

Universidade Presbiteriana Mackenzie
Centro de Comunicação e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

REGINALDO APARECIDO CÂNDIDO

A PAIXÃO E O INSÓLITO EM HORACIO QUIROGA E MURILO
RUBIÃO

São Paulo
2010

REGINALDO APARECIDO CÂNDIDO

A PAIXÃO E O INSÓLITO EM HORÁCIO QUIROGA E MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan

São Paulo
2010

C217p Cândia, Reginaldo Aparecido
A paixão e o insólito em Horácio Quiroga e Murilo
Rubião / Reginaldo Aparecido Cândia - São Paulo, 2010
81 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2008.

Orientador: Profª.Drª. Ana Lúcia Trevisan

Referências bibliográficas: p. 78-81

1. Horácio Quiroga. 2. Murilo Rubião. 3. Paixão.
4. Insólito. I. Título.

CDD 869.909

REGINALDO APARECIDO CÂNDIDO

A PAIXÃO E O INSÓLITO EM HORÁCIO QUIROGA E MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Trevisan Pelegrino
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dr.^a Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Domingues de Oliveira
Universidade do Estado de São Paulo

A duas mulheres especiais:
Lourdes pelo amor dispensado aos filhos,
principalmente a mim.
Cristina pelo orgulho de tê-la ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me dado saúde e perseverança para realização desse sonho.

À CAPES-PROSUP que me concedeu a Bolsa de Estudo.

Ao Mackpesquisa pelo incentivo financeiro.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie pela competência e pela amplitude de conhecimento que me proporcionaram.

A minha família, que mesmo distante, esteve presente nos meus dias.

Aos meus companheiros do Curso de Mestrado, pelas conversas que tivemos e pela convivência no decorrer do curso.

À secretária Rose Gonçalves que sempre me atendeu com muita atenção e elucidou inúmeras dúvidas que eu tinha.

À Dr^a Marlise Vaz Bridi e Dr^a Ana Maria Domingues de Oliveira, que constituíram a Banca de Qualificação, pelos comentários tão preciosos.

À Dr^a Maria Helena Peixoto pela atenção, a cordialidade com que me tratou e pela revisão do trabalho.

À Dr^a Ana Lúcia Trevisan, minha orientadora, um agradecimento especial pelo auxílio e orientação tão imprescindíveis, pelas sugestões e comentários tão brilhantes, pela paciência e pela dedicação. Agradeço principalmente pela sua amizade, que é tão gratificante.

Talvez, caro leitor, te convença de que nada é mais fantástico e extraordinário do que a vida real e de que o escritor não é capaz de apresentá-la senão como um obscuro reflexo num espelho embaçado. (E.T.A. Hoffmann. *O homem de areia*.)

RESUMO

A literatura pode apresentar de maneira indissociável o fantástico e a paixão, por meio de elementos insólitos que se mesclam ou se inter-relacionam, representando, assim, uma realidade pautada na incerteza. Para entendermos um pouco mais a aproximação entre paixão e fantástico, recorreremos a dois ícones da literatura: Horacio Quiroga e Murilo Rubião. Quatro contos que são objeto de análise desta dissertação mostram o caminho para a compreensão dos mecanismos em que a paixão é usada como suporte para o surgimento do fantástico, com o objetivo de envolver o leitor em um universo impregnado de reações estranhas ao mundo real. O desfecho insólito dos referidos contos marca a importância da paixão, complexa na sua constituição, para conduzir as personagens no sentido de uma vida de resignação ou da morte. Toda essa cumplicidade entre paixão e fantástico culmina nas reações das personagens em relação aos elementos estranhos à realidade.

Palavras-chave: Horácio Quiroga, Murilo Rubião, paixão, insólito.

ABSTRACT

Literature can present fantasy and passion inextricably connected by applying unusual elements that are mixed or interrelated and, thus, create the effect of a reality based on uncertainty. In order to understand the intersection of passion and fantasy, we have chosen the work of two masters of the literary art: Horacio Quiroga and Murilo Rubião. Four of their short stories, which are going to be studied in this dissertation, show the path to understanding the mechanisms through which passions are used as the basic condition to the emergence of fantasy in order to take the reader into a universe of strange responses and reactions to the real world. The unusual outcome of the stories analyzed by us reveals the relevance of the complex passion in leading the characters into a life of resignation or death, once this complicity between passion and fantasy determines the characters' reaction to elements that are foreign to reality.

Keywords: Horácio Quiroga, Murilo Rubião, passion, unusual.

SUMÁRIO

Introdução	10
1 – Horacio Quiroga e Murilo Rubião: uma possibilidade de aproximação.....	12
2 – Dois contistas e uma identidade fantástica.....	18
3 – Os sentidos do fantástico: os olhares sobre o insólito.....	28
3.1 – Gênero fantástico: algumas definições.....	32
3.2 – As funções do fantástico: o fantástico inserido nos temas do eu /tu.....	38
4- A paixão complexa greimasiana e sua implicação na instauração do insólito na narrativa	42
5 –Marcas do fantástico e da paixão complexa	48
5.1 – “El almohadón de plumas” - dos sonhos da paixão ao delírio da morte.....	50
5.2 – “Os três nomes de Godofredo” – paixão e culpa.....	57
5.3 – “Más Allá”: da promessa da paixão a incerteza do amor eterno.....	63
5.4 – “Bruma (A estrela vermelha)”: a paixão que ofusca o olhar.....	70
6 – Considerações Finais.....	76
7 – Bibliografia	78

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem o intuito de analisar dois contos de Murilo Rubião – “Os três nomes de Godofredo” e “Bruma (a estrela vermelha)” – e dois de Horácio Quiroga – “El almohadón de plumas” e “Más Allá”. Propomos aproximá-los pela diferença, que incide particularmente na questão do insólito. Este elemento estranho aparece nos contos mencionados e tem a paixão como suporte para o seu surgimento. A paixão representa os dramas humanos: a inveja, o amor reprimido, a loucura e a incerteza do pós-morte. E o insólito aparece como uma possível resposta para esses conflitos. Nestes contos, encontramos personagens solitárias, condenadas ao sofrimento; e também a caracterização da morte social como pior do que a morte física. Observando o núcleo temático dessas histórias, nossa análise mostrará que a paixão remete as personagens a uma sensação inquietante, e o insólito surge com um potencial transformador, ou seja, mostrará o encontro da personagem com seus temores, com a sua identidade.

Percebemos que, nos contos, os desejos irrompem nas personagens, de tal forma que elas são arrastadas num turbilhão de emoções, resultando disso a angustiante sensação de exclusão. Em função disso, tentam desesperadamente romper com a lógica da realidade e submergem no insólito a fim de nele encontrarem alívio. Nessa linha é que inserimos nossa análise e, através dela, mostramos que a paixão atua como suporte para a aparição do elemento insólito, que serve como fuga para minimização do drama com que as personagens se confrontam.

No início da nossa reflexão, partimos das influências que marcaram as obras de Quiroga e Rubião, ressaltando as experiências e as observações a respeito do comportamento humano, caracterizado por se apresentar no limite entre razão e emoção.

No caso de Horácio, toda sua vida foi cercada pela morte, talvez por isso ela esteja tão presente também nos seus contos.

Dividimos nosso trabalho em cinco capítulos. No capítulo um, fazemos uma síntese das obras dos autores focalizados, Murilo Rubião e Horacio Quiroga, com uma breve apresentação dos aspectos biográficos e principais obras de cada um deles.

No segundo e terceiro capítulos, fazemos um recorte dos principais aspectos da fortuna crítica desses autores, em que ressaltamos uma possível aproximação entre ambos pelo viés fantástico, procurando destacar ainda como cada um deles lida com o surgimento do insólito nos seus contos.

Já no capítulo quatro, mostramos sinteticamente a teoria semiótica a respeito das paixões complexas, que, no nosso trabalho, servirá para apontar um caminho de análise em que essas paixões servem de suporte para o surgimento do insólito.

Por fim, no capítulo cinco, faremos as análises dos contos, procurando destacar as marcas da paixão complexa, que contribuem para a instauração do insólito. Neste capítulo, o intuito é apresentar uma proposta de abordagem teórica em que a paixão sustente a rede discursiva para o aparecimento do insólito. Assim, evidenciaremos que a fantasia criada por meio de uma expectativa cria e estimula desejos, ainda que não manifestos no nível de consciência, e estes se transformam em necessidade, provocando uma ruptura do equilíbrio do indivíduo.

Busca-se, então, satisfazer tal necessidade e o desejo deve ser completado de qualquer forma, mesmo que seja levado ao extremo e cause dor, morte, tristeza, ressentimento. Mas não há a concretização dessa fantasia, porque falta algo para que as personagens se completem, e o surgimento do insólito torna-se, portanto, a retificação dessa realidade insatisfatória.

1- Horacio Quiroga e Murilo Rubião: uma aproximação possível

Além de se incluírem taxionomicamente na Literatura Fantástica, o brasileiro Murilo Rubião e o uruguaio Horacio Quiroga compartilham ainda uma abordagem contemporânea na construção de seus contos, abordagem esta que passou a ganhar a atenção dos estudiosos da Literatura Fantástica desde que Franz Kafka, o inovador escritor de Praga, produziu sua obra, no século XX (a novela *A metamorfose* é de 1915 e o romance *O Processo* é publicado em 1925, um ano depois da morte do autor). Foi a partir do impacto causado por suas obras que os estudiosos da Literatura Fantástica começaram a preocupar-se em discutir a existência do ser humano e sua sensação de exclusão. Surgiu, então, um grande número de estudos destinados à compreensão do homem da modernidade, nos quais a temática existencial é sustentada pelo viés fantástico. A partir de Kafka novos temas invadem o campo da Literatura Fantástica e os estudos realizados por críticos literários como Tzvetan Todorov e Filipe Furtado são exíguos para dar conta dos problemas que envolvem a produção fantástica contemporânea, pois novas são as perspectivas, novos são os caminhos que conduzem à intersecção de várias ciências, no sentido de questionar e teorizar a literatura que vem sendo produzida atualmente.

As narrativas de Rubião e Quiroga seguem o modelo do fantástico do século XX. Suas personagens se inserem em um cotidiano aparentemente comum, mas mergulham em reflexões imprecisas e enfrentam um profundo descontentamento em relação ao mundo e às paixões que as cercam. São seres angustiados, que não têm poder de decisão; para eles, a busca da liberdade nem sempre é uma experiência prazerosa, pois, a todo momento, surgem novas escolhas e, diante de uma rotina conturbada, muitas vezes a vida perde o sentido.

A temática existencial que permeia o fantástico de suas narrativas convida a especulações acerca das relações humanas, a debates complexos sobre a conjuntura social

do momento e, nesse quadro, reverberam incompreensões e um constante estado de tensões, de instabilidade. As marcas do modo de ser contemporâneo também estão visíveis nos contos que serão analisados aqui e poderão comprovar a presença de traços kafkianos nas obras de Quiroga e Rubião. Tal será, portanto, o intuito deste trabalho: aproximar estes dois escritores do século XX, um uruguaio e um brasileiro, que partilham o interesse pela tematização do insólito e pela aceitação do fantástico instalado no limite da vida e da morte, e da paixão que consome a vida. Antes, porém, convém introduzir cada um deles.

Horacio Quiroga é a soma de uma época de mudanças e de uma vida pessoal cercada de doenças e suicídios. Ao longo de sua vida, esteve frequentemente confrontado com situações limítrofes dessa natureza, e tudo isso eclode em sua enigmática obra e conduz à reflexão sobre o limiar da vida e da morte. Na sua obra, Quiroga tematiza a morte, mas, na vida, as experiências que vivencia culminarão com seu suicídio, em 1937.

Quanto à conjuntura histórico-cultural, convém retroceder à segunda metade do século XIX, quando ocorrem, na Europa e na América, mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais significativas – aumento da população, prioridade da vida urbana, abolição da escravatura, diminuição do analfabetismo e o advento do Modernismo. Na América Latina, os poucos países que ainda não tinham adquirido sua independência se livram definitivamente do domínio espanhol ou português. Surgem, neste contexto, a burguesia industrial e o proletariado. A América quer fazer ouvir sua voz, quer abandonar seu isolamento e se esforça por acompanhar o ritmo cultural dos países europeus, buscando riqueza e progresso. Em contrapartida, a busca material empreendida pelo homem tornou-o arrogante, vaidoso, superficial; seu olhar, voltado apenas para o materialismo, ou seja, sempre com o foco no dinheiro em detrimento da afetividade, ignora as questões sociais de cunho comunitário, essenciais ao equilíbrio mental e espiritual; dominado pelos valores capitalistas, objetivando o lucro a qualquer custo. Este

é o quadro em que Quiroga veio ao mundo, em 1878, na cidade de Salto, no Uruguai. É com esta conjuntura, e também com as tendências literárias do século XX, que Horacio Quiroga interage nos seus tempos de escola e no seu início de carreira:

Esse fenômeno (movimentos modernistas) marcou de tal forma a vida e as primeiras obras do grande narrador rioplatense, que toda sua criação pode caracterizar-se em função desse movimento, tanto na afinidade com essa corrente tanto com sua reação contra ela. Tal reação será resultado de um lento processo de amadurecimento pessoal e artístico que o conduzirá ao conhecimento de si mesmo e do mundo que o rodeava. (DE ONIS, 1934, p. 15)

As perdas foram uma constante na vida de Quiroga e deixaram nele marcas indeléveis. Antes de completar seis meses de nascimento, seu pai, Prudêncio Quiroga, morre em um acidente. Quando tinha treze anos de idade, em 1891, sua mãe, Pastora Forteza, casa-se novamente com Ascênsio Barcos. Em 1895, doente, Ascênsio Barcos se suicida. No ano de 1900, Quiroga muda-se para Montevideu e, junto com alguns amigos que estudam na cidade, como Frederico Fernando, funda o "Consistorio del Gay Saber", uma espécie de laboratório literário experimental, em que todos eles provariam novas formas de expressão e preconizariam os objetivos modernistas. Em 1902, Quiroga mata acidentalmente seu amigo Frederico Fernando. Abandona Montevideu e passa a morar em Buenos Aires. Lá integra a expedição de Leopoldo Lugones, destinada a inspecionar as ruínas jesuíticas de Misiones. No ano de 1906 é nomeado professor de literatura e espanhol na Escola Normal Nº 8, em Buenos Aires. Em 1909 casa-se com Ana Maria Cires, que tinha sido sua aluna. Nessa época, Quiroga escreve o maior número de seus contos. Seis anos depois, em 1915, Ana Maria se suicida. Em 1917, como cônsul uruguaio em Buenos Aires, publica *Contos de amor, de loucura e de morte*, que o consagra como um dos principais contistas hispano-americanos. Em 1933, com o golpe de estado do presidente Terra, no Uruguai, é decretada a destituição de Quiroga do cargo de cônsul. Em 1935, publica seu último livro de contos, *Más allá*. Em 1936, em um exame no Hospital

das Clínicas de Buenos Aires descobre que tem câncer. No dia 19 de fevereiro de 1937 se suicida com cianureto.

Quiroga foi, basicamente, um contista. Com ele o conto hispano-americano alcança sua maturidade, pois sua técnica apurada evidencia sua preocupação teórica em relação a esse gênero e a consciência de cultivá-lo com características específicas e definidas. Quiroga chegou, inclusive, a criar o *Decálogo do perfeito contista*, no qual sintetiza sua estética sobre a escritura do conto. Além disso, impulsionou sobremaneira o desenvolvimento da história curta na América Latina, e suas obras podem ser incluídas entre as melhores escritas em espanhol.

Segundo Fernando Rosemberg (1987, p.31)¹, também se pode considerar Quiroga como um inovador, pois, em sua obra, lançou mão de procedimentos narrativos até então inéditos na literatura dos países de língua espanhola da América do Sul. Entre eles estão o uso do monólogo interior direto, para mostrar o fluxo de consciência, e a mudança de ponto de vista, caracterizando a mudança de narrador, procedimento que pode ser visto em “Las Moscas”, em que é usado de modo excepcionalmente original e eficaz: o conto começa em primeira pessoa, com a voz da protagonista; passa pela intervenção de um narrador em terceira pessoa, depois retorna à primeira pessoa e, por último, é inserida a visão de uma mosca entre as muitas que acompanham a agonia da protagonista. Esses procedimentos logo seriam utilizados sistematicamente por autores como Borges, Cortazar e Rulfo, cujas obras se enquadram no “novo conto” hispano-americano, advindo da Europa do início do século XX e nos quais eram comuns os sentimentos mórbidos e as perversões eróticas. Essa característica da literatura da época deve-se à influência decadentista francesa que ecoou na América Latina. A produção de Horacio Quiroga destacou-se nesse contexto. Entre seus contos, “La gallina degollada” (1909), por

¹ Organizador de antologias de contos de Quiroga e Professor da Universidade Nacional de Tucumán, professor de Literatura argentina e hispano-americana e da Universidade Livre de Berlim.

exemplo, tem uma importância especial no que diz respeito à questão da dor e da alegria, principalmente porque retrata uma crítica social contra a rejeição paterna e materna, pois a compreensão, o respeito e o amor deveriam ser fatores fundamentais para o fortalecimento dos laços familiares.

Quanto ao segundo contista focado neste trabalho, o mineiro Murilo Eugênio Rubião (1916-1991) é considerado o precursor da narrativa fantástica brasileira. Segundo SCHWARTZ, “nas nossas letras, [Rubião] inaugura um gênero cuja temática encontra filiação em Machado de Assis e em Franz Kafka” (1981, p.1). Tendo iniciado sua trajetória como escritor no fim da década de 30, publicou seu primeiro conto, “Elvira e outros mistérios”, na revista *Mensagem*, em 1940. Em 1947 lançou o livro *O ex-mágico*, mas, infelizmente, ficou quase anônimo até 1974, ano do lançamento do livro *O pirotécnico Zacarias*. Foi na Espanha, onde viveu quatro anos como adido cultural junto à Embaixada do Brasil, que conheceu a obra de Kafka.

Murilo Rubião cria na sua obra um universo que oscila entre as metamorfoses e a magia que envolvem o sofrimento humano, como se suas personagens se sentissem exiladas na própria terra. Em busca da perfeição dos seus escritos, muitas vezes reescrevia seus contos, tanto que reescreveu e republicou mais do que escreveu e publicou. Em busca da clareza, ele não reescrevia seus contos, reescrevia o mundo e parecia não desejar chegar ao final, passando ao leitor a sensação de prolongar ao máximo o desfecho dos contos.

Em setembro de 1991, a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, inclusive com a colaboração de Rubião, preparava uma grande exposição sobre ele, em um projeto denominado “Memória Viva”, destinado a homenagear as grandes figuras vivas da cultura mineira. O evento se realizaria no dia 20 de setembro, mas Murilo Rubião faleceu antes disso, no dia 16 de setembro.

Mas eis que, no dia 16, como num passe de mágica, Murilo desaparece de cena e entra para história, como bem simbolizou a foto, em tamanho natural (um perfeito “*trompe-l’oeil*”), que foi então incluída na exposição assinalando o seu final: de costas, sem paletó (fato totalmente inusual para aquele homem sempre elegante, constantemente de terno), Murilo, sobre uma pontezinha do Parque Municipal, caminha, ensaiando o último passo. (ANDRADE, in: MIRANDA, 1995, p.45-6)

Feito este breve retrato de cada um dos dois contistas, convém reafirmar que uma aproximação possível entre os dois autores está no fato de ambos, nas suas narrativas, abordarem os dramas humanos. Naquelas que escolhemos para análise, eles focalizam a administração da paixão, e o viés que escolhemos é o desejo, que é das formas mais obscuras da paixão. No caso do conto “Más Allá”, o desejo é o do amor eterno; no conto “Bruma (A estrela vermelha)” – o desejo reprimido; em “Os três nomes de Godofredo”, trata-se do desejo que leva ao desespero; e, no conto “El almohadón de plumas”, há o desejo de um amor, não é correspondido, mas a protagonista desejaria que fosse. Estes contos mostram claramente que o objeto, para ser desejável, precisa ser desejado também pelos outros. Isto é, o outro tem algo que nos falta e, ao obtermos o que este deseja, concretizaremos a paixão. Não há amor sem ciúme, amizade sem inveja, atração sem repulsa. As personagens dos contos enfocados neste estudo são tomadas por violentos sentimentos contraditórios; chegam a sentir, por vezes, a fascinação do ódio, que constitui o oposto da paixão. Ao se espelhar no outro como um ser sublime, a posse do que o outro deseja levaria a personagem que busca o desejo alheio a um plano superior, a uma realização. Na ausência desse desejo, ocorre o desprezo por quem lhe mostra afeição e o amor por quem o despreza, o que constitui o paradoxo da paixão, que vem permeada pelo insólito. Este, por sua vez, remete a um desfecho em que se nota a tentativa de expurgar da existência da personagem dramas tão complexos.

2 – Dois contistas e uma identidade fantástica

Muito se tem estudado a respeito da literatura fantástica e uma das explicações que já se deu para justificar o aparecimento do fantástico reside no fato de que, no contexto histórico do século XIX, o pensamento racional era quase que exclusivamente restrito à elite intelectual burguesa; entre as camadas mais simples da população persistia uma visão de mundo ligada à religião e, além disso, havia uma literatura que alimentava o imaginário desse segmento populacional. Nessa época, quase tudo que não fosse explicado de maneira racional mereceria uma explicação religiosa incontestável – e era impossível conciliar o natural e o sobrenatural.

À medida que se relativizou o poder da religião para explicar os fenômenos do mundo, houve uma situação de desequilíbrio que abriu caminho para que o fantástico surgisse em meio aos elementos contraditórios da realidade. Em outras palavras, aquilo que a ciência reconhecia como real, como verdade, passou a dividir espaço com o que era tido como improvável e inadmissível, sendo, em consequência disso, muitos dados da realidade repentinamente, tachados como sem sentido. Essa conjuntura leva ao surgimento de um gênero literário que busca romper com os paradigmas do racionalismo, representando a realidade com traços que remetiam a questionamentos de outra natureza, diversa das convencionalmente abordadas na literatura tradicional.

A literatura fantástica do século XIX surge, portanto, como reação a um mundo regulado pela infalibilidade das leis postuladas pela ciência; surge enfrentando uma ordem estruturada, contrariando os dogmas e, nesse novo gênero, o elemento fantástico funciona, então, como uma ruptura dos limites da ciência e da religião. Diferente é o fantástico do século XX, ou neofantástico, que Remo Ceserani define como aquele que “procura áreas de fronteiras dentro de nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior da personagem, frequentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva” (2006, p.

104). O neofantástico, essa nova tendência, surge à medida que ocorre a ampliação de horizontes em quase todas as áreas do conhecimento humano e que se dá a relativização do sentido de “absoluto”, gerando transformações na “ordem inviolável” das coisas. Este mundo ordenado é substituído por um mundo de ambiguidades, tornando-se sempre aberto a uma contínua revisão, tanto dos valores como das certezas.

Seja no fantástico do século XIX, seja no neofantástico, os relatos transgridem as leis de causalidade, transmutam-se em inquietações. Mas uma diferença marcante contribui para diferenciar os dois contextos fantásticos: é que, no caso do neofantástico, nem leitor nem personagens hesitam diante desses fatos. As obras que englobam o fantástico contemporâneo são as que possibilitam uma abordagem de transgressão, provocando a reflexão existencial, como é o caso de *A Metamorfose*, de Kafka, em que a metamorfose da personagem em monstro traduz as condições do homem contemporâneo e suscita reflexões sobre a condição humana.

A evolução ocorrida na passagem do gênero fantástico para o neofantástico tem acarretado muitas divergências na classificação dos contos fantásticos; há obras que oscilam entre uma forma e outra, não havendo uma uniformidade de marcas que possibilitem enquadrar um determinado conto no fantástico do século XIX ou do século XX, o que dificulta uma precisão nas definições. De fato, na abertura do livro *Conto Brasileiro Contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt (1981) inicia um capítulo com a seguinte afirmação: “A incidência de uma literatura não racionalista, não realista, ao menos em suas aparências, que vem ocorrendo no Ocidente contemporâneo com maior ênfase a partir de Franz Kafka e que, no Brasil, tem como referencial imediato a publicação de *O Ex-Mágico*, de Murilo Rubião (1947), tem permitido uma série de polêmicas e contradições sobre as designações a lhe dar”.
(grifo nosso)

Tendo como pressuposto o fato de que há diferenças entre o fantástico do século XIX e o do século XX, esclarecemos, em primeiro lugar, que Quiroga e Rubião são autores que se inserem na literatura fantástica produzida no século XX. Mas também porque esta classificação é insuficiente, convém mostrar alguns estudos sobre a obra dos autores em questão. Sob a perspectiva da classificação como escritores que seguem o gênero fantástico, é possível pensar que Murilo Rubião e Horacio Quiroga produzem contos considerados fantásticos porque o insólito está presente sempre inserido de um modo peculiar, tanto na elaboração do discurso quanto na construção do enredo e das personagens.

Na obra muriliana, há o incômodo, a sensação de perplexidade e a incapacidade de lidar com situações absurdas e aparentemente irracionais, aliados a sentimentos de impotência e pressão psicológica sofridos pelos indivíduos contemporâneos em relação ao poder. Um dos temas recorrentes nos contos de Rubião é a metamorfose, que pode ser vista em “Teleco, o coelhinho”, conto em que o fantástico se instaura como experiência de limites, ou seja, de contaminação discursiva de realidades, e em que o coelhinho, companheiro de um homem solitário, passa por muitas transformações, com o intuito de aproximar-se do humano. Assim, o banal e o corriqueiro se mesclam a fatos extraordinários, ressaltando o absurdo da condição humana, e o fantástico é que faz emergir as intolerâncias do cotidiano.

A desreferencialização do ser, bastante presente nos contos de Murilo Rubião, remete o leitor à dificuldade da personagem em captar a complexidade da sua identidade e do mundo que o cerca. Essa constante dessubstancialização é marcada pelas fragmentações, pela presença de metamorfoses, que constituem um recurso para revelar a necessidade de adaptação identitária. Vera Lúcia de Andrade, em seu ensaio “*As Metamorfoses de Rubião*” (in RUBIÃO, 1999, p.273-276), afirma que não só as personagens se metamorfoseiam, mas também os próprios contos, os próprios universos ficcionais – pois os contos não possuem nenhuma espécie de continuidade – são também vitimados pela metamorfose constante.

Jorge Schwartz destaca, em uma frase dita por André Breton no *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924, o diferencial presente na obra de Rubião: “o que há de mais admirável é que o fantástico deixou de existir; agora só há realidade” (in RUBIÃO, 1982, p.101). Murilo Rubião trata de descrever e entender esta disparidade: por meio da estética fantástica, renovadora, cosmopolita, de vanguarda, evoca-se o mundo envelhecido e atrasado das pequenas cidades de interior de país periférico e atrasado, com habitantes rústicos, brutos ou apenas incivilizados, de costumes antiquados, como Surubi ("A casa do girassol vermelho"), Alfredo ("Alfredo"), Hebron ("A diáspora"), Pererico ("A fila") etc. A essas personagens falta o sentido do real e da verdade; são escravizadas pela fantasia.

No livro, *Murilo Rubião: a poética do uroboro* (1981), este mesmo autor afirma que o relacionamento das personagens rubianas é sempre entravado; são encontros que nunca se concretizam, como no conto “Epidólia”, em que o fantasma da mulher se fragmenta em múltiplos corpos, conforme a versão que lhe atribuem as diferentes personagens, impedindo que Manfredo a encontre. Sem sucesso em sua empreitada, surge o homem/uroboro, como monstro devorador em processo contínuo de desajustamento com o mundo que o cerca, gerado pelo sentimento do absurdo da existência.

O crítico Álvaro Lins, logo após o lançamento de Murilo Rubião, com *O Ex-mágico*, de 1947, não consegue definir os contos daquele livro, que, segundo ele:

Entre os dois mundos, o real e o supra-real, ficou sempre, em *O Ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no caso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral. (LINS, 1963, p. 267)

O crítico Audemaro Taranto Goulart (1995) afirma que a obra de Murilo Rubião está marcada por três traços que a tornam distinta de tantas que já se produziram na literatura brasileira: a) a adoção do fantástico como princípio sistematizador de todos os seus contos; b) o uso de epígrafes bíblicas encimando todas as narrativas; c) um sistemático processo de

republicação de seus textos, em que se faz presente uma obsessiva ânsia de tornar tais textos melhores e mais bem acabados.

Quanto ao fantástico, Goulart afirma que Murilo Rubião é o iniciador do gênero na literatura brasileira, o primeiro a usar o fantástico como fundamento estruturante da narrativa de ficção na nossa literatura. Diz também que a reviravolta do real, na obra muriliana, se dá através do fantástico e não do realismo mágico. Segundo o crítico, há uma aproximação entre o realismo mágico e o fantástico, pois ambos se dão num plano que inverte a lógica do que se convencionou chamar de real conhecido. Mas há diferenças no modo como se opera essa inversão, a começar pelo fato de que o mágico, pode-se dizer, é uma espécie de acontecimento extraordinário com hora marcada, porque ele tem um tempo certo para começar e acabar. A razão disso é que, no mágico, a ocorrência de fatos extraordinários na vida real é decorrência da intervenção de seres superiores que fazem parte de um mundo misterioso, transcendente. É como se os humanos que transitam no mundo real fossem alcançados por episódios inusitados, por milagres que os seres superiores provocassem no cotidiano, como se quisessem lembrar aos homens a sua pequenez, a sua limitação. Tudo se passa, pois, como se tratasse de um recado para que o ser humano respeite os limites, lembrando-se de sua fragilidade diante das forças superiores. Assim, o mágico encontra sempre uma explicação num universo transcendente, mítico, místico.

O fantástico opera de modo diferente, segundo Goulart, pelo fato de que, por meio do fantástico, a narrativa vai mostrar que o acontecimento extraordinário para o leitor é recebido com naturalidade pelas personagens, como se ele fizesse parte da realidade, estivesse incorporado ao cotidiano das pessoas. É por isso que não se necessita de uma explicação para o acontecimento insólito, já que este alcança os indivíduos sem que eles o vejam como algo incompreensível.

Outra crítica que vê o fantástico como o mecanismo narrativo que restitui a verdadeira função do imaginário, Irène Bessière, afirma que a ele cabe “induzir a prática e o gosto do que é estranho, restabelecer a produção do insólito, colocando isso como uma atividade normal”. (1974, p.29)

Quanto às muitas alterações que Rubião constantemente faz em seus contos, Goulart relembra que a explicação para elas se encontra no próprio Rubião. Para ele, a literatura era uma maldição e escrever era algo que só lhe dava prazer no momento de criação das histórias. Por exemplo, o conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, que apareceu no seu primeiro livro, tem nada menos que quatro republicações. E examinando-se todos os cinco textos, é possível ver que, embora mantida a linha central da narrativa, todos eles guardam diferenças entre si.

Esses dois aspectos – a adoção do fantástico e a constante reelaboração dos textos – podem ser encontrados na obra muriliana de forma bastante explícita, pois há alguns contos do autor que se enquadram na linha do que se chama de narrativa metalinguística, ou seja, a narrativa que fala de si mesma. Por exemplo, textos como “O edifício”, verdadeira alegoria do trabalho que não tem fim, que nunca estará concluído, e “Marina, a Intangível”. Ambos, além de focalizarem a maldição do fazer literário, que é uma luta insana com a palavra, na busca de se encontrar o fio da meada, o veio da criação literária, falam também do modo como o fantástico atua na realidade, desmanchando-a e, por essa via, mostram a impossibilidade da realização do ser. Isso revela uma faceta da obra muriliana, que é a exploração da negatividade. Basta ler qualquer um dos contos do autor para se perceber a evidência de que as personagens estão sempre emparedadas, oprimidas por um processo – social ou psíquico – que lhes nega a possibilidade de qualquer saída.

No âmbito dessa perspectiva insólita, a naturalidade diante do acontecimento inaudito é uma característica do conto fantástico de Murilo Rubião. Em “O convidado”

(RUBIÃO, 1988), José Alferes recebe um convite para uma festa. No cartão não há data, local ou nome das pessoas que promoviam o evento. Mas não há nenhum espanto nisso, tanto que, mesmo sem essas informações, a personagem veste uma fantasia e consegue chegar ao local da recepção. Na festa, a situação é ainda mais absurda; todos esperam um convidado que não conheciam, ignoravam o seu aspecto físico, os motivos da homenagem. Mas, ao mesmo tempo, sabiam que, sem ele, a comemoração não seria possível. Em “O bloqueio” (RUBIÃO, 1988), as circunstâncias também são incompreensivelmente insólitas. Um prédio vai, aos poucos, sendo devorado por uma máquina que nunca se dá a conhecer. Ilhado num andar flutuante e oprimido pela força coatora, a personagem Gérion nunca questiona a consistência dos acontecimentos. Todas essas ocorrências são absolutamente inexplicáveis e mostram a sobreposição de ocorrências inusitadas ao universo familiar. O que significa essa estrutura de narrativa? No fantástico, o acontecimento estranho é percebido sobre o fundo daquilo que é julgado normal e natural. O acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação, o mundo descrito torna-se bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que esse mesmo mundo serve de fundo. O irracional faz parte de uma lógica onírica, se não de pesadelo, em que tudo e nada têm a ver com a realidade. A verdade é que nunca hesitaremos, ou seja, não estranharemos essa falta de espanto.

Também o crítico Arrigucci Junior afirma que “o mundo muriliano é produto da intenção de um autor que busca a construção harmoniosa dos elementos insólitos no contexto da realidade habitual, mediante a paralisação da surpresa” (1983, p. 146). Assim, o insólito se abre contaminando a estrutura do texto. O ritmo da frase se acelera; a precisão das palavras não nos leva à dúvida. Tudo é exatamente o que parece. Murilo faz a opção por uma linguagem extremamente simples, numa tentativa de descarregá-la do seu grau máximo de significado, zerando-a para elevá-la pelo conteúdo. Não será, então, o plano de

expressão o que ajudará na ênfase do plano do conteúdo, mas o seu contrário: é o plano do conteúdo que se sobrepõe ao de expressão para elevá-lo.

Falando agora de Horacio Quiroga, importante autor da literatura hispano-americana, diante da experiência conturbada que vive, ele exterioriza sua inquietação como forma de protesto social e procura demonstrar o impasse que existe entre o ser humano e a natureza, a tentativa do homem de domá-la e, dessa forma, revela a rebeldia e características marcantes dos seus relatos selváticos. Sua grande marca é a linguagem incisiva e crítica dos seus contos, e a selva, apesar de seus rigores e limitações, é um meio de inspiração que ele mesmo crê ser uma forma de realização dos seus anseios na sua ficção. Os detalhes que tanto nos impressionam e tanto enriquecem sua narrativa são frutos de experiências reais decorrentes da sua estada na região selvática e primitiva de Misiones, experiências que, uma vez sedimentadas, passam a emoção da vivência do autor para o leitor.

Quiroga foi um autor que produziu muito, escreveu e publicou em jornais e revistas mais de duzentos contos. Esses contos estão distribuídos em seus seguintes livros: *El crime del outro* (1904); *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917); *Cuentos de la selva para los niños* (1918); *El savaje* (1920); *Anaconda* (1921); *El desierto* (1924); *La gallina degollada* (1925); *Mas Allá* (1925); *Los desterrados* (1926) (LAZO, in QUIROGA, 2001, p. 19). O livro *Cuentos de amor, de locura y de muerte* é o mais conhecido, pois, neste, estão os chamados “contos negros”: “La gallina degollada”, “El Amohadón de plumas” e “La miele silvestre”.

Monegal escreve que Quiroga, nos seus últimos anos de vida, se dedicou às cartas - “La grande obra literaria de estos últimos años es su correspondência” (1968, p.264) - que, na sua maioria, remetiam à morte que ele sentia chegar. Segundo suas próprias palavras,

não a temia. A morte, para ele, significava um descanso e a esperança de deixar de temer todo o mal que havia passado:

Cuando consideré que habia cumplido mi obra – es decir, que habia dado ya de mi todo lo más fuerte - , comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes desenganosas, acentuaron esa visión y hoy no temo a la muerte, porque ella significa descanso. (QUIROGA, in LAFFORGE, 1976, p.58)

Eric Nepomuceno (in QUIROGA, 2001, p.7), afirma que Quiroga é o primeiro dos grandes mestres do conto curto na América Hispânica. Em Quiroga, o fantástico se instaura entre a vida e morte e entre a vivência real e o desejo:

Sua literatura situa-se nos limites do delírio, das obsessões mais profundas e da loucura. É ali que ele mergulha. Seus personagens vagam entre fantasmas interiores que se estendem à paisagem como se fossem o que realmente são: alucinações perenes como sombras. Sua obra oscila entre dois extremos: o naturalismo exacerbado e o esteticismo modernista, o que acaba resultando num espesso reflexo da conduta do ser humano. (NEPOMUCENO, in QUIROGA, 2001)

O famoso crítico literário argentino Noé Jitrik (1967) diz que, na literatura uruguaia, o conto ocupa um lugar privilegiado e que, nos primeiros anos do século XX, Horacio Quiroga emerge como um autêntico mestre nessa modalidade. Sua obra caracteriza-se por um manejo rigoroso da técnica narrativa, com finais surpreendentes e uma presença quase permanente do insólito e do fantástico. Outros críticos aproximam Quiroga de Edgar Allan Poe pela maneira como peculiar como Quiroga choca o leitor. Os finais dos seus contos qualificam-se como extraordinários e imprevisíveis. Margo Clantz, outro crítico literário, escreveu um ensaio intitulado *Poe en Quiroga*, em que afirma: “en la formación de Quiroga hay una deuda con Poe” (1976, p. 94). Englekirk vai no mesmo sentido e mostra que Poe era uma das leituras favoritas de Quiroga:

Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco ha llegado a dominarme por completo, no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe. (1934, p. 343)

Ricardo Piglia (1985), em um dos seus livros, trata da influência de Poe na obra de Quiroga e usa o conto “A galinha degolada” para mostrar a marca poeana. A história apresenta quatro filhos doentes do casal Mazzini-Ferraz: “tinham a língua entre os lábios, os olhos estúpidos, e viravam a cabeça com a boca toda aberta.” (QUIROGA, 2001, p.47). Nesta família nasce Bertinha, uma menina sã. Os quatro deficientes se convertem em assassinos e matam a menina, degolando-a igual a uma galinha. Piglia trabalha nesse conto o horror e seus efeitos, traços tão presentes na obra de Poe e que se refletem em Quiroga. Sem dúvida, Horacio Quiroga aprendeu muito com E.A.Poe, porém, encontrou sua própria forma de escrever.

Diante da fortuna crítica exposta, podemos dizer que Murilo Rubião e Horacio Quiroga têm formas diferente de elaborar seus contos, mas um aspecto os aproxima: a reflexão sobre o drama humano. Essa reflexão está inscrita em um universo passional elaborado com o intuito de criar uma narrativa de viés fantástico.

Nosso estudo debruça-se sobre a perspectiva da utilização da paixão como suporte para o insólito. Para mostrar essa possibilidade de análise, selecionamos contos que trazem marcas passionais que desencadeiam o fantástico, no qual o estranhamento, muitas vezes, é manifestado pelo delírio ou pela morte.

3- Os sentidos do fantástico: os olhares sobre o insólito

Acontece diante de nós algo inesperado, até certo modo estranho, que nos coloca no terreno da hesitação. Trata-se de algo irracional? Pode ser explicado? O desencadeador da literatura fantástica e o responsável por inúmeras questões que remetem a classificações imprecisas do termo fantástico: o insólito, ou mais precisamente, o olhar que se dá ao fato inusitado. O insólito está presente nos contos que serão corpus deste trabalho e sustenta os aspectos do fantástico que procuramos descrever. Horacio Quiroga conduz seus contos levando-nos de forma sutil pelos caminhos do insólito até o fim do conto, proporcionando-nos uma explicação plausível, dentro de uma possível racionalidade. Já Murilo Rubião nos apresenta o insólito, mas, em nenhum momento, tenta explicar ou desvendar o motivo da aparição: nos seus contos, o insólito aparece e desaparece abruptamente.

A presença do insólito torna o fantástico um gênero que exerce uma fascinação especial sobre o leitor. Inquieta, intriga e resiste a classificações unânimes, tanto no que se refere à linguagem quanto no que concerne à concepção do gênero, pois é muito difícil abarcar os textos de cunho fantástico em uma única teoria por causa de obras que vão além do seu tempo, com características que não se enquadram nem no fantástico do século XIX nem no fantástico do século XX. A narrativa fantástica pode propor diferentes tipos de respostas diante do insólito e, ao leitor, cabe a liberdade de aceitá-las ou rechaçá-las, pois provocam hesitação ou não. E é exatamente da vacilação, ou não, do leitor diante do insólito que, segundo Todorov, surge o fantástico na modalidade estranho: quando há, no final do texto, uma explicação para o insólito, dentro das leis do mundo conhecido, ou seja, mundo real tem-se, então, a presença do extraordinário (ou estranho). O que ocorre, neste caso, é que a manifestação insólita foi produto de uma ilusão, ou de um truque, ou de uma mentira, ou ainda, no fim do relato tem-se uma explicação lógica – que, muitas vezes, é mais inverossímil do que havia sido a mera

aceitação do fenômeno como insólito. Nesse sentido, quando o fenômeno insólito não é explicado mediante as leis do mundo real, e não se dá uma explicação clara e definitiva e também não se coloca o fator insólito em outro mundo – mundo dos contos de fadas, por exemplo, o clássico “Era uma vez...” – então, nos encontramos na presença do fantástico.

No universo evocado pelo texto, se produz um acontecimento – uma ação – que está em relação com o sobrenatural (ou como o falso sobrenatural); este provoca a sua vez uma reação no leitor implícito (e, geralmente, no herói da história); esta reação é a que qualificamos como “vacilação”, os textos que a fazem viver são os que qualificamos como fantásticos. (TODOROV, 1975, p. 109)

Diante do insólito o fantástico é encarado como uma transgressão da ordem cotidiana, levando ao caos, à desarmonia. Ao aparecer o fantástico, a rotina é abruptamente rompida e as personagens são absorvidas, sentindo-se até impotentes diante do fenômeno insólito, como ocorre, por exemplo, no conto “Teleco, o coelhinho” de Murilo Rubião, em que o ser metamorfoseado vai se apossando da casa do narrador e dos seus desejos como ser humano. As definições do fantástico ainda passam por subdivisões como o “estranho puro”, característico dos acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da narrativa e que, finalmente, recebem tratamento racional, também ligado a temas e tabus; o “fantástico-maravilhoso”, em que há sugestões do sobrenatural – pois permanecem sem explicação – e o “maravilhoso-puro”, contendo elementos sobrenaturais que não provocam qualquer reação particular nas personagens nem no leitor implícito, pois sabemos que essas histórias pertencem a um outro mundo que não é real.

O estudioso francês Louis Vax, partindo do princípio de que a diferenciação entre natural e sobrenatural é clara, distingue o "maravilhoso", para ele contos baseados no sobrenatural puro; das "histórias de horror", contos de origem natural; e do "fantástico", contos que deixam o leitor na incerteza quanto à natureza dos fatos narrados.

Em seu ensaio intitulado “Das Unheimliche” (“O Estranho”, segundo a tradução da Imago) (FREUD, 2000, v. XVII), de cunho psicanalítico, Sigmund Freud examinou alguns efeitos da literatura que provoca medo e horror, inclusive usando como corpus da sua pesquisa o conto “O homem da areia”, de E. T. A Hoffman. Nesse trabalho, Freud conclui que o estudo do insólito atravessou barreiras além do campo literário, por isso a necessidade da abordagem psicanalítica que ele apresenta, não com o intuito de um aprofundamento, mas para mostrar os inúmeros estudos, também nesse campo da ciência. Freud, que sempre ilustrou seu trabalho com exemplos literários, debruçou-se sobre os problemas semânticos que a designação suscita e dedicou-se às considerações sobre a ambiguidade do termo.

A palavra alemã *unheimlich* é o contrário de *heimlich* (familiar, íntimo) e de *heimisch* (natural). Freud chama a atenção para as principais acepções de *heimlich*: familiar, íntimo, doméstico e também: secreto, escondido da vista, dissimulado, tenebroso. A própria palavra *heimlich* aproxima-se bastante, no seu sentido inverso, da segunda acepção, pois a expressão *unheimlich* é ambígua: pode ser admitida como o antônimo da primeira acepção, mas não da segunda. Assim, num processo semelhante, *heimisch* (natural), também antônimo de *unheimlich*, se inverteria em seu contrário, sobrenatural, que, por sua vez, acabaria coincidindo com *unheimlich*: “o unheimlich é tudo aquilo que devia permanecer em segredo e foi revelado” (FREUD, 2000).

Pelo viés existencialista, Jean-Paul Sartre, no ensaio intitulado *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem* (2005, p. 140), o filósofo examina o romance *Aminadab*, de Blanchot, e *O Castelo*, de Kafka. A análise do corpo textual de ambas as obras aborda a relação das personagens com o absurdo do mundo – ter um pensamento claro e distinto de um mundo maníaco e alucinante – em que encarar esse mundo de frente, “em anverso”, seria o limite efetivo dos poderes humanos - daí surge o fantástico.

Nessa aproximação insólita, Blanchot escrevia como Kafka sem o ter lido, assim como fez Murilo Rubião.

Desse modo, desde o início da humanidade, o fantástico sempre tem estado presente nos relatos orais ou escritos, conforme vemos pelo fato primordial da invenção do fogo pelo homem para espantar os demônios supostamente existentes na noite. H.P. Lovecraft recorda, em um dos seus livros, que as crianças têm medo do escuro, e os homens com pensamentos sensíveis ao impulso hereditário das crianças, tiveram sempre a ideia de mundos ocultos, insondáveis e da estranha vida que possam precipitar os abismos que se abrem além das estrelas (LOVECRAFT, 1992). Enfim, o insólito é tão comum no ser humano como os sentimentos, tais como o amor e o ódio. Mesmo assim, pode-se afirmar, novamente, que definir o termo fantástico e que obras pertencem ao gênero sempre foi um trabalho difícil, já que este foi usado amplamente como sinônimo da literatura que se contrapunha ao realismo literário ou, mais especificamente, que transgredia as leis de causalidade. Sob esta denominação encontra-se um universo com o maravilhoso, o estranho, o sobrenatural, o inexplicável, as rupturas com o real; e também um grande número de obras – tudo relacionado a nomenclaturas que variam de acordo com o olhar que se lança ao insólito. Assim, na América Latina podemos citar escritores como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Murilo Rubião, entre outros, ainda que haja diferenças entre suas obras.

3.1 Gênero fantástico: algumas definições

No conto fantástico está presente, como ponto de partida, o mistério, que margeia entre o homem e o seu mundo, e também o que não tem explicação racional, como os sonhos, os delírios, as dimensões limítrofes entre o real e o imaginário, e a morte. Nesse sentido, o autor do conto fantástico elege um dos seus mistérios como elemento do enredo, mas sem intenção de resolvê-lo e, valendo-se da ausência de resposta, conduz o leitor à incerteza. Ele faz com que o leitor vacile a respeito dos fatos, por isso elabora um relato verossímil aliado a elementos estranhos. É uma forma de produzir a perplexidade e o suspense, fontes de curiosidade e, às vezes, de medo.

São praticamente inumeráveis os meios de que se valem os autores de narrações fantásticas e, em função disso, as teorias buscam respostas para o processo de criação, para o produto da imaginação dos mesmos: da história fantástica. Daí a pergunta: E o que seria, então, o fantástico na literatura? Em *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov dirá que o ponto principal do fantástico é a situação de ambiguidade em relação ao insólito. As histórias que pertencem a este gênero nos deixam as perguntas: Visão ou delírio? Realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Quando um leitor se depara com um mundo que é exatamente como o seu, qualquer acontecimento que fuja às leis desse mundo familiar cria a dúvida e a incerteza sobre a possibilidade de ser ou não real. Todorov dirá que “o fantástico ocorre nesta incerteza (...). O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e de imaginário...” (TODOROV, 1975). O autor recorrerá a outras definições de fantástico, afirmando que, em algumas, “cabe ao leitor hesitar entre as duas possibilidades” e, em outras, esta hesitação fica a cargo da personagem. O limite entre o

estranho e o maravilhoso é apenas o tempo de uma hesitação. Essa hesitação que, segundo o crítico, é comum ao leitor e à personagem, porém tem sua duração restrita ao momento da narração do fato. A hesitação não só da personagem, como também do leitor é a condição primeira do fantástico.

Uma ressalva que o crítico faz às definições do gênero é a da insistência em colocar o “critério do fantástico (...) na experiência particular do leitor” (TODOROV, 1975). Mais especificamente, na experiência de medo ou terror que ela é capaz de provocar. Se a duração do fantástico é a hesitação, então, estamos diante de um gênero extremamente frágil, que pode se desfazer a qualquer minuto.

Essa definição de Todorov, porém, não consegue se estender aos escritores do século XX, não dá conta de teorizar os textos que surgem pós-Kafka. O crítico dirá que, neste século, há um abandono da hesitação. O homem não hesita mais diante do fantástico. Uma inversão será feita: o homem torna-se o objeto fantástico e passa a ser a regra e não a exceção: dá-se início, então, a uma reflexão existencial marcada pelo fantástico.

Noé Jitrik (1967) afirma que o Fantástico, antes de qualquer coisa, reside na linguagem. Pois há um modo de tratar a palavra que favorece a mudança de plano, a aparição de uma nova dimensão referida por contraste em relação à do real. Mas a palavra não tem esse poder em si, senão a partir dos atos ou situações a que se refere. Ainda para ele, o fantástico centra-se, então, em certos núcleos do relato que têm sentido. Digamos, para abreviar, que são lugares, objetos e personagens que parcialmente seguem manejando-se de acordo com normas universais e estabelecidas (o previsível), mas que propõem uma fuga dessas normas (gerando o imprevisível).

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), partindo de Todorov, completa, de certa forma, os vazios deixados pelo seu antecessor, visto que define o Fantástico a partir dos elementos internos constitutivos do gênero. Seu estudo

difere dos demais por apresentar uma marcante preocupação em descrever os elementos internos constituintes do gênero e sua conseqüente realização textual, e não em apenas catalogar as ocorrências do *insólito* e do *sobrenatural*, como de costume, ou defini-las em classes delimitadas por pressupostos puramente semânticos.

Logo de início, Furtado propõe que se determine o gênero a partir de uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil (...) “é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa” (1980, p.15). Percebe-se que Furtado, nitidamente influenciado pelas teorias da narrativa, não se deixa levar por uma análise impressionista, mas sustenta sua definição do gênero em elementos já propostos pela narratologia. Para ele, a narrativa fantástica, ao lado da narrativa maravilhosa e estranha, faz parte da *literatura do sobrenatural*, “devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma “fenomenologia meta-empírica”², aquilo que está além do conhecido pela experiência, pelos sentidos.

A essência do Fantástico é a temática sobrenatural expressa pela dialética entre o extranatural e o mundo empírico, sem que o texto explicita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades. Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro (FURTADO, 1980, p. 35-6), o gênero tenta suscitar e manter, por todas as

² Meta-empírico: sentido do fenômeno que está além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte de um sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p.20)

formas, o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambiguidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar (FURTADO, 1980).

A ambiguidade expressa no Fantástico não é uma característica preexistente, mas uma construção que o singulariza enquanto gênero distinto dos demais. O discurso fantástico é, então, composto por recursos de construção narrativa que expressam essa ambiguidade. É essa construção que define o gênero, e não um sentimento das personagens, do narrador ou do leitor. A hesitação, enquanto característica definidora do Fantástico, mostrada por Todorov e comentada no estudo de Selma Calasans Rodrigues (1988), é, desse modo, algo limitador, pois “um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso.” (...) Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980, p. 40-41). Ainda segundo Furtado, no Fantástico, o “verossímil deverá ainda atuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de máscara dos processos que utiliza” (1980, p. 47). O gênero se vale de convenções bastante rígidas, pois uma pretensa liberdade narratológica poderia ser perigosa. Longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. (...) Como toda obra intensamente invadida pelo verossímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela

mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui (FURTADO, 1980, p.51-2).

A tarefa do autor de narrativas de fantasmas torna-se mais difícil não só por ter de criar um mundo no qual a razão não domina, mas também por ser obrigado a inventar leis para ele. O caos não é suficiente! Mesmo os fantasmas devem ter regras e obedecer-lhes. (FURTADO, 1980, p.49)

Ao camuflar essa rigidez narrativa, o Fantástico recorre a artifícios para expressar a verossimilhança do texto e, assim, confundir o leitor diante do fato *sobrenatural*, do acontecimento insólito: são os *recursos à autoridade*, isto é, processos que buscam adequar os dados insólitos à realidade objetiva. O testemunho de personagens que gozem de prestígio referencialmente à realidade exterior, o recurso a documentos ou a referências factuais advindas de várias áreas do conhecimento, o testemunho do narrador-personagem (em especial em primeira pessoa) são alguns dos processos que contribuem para contaminar e cooptar o leitor (p.54-7). Essa verossimilhança disfarçada, encontrada nos contos de Horacio Quiroga, ocorre por meio de uma “racionalização de tudo que de alucinante acontece na narrativa” (p 64).

Mesmo sendo o Fantástico um gênero que questiona a razão, esta é utilizada a fim de situar o leitor em uma área flutuante, onde o sobrenatural e o insólito são potencializados não pela sua manifestação, mas pela tentativa de se enquadrá-los em esferas racionais. Embora a racionalização convincente represente um perigo supremo para o Fantástico, isso não impede que o texto “explicado” evidencie, muitas vezes, na parte que o antecede, o conjunto das características do gênero, podendo, até, constituir um modelo apreciável de vários aspectos da sua construção (FURTADO, 1980, p. 65).

O recurso à autoridade é uma das formas pelas quais se dá a comprovação racional dos fatos insólitos inseridos na narrativa e, desta forma, a ambiguidade é assegurada. Assim, a racionalização parcial da narrativa fantástica contribui para a construção e

manutenção do gênero, visto que “suscita no destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na ‘imparcialidade’ do narrador, tornando-se, assim, um importante fator de verossimilhança”. A racionalização plena significaria a “morte” do Fantástico, podendo implicar leituras “alegóricas” ou “poéticas” ou ainda anular a ambiguidade fantástica, transformando as ocorrências do *sobrenatural* ou do *insólito* em objeto de riso, simplesmente.

Desta feita, fica bem caracterizado que o fantástico se constitui a partir da presença do insólito. Os olhares sobre o acontecimento inusitado são uns dos determinantes para classificar a Literatura Fantástica. Não discutimos mais definições, pois o que importa para o nosso trabalho é a paixão na constituição do enredo, uma vez que ela remete aos conflitos humanos que se traduzem, nos contos de Quiroga e Rubião, em manifestações do insólito.

3.2 – As funções do fantástico: o fantástico inserido nos temas do Eu / Tu (Todorov)

Existem inúmeros acontecimentos inexplicáveis que ocorrem no cotidiano de qualquer ser humano, os acasos, as coincidências. A literatura fantástica se alimenta desse pressuposto cotidiano e tantas vezes estranho ao mundo natural – e provoca uma exacerbação dos sentidos diante do inexplicável cotidiano. Em princípio, esse ser inerte sai da sua obscuridade através da escrita; o fantástico passa a se presentificar no outro, ao encontro do seu apelo, em busca de compreensão. Esta resposta ao insólito confere sentido ao fantástico. É ato inaugural de uma compreensão mútua, o eu/tu, edificada sobre a dependência constitutiva do ser humano. Essa dicotomia é o que determina o modo de relação que servirá de palco para o desenrolar da história do homem, ou melhor, para o desenrolar do fantástico. Nessa perspectiva, no trabalho apresentado aqui, julgamos necessário abordar os temas do Eu e do Tu, apresentados por Todorov, no capítulo 9, do livro *Introdução à Literatura Fantástica*, uma vez que os contos que fazem parte do corpus deste trabalho tratam do questionamento do homem e sua relação com o mundo que se constrói - temas do Eu –; e a paixão, desejo – temas do TU.

Todorov distingue duas categorias de temas do fantástico: os temas do EU e os temas do TU. O primeiro grupo de temas compreende dois conjuntos principais de elementos sobrenaturais: a) aqueles das metamorfoses, da transformação de seres vivos e os que remetem a seres que têm a força sobrenatural para transformar-se em outros seres e também poder para transformar outros seres, ou seja, seres sobrenaturais mais poderosos que os homens, que têm a faculdade de metamorfosear-se e b) o do determinismo generalizado ou pandeterminismo – tomado no sentido de não se considerar a existência do acaso, remetendo qualquer acontecimento a uma causa explicável, mesmo que de ordem sobrenatural.

Podemos falar aqui de um determinismo generalizado, de um pandeterminismo: tudo, até o encontro das diversas séries causais (ou “azar”), deve ter sua causa, no sentido pleno do termo, mesmo que esta não seja, porém de ordem sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 128)

Como consequência do pandeterminismo, temos a pansignificação, ou seja, a relação de tudo com tudo; todos os acontecimentos se tornam altamente significativos. O denominador comum entre os dois grupos temáticos seria a flexibilidade entre a matéria e o espírito, questão que irá engendrar outros temas, tais como a multiplicação da personalidade (o duplo e a loucura); o apagamento do limite entre sujeito e objeto; a transformação do tempo e do espaço. Podemos citar como exemplo Mary Shelley, que, influenciada por leituras de histórias de fantasmas alemãs e francesas, criou a história de *Frankenstein*, na Suíça, numa noite de insônia, no verão de 1816. Segundo suas próprias palavras, Mary “viu”, nessa noite, a cena central de sua história: o jovem cientista apavorado diante da grotesca criatura a que acaba de dar vida. Seu texto começava com a frase “Era uma noite lúgubre de novembro...” e narra o momento em que a criatura de Frankenstein ganha vida, em 1818. Mary Sheley ficou conhecida mundialmente por essa obra, e os leitores ficaram fascinados com a criação feito com pedaços de vários cadáveres, um ser sobrenatural, que representava o duplo, de aspecto monstruoso e horripilante, que gerava um sentimento de medo intenso, mas, ao mesmo tempo, de curiosidade. Enfim, os temas do EU, por meio do duplo, trazem a relação do homem com o mundo que o cerca, presente na ruptura do limite entre espírito e matéria, e entendem-se como “temas do olhar” (TODOROV, 1975, p. 130), porque se relacionam a eles objetos como óculos e espelhos.

Por sua vez, os temas do TU consideram a relação entre o homem e seu /desejo inconsciente. Relacionam-se também à esfera da sexualidade e se caracterizam pelo fato de o desejo se encarnar, frequentemente, na figura do mundo sobrenatural (libido = diabo). A esta rede temática aparecem ligadas, também, outras formas de se mostrar o desejo,

como o sadismo, a relação entre amor e morte, o vampirismo, o incesto, a homossexualidade, temas que foram proibidos pela censura ou reprimidos pelas pessoas por serem tabus. Nesse sentido, essa parte temática liga-se à sexualidade e seu ponto de partida é o desejo sexual. Os temas do tu tratam da relação do homem com seu desejo e seu inconsciente, em circunstâncias tais que a posição de observador isolado é abandonada e o sujeito passa a atuar fortemente sobre um mundo cíclico, relacionando-se de forma intensa e dinâmica como outros seres. Em suma, temos, nessa rede temática, o desejo sexual puro e intenso; o diabo, como figura representativa da libido; o desejo pela mãe e o incesto; a necrofilia; a homossexualidade; o sadismo e o erotismo em geral.

O desejo e suas diversas variações, entre as quais se incluem a crueldade, são outras tantas figuras nas que estão compreendidas as relações entre seres humanos; ao mesmo tempo, a posse do homem pelo que de maneira superficial pode chamar-se seus “instintos” expõe os problemas da estrutura da personalidade, de sua organização interna. (TODOROV, 1975, p.131)

Nesse sentido, por meio dos temas apresentados, vemos que, no fantástico, está a capacidade de evocar no leitor cenas irreais, mas dá a credibilidade de um ponto de vista mimético. E, se o leitor não renuncia mais à manifestação da incerteza, resta-lhe um eixo, suspenso entre o real e o sobrenatural, realidade e sonho, como explica Todorov:

Se os temas do eu implicavam essencialmente uma posição passiva, neste caso – tema do tu – se observa, pelo contrário, uma forte ação sobre o mundo circundante; o homem já não é um observador isolado, mas sim participa de uma relação dinâmica como outros homens. Por fim, se foi possível atribuir à primeira rede os “temas do olhar”, devido à importância que nele tem a vista e a percepção em geral, terei que falar aqui dos “temas do discurso”, já que a linguagem é, em efeito, a forma por excelência e o agente estruturante da relação do homem com o seu próximo. (p.132)

Assim, é relevante para o nosso trabalho, dentro das perspectivas apresentadas acima, tratar a seguir dos temas dos discursos. Dentro desses temas do discurso,

mostraremos um caminho possível para a análise dos contos fantásticos que fazem parte do corpus deste trabalho, que será por meio de uma abordagem semiótica a respeito das paixões que servem como suporte para o insólito nos contos fantásticos.

4- A paixão complexa greimasiana e sua implicação na instauração do insólito na narrativa

A literatura mostra que os caminhos da paixão são muito mais tortuosos do que imaginamos. Ela, frequentemente, distorce a imagem da paixão que passa pela figura de um outro, podendo transformá-la em um desejo divino: o de tocar algo além do que somos. Frustrada ou não, tornada ou não consciente, transfigurada ou não pela realização, essa paixão perdura no impulso duradouro da escrita, que simboliza e atravessa o amor e o sofrimento. A Semiótica é de grande importância para estudar a paixão que se constitui totalmente do desejo refletido no outro, principalmente o estudo de Greimas intitulado *Semiótica das Paixões – do estado das coisas ao estado da alma*, do qual extraímos o seguinte fragmento:

Um processo de construção do ator apaixonado. Tem-se a impressão de que a acumulação de traços que o caracterizam ao longo do discurso não é fruto do acaso, seriam os próprios papéis funcionais (apego/desapego/generosidade) que – no fundo da sintaxe modal – se ordenariam e se colocariam em processo. O percurso passional suportaria, nesse caso, uma actualização do ator, que seria a forma discursiva de sua “vida interior”. (GREIMAS, 1993, p. 119)

Nos estudos de Greimas, a semiótica salta para o aspecto de investigação dos estados da alma, pois paixões estruturam-se, variam de uma cultura para outra – daí ser necessário maior detalhamento do esquema narrativo. A comunicação é concebida como persuasão (sujeitos em relações complexas fazendo circular simulacros, os quais se constituem conforme a visão de mundo de cada um). O contrato fiduciário (uma espécie de projeção das expectativas do sujeito) permite grandes oscilações passionais entre sujeitos e é a principal garantia para a realização do contrato veridictório (aquele pelo qual as coisas parecem verdadeiras). A espera fiduciária (creditar em um outro sujeito a realização de um

desejo), baseada na confiança, regula o universo passional do sujeito. Sua contrapartida é a satisfação e a confiança – sanção positiva (estado relaxado e eufórico de conjunção com o objeto desejado) ou a insatisfação e a decepção – sanção negativa (estado intenso e não eufórico de não-conjunção com o objeto desejado). Os efeitos desse último podem gerar um programa de reparação de falta do objeto ou de confiança. A falta de confiança pode gerar sujeitos de estado: destinador, movido por um programa narrativo de revolta; ou anti-sujeito (apropriador do objeto de valor) movido por um programa de vingança.

Por outro lado, a dimensão passional permite analisar, por meio dos procedimentos da convocação enunciativa, a retomada da continuidade no discurso. É o que diz Greimas:

Se, em lugar de considerar as formas cotidianas do discurso passional em que a sensibilização ondulante é por vezes difícil de distinguir do desenvolvimento discursivo, voltássemos-nos para casos-limites, para paixões “violentas”, tais como a cólera, o desespero, o deslumbramento ou o terror, veríamos surgir a sensibilização, em sua pontualidade incoativa, como quebra do discurso, como fator de heterogeneidade, espécie de transe do sujeito que o transporta a um alhures imprevisível, que o transforma, gostaríamos de dizer, em um sujeito outro. É aí que a paixão aparece em sua nudez, como a negação do racional e do cognitivo, e que o “sentir” transborda o “perceber.” (GREIMAS, 1993, p.18)

O caminho da Semiótica começa pela proposição de uma semântica gerativa, geral e discursiva; passa pela constituição do percurso gerativo de sentido; em seguida, pela sua complexificação, com o estudo, no nível narrativo, das modalidades do fazer e do ser e o estudo das paixões e, no nível discursivo, com a pesquisa dos procedimentos de figurativização³ e das projeções da enunciação no enunciado (temporalização, espacialização e actorialização); chega ao exame do além do percurso, com a análise dos sistemas semissimbólicos, e do aquém do percurso, com a investigação sobre as pré-condições de significação – nível inicial de interpretação. É um projeto que busca analisar,

³ Referências visuais, sensações e objetos que, dentro do conto, contribuem para a continuidade do enredo. Por exemplo, nas histórias de terror aparecem casarões antigos, escuridão, portas que rangem, túmulos, frio etc.

prioritariamente, os mecanismos intradiscursivos de constituição do sentido, embora não desconsidere a interdiscursividade.

As configurações modais estão sobredeterminadas por uma modulação, que gera efeitos de sentido patêmicos. Passa-se, no estudo do componente patêmico, da modalização à aspectualização⁴ e à intensidade. O conceito de aspectualização, entendido não apenas como processo linguístico, mas também como processo discursivo, não é somente uma sobredeterminação do tempo, mas ainda uma sobredeterminação de todas as categorias de enunciação, o tempo, o espaço e a pessoa. Aparece também o conceito de foria (euforia/disforia), que, conjugando a intensidade e a extensão, produz, ao projetar-se no espaço e no tempo, efeitos de andamento e de ritmo discursivos. O estudo das paixões passa a convocar, simultaneamente, grandezas discretas e categoriais (modalizações), mas também grandezas contínuas e articuladas (aspectualização e intensidade). Estudada dessa maneira, a paixão não se opõe à razão, mas constitui uma forma de racionalidade discursiva

O discurso semiótico é a descrição das estruturas imanentes e a construção dos simulacros que devem dar conta das condições e das pré-condições da manifestação dos sentidos e, de certa maneira, do ser. (GREIMAS, 1993, p.12)

Neste sentido, o estudo da paixão complexa da teoria greimasiana dá suporte às análises propostas neste estudo, haja vista que nosso trabalho consiste na verificação da vertente discursiva que engloba fantástico e paixão, procurando ver como a paixão⁵ se

⁴ A aspectualização caracteriza tipos passionais: por exemplo, temos as paixões da duratividade, como o ressentimento; paixões da pontualidade, como a ira; paixões da perfectividade, como o remorso. Ao mesmo tempo, as paixões apresentam uma intensidade. A depressão exhibe um andamento lento, enquanto a agitação tem um andamento acelerado. É uma economia excessiva, desnecessária, incoerente. A impulsividade define-se por um querer fazer, ao mesmo tempo que pela incoatividade e pela intensidade.

⁵ Com base na teoria de significado proposta pelo linguista lituano Algirdas Julien Greimas, que considera a *construção do sentido* narrativo como *um percurso gerativo* que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto e um dos elementos que contribuem para esse sentido é a paixão complexa.

articula para a sustentação do fantástico. Como marca geral dessa aproximação, poderíamos arrolar abaixo os elementos de uma possível teoria:

- Como a paixão é inserida no conto fantástico;
- Que elementos a constituem;
- Como se organizam internamente esses componentes;
- Como é representado o discurso;
- Como se comportam os sujeitos em relação à paixão;
- Qual o impacto do uso da paixão na instauração do fantástico.

É justamente no percurso gerativo de sentido – com base na semiótica greimasiana – que encontraremos as respostas para a nossa teoria. Os elementos semânticos são selecionados e relacionados com o sujeito e, para isso, esses elementos são inscritos no interior dos enunciados de estado como valores, e as relações do sujeito com esses valores podem ser alteradas por qualificações modais. O modo pelo qual se realiza no discurso a transformação dos estados de coisas tem fundamento na discretização dos enunciados de estado, através de uma sintaxe elementar de aquisição, privação ou partilha dos valores inscritos nos objetos desejáveis.

A relação de junção entre o sujeito apaixonado e o valor (a paixão correspondida) está determinada no nosso corpus de análise como uma relação desejável, isto é, o apaixonado quer reciprocidade de sentimentos, e isso é possível? Não, porque o insólito impede que isso se concretize. No conto “Travesseiro de plumas”, de Horacio Quiroga, a mulher almeja um amor idealizado, pueril e recebe como recompensa uma morte envolta em mistérios. Já no conto “Os três nome de Godofredo”, a paixão leva o sujeito à solidão e ao arrependimento. No conto “Bruma (A estrela vermelha)”, os impulsos amorosos são reduzidos pela incompletude da realização do desejo. Em “Más Allá”, a paixão leva a um

sacrifício juvenil. A modalização dos enunciados de estado é também denominada modalização do ser e atribui existência modal ao sujeito de estado, pois descreve o modo de existência do objeto de valor em relação ao sujeito, tratando das relações existenciais e definindo, por conseguinte, o estatuto do sujeito de estado. Ela definirá, portanto, se o objeto será desejável ou odiável, almejável ou temível, indispensável ou irrealizável ao sujeito, todas essas sanções orientadas por um viés fantástico.

Nos contos da nossa análise, a paixão surge e funciona como motivadora da ação das diferentes personagens. É possível identificar contratos propostos pelos enunciadores dos contos “Almohadón de plumas” / “Más Allá”, que seriam o casamento entre Jordan e Alicia; e o pacto entre os apaixonados. Diferentes enunciadores propõem um acordo, um contrato ao enunciatário, determinado pela razão e também pela emoção (promessa) da obtenção dos resultados, a fim de transformar sua competência e, com isso, realizar o fazer transformador, isto é, operar a transformação final de estados. Os contratos que se estabelecem anunciam uma condição para que o sujeito continue em conjunção com seu objeto-valor (amor correspondido).

Na Semiótica, tal contrato é denominado fiduciário por basear-se em uma evidência, isto é, em uma certeza imediata, e por colocar em cena um fazer persuasivo por parte do enunciador e pressupor, em contrapartida, a adesão do enunciatário. Para tanto, reitera-se, no texto, a categoria semântica promessa *versus* resultado, manifestada no plano verbal. Nessa manipulação, segundo Greimas, há um componente patêmico a perpassar todas as relações e atividades humanas, que é o que move a ação humana e, com este componente, a enunciação discursiviza a subjetividade, mostrando que as paixões estão sempre presentes nos textos. A Semiótica, ao examinar as paixões, não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos. Ao contrário, considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado. Por exemplo, no

conto “Más Allá”, as personagens saem de um estado de rejeição do namoro ao estado da promessa do amor eterno, por meio de um duplo suicídio.

Então, podemos concluir que paixão é um dos propulsores das conquistas humanas, seja pelo crescimento, seja pela destruição do indivíduo, que resulta em um aprendizado. É, além disso, o pano de fundo, o estopim, o provocador da ação das personagens nos contos analisados. A grande questão da realização da paixão no indivíduo está na possibilidade da sua realização sem conflito e sem superação de obstáculos, porém nem sempre acontece dessa forma. A paixão, em muitos casos, principalmente no corpus do nosso trabalho, pode significar dor, tristeza, destruição também para outros indivíduos. São histórias de separações, de abandono, de desespero, em que a principal escolha a ser pesada é a busca da realização do desejo. Assim, o eixo narrativo que guia o percurso das personagens é a busca da realização da paixão.

5 – Marcas do fantástico e da paixão complexa

Das formas da paixão, a mais obscura é o desejo. No caso de “Más Allá”, o desejo do amor eterno; de “Bruma (A estrela vermelha)” – o desejo reprimido; em “Os três nomes de Godofredo”, o desejo que leva ao desespero; e em “El almohadón de plumas”, o desejo de um amor, que, no entanto, não foi correspondido. Estes contos mostram claramente que o objeto, para ser desejável, precisa ser desejado também pelos outros.

Julgamos que o outro tem algo que nos falta e que, ao obtermos o que este deseja, concretizaremos a paixão. Não há amor sem ciúme, amizade sem inveja, atração sem repulsa. As personagens dos contos enfocados são dominadas por violentos e contraditórios sentimentos, chegando a ter, por vezes, a fascinação do ódio, que constitui o oposto da paixão. Ao se espelhar no outro como um ser sublime, possuir o que este deseja alçaria o indivíduo a um plano superior, a uma realização. Na ausência desse desejo, advém o desprezo por quem lhe mostra afeição e o amor por quem o despreza, o que é o paradoxo da paixão.

O insólito, então, percorre a narrativa junto com o sentimento de culpa, com o amor impossível e com a transgressão. É difícil realizar o desejo sem quebrar regras. É difícil, também, realizar o desejo sem se submeter a regras. Não existe o desejo sem limites, é o que contam as histórias do corpus deste trabalho E, é fato, a incompreensão da paixão e dos dramas humanos. Sem a presença do estranhamento, o leitor estaria apenas diante de textos que banalizariam a morte, mas a marca do fantástico remete a uma reflexão, seja existencialista, seja psicológica. Freud interpreta o estranho como aquilo que foi convertido em algo diferente daquilo a que se está acostumado, mas que, em algum tempo, foi familiar e conhecido. Da união das duas ideias – existencialista e psicológica – se pode supor que o sinistro contido nos contos fantásticos consiste em que tais “fantasmas”

pessoais nunca nos abandonam de todo e nos revisitam periodicamente, materializando-se na ocasião em que algum estímulo os evoca – como no conto “Os três nomes de Godofredo”, em que a culpa faz aparecer sempre diante do marido a mulher assassinada. Por detrás do estranho, está, de forma encoberta, o desejo de algo proibido ou oculto.

Enfim, a análise dos contos se abre com “O Travesseiro de plumas”; “Más Allá” – ambos de Horacio Quiroga – e “Os três nomes de Godofredo”; “Bruma (a estrela vermelha)” – de Murilo Rubião, em que o amor aparece como temática, porém, paradoxalmente, o insólito se insere pelo medo que as personagens têm de perder o seu objeto de amor ou de não serem correspondidas. Depois de uma paixão sofrida, o ciclo se encerra com o retorno ao inanimado: a morte, quase sempre, é o final da cadeia do fantástico.

5.1 – O travesseiro de plumas: dos sonhos da paixão ao delírio da morte

Segundo José Luiz Fiorin (2001), para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo de sentido, que é estabelecido em três etapas: a primeira etapa do percurso recebe o nome de nível fundamental; a segunda, de nível narrativo e a terceira, de nível discursivo.

A análise do nível fundamental é dada pela abstração, ou seja, deve reduzir-se ao mínimo para se construir uma história. O conto “El almohadón de plumas” (QUIROGA), em uma análise de nível fundamental, trata de um tema passional muito presente nas narrativas: a oposição entre o amor e morte. Nesse conto, temos a descrição minuciosa da agonia de uma jovem recém-casada e cheia de sonhos que, pouco a pouco, é consumida por uma criatura que habitava o seu travesseiro. Alicia, a esposa de Jordán, definha lentamente, sem que ninguém possa explicar a razão de tal debilidade.

Jordán mostra-se incapaz de concretizar os sonhos de Alicia, que depositara nele todas as suas expectativas de felicidade. Faltam a Jordán elementos de competência que satisfaçam os desejos da sua jovem esposa. Ele, mesmo querendo, não consegue demonstrar seus sentimentos (“Él, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer”). Nesse sentido, o conto mostra que a personagem Jordán não consegue e não sabe como fazer sua amada realizar seus sonhos (“Lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora”). Ele não conseguia corresponder ao amor de Alicia e todo o sofrimento dela consistia em que não via satisfeita sua ilusão de ter um amor correspondido na mesma intensidade do amor destinado ao marido (“el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia”).

Essas paixões, do ponto de vista da Semiótica, entendem-se como efeitos de sentido e de qualificações modais que modificam o sujeito de estado⁶. Estas qualificações organizam-se sob a “forma de arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais”⁷. Neste conto, sugere-se um percurso de paixão complexa, alicerçado num estado de espera (BARROS, 2003). Essa espera fiduciária está centrada na intervenção de Jordán. Este sujeito do fazer, cujo estatuto passional depende de uma problemática distinta (aquela da generosidade e do prejuízo; do engano ou da veridicção etc.), exerce, no quadro do programa narrativo, uma atividade de atribuição (e de não atribuição) que, por sua vez, terá por efeito a realização ou a não realização do sujeito do estado; em outras palavras, Jordán tinha em suas mãos o destino de Alícia, só dependia dele dar vida ou morte à esposa. Dessa forma, entendem-se paixões complexas como o encadeamento de paixões, ou seja, uma primeira paixão é marcada por determinada timia (acreditar e poder contar, numa relação quase contratual, com um outro sujeito), e, através de sua satisfação ou insatisfação, gera uma segunda paixão. Nesta narrativa, após o estado inicial de euforia (casamento), o estado de disforia (/não-querer-fazer/ mas /não-poder-fazer Alícia feliz), que é justamente a insatisfação, gera a paixão complexa, exemplificada, neste caso, por uma frustração, seguida de um descontentamento, resultando na morte da personagem. Essa paixão é marcada no texto pela expectativa de Alicia em obter a felicidade ao lado do seu marido. Porém, logo na lua-de-mel, todo o encantamento nupcial da moça torna-se decepção. Todo seu descontentamento por causa do amor não correspondido resulta na sua morte.

⁶ Para a Semiótica, o sujeito é o efeito do discurso, ou seja, uma imagem construída pelo próprio discurso, o resultado da enunciação.

⁷ Como se sabe, em uma narrativa, o sujeito ocupa diferentes posições passionais, ou seja, diferentes estados, por exemplo, ele pode ir de um estado de disforia (desolação) para um estado de euforia (alegria) ou vice-versa. Essas diferenças de estado são chamadas, na Semiótica, de “paixões”. As paixões podem ser complexas ou simples. (BARROS, 2003; FIORIN, 2007, p.51)

Nessa perspectiva, o conto transita entre um estado de alegria e um estado de insatisfação e decepção vivido pela personagem Alicia, pois ela acreditara que Jordán pudesse satisfazer seus sonhos de menina (espera fiduciária) “Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre.”. Com a crescente decepção, passa a perder a vontade de viver e Jordán torna-se seu algoz. Por ter esperado outra atitude do marido, criam-se aí os chamados simulacros, que são as relações do sujeito baseadas em um contrato imaginário. Esta construção dos simulacros que Alicia projeta para fora dela forma uma relação fiduciária imaginária, porque Alicia sonha com um mundo de princesa, um conto de fadas e o marido não a completa, pois não está em conjunção com o objeto de valor nem ligado a um querer conjunto. Ela se vê envolvida em uma situação contrária à que tinha imaginado: “Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia.” (QUIROGA, p.63).

Ligada à não realização do casamento feliz está uma outra sorte de inquietação: a decepção; provocada pelo comportamento de Jordán, que não era ideal nem era o que Alicia esperava. Alicia (sujeito da espera fiduciária) esperava do esposo total empenho para as realizações dela e nele depositara também toda confiança. O comportamento do marido acarreta nesse instante uma crise de confiança: a falta fiduciária

En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. No obstante, había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido. (grifo nosso) (QUIROGA, p.63).

Assim, vendo-se privada do acesso ao seu objeto-valor – o amor correspondido – Alicia se frustra. E, ao deparar-se com a falta que esse objeto-valor lhe faz, não esboça

reação e entrega-se à morte. Nessa entrega aparece o insólito – um verme – que a consome lentamente.

À medida que o insólito está sendo inserido no conto, aparecem elementos que dão suporte à instauração do fantástico. Esses mecanismos estão presentes na etapa do percurso gerativo do sentido – semântica – em que é exposto um plano figurativo, ou seja, um sistema de representações que tem um correspondente perceptível no plano da expressão, do mundo natural (dado ou construído); diretamente ligado aos sentidos, transmitindo uma forte impressão de realidade:

La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia. (QUIROGA, p.63).

Para que o figurativo – as percepções materiais e relacionadas aos cinco sentidos – seja coerente, deverá ser constantemente tematizado⁸, isto é, deve ter um tema como suporte e uma forma sintática determinada. O primeiro passo para a identificação do figurativo é o levantamento de campos semânticos, que se encarrega de apreender as palavras de valor do texto, ou seja, aquelas que apresentam conteúdos relevantes à composição figurativa⁹, que originarão isotopias figurativas e uma posterior isotopia temática. O papel temático de um ator implica grande carga semântica, condensando um ou vários percursos figurativos. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que, no conto “El

⁸ Diana Luz Pessoa de Barros relacionou temas e figuras, no nível discursivo, com as duas dimensões da linguagem, a abstrata e a figurativa: tematização é uma formulação abstrata de valores, disseminada em mais de um percurso temático. O discurso, segundo a autora, “não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre o mundo e o discurso, a mediação da enunciação”. (2003, p. 69-73)

⁹ Também a figurativização é a atribuição de revestimento sensorial que recobre os percursos temáticos abstratos. A chamada iconização pertence a uma etapa da figurativização e tem o objetivo de produzir ilusão referencial. Assim, o enunciador utiliza as figuras do discurso para fazer crer, ou seja, para fazer o enunciatário reconhecer imagens do mundo no texto e, a partir daí, identificar a verdade do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê no discurso verdadeiro (ou falso, mentiroso, ou secreto) graças ao reconhecimento que faz das figuras do mundo natural projetadas no texto (Ibidem, p. 72).

almohadón de plumas”, o tema “amor versus morte” transita sempre em torno da figurativização da casa: nas paredes frias, no silêncio do quarto, nos ecos da casa, no frio do mármore. No nível narrativo, um sujeito está em busca de relações afetivas; o outro reprime-as. No nível discursivo, esse valor ocorre sob a seguinte perspectiva: sob a forma da negação de um amor que leva ao sofrimento. A partir do revestimento figurativo do objeto-valor, todo o percurso do sujeito é figurativizado: suas fantasias de noiva, que foram pouco a pouco destruídas pela casa hostil e pela frieza do marido. Jordán e as sanguessugas são pivôs de toda a destruição do sonho de matrimônio de Alicia. As transformações narrativas tornam-se ações de ficar deitada no quarto em silêncio e o sangue sendo sugado até ela não ter mais forças para levantar-se e viver.

Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo. La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama. Una noche se quedó de repente mirando fijamente. Al rato abrió la boca para gritar, y sus narices y labios se perlaron de sudor. (QUIROGA, 2001, p.64)

Neste conto, o suporte para o insólito caracteriza-se pelo trajeto passional, que se situa exatamente na consumação da vida da personagem Alicia por meio de uma fraqueza, marca de uma constante perda vital, que terá uma possível explicação: criaturas que se alimentam de sangue - criaturas estas que podem aparecer nos travesseiros de plumas - embora a explicação não convença porque tais sanguessugas se distanciam da realidade. O insólito marca o paradoxo ente a alegria do casamento e a dor, cujo desenlace foi a morte trágica, resultando num relato fantástico que vai de um sonho de amor a um delírio febril. Alicia passa pelo drama da frustração, que não consegue superar. E o enredo nos oferece a oportunidade de acompanhar, como espectadores ansiosos, o sofrimento de Alicia, o percurso de sua dor rumo ao fim inexorável.

Alicia fue extinguiéndose en su delirio de anemia, agravado de tarde, pero que remitía siempre en las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas alas de sangre. Tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima. Desde el tercer día este hundimiento no la abandonó más. Apenas podía mover la cabeza. No quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón. Sus terrores crepusculares avanzaron en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama y trepaban dificultosamente por la colcha. (QUIROGA, p.65)

O enigma da morte de Alicia é desvendado após sua morte, e a possibilidade de explicação, enfim, vem à tona: “sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca.” (QUIROGA, p.66). Um parasita habitava o travesseiro de Alicia e, rapidamente, sugou-lhe o sangue das tēmporas, fazendo com que ela se extinguísse noite após noite, sem que ninguém desconfiasse. Quiroga usa o artifício de relatar com detalhes, em um ambiente passional, de forma sutil os acontecimentos, e o surgimento do insólito causa um efeito de perplexidade no leitor.

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón había impedido sin dada su desarrollo, pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cinco días, en cinco noches, había vaciado a Alicia. (QUIROGA, p.66)

Assim, em “El almohadón de plumas”, como também no conjunto da sua obra, Horacio Quiroga não só revela o percurso do homem na luta contra a morte, mas também a maneira como o destino pode ser implacável. Um destino que perseguiu tanto as suas personagens quanto a própria vida do autor. A dor e alegria que permeiam toda a existência de Quiroga o levaram a integrar-se num mundo só seu: o do seu imaginário literário. E, além de demonstrar facetas do drama humano, permitiram também o seu

reconhecimento pela sua produção escrita, deixando a imagem do homem que sempre esteve em busca de sua própria identidade.

5.2 – Os três nomes de Godofredo: paixão e culpa

O conto fantástico utiliza como ponto de partida dois elementos: os mistérios que margeiam o homem e seu mundo e o que não tem uma explicação clara e certa: o tempo, o espaço, os sonhos, as dimensões e a morte. O autor do conto fantástico elege um desses mistérios como tema, mas sem intenção de resolvê-lo; valendo-se da ausência de respostas e da sua imaginação, engana a incerteza. É por isso que, partindo dos elementos reais e cotidianos, anula a realidade e nos remete ao âmbito do mistério e do que é, muitas vezes, inexplicável.

Nesse sentido, o conto “Os três nomes de Godofredo” narra uma situação inusitada: um homem solitário sempre almoça e janta no mesmo restaurante, e, faz quinze anos, há uma moça que se senta à mesa à sua frente. Certa noite, vai da exaltação ao pesadelo, quando, ao conversar com a moça, descobre que ela era sua segunda esposa – Geralda – e que ele próprio assassinara a primeira esposa. Descobre também que não se chama Godofredo, e sim João de Deus.

Você é a minha mulher?

_Sim, a segunda. E preciso lhe dizer que a primeira era loura e que você a matou num acesso de ciúmes?

_Não é necessário. (Já ficara bastante abalado em saber do meu casamento e não desejava que me criassem o remorso de um assassinato do qual não tinha a menor lembrança.) (RUBIÃO, 1990, p.54.)

Cercado de inúmeras descobertas, Godofredo passa um período surpreso, até chegar à sua casa e entrar na rotina matrimonial, por meses. Depois, entediado, mata a moça – Geralda – e volta ao restaurante, onde encontra a mesma mulher, com outra cor de cabelo. Repete-se o crime – como se sempre repetisse um ritual de tédio e enforcamento – e torna a aparecer a mesma mulher, um ciclo de descobertas e assassinatos para Godofredo.

Uma tarde, olhava para as paredes, sem nenhuma intenção aparente, e enxerguei uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante:

_ Ela lhe servirá de colar.

Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. Minha mulher fechou os olhos como se estivesse recebendo uma carícia. Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho. (RUBIÃO, 1990, p.58.)

O conto está envolto em uma atmosfera de paixão e crime. A figura do amor, do desejo de amar e a rotina formam um verdadeiro motivo de crime passionai. A paixão impele o homem a grandes coisas ou à sua destruição. Pode-se sugerir, numa análise superficial do percurso narrativo, que nesse conto há o drama de um amor que causa ressentimento e leva à morte.

O estado de “espera” parece ser permanente na vida de Godofredo. Ele espera, pacientemente, por quinze anos, a cura para o seu ressentimento. Mas sabe que não conseguirá, embora manifeste, esporadicamente, sentimentos de esperança, tanto que chega a ficar meses com Geralda. Aliás, na semiótica o estado de espera é uma das modalizações da paixão. E assim, ele vai mantendo a esperança, o que se manifesta por meio de cenas cíclicas: morte/vida/morte/vida das esposas. O tédio e o sufoco o levam ao desespero, que, mesmo depois de longa espera, fazem com que ele destrua o elo do relacionamento familiar por meio da morte.

O rosto dela passou a aborrecer-me, bem como o reflexo do meu tédio no seu olhar. Enquanto isso, despontava em mim a necessidade de ficar só, sem que Geralda jamais me largasse, seguindo-me para onde eu fosse. Nervoso, a implorar piedade como os olhos, não tinha suficiente coragem de lhe declarar o que passava no meu íntimo. (RUBIÃO, 1990, p.60)

A espera, segundo Greimas (1993), é o estado inicial do percurso das paixões complexas; define-se pela combinação de modalidades, pois o sujeito deseja um objeto (querer-ser), mas nada faz para consegui-lo e acredita (crer-ser) poder contar com outro

sujeito na realização de suas esperanças ou na obtenção de seus direitos. Sendo assim, temos em Godofredo um exemplo literal dessa paixão: ele quer algo, mas não pode fazer nada para tê-lo, ou seja, não consegue superar seu sentimento de culpa – e ainda espera que um outro sujeito (no caso, as esposas) lhe traga seu objeto-valor, isto é, a cura para o seu arrependimento. É como se existisse um “contrato imaginário”: não é preciso fazer, basta esperar que o outro faça. Mas o que ele deseja é inatingível, Godofredo atribui a um outro sujeito – as esposas, que são fantasmas que se materializam – o “dever-fazer”, permanecendo, assim, em constante estado de espera. Deste modo, é impossível atribuir a ação de mudar o mundo real, se creditarmos essa mudança a algum fruto da imaginação.

Com isso Godofredo sofre, desespera-se por não conseguir mudar o que lhe causa aflição – ser um ser solitário e assassino – e por saber que não tem poder para a transformação da sua agonia. A busca da felicidade, que é o querer-ser, é passageira, já que esse estado surge com a esperança de uma vida nova ao lado da esposa espectral; mais uma vez, o tédio e a loucura logo o levam a assassinar o seu objeto de desejo.

A emoção, somada a um temor inexplicável, me conteve momentaneamente. Não me foi possível, entretanto, controlar o instinto a exigir a posse daquela mulher que se oferecia integral aos meus braços. Para ela avancei, procurando-lhe a boca. Beijei-a com sofreguidão, sentindo um sabor novo, como se fosse a primeira fêmea que beijava. (RUBIÃO, 1990, p.60)

A partir da espera apresentada na paixão insere-se o fantástico - é um conto que demonstra bem o problema dos efeitos do texto ficcional sobre os seus receptores: ele pode deixar o leitor em sobressaltos, envolvido pelo sentimento do estranho. Presa de um efeito singular, o leitor encontra-se sob o estigma do estranhamento no decorrer da leitura do texto. E o insólito está no surgimento da esposa assassinada, ressuscitando em diversas formas. Repentinamente, o ser assassinado aparece novamente, um ciclo de morte/vida e da metamorfose, que engloba uma linguagem que tenta explicar um homem atormentado,

suscitando-lhe temores inconscientes. Trata-se de um conto que se enquadra em um fantástico próximo da herança de Kafka, em que o estranhamento surge e torna-se imediatamente natural.

O tempo anacrônico colabora para todas as surpresas: desde um início monótono, em que um homem que se senta em um restaurante há mais de quinze anos no mesmo lugar é surpreendido por um rosto a sua frente. A monotonia é tão grande que ele não consegue “precisar” quando alguém estranho começou a se sentar à mesa defronte à sua, que durante tanto tempo esteve vazia: “De uma data que não poderia precisar, todos os dias, ao almoço e ao jantar, ela se sentava a minha frente na mesa onde por quinze anos seguidos fui o único ocupante” (RUBIÃO, 1990, p.56). Depois de um tempo, ele começa a se incomodar com a presença da mulher que, de uma hora para outra, lhe revela ser sua esposa, ou melhor, sua segunda esposa, porque a primeira ele havia assassinado. Aqui a própria personagem hesita, não lhe consta lembrança de esposa, quanto mais um assassinato de que fosse ele o autor:

Já ficara bastante abalado em saber do meu casamento e não desejava que me criassem remorso por um assassinato do qual não tinha menor lembrança. (RUBIÃO, 1990, p.55)

Temos outra situação paradoxal: o espaço. A casa onde Geralda, nome que lhe sai sem saber como, diz ser a deles, causa nova hesitação: “Em frente ao prédio, que minha companheira assegurava ser o nosso, eu hesitava...” (RUBIÃO, 1990, p.56) Anteriormente, ele já havia se questionado “Confesso que tive curiosidade de saber se a nossa casa seria diferente da minha”. (p.56). Aqui temos uma mescla no espaço, porque a casa de que ele se lembrava não era a sua anterior – como, então, ele vivia há tanto tempo com aquela mulher?

Temos, assim, a fusão de um espaço – figurativização – que vem contribuir para o fantástico se instaurar juntamente com o anacronismo do tempo. Como? Godofredo, ou

melhor, João de Deus, narra a passagem do tempo como “Os meses se aligeiravam...” ou “Não tardaram de se encompridar os dias...”, a marca desta aparente normalidade de passagem do tempo está ligada ao período cronológico – encontro/casa/convivência – que Godofredo passa com sua segunda esposa. Os momentos de conversa e intimidade se estendem por um tempo, mas rapidamente se dissipam – grotescamente como marca da obra de Rubião – entrando no mutismo inicial e em uma impaciência sem precedentes. A rotina e a constante presença de Geralda se transformam em impaciência e, neste momento, se instaura o insólito:

Uma tarde, olhava para as paredes, sem nenhuma intenção aparente, e enxerguei uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante:
_ Ela lhe servirá de colar. (RUBIÃO, 1990, p.58)

A presença do insólito conduz ao assassinato de Geralda, de uma maneira quase poética, porque ela não oferece resistência alguma. Sua reação ao enforcamento é quase uma declaração de amor: “Minha mulher fechou os olhos como se estivesse recebendo uma carícia.” (RUBIÃO, 1990, p.58)

Nova perplexidade insólita recai sobre Godofredo. Após o assassinato, ele vai para o restaurante e lá encontra uma mulher que, se não fosse o cabelo, poderia afirmar ser sua esposa morta. No entanto, trata-se de sua primeira esposa Joana, que tudo sabia, até mesmo que há pouco o assassinato se consumara: “Sou sua primeira esposa, a segunda você acaba de matar.” (RUBIÃO, 1990, p.59)

Aqui temos um verdadeiro emaranhado do tempo; mesmo a personagem demonstra inquietude diante de tamanha complexidade temporal: “Havia um erro, um tremendo engano em tudo aquilo.” (RUBIÃO, 1990, p.58). Sem contarmos que João de Deus é chamado de Robério por Joana - nome, espaço, estado psicológico que mudam

abruptamente – todas essas mudanças marcam uma forma de esconder-se diante de tantos cruzamentos de insólitos que são usados na dinâmica fantástica.

Mais uma vez o tempo e espaço se mesclam quando ele se depara com a quarta esposa, ou melhor, sua noiva Isabel, ele não tem mais como lutar diante deste entrelaçamento em que se opõem vida e morte; então se entrega à ambiguidade do fantástico. Com essa limitação, a personagem aceita o insólito e conclui “... ocorreu-me formular algumas perguntas. Desisti, preocupado em redescobrir uma cidade que se perdera em minha memória.” (RUBIÃO, 1990, p.60).

Assim, o suporte que a paixão dá ao conto está marcado por um crime passional e faz com que a ênfase fantástica recaia sobre a criação da psique humana, observada através do absurdo. Dessa maneira, é o mundo psíquico que tem interesse para a representação literária do fantástico no universo de Rubião. Seu valor artístico esta em saber apresentar, com riqueza de detalhes, os dramas humanos e as inúmeras experiências de vida a que todos estão sujeitos.

5.3 – Más Allá: da promessa da paixão à incerteza do amor eterno

No conto “Más Allá”, Horacio Quiroga nos dá uma visão particular da vida após a morte. Segundo ele, há duas existências que compõem um espaço temporal, a vida e a morte. Então, quando a vida se acaba, passa-se naturalmente ao estado da morte. Neste conto, é após a morte que se torna possível encontrar o que se procurou ao longo da vida. Por outro lado, podemos dizer que, no conto, há uma dúvida em relação à existência ideal das almas, pois os amantes não são capazes de "viver" no além da vida e logo decidem morrer "de novo" para encontrar a paz e o descanso de que precisam. Possivelmente o conto nos leva a admitir que imaginar a morte, que conhecemos como uma forma ideal, não pode ser entendida como um fim definitivo.

Então, no intuito de demonstrar as artimanhas da paixão que levam a uma existência fantástica, surge a beleza do amor e a sua ligação com a morte, tema que é recorrente na obra de Quiroga. A relação amor/morte, representada em várias histórias do autor, neste conto extrapola o limite da vida e remete esse tópico a um outro mundo. Com alusão a esse tipo de tema – a exemplo de Tisbe e Píramo, de Ovídio; Romeu e Julieta, de Shakespeare; entre outros – o enredo trata de um amor em que os jovens enamorados morrem sem consumar em sua vida terrena, a plenitude de um amor impossível. Muitas pessoas imaginam que há um mundo além da morte, e neste, os mortos possam influenciar o seu modo de “viver”. Nesse sentido, Quiroga abstrai esse modo de visão do pós-morte e o transfere para o seu conto, dando-lhe uma abordagem insólita.

A paixão, no conto, transita entre o drama humano de um amor impossível e o desejo de um amor eterno, levado a circunstâncias trágicas, um duplo suicídio, que culmina numa existência após a morte, marca de uma realidade fantástica, isto é, uma realidade pós-morte, descrita de maneira imaginativa. A relação entre os amantes é apresentada como

um casamento de almas. O amor não é físico, mas é apenas platônico e espiritual. Uma jovem desenvolve, ao longo da história, um relato de um drama passional, da não aceitação do amado pelos pais dela, que preferiam vê-la morta a se casar com Luis.

¡Oh! La terquedad de papá yo la conocía, como la había conocido mamá.

_Muerta mil veces - decía él- antes que darla a ese hombre. (QUIROGA,1991, p.72)

A narradora, enamorada de Luis, se vê diante de um obstáculo familiar para concretizar sua paixão, pois ambas as personagens estavam perdidamente apaixonadas e fizeram um "juramento de fidelidade" recíproca: a morte que as levará a uma intensa vida de amor. Há aqui uma situação de espera fiduciária, ou seja, um pacto de amor eterno. A narradora quer estar em conjunção com a fidelidade e crê que Luis deve, por força do contrato, realizar o objetivo desejado. A espera é tensa, por instantes vacilam, pois sabiam que não era certo se suicidarem, mas o desejo da felicidade eterna foi mais forte e os dois optaram pela morte. A busca da realização do amor é um efeito de satisfação produzido pelo saber, poder e ser possível realizar o desejo da felicidade eterna. Ao mesmo tempo, essa paixão indica que a narradora tinha confiança em que Luis cumpriria o desejado: seriam felizes juntos, mesmo na morte. Ao beberem o veneno, os dois amantes estavam diante da possibilidade de um amor intenso, sem igual, em um mundo sobrenatural, rodeado de mistério. Para encontrar a felicidade almejada resolvem morrer juntos.

Habíamos muerto, a pesar de mi temor de ser salvada cuando perdí el conocimiento. Habíamos perdido algo más, por dicha... Y allí, en la cama, mi madre desesperada me sacudía a gritos mientras el mozo del hotel apartaba de mi cabeza los brazos de mi amado. (QUIROGA,1991 p.72)

O passamento, neste relato, é a aceitação de um amor eterno. A paixão leva ao suicídio dos dois jovens. A morte, neste caso, não significa um fim absoluto; ao contrário,

é uma forma de libertação: Luis e sua namorada ficam longe dos pais dela, que os impediam de concretizar a paixão, para estarem juntos e não serem proibidos de se amarem.

-¡Amada mía!...-me decía Luis-. ¡A qué poco precio hemos comprado esta felicidad de ahora!

-Y yo -le respondí- te amaré siempre como te amé antes. Y no nos separaremos más, ¿verdad? (QUIROGA, 1991, p.72)

No conto, a morte encarnada simboliza a possibilidade de um mundo melhor, um espaço fictício onde podemos realizar nossos sonhos, sem se sentir culpado e sem ser limitado pelos outros. No decorrer do relato, nos dá a sensação que depois da morte podemos nos livrar de tudo, exceto dos nossos próprios pensamentos e sentimentos. Isso é o mais importante, e ao mesmo tempo, o mais trágico, pois traz à tona a consciência de que duas pessoas cometeram suicídio, o que causou suas mortes físicas. Seus espíritos extrapolaram a fronteira do espaço corporal e se libertam dos seus corpos. Uma vez rompido o limite do espaço físico, sobrenaturalmente, o que levaram para uma vida após a morte foram as suas memórias e a capacidade de raciocinar sobre sua nova existência e sobre o sentimento de incompletude que eles deixaram no mundo real. Nesse caso, a morte desfez a distância entre os amantes, que agora vivem um para o outro, sem que o individualismo os separe. Perde-se a vida para se conservar a paixão. A possibilidade de exercitar o próprio controle sobre toda a realidade a ele contraposta.

Me habían salvado, pues? Volví la vista a todos lados, y junto al velador, de pie como yo, lo vi a él, a Luis, que acabada de distinguirme a su vez y venía sonriendo a mi encuentro. Fuimos rectamente uno hacia el otro, a pesar de la gran cantidad de personas que rodeaban el lecho, y nada nos dijimos, pues nuestros ojos expresaban toda la felicidad de habernos encontrado.

Al verlo, diáfano y visible a través de todo y de todos, acababa de comprender que yo estaba como él: muerta. (QUIROGA, 1991, p.73)

Diante da fragilidade da razão dos amantes, de uma paixão arrebatadora que suporta a morte, sugere-se que apareçam os elementos da narrativa que contribuem para o insólito, para a percepção do elemento não natural. Contribui para esse encaminhamento o fato de os amantes, após o suicídio, verem todo o desespero da mãe, o acompanhamento do velório e as cenas de namoro sobre suas lápides, pois já estavam na forma de fantasmas.

Alejados al fondo, con las manos unidas, Luis y yo veíamos todo en una perspectiva nítida, pero remotamente fría y sin pasión. A tres pasos, sin duda, estábamos nosotros, muertos por suicidio, rodeados por la desolación de mis parientes, del dueño del hotel y por el vaivén de los policías. ¿Qué nos importaba eso? (QUIROGA, 1991, p.73)

Além disso, algumas perguntas nos inquietam e remetem ao insólito: Há um lugar para se viver após a morte? O que nos espera além da morte? Pode o espírito morrer com o corpo? A conclusão do conto aponta para uma possível explicação do título: mais além da morte e não além da vida, o beijo pode marcar um retorno ao aspecto físico, uma possibilidade de renascimento, o retorno à fé nas pessoas e nos laços humanos.

Como sugere o percurso narrativo greimasiano, podemos dizer que o conto é dividido em três partes. Na primeira parte de “Más Allá”, os enamorados estão vivos, mas se sentem mortos, visto que não podem se unir. Os amantes se separam pela intervenção dos pais da moça, que preferem ver sua filha “muerta antes que en los brazos de ese hombre”. Antes de se suicidar, o casal se sentia culpado por aquele feito terrível. Os dois amantes compreenderam a situação fatal, como se toda sua vida passada e a vida de todos os seus antepassados não tivessem outra finalidade a não ser de levá-los ao suicídio.

No puedo decir que me sentía orgullosa de lo que iba a hacer, ni tampoco feliz de morir. Era algo más fatal, más frenético, más sin remisión, como si desde el fondo del pasado mis abuelos, mis bisabuelos, mi infancia misma, mi primera comunión, mis ensueños, como si todo esto no hubiera tenido otra finalidad que impulsarme al suicidio. (QUIROGA, 1991, p.73)

Na segunda parte do conto, os namorados se suicidam e transportam-se ao “segundo plano ontológico”. Naquele momento, começa para eles a etapa em que são dois seres em uma “verdadeira vida”. Desprendem-se do seu corpo físico e convertem-se em fantasmas.

Contudo não se consideram mortos:

¡Muertos! ¡Qué absurdo! Lo que había vivido en nosotros, más fuerte que la vida misma, continuaba viviendo con todas las esperanzas de un eterno amor. Antes... no había podido asomarme siquiera a la puerta para verlo; ahora hablaría regularmente con él, pues iría a casa como novio mío.” (QUIROGA, 1991, p.74)

Antes não podiam se ver, mas agora podem conversar quando quiserem. Ao longe, como espectros, os amantes observam seus cadáveres e veem como os enterram abraçados, na mesma tumba, assim como os amantes mitológicos e como Romeu e Julieta.

-¡Mira, Luis! -observé yo-. Ponen nuestros cadáveres en el mismo cajón ... Como estábamos al morir.
-Como debíamos estar siempre -agregó él-. (QUIROGA, 1991, p.74)

A surpresa acontece na parte final do conto, na qual os fantasmas dos enamorados “existem” durante três meses “en plena dicha”. Luis visita sua amada todas as noites na casa dela e os dois vivem, ou sobrevivem, “por el amor y para el amor”. A paixão é o impulso que lhes dá a energía para a “vida incorpórea”. Os fantasmas, ou as almas do conto, não podem viver para sempre. Sabem que fizeram algo ruim e não deviam ter se suicidado, já que:

¡Ah! ¡No se juega al amor, a los novios, cuando se quemó en un suicidio la boca que podía besar! ¡No se juega a la vida, a la pasión sollozante, cuando desde el fondo de un ataúd dos espectros sustanciales nos piden cuenta de nuestro remedo y nuestra falsedad! ¡Amor! ¡Palabra ya impronunciable, si se la trocó por una copa de cianuro al goce de morir! ¡Sustancia del ideal, sensación de la dicha, y que solamente es posible recordar y llorar... (QUIROGA, 1991, p.75)

Os fantasmas se dão conta de que, de fato, não vivem e que seu amor não é verdadeiro, já que só existem evocando as recordações.

... cuando lo que se posee bajo los labios y se estrecha en los brazos no es más que el espectro de un amor! (QUIROGA, 1991, p. 75)

Decidem terminar com tudo, visto que, “Cuando se ha muerto una vez de amor, se debe morir de nuevo.” Sabem que, quando se beijarem, o ciclo de toda a sua vida incorpórea se concluirá. Com o beijo se realizará toda a união da vida, das almas e a da morte, a transição do mundo espectral ao mais além, cuja existência ignoramos.

A vida se acaba com o suicídio dos amantes. O contrato de amor eterno se acaba como fim da vida dos fantasmas, que termina depois de três meses de plena alegria e culmina com a morte das suas almas. Depois de se beijarem, os amantes se desvanecem. O conto termina entre os limites do segundo plano – vida espectral - e um terceiro plano, que é desconhecido.

Ignoro lo que nos espera más allá. Pero si nuestro amor fue un día capaz de elevarse sobre nuestros cuerpos envenenados, y logró vivir tres meses en la alucinación de un idilio, tal vez ellos, urna primitiva y esencial de ese amor, hayan resistido a las contingencias vulgares, y nos aguarden.

De pie sobre la lápida, Luis y yo nos miramos larga y libremente ya. Sus brazos ciñen mi cintura, su boca busca mi boca, y yo le entrego la mía con una pasión tal, que me desvanezco... (QUIROGA, 1991, p. 76)

Horacio Quiroga compreende a morte como um passo natural para um outro mundo, mas, mesmo assim, as implicações do mundo real atormentam as almas. Talvez Luis e sua namorada fiquem para sempre nesse estado de almas, ainda que não resolveram o problema do seu amor. Mas como amar e compreender as regras da vida e da morte, mesmo que transferida para outro mundo? Lá, depois do beijo, o relato se acaba, porque não sabemos o que há após a morte. Fica marcado que a presença da paixão e do insólito

no conto funciona como um subterfúgio estético para revelar, antes de tudo, o traço mais relevante na obra do autor: a exploração da alma humana e seus conflitos, que, neste relato, vão além da vida terrena.

Enfim, neste conto a grande questão das paixões é sua incompletude, por causa da transgressão dos amantes, seja no plano terreno, seja no pós-morte. Trata-se da inversão de sentimentos em relação a estar vivo ou estar morto. Quando os amantes estavam vivos, sentiam-se mortos em plena vida por serem impedidos de concretizar a paixão. Revoltam-se contra a proibição e encontram, como forma de expurgar esse sentimento do amor reprimido, um duplo suicídio, com o objetivo de alcançar um amor eterno. Mas, com a morte, há uma frustração em relação a essa promessa de eternidade do amor, e os amantes rompem com a própria condenação que a eles próprios se impuseram, isto é, morrem para encontrar o amor eterno e só encontram o vazio da suas almas. O insólito associado à paixão remete à inquietação, a busca nunca é alcançada e, por mais que encontre um caminho para a possível felicidade, não há completude desse sentimento, pois o conto mostra que, tanto na vida como na morte, há uma incompreensão dos sentimentos humanos.

5.4 - Bruma (a estrela vermelha): paixão que ofusca o olhar

O conto Bruma retrata o medo de aceitar a paixão. O medo é um instinto que está ligado à sobrevivência física, à dor; liga-se, também, à manutenção de uma situação confortável. Desse conforto emana o receio de tudo: do desconhecido, do novo e até da felicidade. Diante do turbilhão da paixão, não há mais a inércia e o silêncio, que possibilitava controlar os medos internos. Podemos dizer que a paixão impulsiona o medo interior para além do limite corporal: impõe mistério e reações a quem ela provoca. Observamos que a personagem Godofredo, que, no início, não aceita a paixão, estabelece relacionamentos frios e individualizados, corrompendo o encanto que rodeia as coisas e a oportunidade de imaginar. Além do mais, alguns comportamentos associados a algumas sensações se tornam mais complexos e variados. Tudo isso, no conto, desperta o desejo dos irmãos Og e Godofredo por Bruma e leva Godofredo a não aceitar essa paixão, deixando-o cego para aceitar as formas de percepção do mundo e também respeitar a individualidade de seu irmão e de Bruma, sua irmã adotiva. Godofredo passa por uma espécie de angústia, uma inveja da proximidade de Og e Bruma. Como forma de represália, Godofredo estabelece situações de discussões com o intuito de favorecer o distanciamento entre seu irmão e Bruma.

_ Como são lindos pela manhã! A violência das cores, no primeiro momento, assusta-nos. Depois, as tonalidades se amaciam, as nossas pupilas absorvem os raios...

_ Raios! Só o médico acabará com essa loucura!
Geralmente acompanhava a frase com um murro no rosto dele.

Bruma chamava-me covarde e o conduzia para o interior da casa.
(RUBIÃO, 2006, p.50)

Além de não aceitar a paixão, poderíamos pensar que o medo de Godofredo reportava ao incesto – já que Bruma era sua irmã adotiva – e a inveja que ele sentia do irmão por este estar sempre perto da menina, podemos dizer que fica caracterizada uma

competição pelo amor de Bruma. O incesto e a inveja sugerem, dentro do percurso da paixão complexa¹⁰, algo não aceito, sendo a sanção, para esse caso, a proibição ou a redução desses impulsos amorosos à incompletude da realização do desejo.

– Godofredo, você está amando Dora. (Bruma era o apelido de nossa irmã de criação.) Por que você não se aproxima dela, em vez de martirizar Og, que só cuida dos astros?(RUBIÃO, 2006, p.50)

Godofredo sofre com o medo da sua paixão por Bruma e isso vai constituindo uma situação de amor reprimido - a tal ponto que ele se sente desamparado, perde o sentimento de ser sujeito e se vê como se fosse mero objeto, subordinado às vicissitudes da paixão que o faz sofrer.

Na experiência de uma paixão, algo de misterioso e assustador, a experiência de uma força que está dentro dele, que o possui em lugar de ser por ele possuída. (CARDOSO, 1987, p.270)

No conto, Og, ao contrário de Godofredo, deixa claro que o desenvolvimento de cada pessoa está relacionado à forma de enxergar circunstâncias, num processo que faz as distinções entre os objetos que estão no mundo, o olhar sobre determinada situação, sejam pessoas, coisas ou ações. A maneira de Og perceber o mundo poderia não incomodar Godofredo, porém o incomoda muito, porque ele nutre uma paixão não admitida por Bruma. E, como no conto as personagens são envolvidas por situações em que a paixão corrompe o ser, a aceitação da mesma é um grande passo para o reconhecimento da sua própria identidade. Desse modo, Godofredo percebe que existe uma relação de cumplicidade entre Og e Bruma, ele tem inveja da proximidade deles e, então, resolve

¹⁰ Segundo Greimas, o enamorado ciumento seria, antes de mais nada, um inquieto. Se se acredita nas definições da inquietude, o ciumento conheceria a “agitação”, a insatisfação perpétua e a “preocupação”. Essa ausência de repouso, essa perturbação que impede sentir prazer pacificamente com o objeto desejado. (Semióticas das paixões p. 191.)

destruir o elo que os une: ver os astros. Provar que Og está louco e levá-lo ao psiquiatra significa romper os laços existentes entre os dois.

Na hora do almoço, Og chegava correndo, ansioso por contar-me detalhes de novos astros que vira durante o passeio. A qualquer demonstração de dúvida de minha parte ele apelava para o testemunho de Bruma.

_ Não era uma linda estrela? Tão vermelha que parecia o sol!

_ Pois era mesmo o sol, seu imbecil! Retrucava eu, irritado com a morbidez da sua imaginação. (RUBIÃO, 2006, p.49)

Neste estado de coisas, a imensa desproporção entre a idealização – o amor reprimido por Bruma – e a presumida capacidade de resposta do indivíduo faz com que a paixão se torne inexecutável e, de imediato, não reste a ele nem a fuga nem o enfrentamento, apenas aguardar que passe. Na verdade, neste conto, podemos considerar que a fuga da aceitação da paixão provoca na personagem Godofredo uma espécie de congelamento ou anestesia. Posteriormente, há a aceitação dos sentimentos por Bruma:

A lembrança de Bruma feria-me. Tinha a impressão de que, a qualquer momento, surgiria na minha frente. Porque ela havia passado por todos aqueles caminhos e as sebes me falavam dos contornos do seu corpo. (RUBIÃO, 2006, p.54)

E, pouco depois, ele sente uma profunda melancolia e uma raiva incomensurável, mesmo quando negadas ou reprimidas, que deixam o coração carcomido de ódio e de ressentimentos por causa do reconhecimento das atitudes negativas em relação à sua paixão.

A resolução veio lenta, conformada em saudade e remorso. E até chegar à cidade não sabia o que desejava fazer. De súbito, tudo se aclarou. Resoluto, tomei a direção do consultório do dr. Sacavém. (RUBIÃO, 2006, p.54)

Em outras palavras, a paixão gera sentimentos que vão além das expectativas, até o ponto de as personagens se perderem na loucura. Nesta conjunção estarão estabelecidas as

condições para que apareça o estado chamado de medo da aceitação¹¹. Sendo claramente um estado de desequilíbrio, predominam as sensações desagradáveis, a ponto de a personagem se sentir perdida. Esse medo da aceitação do sentimento que o domina, ou seja, o amor que ele tem por Bruma, remete à perda das certezas que antes lhe asseguravam o entendimento do seu mundo; agora caminha por uma seara desconhecida e passa a ver os astros anunciados por seu irmão.

Sentia-me, no entanto, bastante confuso, pois não encontrara o edifício procurado. No lugar em que ele deveria erguer-se havia um lote vago. Parei um instante, a fim de orientar-me. Em vão. Não atinava com outro percurso. (RUBIÃO, 2006, p.54)

Quando Godofredo realmente decide tirar a bruma que dificultava seu olhar e aceitar que realmente estava apaixonado por sua irmã adotiva, após a decisão de aceitar de vez seu sentimento, este sujeito crédulo e confiante nessa paixão passa a ser um sujeito insatisfeito e decepcionado, que procura por Bruma e não a encontra.

Voltei ao lote. Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma. (RUBIÃO, 2006, p.54)

Surge o sentimento de falta. Adquire, então, outra faceta: a do desespero. Ou seja, quando Godofredo aceita que ama Bruma descobre que não a encontrará mais, pois se sente perdido, e o ponto fixo ansiado por ele não existe mais. É a perda da razão em decorrência da paixão. No entanto, toda a loucura que ele queria projetar no irmão agora é aceita por ele. Na verdade, podemos pensar que, por meio da aceitação da paixão, a loucura de Godofredo passa a ser lucidez; é o reconhecimento da paixão que o leva a ter outro olhar. Ora, se Godofredo outrora criticava a loucura de Og por ver astros, ao aceitar

¹¹ Não apenas o sujeito do discurso é suscetível de transformar-se em sujeito apaixonado, perturbando seu dizer cognitiva e pragmaticamente programado, mas também o sujeito do “dito” discursivo é capaz de interromper e de desviar sua própria racionalidade narrativa para emprestar um percurso passional, ou mesmo acompanhar o precedente, perturbando-o por suas pulsações discordantes. (GREIMAS, 2003, p. 17)

enxergar a estrela vermelha, o próprio Godofredo passa a admitir que aceita outras visões da realidade.

Sobre os braços, chorei longamente. Ao me levantar, prestes a findar a tarde, estendia-se na minha frente uma estrela vermelha. Pouco a pouco, ela se desdobrou em cores. Todas as cores. (RUBIÃO, 2006, p.54)

Possivelmente, a estrela vermelha evoca a busca da promessa de felicidade vislumbrada, as cores remetem à força da paixão irremediavelmente perdida. Caso relacionássemos a estrela vermelha com a perspectiva da visão insólita, com a experiência do *unheimlich* apresentada por Freud, poderíamos entender que, nesse momento, retorna à lembrança uma paixão reprimida, que remete à solidão em que Godofredo se encontra. Essa paixão de Godofredo sugere a busca de um ser imaginário que representasse o fim da sua tensão e da sua solidão: a reconciliação do homem com sua identidade. O desespero de Godofredo é o sentimento de quem não tem morada; em nenhuma parte de si encontra repouso, pois o universo de suas certezas foi rompido, se agora ele vê a estrela, admite-se a lucidez em lugar da loucura que o deixava cego para as coisas do mundo.

Pois a vida, como dizia Rainer Maria Rilke, a propósito de Rodin, “está nas pequenas coisas como nas grandes: no que é apenas visível e no que é apenas imenso.” (CARDOSO, 1987, p.276)

As lembranças resgatadas na memória de Godofredo são as responsáveis por criar a ausência de Bruma, que gera o medo da solidão, pois ele já não consegue mais encontrá-la. Assim, com o surgimento do insólito – ao contrário de Og, que vê estrelas invisíveis – Godofredo não é capaz de descortinar seu desejo por Bruma – “grossas nuvens que cobrem o céu” – e quando consegue fazê-lo, após tê-la perdido para sempre, vê uma estrela vermelha desdobrada em várias cores: o que era antes invisível torna-se visível, como o astro policrômico, embora a falta permaneça. Godofredo perde as certezas que até então lhe asseguravam o entendimento do mundo e passa a ver os astros anunciados no

decorrer do conto por seu irmão – esse é o momento do julgamento do percurso narrativo¹². A personagem é condenada à solidão e ao remorso. Diante do astro, há uma mescla de sentimentos: nostalgia, medo e amor, que se transmutam em paixão, loucura e lucidez ao sentir a falta de Bruma. O fato de sentir medo da paixão sugere que Godofredo tenha estado louco no decorrer do conto e, ao ver a estrela vermelha, aceita de vez a paixão, e esta seria a recuperação da sua lucidez.

¹² A paixão do sujeito pode resultar de um fazer, seja desse mesmo sujeito, como no “remorso”, seja de outro, como no “furor”, e que ele pode também desembocar num fazer, que os psiquiatras denominam a “passagem ao ato”: é assim que o “entusiasmo” ou o “desespero”, por exemplo, programam sobre a dimensão patêmica um sujeito de fazer potencial, seja para criar, seja para destruir, a própria paixão. (GREIMAS, 1993, p.50)

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos contos tratam da existência humana e giram em torno dos temas da paixão. Diante de tal amplitude, a escolha do nosso corpus e a proposta de uma possível teoria para mostrar a paixão como suporte do insólito não seriam uma tarefa tão fácil, pois paixão é assunto complexo, uma vez que, dos tormentos da alma, a paixão talvez seja o mais avassalador. Talvez porque ela não exista sem o desejo, o querer, o gostar, o amar. Talvez ainda porque ela esteja sempre associada a outras emoções destrutivas, como a dúvida, a angústia, a desconfiança, a mágoa etc. Ou porque ainda, constituindo-se num contexto fantástico, germine tanto na ignorância quanto no conhecimento (o que é pior: a dúvida ou a certeza?) e tenda a crescer quanto mais se pense ou racionalize a respeito.

Sendo assim, aproximamos, pelas diferenças na forma de apresentar o elemento fantástico, dois contistas: Murilo Rubião e Horacio Quiroga. Escolhemos quatro contos em que fica clara a marca do sutil e do exagero em relação ao insólito; neles, a mola da vida e da morte mostra a comunhão da paixão e do fantástico de forma indissociável.

Partimos de alguns conceitos de fantástico e de elementos da semiótica das paixões em busca de outra abordagem que nos possibilite pensar além dos limites que nos impõe a teoria, ou seja, buscamos um conceito possível, que nos possibilite analisar o insólito a partir do desejo e do fazer do sujeito dentro do conto fantástico. Uma gama de teorias perpassaram nossa dissertação, a fim de exarminarmos a temática existencial que permeia as relações humanas. Mesmo que superficialmente, apresentamos o discurso psicanalítico de Freud, no seu ensaio sobre *Der Sandman*, no qual surge o termo “*Unheimlich*”, tão propício para este estudo. Os estudos de Sartre também foram utilizados, dentro de uma visão existencialista do fantástico “*Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem*”.

O fantástico foi examinado com base em Filipe Furtado e Tzvetan Todorov, este, um dos grandes nomes da teoria do fantástico, cuja proposta incorporamos sem jamais a tomarmos como possibilidade única de interpretação. Buscamos, a partir de Todorov, conceber o fantástico e suas associações com o sujeito, os temas do Eu e do Tu. Nesse momento, mostramos que a atividade humana tem, pois, como força original as necessidades e, como motivação imediata, os desejos. Estes, oriundos das necessidades inconscientes, mostram que existe um buraco negro entre o sentimento e a realidade.

Por fim, analisamos, sob a perspectiva paixão/fantástico, os contos “Más Allá” e “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga; e os contos “Os três nomes de Godofredo” e “Bruma (A estrela vermelha)”, de Murilo Rubião; os quais nos permitiram buscar teorizar sobre o suporte da paixão para a construção do fantástico, observar essa associação e mostrar as transformações operadas ao lidar com o insólito sustentado pela paixão.

No nosso percurso mostramos que é possível estabelecer essa relação, porque a paixão, no contexto insólito, define o destino das personagens depois de passarem por um estado de tensão, de instabilidade. Se a personagem tem uma paixão não correspondida, torna-se frustrada. Se a personagem se deixar perturbar pelos muitos desvios e tentações, a tendência é que o desfecho remeta à sua destruição ou à sua loucura.

O insólito, então, percorre a narrativa junto com o sentimento de culpa, com o amor impossível e com a transgressão. É difícil realizar o desejo sem quebrar regras. É difícil, também, realizar o desejo sem se submeter a regras. Não existe o desejo sem limites, é o que nos contam as histórias do corpus deste trabalho. E, é fato, a incompreensão da paixão e dos dramas humanos.

7- BIBLIOGRAFIA

- ALVES-BEZERRA, Wilson. *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- ANDRADE, Vera Lúcia. A biblioteca fantástica de Murilo Rubião. In: MIRANDA, Wander Melo, org. *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995, p.45-6.
- ARRIGUCCI JUNIOR, D. Minas, assombros e anedotas. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2003.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2000.
- CALASANS Selma. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- CARDOSO, Sérgio (et al.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- CLANTZ, Margo. Poe en Quiroga. En Flores, Ángel. *Aproximações a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- ENGLEKIRK, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Espanas, 1934.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [200-]. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVII).
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1993.
- GOULART, Audemaro. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- GREIMAS, A.J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados da alma. São Paulo: Ática, 1993.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: 34, 1996. v.1.
- JACKSON, Rosmary. *Fantasy, Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia e riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959. (2. ed corregida: Montevideo: Arca, 1967.)
- _____. Estructura y significación in ficciones, de Jorge Luis Borges. *En El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LAFFORGE, J. *La obra de Horacio Quiroga*. Madrid, 1976, En: La carta a E. Martinez Estrada del 29/04/1936.
- LAZO, Raimundo. Notas críticas e informativas. En QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. México: Impresores Aldina, 2001.
- LINS, A. *Sagas de Minas Gerais*. In *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- MACIEL, Nilton. *Literatura Fantástica no Brasil, esboço histórico*. <http://www.bestiário.com.br/revistadecontos>, consultado em 26/02/2009.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- MARQUES, Gabriel Garcia. *Cien años de soledad*. São Paulo: Alfaguarda, 2006.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos – O Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- MONEGAL, E. Rodrigues. *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968. p.264.
- ONIS, Frederico de. *Antologia de la poesia española e hispanoamericana. 1882-1932*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.
- PIGLIA, R. “Quiroga y el horror” prefácio. In: Quiroga, Horacio. *La gallina degollada y otros cuentos*. Buenos Aires, 1985.
- POE, Edgar A. *Contos de Edgar Allan Poe*. Estudo crítico de Lúcia Santaella. São Paulo: Cultrix, 1984.
- PONCE DE LEON, N.B. y LAFFORGUE, J. *Todos los cuentos/Horacio Quiroga*. edición crítica. 2ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996.
- QUIROGA, Horacio. *Contos de amor, de loucura e de morte*. Tradução José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *História de um louco amor; seguido de Passado Amor*. Tradução de Sérgio Faraco; posfácio de Pablo Rocca. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. *Contos da Selva*. Tradução Wilson Alves-Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Más Allá*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1991.
- RECTOR, Monica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *O pirotécnico Zacarias*. 13 ed. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. Organização Humberto Werneck. Posfácio de Sérgio Alcides: São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O convidado*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Lisboa: Almedina, 2000.
- SÁ, Márcio Cícero de. *Da Literatura Fantástica (Teoria e Contos)*. 141 f. Dissertação

(Mestrado em Literatura Comparada) Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo. 2003.

SARTRE, Jean-Paul. “*O existencialismo é um humanismo*” In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. Aminadab, ou o Fantástico considerado como linguagem. In: *Situações I – crítica literária*. tradução Cristina Prado. São Paulo: COSACNAIFY, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Literatura comentada-Murilo Rubião*. São Paulo: Abril, 1982.

TAVARES, Bráulio (org. e prefácio). *Páginas de sombra*. Contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.