que aconteça é Johnny ser um homem entre os anjos, uma realidade entre as irrealidades que somos todos nós” (*ibidem*, p. 105). Essa realidade que lhe escapa, o faz um tanto irreal ante os outros personagens e afasta-o da realidade, talvez um retorno ao outro Johnny que tantas vezes o narrador cita no conto.

Tudo isso não tem nada a ver com o outro Johnny, e de repente percebi que talvez Johnny quisesse me dizer isso quando arrancou o cobertor e se mostrou nu como uma minhoca, Johnny sem sax, Johnny sem dinheiro e sem roupa, Johnny obcecado por alguma coisa que sua pobre inteligência não consegue entender, mas que flutua lentamente em sua música, acaricia sua pele, prepara-o talvez para um salto imprevisível que nós jamais compreenderemos (CORTÁZAR, 2012, p. 94)

Para Bruno, o Johnny centrado, limpo de drogas é um, enquanto que em suas febres e abstrações sobre o tempo ele seria outro, para quem o narrador faz vista grossa, limitando seu pensamento a essa crítica, que não se apresenta nem mesmo em sua obra a respeito do instrumentista. Na qual ele mesmo assume que “Sei muito bem que o livro não diz a verdade sobre Johnny (tampouco mente), mas que se limita à música de Johnny” (p. 67), obra que Johnny, em seus delírios entende como incompleta: “Bruno, o jazz não é somente música, eu não sou somente Johnny Carter” (p. 68). Esse paradoxo do não dizer a verdade e ao mesmo tempo não mentir presente nesse trecho do conto é um dos pontos-chave da obra, pois não existe uma mentira sobre o real, talvez profundidades, facetas, que não deixam de ser verdades entre as outras. Atentarmos aos pontos vélicos, ao simples e não ao extraordinário, que lá onde se encontra os pontos difíceis ou as saídas. “Na verdade, as coisas verdadeiramente difíceis são outras tão diferentes, tudo que a gente acha que pode fazer a qualquer momento” (*ibidem*, p.

121). Por mais que Bruno veja essas facetas de realidade, discussões possíveis que vão além do real como instruído, ele sempre retorna ao seu livro, ao seu prestígio, o qual ele mesmo crítica, por mais que chegue a se aproximar de uma fuga de ordem, pelo prestígio e pela vida mais compreensível de caber em uma caixinha, ele retorna.

Desde a forma da apresentação inicial de Johnny, reconhecemos a presença de um elemento fantástico, comparando-o a um gato “Johnny acompanhava minhas palavras e meus gestos com uma atenção desviada para outro ponto, como um gato que olha fixo mas, a gente vê que está totalmente em outra; que é outra” (CORTÁZAR, 2012, p. 73), não só em Cortázar como em Poe, assim como em outros literatos, vemos o gato como um elemento que indica o sobrenatural. Desde o Egito antigo, a presença desses animais entre duas esferas é evidenciada. Podemos apontar essa relação corroborada por essa percepção apurada que os gatos têm, tanto em “O Perseguido”, como em seu ensaio teórico a respeito do fantástico:

Qualquer senhora inglesa teria dito que o gato estava olhando um fantasma matinal, dos mais autênticos e verificáveis, e que a passagem da rigidez inicial a um lento movimento da cabeça da esquerda para a direita, terminando na linha de visão da porta, demonstrava de sobra que o fantasma acabava de ir embora, provavelmente incomodado por esse detectar implacável (CORTÁZAR, 1993, p. 175).

Em ambos os textos vemos a mesma referência evidenciada, quer seja no conto ou na teoria, essa capacidade do gato de ver o além, capacidade essa de ver algo mais que os outros, que configura esse sentido de busca, cunhado pela personagem. Esse entre mundos associado aos gatos, serve como metáfora ao próprio Bruno, que por vezes cita o outro Johnny, como se ele também se encontrasse multifacetado, segundo o narrador, algumas vezes pela maconha, porém outras por uma busca, não como de uma caça, mas de um caçador.

Johnny evidencia a inexplicabilidade de seu sentimento, da experiência, que se pode oferecer somente ao nos depararmos com um fato semelhante, talvez por isso que o autores fantásticos, mesmo que inconscientemente, busquem oferecer durante a leitura essas sensações, procurando explicar coisas que não são entendidas pelas palavras, mas por uma vivência semelhante. As reflexões do instrumentista chegam a ponto de fazer com que os outros personagens se deparem com duas saídas, a realidade do evento ou o ignorem como fruto da insanidade. Não é por acaso que eventualmente o personagem é internado, para trazê-lo de volta à ordem. Essas instituições disciplinares, servem para corrigir e fazer com que a pessoa só retorne à sociedade quando partilhar da mesma crença, mesmo que esteja errada. Fugir da ordem é apresentar outras possíveis ordens, que fogem ao poder da manutenção social. “E justamente naquele momento, quando Johnny está perdido em sua alegria, de repente deixa de

tocar e soltando um murro no nada, afirma: "Estou tocando isso amanhã" (CORTÁZAR, 2012, p. 75) e como podemos dizer que não? Johnny é um personagem entregue às suas sensações, impressões essas que o fantástico busca nos oferecer (LOVECRAFT, 2007), que é difícil explicar, pois sentimentos dificilmente são representáveis em palavras, buscam-se metáforas para a aproximação com o outro.

— Hoje não — disse Johnny, olhando a garrafa de rum. — Amanhã, quando eu tiver o sax. Então, a gente não precisa falar disso agora. Bruno, cada vez entendo mais que o tempo... Eu acho que a música ajuda sempre a compreender um pouco esse assunto. Bom, não a compreender, porque na verdade eu não compreendo nada. A única coisa que consigo é perceber que tem alguma coisa. Como esses sonhos, não é mesmo? (*ibidem*, p. 76).

Nas palavras de Johnny, tão confuso é esse sentimento, não ordenado, que até para ele que o sente é obscuro, que existe algo, que não identifica, mas persegue. “A música me tirava do tempo, embora não passe de uma maneira de dizer. Se você quiser saber o que realmente sinto, acho que a música me punha no tempo. Mas então é preciso crer que esse tempo não tem nada a ver com ... bem, com a gente, vamos dizer” (*ibidem*, p. 44). Bruno assemelha a Arte a Johnny em sua relação mais descompromissada com a temporalidade. A música para esse instrumentista serve como um catalizador desses sentimentos de estar fora do tempo e do espaço.

Enquanto que para alguns esse sentimento caminha para uma abstração, para Johnny, que decide encarar essa faceta, ele é realidade. O ato de ir ao estúdio e ficar de pés descalços é uma relação visceral que demonstra que ao mesmo tempo em que está em seu elevador temporal, ele se sente presente, não foge, busca. Com os pés fincados, não é um sentimento distanciado como, por vez, a abstração nos leva a crer, mas é presencial e físico para Johnny, ele toca o amanhã enquanto toca hoje. Essa presença o faz talvez ser mais real para os que o ouvem. “Johnny não se move num mundo de abstrações como nós; por isso sua música, essa admirável música que escutei esta noite, não tem nada de abstrata” (CORTÁZAR, 2012, p. 54). O que é abstração para alguns, se configura em uma forma de materialidade para Johnny, não contabilizável pelos ponteiros do relógio.

— Essa questão no tempo é complicada, vive me pegando de tudo que é jeito. Aos poucos eu começo a reparar que o tempo não é como uma sacola que a gente vai enchendo. Quero dizer que mesmo que a gente mude o que vai colocando na sacola, só cabe uma determinada quantidade, e pronto. Está vendo minha mala, Bruno? Cabem dois ternos e dois pares de sapatos. Bem, agora imagine que você esvazia a minha mala e depois vai pôr de novo os dois ternos e os dois pares de sapatos e de repente vê que só cabem um terno e um par de sapatos. Mas o melhor não é isso. O melhor é quando você percebe que pode botar uma loja inteira na mala, centenas e centenas de ternos, como eu

às vezes ponho a música no tempo quando estou tocando. A música e o que eu penso quando ando de metrô (*ibidem*, p. 80).

E como ele destaca esse tempo é relativo, não dominável, não matemático, pelo menos para ele, o que a frente ele vai chamar de elástico, que a depender das situações ganham maiores ou menores proporções, metáfora essa que vale para o próprio jazz. Com frequência caminhamos entre o virtuosismo da técnica e a frequência do tempo elástico. Devemos lembrar ante essa discussão da elasticidade do tempo, que o movimento fantástico normalmente faz uso das discussões teóricas e científicas. De tal modo, sabemos que Cortázar tinha conhecimento da física quântica e das realidades que ela discute, assim podemos compreender, paralelo a biografia composta de interações e de suas leituras do mundo de Parker, como a desordem, a loucura e a elasticidade do conhecimento podem caminhar unidas.

Johnny precisava naquele instante tocar o chão com sua pele, atar-se à terra da qual sua música era uma confirmação e não uma fuga. Porque também sinto isso em Johnny, e que não foge de nada, não se droga para fugir como a maioria dos viciados, não toca o sax para se encolher atrás de um fosso de música, não passa semanas trancado em clínicas psiquiátricas para sentir-se ao abrigo das pressões que é incapaz de suportar (*ibidem*, p. 95).

Mesmo que haja um distanciamento cético, que permite a sanidade do narrador, assim como no jazz e em seu jogo constante com a música, vemos gradualmente Johnny conseguindo aproximar Bruno de suas reflexões e não somente ele, nós como leitores, progressivamente vamos sendo tomados pelas suas palavras, tentando identificar o que busca dizer e progressivamente achando sentido em um ser que aparenta desordem.

3.5 O fantástico e a teoria do conto

Tendo sido realizada uma análise individual de cada conto, nesse momento buscaremos analisá-los de forma mais ampla, relacionando-os. De modo geral, observamos que cada um dos contos traz em seu âmago a discussão do real, ambientada no seu momento histórico, de tal modo, influenciando a personificação desse fantástico. Neles, distintamente de um maravilhoso que nos apresenta um mundo distante do nosso, encontramos o nosso próprio mundo, com personagens e cenários possíveis. Ante a realidade que se apresenta, paralela à cotidiana, não negada, vemos os pontos vélicos evidenciados por Cortázar, que não deslegitimam a realidade corrente, mas a ressignificam em sua amplitude.

Poe nos apresenta em suas histórias dois motes admissíveis, o primeiro em um convite urgente de um amigo, que não aparenta nada de extraordinário, somente introduzido quando o

narrador se depara com a casa de Usher. No caso de “Revelação Mesmeriana”, podemos de antemão pensar que ele naturalmente já caminhe para algo além da ordem, mas devemos recordar que naquele período essa discussão era corrente no cenário americano, ou seja, essa venda de um discurso inquestionável se fazia presente, não só no campo do magnetismo animal, mas decorrente de um momento de efervescência religiosa. Aquela ocasião estava ambientada pelo surgimento de várias religiões como a dos Mórmons (Santos dos Últimos Dias) e da Igreja Adventista, de tal modo que, embora nossa compreensão sobre essas práticas possa ser distanciada e até menosprezada por alguns, não fogem de relatos factíveis na época.

Nos contos de Cortázar, de mesmo modo, iniciamos com algo comum, como um grande engarrafamento que se instaura em uma avenida principal ou em um olhar de um crítico musical ao analisar o seu protegido. Muito embora exista esse mundo real com o qual de súbito nos deparamos, nesses dois contos analisados, na contramão de Poe, não há uma jornada que nos leve ao fantástico; ele surge nos primeiros parágrafos, não nos guiando, como se por fendas para chegar a um espaço determinado sagrado do fantástico, mas ele está logo aí, ao nosso lado, como em um engarrafamento tão comum em grandes cidades, basta darmos a devida atenção.

Assim, reconhecemos o surgimento da presença fantástica em ambos os autores de modo distinto: Poe apresenta esse fantástico como a outra cena freudiana, tão citada por Lovecraft (2007) em seu livro. Como se, paralelos um ao outro, surgissem portais que nos levassem a essa outra esfera da realidade, que não se obtém em qualquer lugar, mas por uma composição de elementos determinantes, como citado por Roderick Usher. Cortázar, de modo distinto, não expõe o fantástico como se em outra esfera, mas estendido. Segundo Chiampi (*Op. Cit.*), como filho de um realismo maravilhoso, ele faz parte de um grupo que não distingue em espaços distintos o real e o mágico, mas que estão contaminados, como se a irrealidade fosse uma ambivalência do real. Em contramão a Max Weber (1982), em seu desencantamento do mundo como princípio da modernidade, vemos nesses contos um novo fantástico que busca reencantar a realidade, a mágica nos subtextos de nossa vivência.

Mesmo que os dois autores possuam uma forma distinta de apresentação dessas realidades, podemos dizer que conseguem perpetuar o seu estranhamento, ambientado de acordo com os seus contextos históricos. Hipoteticamente não poderíamos dizer como se modificariam seus escritos se um estivesse acomodado no contexto do outro. Mas, o que podemos identificar é que enquanto Poe apresenta um fantástico argumentado em uma lógica, para Cortázar isso pouco parece importar. Sobre a perspectiva do fantástico oitocentista, os escritos de Cortázar seriam lidos como simples fábulas, por não possuírem argumentos que

levassem seu público a crer que seria plausível o evento descrito, resultante de uma época que a sucede, na qual essa forma de defesa do fantástico não se faz mais vigente.

Retomando as reflexões de Todorov (*Op. Cit.*) na presença do fantástico como incerteza ante suas saídas possíveis, podemos, de antemão, reconhecer uma grande distinção entre os autores. Poe, apresenta eventos sobrenutrais nos quais a saída lógica é mais evidente, por exemplo, embora existam vários fatores simultâneos em uma mesma noite no conto dos Usher, podemos justificá-los como uma grande coincidência. Lady Madeline é cataléptica e por isto erroneamente enterrada viva. Quando acorda do surto, revoltada, busca vingança. A queda da casa pode ser consequência unicamente de um aspecto estrutural, devido à rachadura apresentada logo no início do conto, somada a uma tempestade grandiosa que deve ter impulsionado a queda, saídas possíveis para um cético. Em “Revelação Mesmeriana” e “Valdemar”, poderíamos dizer que é somente a voz de um charlatão, ou de um hipnotizador que se aproveita da indução para levar seu paciente a dizer aquelas palavras, muito embora um outro olhar evidencie uma clarividência por parte da personagem.

Contudo, não podemos reconhecer essas mesmas coincidências ou justificativas na obra de Cortázar. Em suas soluções, como se deparados ante um caleidoscópio, vemos várias opções surgirem, aparentemente plausíveis, no entanto perpetua-se a incoerência entre elas. Dentre as inúmeras justificativas expostas em “A autoestrada do Sul”, qual delas poderíamos dizer que é a mais coerente ou até mesmo quantas delas? Escolher uma saída, é negar outras. O mesmo ocorre com “O perseguidor”: Pode ser esquizofrenia, uma questão filosófica temporal, realidades paralelas ou somente alucinações fruto das drogas?

Parece-nos que, a todo momento, Cortázar oferece uma multiplicidade de opções. Em consonância a Bessière (2012) e a Roas (2004), o fantástico seria um perguntar sem querer respostas, aparenta que o autor, indo além, almeja a confusão, como sucede na autoestrada, em que tal qual suas personagens, nos tornamos mais confusos a cada justificativa. Logo, é uma realidade multifacetada, que ao mesmo tempo em que compreende esse fantástico distanciado do cotidiano aponta sua eterna presença.

A opção de Poe por fazer uso de um fantástico mais racional e justificável não foi ingênua, estava de acordo ao seu público e a sua época. Esse recurso, iniciado pela descrença do próprio narrador, leva suas personagens no processo a identificar os elementos irrespondíveis pela lógica. Essa personificação muito se assemelhava à de seus leitores, que em rejeição à ignorância medieval ante os eventos, buscavam justificativas lógicas para as situações, podendo se identificar desde o início com o ceticismo dos narradores-personagens.

Segundo Le Goff (1990) no medievo não havia uma clara distinção entre o sobrenatural e o real, pois esses conceitos ainda não estavam fincados.

Esse além ordem era compreendido como uma extensão da própria realidade. Desse modo, naquele período de transição em que a literatura gótica consegue certa ascensão, os escritos ainda se amparavam em um pensamento em trânsito, que não via necessariamente uma distinção evidente, mas já começava a reconhecer que a realidade só poderia ser determinada por fatos comprováveis. Dessa maneira, seus leitores ainda se encontravam em um momento de instabilidade de crença. O narrador do conto de Usher a todo momento se questiona quando se depara com algo inexplicável e, a contragosto, assume que poderia ser decorrente da disposição dos elementos. Tais leitores não se contentariam somente com um *mesmerize artículos mortis* sem aprofundá-lo, como no caso de Valdemar, mas que de antemão têm que se abismar diante da profundidade da discussão produzida por Vankirk, em sua capacidade de clarividência, possibilitando olhos treinados a reconhecer que eles seriam os néscios perante tal possibilidade.

Já Cortázar, como vemos nos contos analisados, possui uma maior abertura temática, até mesmo decorrente dos estudos específicos que já consideravam a realidade como construída, assim como as pesquisas referentes à física quântica, que possibilitavam, já dentro da ciência, uma total separação do achismo popular. Logo as vertentes teóricas iriam balizar suas reflexões. Para ele não importava o convencimento do seu público; ficaria a cargo do leitor, não o implícito, mas o real, buscar os pontos vélicos dentro do conto e de sua própria realidade. Assim, como às suas personagens, cabe ao leitor ser um perseguidor do além que sua obra expõe. Distanciando-se do tom pretendido por Poe, para Cortázar, segundo o seu ensaio sobre o fantástico, isso seria uma natureza do olhar, do observar, ser um perseguidor igual a Johnny. Ao ler sua obra podemos optar pela saída plausível, como Bruno faz, que mesmo se deparando com o fantástico, sendo levado a reflexões, assume sua incapacidade de enfrentar essa jornada, ou como Johnny, que não sabe onde a resposta se encontra, mas busca, metaforiza seus anseios, em procura de algo que não se encontra aqui, mas ao mesmo tempo está. Assim como a estrutura celular em comunas, podemos reconhecer comumente em nossas vidas e não só na autoestrada, onde as relações se constituem de forma distinta e o tempo perde seu sentido. Não é que o relógio faça mais sentido fora dela, essa temporalidade, os ponteiros, só servem na lógica mecânica, pois a outros tempos que não são geridos por isso, os ponteiros pouco importam. Até mesmo ao olhar a saída em meio à confusão, anarquicamente o homem do Floride busca sua

liberdade em meios aos carros, como a borboleta que voeja sem limites, sem as regras que conduzem os outros vizinhos com quem divide a pista.

De tal modo é evidenciada essa distinção da saída plausível que, segundo Todorov (2010), a segunda regra do fantástico ainda se perpetua nos personagens de Poe, a dúvida interna, enquanto que Cortázar segue a exceção, não há dúvida, pois não há questionamento, não há estranhamento para seus personagens, restando ao leitor questionar os eventos que poderiam ter uma saída fantástica, Citando um trecho de “Casa Tomada”, podemos viver sem pensar, sermos Brunos ante os perseguidores.

Essas perspectivas de escrita fantástica influenciam na literalidade dos eventos dispostos, para só assim buscar o seu subtexto nas temáticas-tabu. Em ambos os contistas não surgem entendidas amorfas, de fato, que remetam a outro mundo; em Poe, e tanto quanto em Cortázar, podemos nos aproximar de uma mesma literalidade, em que os eventos ocorrem com um poder mais metafórico, levando-nos sempre ao subtexto. O engarrafamento na autoestrada, embora de fato ocorra, metaforiza uma comuna, enquanto que os eventos que se sucedem na casa dos Usher não representam somente a queda de um espaço, mas o fim de uma família.

Em respeito às temáticas presentes na literatura fantástica, partindo de Todorov (2010), podemos dizer que os dois autores se encontram na temática do eu, contemplando a loucura, a esquizofrenia e a discussão entre espírito e materialidade, discussão essa que está presente em “Revelação Mesmeriana”. Contudo, na contramão dos outros três contos classificados nesse campo temático, “A autoestrada do Sul” se encontra nas temáticas do tu, ao apresentar não o espaço que compete à mente do homem, mas a sua relação com o mundo. Assim reconhecemos os subtextos presentes nestas narrativas.

Lovecraft (2007), evidencia um elemento estrutural que se faz presente em todos os contos estudados, a busca de recursos de uma estrutura contística para evidenciar a intensidade dos sentimentos, criando no leitor sensações que lhe possibilitem sair de mundo comum, pois para ele, não podemos julgar um conto somente pelo enredo, mas pelo fator emocional que ele atinge no leitor real, forma essa intensificada pelo conto em sua rapidez e intensidade, oferecendo uma sensação que faz com que o leitor seja tomado pelo texto, como Poe objetiva em sua teoria. Deixar o leitor submisso à máquina de sensações proposta pelo contista também influencia não só o leitor, mas o próprio contista em seu estado de transe-escrita, que podemos assemelhar a alguns de seus personagens, ao estar fora do tempo.

Desde a oralidade, a prática do conto busca oferecer ao seu ouvinte/leitor uma sensação que não se emprega mais à performance corporal, devido à limitação do recurso midiático

(TELES, 2002). Estruturalmente, podemos reconhecer essa natureza oral muito mais evidente na contística de Poe, o recurso da primeira pessoa em seu relato fortalece esse tom de presença, diante do evento contado. O uso da primeira pessoa nos relatos do escritor americano nos fornece um tom de veracidade, pois aparenta serem pessoas comuns, ou no caso de P, alguém real, levando seus leitores à comoção, decorrente da repercussão de alguns dos seus contos. Paralelo a isso, vemos a rapidez do tom, que não se perde no relato, em seu tom testemunhal.

Não obstante, mesmo possuindo um narrador em terceira pessoa, esse tom informal não deixe de existir em Cortázar. Em sua contística vemos um narrador distanciado, como ocorre em “A autoestrada do Sul”, porém mesmo quando ele é homodiegético, como em “O perseguidor”, se perde o tom testemunhal, ficando muito mais reflexivo. O tom oral, é copartícipe tanto da prática do contar quanto do fantástico, tendo em vista que ambos partem da cultura popular e de tal modo, perpetuam essa forma. Colateral a isso, vemos que enquanto esses eventos descritos se ambientam nos espaços fechados em Poe, mesmo ante a loucura de seus personagens, em Cortázar existe uma maior liberdade, novos ambientes surgem.

Cortázar busca metaforizar o conto em sua teoria, por crer que ele caminhe para o abstrato, talvez por isso esse gênero seja tão escorregadio ao pensarmos em sua aplicação e, inclusive, em direcionar análises partindo dos teóricos que a discutem. Ele usa metáforas como o frame, o box e o jazz, três das suas paixões particulares, porém, para além da biografia de seu autor, são metáforas artísticas impressas no movimento, são passagens, processos dialógicos. O mesmo podemos encontrar na prática contística como um todo. O contos são recortes de eventos, sem um *backstory* e por fim sem uma finalização clara, esse elemento se evidencia em sua prática muito mais fragmentada de escrita e de olhar sobre a realidade. Hanson (1993) ao tratar sobre o conto, infere que ele deve ser estruturado como um sonho, não necessariamente pelas saídas fantásticas que podem surgir, mas devido à forma do sonho em recortes, sem aprofundamentos em questões que se desviem de um foco.

Resumidamente, podemos dizer que os motes narrativos dos contos selecionados são: O primeiro, a visita de um amigo doente para seu consolo; O segundo, a magnetização *artículos mortis* de um cético; O terceiro, a busca de compreender a loucura esquizofrênica de um músico de jazz; O último, um grande engarrafamento em destino a Paris. Essa forma resumida de contar os contos, centraliza nosso olhar no recorte narrativo, sem seus desdobramentos, que cada autor selecionou, logo enfatizando o evento escolhido, que é de bastante importância para um contista, saber se ele é praticável à forma do conto ou se deve ser utilizado em outro gênero. Para Cortázar não há temática ruim, mas mal executada.

Nos contos analisados, vemos como essa rapidez do recorte se evidencia. Embora narrativamente acompanhem o engenheiro e a Dauphine, pouco sabemos de onde vieram e nem para onde vão, o mesmo ocorre com Bruno, no qual, embora nos seja apresentado quem é, pouco entramos em sua psicologia. Poe, assim como Cortázar, também demonstra esse recorte, muito embora ainda se prenda a desenvolver a narrativa com início, meio e fim. Mesmo ante o seu recorte, existe uma estrutura linear de tensão no conto, como ocorre com os Usher, de certo modo, no percurso do conto vemos a apresentação do universo familiar que o narrador se depara.

Esse elemento de passagem oferece ao conto um ar de maior intensidade, pois não pretende focar na psicologia dos personagens, elas são demonstradas por suas ações (MAGALHÃES JUNIOR, 1972). Para Cortázar (2006), no conto, narrar o psicológico humano é narrar suas ações e não suas consequências. Nos quatro contos analisados, por mais que vejamos problemas de ordem psicológica e emocional, não nos detemos a uma viagem por essas reflexões, nem desaguamos em um aspecto filosófico, mas pelo contrário, ações são representadas. Quanto aos personagens, em ambos os contistas, vemos a presença de personificações que fogem a conduta normal ou ao padrão estabelecido, que se apresentam tanto além do natural (fantástico) quanto no além ordem (extraordinário).

Como já observado na análise, Roderick aparenta ter várias doenças de ordem psicológica, mas elas não são mostradas como em um romance, aprofundando em sua psicologia, descobrimos sua estranheza pelas suas decisões, seu medo de sair da residência, a forma de enterrar sua irmã, sua rejeição a certos sons, comportamentos etc. Esses elementos reforçam a profundidade do personagem, mas não perdem a rapidez e a intensidade das ações, antevendo o efeito desejado. Semelhantemente ocorre com Johnny, embora Bruno ao relatar a questões profundas sobre o tempo, que inquietam a mente de Johnny, é sobre suas ações que elas se evidenciam, na sua raiva ao quebrar os seus instrumentos, no tirar o sapato no estúdio buscando estar presente, ao se drogar como veículo de busca, não rejeitando a vida, mas caçando sua intensidade.

Johnny é visto como pertencente ao espaço de correção quando não produz, quando não é útil para música, para os outros. Mesmo que não vá a esses espaços em prol de uma fuga, deles não muito se distancia, pois aos que fogem às regras sempre estarão na corda bamba de outros, que determinarão sua sanidade submissa ao que se condiz como o correto. Não entramos na mente de Johnny, muito embora que seja sobre ela que Bruno discuta, assim como não entramos nos pensamentos de Roderick, porém por eles somos guiados em seu comportamento

estranho, que incomoda aos que se encaixam à normalidade. As questões metafísicas durante o conto são dispostas como em uma mesa, mas fica a nossa competência de decidir de quais nos servirmos. As ações e decisões do engenheiro ante os outros personagens intensificam isso, ou nesse caso, podemos dizer que a apatia, o ato de não se fazer nada já é um ato. Nesse contexto, ante os questionamentos, se tornar apático delega não ao personagem tal reflexão, mas ao leitor identificar essa não ação, só determinada pelas necessidades básicas que os fazem agir. Mesmo em “Revelação Mesmeriana”, o qual caminha para de fato um questão mais metafísica e profunda, suas discussões são entrecortadas pelo magnetismo, possuindo um evidenciador de uma temática, mas pouco desaguamos na mente de nossos personagens.

Pacheco (1993) ao definir a distinção entre o conto e o romance diz que o conto é um mergulhar-se e o romance é uma soma, contudo, ao analisarmos os contos acima citados, podemos questionar essa afirmativa, pois quão profundo seria esse mergulho? Em dois contos analisados “A Queda da casa de Usher” e “O perseguidor”, de maior extensão, vemos um aspecto de soma, em favor de um desfecho, devido à sua extensão alguns autores já vão nomeá-los como noveleta, embora que saibamos que a ambos se apliquem a teoria do conto. Esse olhar do mergulho, em sua velocidade, condiz com os apontamentos iniciais de Poe, como uma flecha atirada, indo sempre em linha reta para seu objetivo. Voltando os nossos olhos à teoria cortazeana podemos dizer que esse contos mais longos possuem o que ele chama de tensão, que estaria paralelo à intensidade, que é essa distribuição mais lenta dos eventos, que perdem um pouco em sua intensidade, mas aumentam a interação do leitor com a obra. Ao lermos a história dos Usher, por mais que reconheçamos a amarração dos eventos em prol do efeito, podemos sentir um nível de tensão que aumenta paulatinamente durante a leitura, que não se configura em um mergulho narrativo rápido, como nos outros dois contos analisados, mas como em “O perseguidor” nos guia até chegar ao objetivo final.

Entre os quatro contos selecionados, dois mais curtos (“Revelação Mesmeriana” e “A autoestrada do sul”) e dois maiores (“A queda da casa de Usher” e “O perseguidor”) aplicando a teoria como descrita acima e fazendo uso do adendo de Cortázar à teoria de Poe, podemos dizer que os dois primeiros possuem a intensidade como recurso principal, onde se obtém uma narrativa mais fluída, sem a necessidade da soma dos eventos-chave para compreender a narrativa maior, enfatizando a rapidez na leitura. No segundo grupo a tensão fica mais evidente, pois a amarração dos eventos configura importante papel na discussão do conto, à qual gradativamente vamos sendo atrelados, como se envoltos em uma teia de aranha que não pretende se aprofundar, mas que de forma singela nos ata.

A discussão a respeito da amarração dos eventos naturalmente leva-nos ao princípio da escrita inversa, de acordo com Poe, ou à esfericidade, segundo Cortázar. O conceito de esfericidade acaba por se tornar de mais claro, pois baseia-se no sentido de coerência interna do texto, no qual existem desfechos que corroboram a todo momento o seu objetivo final, o efeito, enquanto que a ideia de escrita inversa, embora seja um exercício na prática da escrita contística, se torna uma análise mais amorfa, se assim podemos chamá-la, pois, como podemos dizer de fato se um conto foi ou não escrito dessa ou daquela maneira?

Para Poe, tecnicamente, é um recurso que faz com que o contista ou poeta não perca seu foco. Claramente, podemos observar na sua escrita, como já evidenciado nas análises individuais, como a importância de um termo e seu simbolismo são essenciais para aprofundar a discussão. Mesmo as referências a outras obras servem como metáforas ou aprofundamentos de seu universo narrativo. Mas esse parâmetro também pode ser obtido por um autor cuidadoso, que tem a coerência interna como fator principal, como ocorre com o próprio Cortázar que, embora não produza amarrações tão evidentes quanto as de Poe, não deixa de lado sua coerência, criando universos sem rebarbas, pois embora suas discussões caminhem para o metafísico, não pretende nos deixar pistas, mas entrega na mão do seu leitor claramente a discussão, para que ele selecione aquela em que pretende se aprofundar. Característica natural do Neofantástico, essa mudança de *modus operandi* não precisa mais buscar a justificativa. Johnny, em nenhum momento, precisa metaforizar para entendermos sobre o que quer falar; ele metaforiza pra tentar explicar sensações que não consegue verbalizar.

Para finalizar, podemos questionar quais seriam os efeitos desejados pelos autores em cada conto, tendo em vista a teoria poeana. Em “A queda da casa de Usher” nos parece que ele objetiva atingir nossa alma; no segundo, “Revelação Mesmeriana”, embora trate sobre Deus e eternidades, pouco se aproxima da nossa alma e sim, devido à profundidade da discussão, da nossa inteligência. Já nos contos de Cortázar, mesmo que aparentem sempre ser uma explosão espiritual, “O perseguidor” caminha para nossa alma, nos conectando diretamente a questões metafísicas. Por fim, “A autoestrada para o sul”, embora possua esse caráter de discussão temporal, afeta nossa inteligência, fazendo-nos diretamente questionar a humanidade e o sistema capital. É obvio que não pretendemos considerar essas classificações de modo tão rígido, pois a morte presente na obra de Poe, por mais que nos afete a inteligência nos toca a alma, ao vermos a humanidade ou a desumanidade impregnada em seus relatos, assim como por mais que nos toque a alma ou a inteligência Cortázar sempre nos levará a além da história, nesse fantástico transitivo e atemporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões tecidas a respeito do fantástico e sua relação com a teoria do conto de Edgar Allan Poe e de Júlio Cortázar, chegamos nesse momento às ponderações finais que condensam, de modo geral, as reflexões obtidas no percurso da nossa pesquisa.

Iniciamos nosso trabalho buscando compreender o que seria a realidade e o insólito, antevendo as discussões que permeiam tanto o fantástico quanto o conto, em sua capacidade de mostrar essa fuga do real/cotidiano aos seus leitores. Diante de dois gêneros escorregadios buscamos, ao mesmo tempo em que os definíamos, compreender como os contistas estudados se ambientavam em meio a essas classificações.

No primeiro capítulo, a partir de Todorov, introduzimos a discussão sobre o fantástico, paralelamente ao posicionamento de outros teóricos, como Alarazki (1990), Chiampi (1983), Roas (2004; 2008), Bessière (2012), buscando ampliar a conceituação de fantasticidade. Desse modo, embora as reflexões de Todorov tenham sido basilares para nossa discussão, observamos que tanto Poe quanto Cortázar poderiam se encontrar dentro da classificação do fantástico, por terem dentro de suas pautas a discussão do real presente, obviamente submissas às regulações de suas respectivas épocas. Como Bessière (2012) destaca, o fantástico se amplia além de um gênero rígido, mas é fluido e cambiável se reestruturado a depender do contexto em que se apresenta. Por isso nos foi importante desaguar em elementos históricos em nossa análise para observar como as pautas históricas se refletiam dentro dos contos selecionados. Assim, podemos dizer que o fantástico não findou com o advento da psicanálise, mas buscou novas pautas em sua constante renovação. Diversas nomenclaturas citadas no percurso, como Neofantástico e Realismo Maravilhoso só ratificam como um fantástico mais amplo se coloca em diversos contextos. O próprio Poe, como indicado por Todorov, não estaria presente no fantástico, somente por resignificar a sua fantasticidade, indo além de seus contemporâneos.

Através da própria pesquisa desembocamos na teoria de ambos os autores e vimos, segundo os seus olhares, como o espaço do conto é predisposto ao surgimento do fantástico. Segundo Cortázar, este seria a sua casa. Erigida a partir de diferentes alicerces, essa casa, segundo a teoria poeana, seria formatada em uma estrutura mais matemática, enquanto que na visão de Cortázar ela estaria fincada em um elemento mais visceral, o transe. Mesmo sabendo que Cortázar foi discípulo de Poe, sua teoria, se confrontada com a do escritor estadunidense, se condensa em um outro caminho teórico, embora ambas se assemelhem na formatação dos elementos do conto e se distanciem ante a perspectiva do fazer contístico, que se ambienta num olhar que vai além do método, mas nas suas próprias realidades. Poe vê sua obra como uma

matemática a qual, simultânea a um olhar fantástico, possui uma lógica que dialoga com seu período de vida, uma cientificidade moderna amparada no que pode ser provado, enquanto para Cortázar, filho de outra época, não há mais a necessidade de provar nada, pois a leitura do real é mais complexa e variada.

Ao longo do nosso percurso exploratório agregamos reflexões que foram importantes para compreendermos a abertura para uma visão mais ampla sobre esses dois gêneros complexos, que em sua gênese já aparentavam fugir de uma definição rígida, tornando-se escorregadios por natureza. Essas ponderações, que se desdobraram naturalmente de uma leitura a outra, nos deram o suporte teórico necessário à análise dos quatro contos aqui elencados. Nos quatro contos estudados, observamos como o contexto histórico configurou-se de suma importância para a formação do fantástico Poeano. Lendo os escritos do escritor norte-americano adentramos o momento histórico em que se baseava a sua constituição social. Podemos observar também que suas pautas fugiam das recorrentes agendas inglesas, embora fossem europeizadas e ambientadas numa realidade moderna, introduzindo no período essa anormalidade que não se distancia mais dos cenários urbanos, mas que se ambienta nos lares e dentro dos homens.

Como precursor de Cortázar, podemos dizer que Poe abre as portas para o que veremos em seu discípulo, a irrealidade dentro da realidade. Por mais que nos intriguemos com essa questão, reconhecemos que elas não existem em outro mundo, mesmo que o estranhemos no nosso. Cortázar, por sua vez, dentro de uma corrente literária, que se amplia a diversos escritos, tais quais os de Borges e Kafka, propõe pautas que se ambientam em uma realidade não estranhada pelas suas personagens, mesmo que para os leitores causem incompreensões e soem ilógicas, apresentando seus pontos vélicos, tão valiosos em sua teoria. Quando colocados paralelamente, vemos várias consonâncias em suas visões da realidade tanto quanto em suas teorias, mesmo que ao lermos aos seus contos adentremos “realidades” tão distintas que nos afigurem diferentes sensações, como as que Lovecraft (2007) defende, e suscitem questões que desemboquem na reflexão sobre a natureza mesma do fantástico.

Em consonância com os seus fantásticos, as suas teorias se apresentam como molas condutoras de seus leitores, que entram em um universo e, como que guiados por um *valet*, são levados a caminhar em uma orbe que embora distante se aproxima da deles. Os recursos de formatação do conto, segundo o olhar de cada um dos teóricos/contistas, servem como a criação de um espaço adequado para uma sensação, para a criação de experiências, tão gratas aos escritores. Assim, mesmo que aparentemente Cortázar busque se distanciar de Poe ao dar novas

nomenclaturas à sua teoria contística, observamos que há outros caminhos, similares, de chegar à questão do fantástico tendo inoculado nos seus leitores a incerteza.

Por fim, podemos dizer que em meio aos seus escritos, Poe e Cortázar se encontram e se distanciam ante um olhar teórico, não obstante, conseguem produzir em concordância uma forma de escrita marcante, que lega ao fantástico uma capacidade atemporal paralela à do conto e que se refaz historicamente, de acordo com o *zeitgeist*, mas submisso à natureza particular dos seus escritores.

REFERÊNCIAS

AGIBERT, Cibele Pereira. **Edgar Allan Poe (1809 - 1849) e os contos mesméricos**. 2017. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

ALAZRAKI, J. **¿Qué es lo neofantástico?** Mester (UCLA), Vol. XIX, nº 2, 1990. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>>. Acesso em: Jan de 2017.

ARIÈS, Philippe. **El hombre ante la muerte**. Tradução Mauro Armiño – Madrid: Taurus Ediciones, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BACHELARD, Gaston. **Os pensadores**. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al.) São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. Tradução de Lúcia Santana Martins - São Paulo: Ícone, 2003.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Tradução Luiz Carlos do Nascimento Silva – Rio de Janeiro: Record, 1995.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2003.

BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991>>. Acesso em: Jan de 2017.

BORGES, Jorge Luis. **El cuento y yo**. In: Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

BOSCH, Juan. **Apuntes sobre el arte de escribir cuentos**. In: Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

_____. **Teoría del cuento: tres ensayos**. Merida: Universidad de los Andes – Centro de Investigaciones Literarias, 1967.

BROWNSON, O. A. **Charles Elwood**: The infidel converted. Boston: Charles C. Little and James Brown. Disponível em: <<https://archive.org/details/charleselwoodori00brow>>. Acesso em: dez de 2017.

CANTO, Bruno Austríaco do. **“Os Meus Desígnios São Imprevisíveis”**: A deidade na literatura e na crença, suas (in)esperadas relações e conflitos. In: Comunicações Livres (Texto Integral) - Iv Painel "Reflexões Sobre O Insólito Na Narrativa Ficcional": Tensões Entre O Sólito E O Insólito. / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/cadernos_de_resumos_IV_painel.pdf>. Acesso em: dez de 2016.

CARRERA, Luis Gustavo. **Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento.** *In:* Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

CASTRO-KLAREN, Sara. **Julio Cortazar, Lector:** Conversación con Julio Cortazar. *In:* Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, octubre – diciembre 1980. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>>. Acesso em: jun de 2017.

CHEKHOV, Anton. **Cartas sobre el cuento.** *In:* Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

CHIAMPI, Irlemar. **El realismo maravilloso:** Forma e ideologia na novela hispanoamericana. Monte Avila: Venezuela, 1983.

CORTÁZAR, Julio. **Aspectos do conto.** *In:* Válise de Cronópio. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Do Conto Breve e Seus Arredores.** *In:* Válise de Cronópio. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Do sentimento do fantástico.** *In:* Válise de Cronópio. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Poe: o Poeta, o Narrador, o Crítico.** *In:* Válise de Cronópio. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Situação do Romance.** *In:* Válise de Cronópio. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Válise de Cronópio.** Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Todos os fogos o fogo:** conto. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

_____. **Octaedro.** Trad. Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Histórias de cronópios e de famas.** Trad. Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Bestiário.** Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **As armas secretas.** Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COSTA, André Vinicius Lira. **A morte como insólito.** *In:* O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/comunicacoes_livres_v_painel.pdf>. Acesso em: dez de 2016.

COSTA, Júlia Morena Silva. **Cortázar:** cinema e performance em *Un tal de Lucas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) –Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7PRKWE/julia_morena_silva_costa_final.pdf?sequence=1>. Acesso em: dez de 2017.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O que é realidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: O sistema totêmico na Austrália**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ELIAS, Nobert. **A solidão dos moribundos, seguido de, envelhecer e morrer**. Tradução Plínio Dentzien - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERNANDES, Luiz Carlos. **O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana**. Itinerários, Araraquara, nº 19, 2002. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2655/2343>>. Acesso em: fev de 2017.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917- 1919)**. Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud, Vol. XVI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCÍA, F. **O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários**. In: _____ (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf>. Acesso em: Mar de 2017.

_____. **Sem o medo, não há fantástico. Mas que medo(s)?** In: *Arquiteturas do medo e o insólito ficcional*/Org. Flávio Garcia, Júlio França e Marcello de Oliveira Pinto. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. Págs. 11 – 22.

_____. **Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado**. In: XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/cadernos_de_resumos_IV_painel.pdf>. Acesso em Jan de 2017.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOYANES, Mariano Baqueiro. **¿Qué es el cuento?**. Buenos Aires: Columba, 1974.

HANSON, Clare. **Hacia una Poética de la ficción breve**. In: *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento*. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. Trad. Sérgio Mario Wrublewski. Bragança Paulista: Vozes, 2008.

LANCELOTTI, Mario A. **De Poe a Kafka: para uma teoria del cuento**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1968. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/97041935/De-Poe-a-Kafka-Una-Teoria-Sobre-El-Cuento>>. Acesso em: Jul de 2017.

LAWRENCE, James Cooper. **A theory of the Short Story**. The North American Review, vol. 205, nº 735, Fev de 1917. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25121469>>. Acesso em: Mai de 2017.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MABBOTT, Thomas Ollive. **The Books in the House of Usher**. Books at Iowa 19, nov 1973, p. 3-7. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/bai/vol19/iss1/2/>>. Acesso em: Dez de 2017.

MARQUES, P. S. **O insólito prazer do fantástico: o discurso metalinguístico em “A queda da Casa de Usher”**, de Edgar Allan Poe. Crítica Cultural, V. 5, nº 1, 2010. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/217/220> Acesso em: dez de 2017.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto: Sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MATTHEWS, Brander. **The Philosophy of the Short-story**. New York: Longmans, Green, and Co., 1917. Disponível em: <<https://archive.org/details/philosophyshort01mattgoog>>. Acesso em: Maio de 2017.

MORIN, Edgar. **EL hombre y la muerte**. 4 ed. Barcelona: Kairós, 2003.

MOURA, Aline de Almeida. **Dialética Entre Realismo E Insólito: Questão De Paradigma?**. In: O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios / Flavio Garcia; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/comunicacoes_livres_v_painel.pdf>. Acesso em: Fev de 2017.

MOURA, Susan Blum Pessôa de. **Abrindo as portas para ir brincar: explorando os espaços do Final del Juego**. 2004. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

NEUBERN, Maurício M. H. E. de. **Sobre a Condenação do Magnetismo Animal: Revisitando a História da Psicologia**. Psicologia: Teoria e Pesquisa, vol. 23, n. 3, pp. 347 – 356, jul-set 2007.

OMIL, Alba; PIÉROLA, Raúl A. **El cuento y sus vecinos**. In: Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

PACHECO, Carlos. **Criterios para uma conceptualización del cuento**. In: Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

PARISI, L.; AZERÊDO, G. **Estratégias Metaficcionais em dois contos de Edgar Allan Poe: A relação entre o leitor, o “retrato” e a “casa”**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 10, n. 1, p. 161-179, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/5323/3262>>. Acesso em: Dez de 2017.

POE, E. Allan. **A Filosofia da Composição**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Revista Globo, 3. Ed, 1999.

_____. **A Filosofia da Composição**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3 ed. Revista. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3113878/mod_resource/content/1/Poe%20-%20A%20filosofia%20da%20composi%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: de 2015.

_____. **Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias**. Tradução de William Lagos – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2009.

_____. **Contos de imaginação e mistério**. 3 ed. Trad. Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Tordsilhas, 2012.

_____. **Contos de terror, mistério e morte**. 7ª ed. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

_____. **Graham's American Monthly Magazine of Literature, Art, and..., Volumes 18-19**. 1841. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=6dURAAAAAYAAJ&pg=RA1-PA230&lpg=RA1-PA230&dq=%22an+extraordinary+man,%22+though+he+%22has+not+altogether+succeeded+in+convincing+himself+of+those+important+truths+which+he+is+so+anxious+to+impress+upon+his+readers.&source=bl&ots=-ZBWxc5Sg&sig=kkxaqAbQmK_wS5XDwjYrApYxYFg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjBz8nCw57YAhVKgpAKHTtLAq4Q6AEIMTAB#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: Jan de 2018.

_____. **Histórias extraordinárias**. Tradução Pietro Nasseti, 2ª edição – São Paulo: Martin Claret, 2010.

_____. **How to Write a BlackWood Article**. Poetry and Tales, New Xart: Library of America, 1984. Disponível em: <https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_HowToWrite.pdf> Acesso em: Mai de 2017.

_____. **O disfarce da Morte Vermelha**. Recontada por Alexandre Carvalho – São Paulo: Paulus, 2011.

_____. **O Espectro**. Virtual Books, 2003. Disponível em: <<http://www.aealexandreherculano.pt/bibliotecasAH/wpcontent/uploads/2014/10/Edgar-Allan-Poe-O-Espectro.pdf>>. Acesso em: Abril de 2015.

_____. **Sobre la trama, el desenlace y el efecto**. *In*: Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

_____. **The Philosophy of Forniture**. 1840. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philfurn.htm>>. Acesso em: Abril de 2017.

_____. **Twice-Told Tales**. April 1842, p. 254. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/criticism/gm442hn1.htm>>. Acesso em: Mai de 2017.

_____. **Twice-Told Tales**. May 1842, pp. 298-300. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: Mai de 2017.

QUIROGA. **El Manual del Perfecto Cuentista**. *In*: Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento. Org. Carlos Pacheco e Luis Berrera Linares. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

REIS, Luzia de Maria. **O que é o conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROAS, David. **Contexto Sociocultural Y Efecto Fantástico: Un Binomio Inseparable**. (publicado en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica*, México, 2004, pp. 39-56). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/329812117/Artigo-David-Roas-Fantastico-Sociocultural>>. Acesso em: Fev de 2017.

_____. **Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición**. In: *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción / Teresa López Pellisa (ed. lit.), Fernando Ángel Moreno Serrano (ed. lit.)*, 2008, ISBN 9788469187326, págs. 94-120. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf>. Acesso em: Dez de 2017.

RUBIRA, Carolina de Pontes. **Máquina do tempo: a imagem do trem no blues e em “El Perseguidor”, de Julio Cortázar**. *Cisma*, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cisma/article/view/96509/95726>>. Acesso em: dez de 2017.

SANTOS, Maria Siqueira. **Elementos alquímicos na teoria de F. A. Mesmer**. 13º Congresso de História da Ciência, 2012. Disponível em: <http://www.13snhct.sbhcc.org.br/resources/anais/10/1345055132_ARQUIVO_MariaSiqueiraSantos_13CongressodeHistoriadasCiencias.pdf>. Acesso em: dez de 2017.

SANTOS, Marina Pozes Pereira. **Emersões do maravilhoso na literatura contemporânea: Uma leitura crítico-teórica e interpretativa de “A Máquina Extraviada”, de José Jacinto Veiga, e “Os Dragões”, de Murilo Rubião**. In: *Comunicações livres (texto integral) - IV painel "reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional": tensões entre o sólito e o insólito.* / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <>. Acesso em: Jan de 2017.

SÊNECA, Lúcio Anneo. **Sobre la brevidade de la vida**. Andalucia: Junta de Andalucía, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Para uma poética do conto brasileiro**. *Revista de Filologia Románica*, 2002, 19, 161-182. ISN: 0212-999X. Disponível em: <>. Acesso em: Jan de 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VERSIANI, Daniela Biccacia. **Construção De Realidades E Percepção Do Insólito**. In: *Poéticas Do Insólito – Conferências E Palestras Do III Painel "Reflexões Sobre O Insólito Na Narrativa Ficcional": O Insólito Na Literatura E No Cinema.* / Flavio García; Regina Michelli; Marcello de Oliveira Pinto (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/cadernos_de_resumos_IV_painel.pdf>. Acesso em: Jan de 2017.

WEBER, Max. **A ciência como vocação**. In: *Ensaio de Sociologia*. Trad, Waltensir Dutra. Org. H. H. Gerth e C. Wright Mills. 5ª ed. Rio de Janeiro: JC, 1982.