

PATRÍCIA CRISTINA DE OLIVEIRA

**A TRAJETÓRIA DOS HERÓIS PELO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO
EM *O PELO NEGRO DO MEDO* DE SÉRGIO ABRANCHES**

CURITIBA

2013

PATRÍCIA CRISTINA DE OLIVEIRA

**A TRAJETÓRIA DO HERÓI PELO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO
EM *O PELO NEGRO DO MEDO* DE SÉRGIO ABRANCHES**

Dissertação apresentada como
requisito para a obtenção do Grau de
Mestre ao Curso de Mestrado em
Teoria Literária do Centro Universitário
Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Prof^a Dr^a. Sigrid Renaux

CURITIBA
2013

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRICIA CRISTINA DE OLIVEIRA

A TRAJETÓRIA DOS HERÓIS PELO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO EM
O PELO NEGRO DO MEDO DE SÉRGIO ABRANCHES

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Sigrid Renaux

Profa. Dra. Sigrid Renaux (Orientadora - Uniandrade)

Janice Cristine Thiél

Profa. Dra. Janice Cristine Thiél (PUC-PR)

Anna S. Camati

Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 06 de dezembro de 2013.



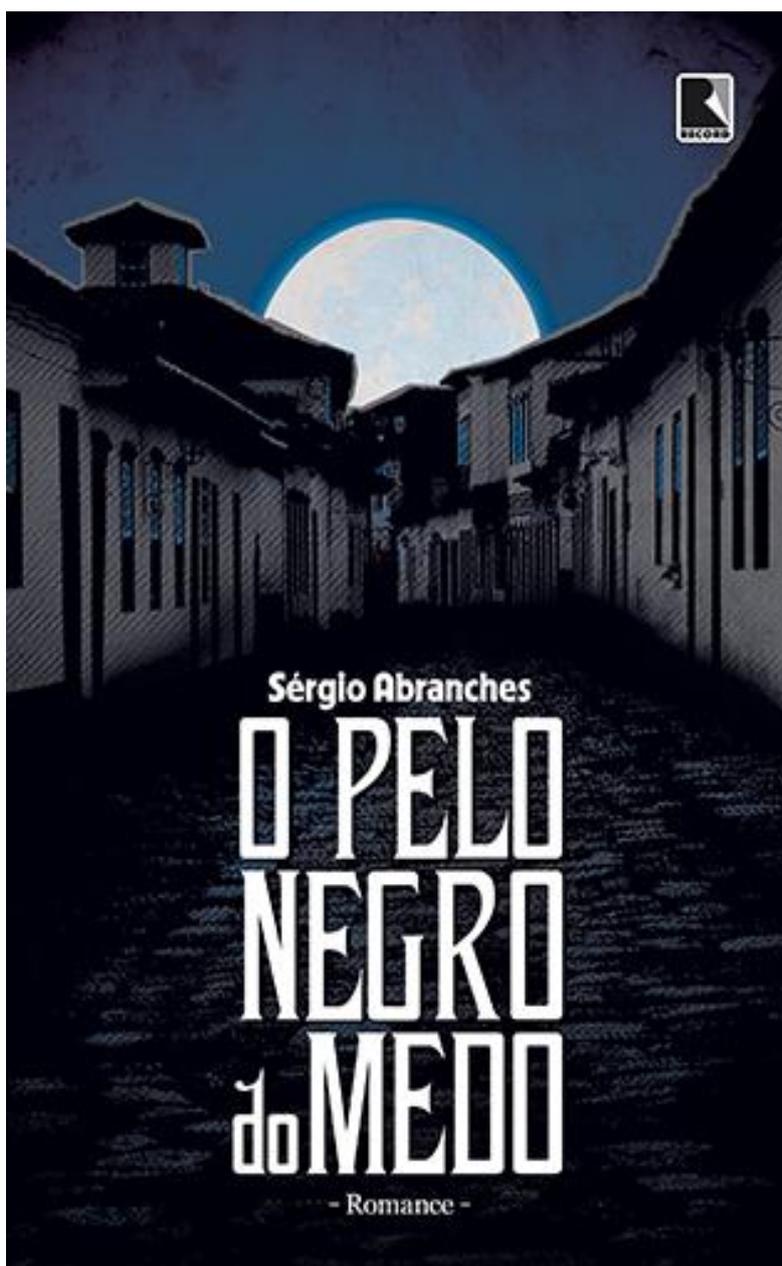
AGRADECIMENTOS

Este trabalho árduo, mas realizado, deve-se ao constante apoio da minha família. Por isso, agradeço, principalmente, aos meus pais, a meu corajoso marido e a meus príncipes: André e Gabriel, pois foi pensando neles e com a ajuda e apoio deles, que este trabalho se fez real!

E claro, a uma pessoa que conheci durante esse percurso pelo fantástico, uma pessoa tão especial que só pode ser fonte de inspiração para todos os amantes da literatura:

minha “Querida Professora Sigrid Renaux”, agradeço pelo incentivo, pelo carinho, pelas tardes maravilhosas que passamos conversando sobre a literatura fantástica!

Foi fantástico estar com ela!!!



“O medo, então, nasce da superstição. O homem livre despreza a morte e sua sabedoria advém da reflexão sobre a vida, não sobre a morte.”

BENEDICT DE SPINOZA

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	vii
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAP. I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	9
1.1 CONCEITOS BAKHTINIANOS.....	9
1.2 TEÓRICOS DO FANTÁSTICO.....	16
CAP. II O FANTÁSTICO COMO GÊNERO.....	27
2.1 UM PERCURSO PELO HISTÓRICO DA LITERATURA FANTÁSTICA	27
2.1.1 A literatura fantástica estrangeira.....	29
2.1.2 A literatura fantástica brasileira.....	37
CAP. III A VIAGEM DOS HERÓIS AOS CONFINOS DO MEDO.....	44
3.1 AS AVENTURAS DE LUCAS E VERA COM VISLUMBRES DO FANTÁSTICO.....	48
3.2 PARATY COMO CRONOTOPO REAL E FANTÁSTICO.....	55
3.2.1 A importância do tempo e do espaço no romance.....	57
3.2.2 A peregrinação dos heróis pelo tempo e espaço do plano terrestre.....	59
3.2.3 Um portal: os casarões fantasmagóricos.....	63
CAP. IV O MEDO COMO REMINISCÊNCIA DOS TERRORES DE OUTRORA.....	70
4.1 OS FANTASMAS DO PASSADO.....	72
4.2 A FIGURA CANINA COMO MATERIALIZAÇÃO DO MEDO.....	80
4.2.1 A importância do cão nas mitologias.....	80
4.2.2 O cão em algumas obras da literatura ocidental.....	88
4.2.3 O fim da trilha: a personificação do medo dos heróis.....	90
CAP. V AS DÁDIVAS DA TRAJETÓRIA.....	105
5.1 O AMOR COMO ELIXIR PARA OS VIAJANTES.....	105
5.2 AS PERIPÉCIAS DOS HERÓIS COMO UMA JORNADA FILOSÓFICA.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	129

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Igreja de Paraty	55
Figura 2 - Ruas de Paraty	57
Figura 3 - Pé-de-moleque	62
Figura 4 - Fachada da Igreja	64
Figura 5 - Ruas molhadas	64
Figura 6 - Casarão de Amityville	66
Figura 7 - Casarão de Paraty	67
Figura 8 - Cérbero: o cão infernal	81
Figura 9 - Hades com seu cão Cérbero	82
Figura 10 - Escultura de Garm	83
Figura 11 - Anúbis, deus egípcio	84
Figura 12 - Anúbis, guardião da morte	86
Figura 13 - O lobo negro	91
Figura 14 - Vairumati, 1896 Museu d'Orsay, Paris	105

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise das aventuras dos heróis, em sua viagem pelo fantástico contemporâneo, no romance *O pelo negro do medo* de Sérgio Abranches. Para tanto, servimo-nos das conceituações de Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Nesta obra ele apresenta as características genéricas da Sátira Menipeia, cuja peculiaridade mais importante – a das aventuras do herói em busca da verdade – será a grande reveladora do fantástico, pois a aventura justifica-se pelo seu fim puramente filosófico-ideológico. As teorias bakhtinianas serão complementadas com os estudos sobre o fantástico de Tzvetan Todorov, José Paulo Paes, Eric S. Rabkin e Irene Bessière, entre outros estudos. Apresentaremos um breve histórico sobre o gênero do fantástico, seus principais autores e obras que contribuíram para seu desenvolvimento. Assim poderemos observar, neste romance, as tendências do fantástico na contemporaneidade, como uma maneira de fornecer eficazes e sugestivas investigações da experiência humana. Analisaremos então o romance, as personagens Lucas e Vera e suas características psicossociais, como uma forma de compreender os motivos e razões de seus medos. Suas experiências no passado serão os grandes fatores que influenciarão a ação do romance, isto é, suas aventuras no presente. A trajetória dessas aventuras, distribuída dentro da estrutura triplanar da menipeia – terra, céu e inferno – será complementada com a descrição da atmosfera de Paraty, com seus velhos casarões, como um cronotopo real e fantástico; e também com a análise de elementos perturbadores como os cães, que perambulam pelas ruas, simbolizando os medos do casal. As experiências fantasmagóricas dos heróis durante esta viagem, feita simultaneamente pelo presente e pelo passado, são elementos essenciais para concluirmos que sua trajetória pelo fantástico, à procura de suas próprias verdades, é ao mesmo tempo uma jornada filosófica.

Palavras-chave: Romance brasileiro. Gênero Fantástico. Sátira Menipeia.

ABSTRACT

This M.A. dissertation presents an analysis of the heroes' adventures, on their trip through the contemporary fantastic, in Sérgio Abranches' novel *O pelo negro do medo*. In order to do so, we have made use of Mikhail Bakhtin's conceptualizations in *Problems of Dostoevsky's Poetics*. In this work he presents the generic characteristics of the Menippean satire, whose most important feature – the hero's adventures in search for truth – will be the great revealer of the fantastic, for the adventure is justified by its purely philosophical-ideological aim. Bakhtin's theories will be complemented with studies about the fantastic by Tzvetan Todorov, José Paulo Paes, Eric S. Rabkin and Irene Bessièrè, among other studies. We start by presenting a brief history of the fantastic as genre, its main authors, and works which have contributed to its development. Thus we can notice, in this novel, the tendencies of the fantastic in our times, as a way of furnishing effective and suggestive investigations of human experience. We then analyze the novel, the heroes Lucas and Vera and their psychosocial characteristics, as a means of understanding the motives and reasons of their fears. Their experiences in the past will be the great influencing factors of the novel's action, that is, of their present adventures. The trajectory of these adventures, distributed inside the three-leveled structure of the menippea – earth, heaven, the nether-world – will be complemented by the presentation of the atmosphere of Paraty, with its old mansions, as a real and fantastic chronotope; and also by an analysis of disturbing elements as the dogs, which roam the streets, symbolizing the couple's fears. The heroes' phantasmagoric experiences during this trip, made simultaneously through the present and through the past, are essential elements to conclude that their trajectory through the fantastic, in search of their own truths, is at the same time a philosophical journey.

Key-words: Brazilian Novel. Fantastic genre. Menippean Satire.

INTRODUÇÃO

A construção dos caminhos: o fio da trilha dos heróis

Para quem pretende se aventurar nesta fantástica jornada pelo desconhecido, é necessário que esteja preparado para se deparar com coisas estranhas, sobrenaturais, fantasmagóricas. Há de ter muita coragem para se embrenhar num mundo onde constantes arrepios far-se-ão presentes. Contudo, a curiosidade pelo desconhecido é o que move o homem, a busca para explicar o inexplicável é constante e torna os arrepios parte importantíssima da emoção, a adrenalina é algo que nos impulsiona a querer realizar a trajetória cada vez mais, mesmo sendo aterrorizante o caminho a ser percorrido.

Por isso, para aqueles amantes da literatura fantástica, em cada “passo” a ser dado dentro desse trabalho de pesquisa ou a cada página que será lida, estaremos nos deparando com algo há muito estudado e que há muito tempo é temido pelas incertezas que esse tipo de história nos remete. O medo – este sentimento de inquietação, resultante da ideia de um perigo real ou imaginário (MICHAELIS, 2008, p.559) – é algo que nos impulsiona, mas não deve ser subestimado.

Talvez não exista elemento mais perturbador na existência humana do que a perspectiva do seu inexorável fim. Consideramos, assim, o medo da morte, como o grande motivador das histórias fantásticas. O medo é, no âmbito do fantasmagórico, do terror ou do horror, o que impulsiona o ser humano a questionar o seu fim, pois a morte é introdutora aos mundos desconhecidos dos infernos ou dos paraísos. Sendo assim o medo da morte é fonte de inspiração do homem, por meio das histórias escritas e/ou contadas por ele durante séculos. Por esta razão escolhemos Sérgio Abranches e sua obra *O pelo negro do medo* como um romance que fala dessas grandes indagações.

Como diz o herói-narrador Lucas a respeito do medo provindo dessa certeza: “Talvez toda a viagem tenha potencial para o espantoso” (ABRANCHES, 2012, p.19). E, adiante: “O medo nasce da incerteza. Da suspeita de que o

Em um artigo publicado na Gazeta do Povo, intitulado “A precisão da febre”, José Castello comenta sobre a obra de Sérgio Abranches:

Seu romance é escrito em estilo febril. Ele nos faz avançar, passo a passo, algemados – como sombras – aos protagonistas. É, ainda, um romance limítrofe, a meio caminho entre a ficção e o ensaio. Nele, o pensamento é tão importante quanto a ação. Já na “apresentação”, Abranches nos fala de seu interesse por Guimarães Rosa e por Thomas Mann, escritores que atravessaram as vidas de seu bisavô e de seu pai. Autores de grandes livros que guardam o poder de gerar perturbadores pensamentos. Nunca duvidei disso: a literatura é uma máquina de pensar. Ainda mais poderosa – embora mais imprecisa – do que as reflexões dos “grandes pensadores”.³

Além de ficcionista, Sérgio Abranches é, também, um leitor voraz. Suas leituras – de Schopenhauer, de Drummond, de Cruz e Sousa, de Hemingway – contaminam o livro. Influências que observamos durante a leitura da obra, pois as reflexões de Lucas e Vera são tão profundas que nos fazem pensar a todo instante, sobre a vida e a morte. Versos preciosos surgem para ajudar o narrador: “Mas a poesia desse momento inunda minha vida inteira” (Drummond) (CASTELLO, 2012, p. 4). A poesia – beleza obscura – que se manifesta em figuras que os viajantes consideram estranhas, como a de um velho, de moradores da cidade, e de um cão negro, estão sempre a cruzar o caminho dos dois.

Essas personagens inquietantes, que aparecem no decorrer da trajetória, são elementos do fantástico que intensificam o medo dos heróis: os nativos que espiam as andanças dos dois pela cidade e os cães que passam despercebidos suscitam um clima de mistério na narrativa. Paraty é outro elemento do fantástico – por ser uma antiga cidade carregada de um estilo de época e, com seus misteriosos símbolos cravados na arquitetura – parece ser assombrada pelos

³ Caderno G, Gazeta do Povo, 28/10/2012, p. 4.

No primeiro capítulo – *Fundamentação Teórica* – serão apresentadas algumas características da sátira menipeia, gênero sério-cômico do qual descende o romance contemporâneo, entre outras conceituações teóricas de Mikhail Bakhtin que serão utilizadas efetivamente nessa dissertação, como o cronotopo no romance. Complementando Bakhtin, apresentaremos os estudos de Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Irene Bèssiere, Eric Rabkin e Jaime Alazraki sobre a literatura fantástica e o que eles consideram importante sobre o gênero, a fim de demonstrar como a narrativa de Abranches amplia o alcance de fantástico ao inserir este gênero no mundo contemporâneo.

No segundo capítulo – *O fantástico como gênero* – apresentaremos um breve histórico sobre algumas das principais manifestações literárias do gênero fantástico estrangeiro e brasileiro, assim como os grandes estudiosos do mesmo e o que eles consideram elementos essenciais na narrativa para que ocorra o fantástico.

No terceiro capítulo – *A viagem dos heróis aos confins do medo* – apontaremos nossa “lupa” para a obra *O pelo negro do medo*, objeto de nossa análise, e tentaremos abordar os elementos fantásticos, por meio da viagem dos heróis que permeará os planos da Terra, do inferno e do Olimpo; utilizando algumas características da sátira menipeia como ocorrências no romance, sendo elas os pontos principais para representar o fantástico dentro da obra.

Verificaremos que os heróis, antes de chegar à Paraty, sentirão calafrios inexplicáveis quando chegam a um vilarejo e se deparam com um velho. Os nativos parecerão intrigá-los já no início, deixando os viajantes inquietos. Logo em seguida, percorreremos, juntamente com os heróis, o cronótopo no romance, observando o tempo e o espaço como elementos condutores para o desenrolar fantasmagórico da diegese. Os casarões antigos, ressaltados na paisagem durante o percurso dos heróis pela cidade, despertam neles um temor descomedido, pois, como veremos, parecem abrir fendas entre o real e o sobrenatural. Mesmo assim continuam a viagem pelo caminho do medo.

No capítulo quatro – *O medo como reminiscência dos terrores de outrora* – os temores do passado, ou seja, as lembranças de Lucas e Vera serão motivadoras para o medo no presente. A simbologia da morte que alguns objetos trarão aos heróis deixarão incógnitas durante toda a narrativa, assim como as

personagens inquietantes que desencadearão medos profundos nos viajantes. Durante a viagem dos heróis, o medo se amplificará, deixando-os cada vez mais temerosos e confusos. A materialização dos medos culminará na presença de cães por toda a cidade.

No capítulo cinco – *As dádivas da trajetória* – observaremos que mesmo com todos os dissabores da viagem, encontraremos dois viajantes apaixonados e dispostos a enfrentarem seus medos juntos, criando uma possibilidade de descontraírem-se e lembrarem que o amor é fundamental para a vida dos dois. Finalizaremos a viagem com os pensamentos filosóficos de Lucas, pois durante sua trajetória levanta várias questões sobre a vida e a morte.

A presente pesquisa justifica-se, portanto, em mostrar como o fantástico tradicional e o contemporâneo, mesmo tendo diferenças em vários aspectos, se reiteram. Os elementos do gênero fantástico servem de apoio às concepções bakhtinianas sobre as características da sátira menipeia e, principalmente, a terceira, que aborda a viagem dos heróis, em sua busca filosófica pela verdade, como suscitando o fantástico.

CAP. I - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 CONCEITOS BAKHTINIANOS

A tarefa de percorrer as páginas da obra *O pelo negro do medo*, primeiro romance de Sérgio Abranches, envolve uma longa jornada. E, para tentar entendê-lo como um romance do gênero fantástico – que parte da aventura dos heróis – utilizaremos um dos gêneros estudados por Mikhail Bakhtin que está inserido no campo do sério-cômico: a sátira menipeia.

De acordo com Bakhtin:

Esse gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (...) O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. (BAKHTIN, 2011a, p. 121)

A sátira menipeia como conceitualizada por Bakhtin é abordada no capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski” em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2011a); tal “gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C., Menipo de Gádara, que lhe deu forma clássica”. No entanto, como continua Bakhtin, o termo já havia sido introduzido por Varro (século I a.C.), que chamou sua sátira de “*saturae menippeae*”. Bakhtin ainda comenta que sátiras menipeias foram escritas ao longo dos séculos por autores como Petrônio, Luciano, Boécio entre muitos outros (BAKHTIN, 2011a, p.128). A menipeia serve para inúmeras análises dentro de um romance, pois tem como característica o hibridismo de gêneros, é extremamente flexível, capaz de penetrar em outros gêneros (como o fantástico aqui estudado). Bakhtin afirma, adiante, que

O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus. (...) cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos, que são em número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas. (TODOROV, 2011b, p. 219)

Sendo assim, os sentidos que agregaremos aos elementos analisados na obra poderão, em outra leitura, ser entendidos de outra maneira, ou seja, com outros sentidos. Por essa razão, o que apresentaremos é apenas uma de inúmeras possibilidades de entendimento dessa obra.

No intuito de melhor entendermos o objeto aqui analisado, utilizaremos os estudos de Mikhail Bakhtin também para traçar dentro da obra a importância do tempo e do espaço.

O conceito de cronotopo – composto pelas palavras gregas *crono*⁴ e *topos* que significam respectivamente: tempo e espaço – aparece num estudo monográfico do autor em 1937-38 (com conclusão acrescentada em 1973), intitulado “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. O subtítulo, “Ensaio de poética histórica” sugere a importância que o autor atribui ao papel do cronotopo como operador da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos.

Por este motivo, tanto podemos apreender e caracterizar o cronotopo de um texto concreto, já que ele é o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem, como podemos falar do cronotopo característico de um autor (Tolstoi, Dostoiévski, Rabelais), ou de um gênero, dado que: “cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. (...) o gênero e a variedade de gênero

⁴ Cronos é muitas vezes confundido com o Tempo (Chronos), do qual se tornou a personificação para os intérpretes antigos da mitologia. Como tantas vezes acontece, tais interpretações, se bem que fundadas num jogo de palavras, exprimem assim mesmo uma parte de verdade. Cronos, mesmo que não seja identificado a Chronos, tem o papel do tempo: devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo, fecundando Réia. Simboliza a fome devoradora da vida. O desejo insaciável. Muito mais que isso com ele começa o sentimento de duração e, mais especificamente, o sentimento de uma duração que se esgota, i.e., que extravasa e passa entre a excitação e a satisfação. Simboliza também o medo de um herdeiro, de um sucessor, de um substituto. Complexo de Cronos.

O presente estudo abordará a seguir um subcapítulo que consideramos fundamental, pois a literatura fantástica é amplamente difundida entre muitos autores. Por esta razão, serão abordados os críticos e estudiosos que possuem um grande rol de informações importantes, conceituações, perspectivas teóricas e críticas para a análise desta dissertação, no intuito de iluminar a análise que faremos posteriormente.

1.2 TEÓRICOS DO FANTÁSTICO

O entendimento da construção de algumas teorias sobre o fantástico faz-se importante. A herança do gosto medieval sobre coisas irracionais e sobrenaturais acaba por ser uma marca de nascença da moderna ficção fantástica, e servirá para conceituá-la literariamente.

Resumidamente, o fantástico aborda a dúvida permanente no leitor, ou a possibilidade da existência de dois mundos – o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional – mesclando dessa forma a crença de épocas medievais com a descrença dos racionalistas.

Nesse gênero que Tzvetan Todorov classifica como fantástico, esse conceito é definido, pois, com relação ao real e ao imaginário. O fantástico implica então uma integração do leitor no mundo das personagens, e isso é chamado de percepção ambígua, aquela que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. “A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2010, p. 37).

O fantástico implica, portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica”. (TODOROV, 2010, p. 38)

Estranho puro	Fantástico estranho	Fantástico- maravilhoso	Maravilhoso- puro
------------------	------------------------	----------------------------	----------------------

Pela tabela acima, notamos que o fantástico como gênero é algo quase imperceptível aos olhos mais desatentos daquele leitor que busca na leitura apenas a diversão. Ele está situado exatamente na linha que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso. Essas nuances entre os gêneros correspondem ao estilo de cada obra ou de cada escritor. No **estranho-puro** relata-se acontecimentos que podem ser explicados racionalmente, mas não deixam de ser extraordinários ou chocantes, como exemplo desse tipo de literatura enquadram-se as obras de Dostoiévski. Nesse tipo de narrativa o horror impera. No **fantástico estranho**, a narrativa envolve o leitor num rol de acontecimentos sobrenaturais, mas ao final da narrativa há uma explicação racional. Nas narrativas do **fantástico-maravilhoso** há uma aceitação do sobrenatural, essas são as que mais se aproximam do fantástico-puro, pois a aceitação do incrível sugere-nos realmente a existência de algo sobrenatural; mas a ausência de detalhes permite que o leitor decida. Por fim o **maravilhoso-puro** nem o narrador nem o leitor são motivados à dúvida, nesse subgênero não são os acontecimentos narrados que caracterizam o sobrenatural, mas a própria natureza deles (TODOROV, 2010, p. 60-63).

Entretanto, não é o nosso intuito explicá-los todos em seus mínimos detalhes, mas sim trazer à tona o que causa o fantástico dentro da narrativa. Para tanto, basta-nos saber que juntamente com o fantástico caminham alguns gêneros e subgêneros os quais nos fazem ater com cuidado aos elementos que nos remetem ao gênero aqui estudado: o fantástico.

Dentro da literatura fantástica, Todorov enumera três contribuições que os elementos fantásticos agregam à narrativa:

Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade – que, os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista

Talvez me tenha adiantado muito afirmando que era possível recensear estes temas que dependem, entretanto bastante estreitamente de uma situação dada. Continuo contudo julgando-os enumeráveis e dedutíveis, de modo que se poderia com exagero conjecturar os que faltam à série, assim como a classificação cíclica de Mendeleiev permite calcular o peso atômico dos corpos simples que ainda não foram descobertos ou que a natureza ignora mas que existem virtualmente. (CAILLOIS citado em TODOROV, 2010, p. 109)

Sobre esses temas que agregam o sobrenatural ao fantástico, resumidamente Todorov classifica-os em: partes separadas do corpo dotadas de vida própria; jogo do visível e do invisível; fantasmas, visões; esoterismo, vampirismo; loucura, delírio e sonho; dupla personalidade; retratos, estátuas; cavernas, ruínas, casas e castelos assombrados; personagens e objetos inquietantes; e a suspensão do tempo e do espaço, da causalidade.

Encontraremos em *O pelo negro do medo*, e trataremos de suas peculiaridades dentro da narrativa. Quando temos narrativas que favorecem essas percepções, então podemos partir para possíveis leituras e interpretações.

Continuando a observar a definição do gênero fantástico e como outros teóricos o definem, observaremos as perspectivas teóricas do norte-americano Eric S. Rabkin, que propõe uma oposição diametral na sua definição do fantástico. Para ele, nesse gênero encontra-se “o espanto que sentimos quando as regras base do mundo narrativo sofrem uma súbita inversão de 180 graus” (RABKIN citado em PAES, 1985, p. 184). Rabkin refere-se às leis e normas do mundo da realidade,

da qual a narrativa oferece um simulacro ao leitor, fazendo-o assim sentir-se “em casa” no mundo do conto, da novela ou do romance, mundo feito de palavras, é certo, mas que se propõe a ser uma imitação ou um equivalente do mundo real feito de coisas. (RABKIN citado em PAES, 1985, p.185)

Essa inversão do mundo real em relação às convenções do normal é que formará o fantástico. Tais elementos da narrativa, segundo esse autor, não se limitam ao gênero fantástico, pode-se encontrar também em narrativas de ficção policial ou científica e nos contos de fadas. Pois nesses gêneros também podemos encontrar elementos que dão suporte ao inexplicável como crimes misteriosos que desafiam a compreensão do herói, assim como a do leitor.

Esse fantástico definido por Rabkin ocorre no cotidiano, por isso o espanto. Algo torna um dia comum (dentro da narrativa) em uma experiência única, extraordinária. Isso afeta a ordem natural e põe em dúvida o nosso conceito de realidade. Para fortalecer esse conceito, vejamos o exemplo do conto “Uma Gota”, de Dino Buzzati (1906-1972):

Uma gota que desafiando a lei da gravidade, se põe toda a noite a subir uma escada em vez de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, cuja normalidade, no entanto subverte, essa minúscula gota d’água é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão, seres que reconhecidamente nada têm a ver com o nosso mundo. (RABKIN citado em PAES, 1985, p. 186)

Essa hesitação ou espanto do leitor ao se deparar com uma situação como a da misteriosa gota que rola contra as leis aplicadas no mundo real, inserida na narrativa, agregam ao leitor um sentimento de mistério e assombro.

Irene Bessièrè, estudiosa do gênero, prefere ver o fantástico menos como um resultado de uma hesitação entre o natural e o sobrenatural, segundo ela:

É próprio do fantástico emprestar a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural, reunindo-os e contrapondo-os um ao outro num só e mesmo espaço e numa só e mesma coerência, que é a da linguagem e a da narrativa. (BESSIÈRE citada em PAES, 1985, p. 9)

p.19). A maioria dos críticos segue a tendência de considerar o fantástico como uma contradição das leis da natureza, uma subversão do real. A narrativa fantástica procura acentuar todas as formas de verossimilhança, processo que não pressupõe uma cópia do real: uma narrativa não se torna verossímil por o traduzir com grande fidelidade, já que nem sempre o próprio real é verossímil, assim como nem sempre a fuga a ele é por força inverossímil (FURTADO, 1988, p. 45).

Assim, a narração fantástica se constitui principalmente em diferentes leituras que percorrem as vias do real e do que não pode ser real. Há uma tensão permanente entre o racional e o irracional.

Historicamente, não é indiferente que o século XVIII tenha visto o florescimento da narração fabulosa e também da realista: “da convergência da narração tética (romance das *realia*) e da narração fantástica não é nascida diretamente da primeira, mas da contaminação dos métodos de composição dos dois tipos de narração [...]” (CESERANI, 2006, p. 64-5).

Sobre a delimitação do gênero fantástico visto até agora, há uma espécie de consenso entre os teóricos que coincide na capacidade própria do gênero fantástico de gerar algum medo ou horror no leitor, isso o distingue de outros gêneros próximos. Sendo assim, somente a narrativa fantástica oferece vislumbres das trevas por meio da irrupção dos elementos sobrenaturais que irrompem em medos e calafrios, que consideraremos nessa análise como elementos perturbadores da ordem e do mundo natural refletidos na diegese.

A grande questão que se verifica nesses estudos do gênero é que a narrativa fantástica só tem a ganhar com toda essa diversidade de teorias, pois, em um dado momento, há de se chegar a algo que seja o mais próximo do que se tem desejado demonstrar por todos esses de que falamos.

Depois de uma breve apresentação de alguns dos teóricos que produziram importantes estudos que serviram como referências para a análise da literatura fantástica e alicerçaram uma amplitude de estudos sobre o gênero, veremos algumas das obras que contribuíram para que esses estudos se materializassem no âmbito literário.

Adiante veremos alguns dos principais autores dessa literatura que até hoje são vistos como grandes influenciadores e inspiradores para a propagação do gênero.

2.1.1 A literatura fantástica estrangeira

O fantástico possui antecedentes que remontam à era medieval, mas em se tratando do contemporâneo temos como ponto de partida, segundo estudiosos da literatura, um romance do século XVIII, do francês Jacques Cazotte, intitulado “Le Diable Amoureux”. Tal obra aparece ao término do século denominado “Século das Luzes”, nessa época a razão extremada se contrapunha ao obscurantismo. A moderna ficção fantástica dar-se-á por um permear entre dois mundos, algo que tempere a crença medieval com a descrença racionalista, respeitando ambas.

Mas é na primeira metade do século XIX, no Romantismo Europeu, que a nova tendência será sistematizada e desenvolvida, estruturando-se de fato, como uma categoria distinta na totalidade do campo literário. Portanto, o romance gótico contribuiu para o gênero fantástico com suas inúmeras peculiaridades: os antigos castelos com seus labirínticos corredores e passagens secretas, os bosques sombrios, os cemitérios, as ruínas, os seres obscuros como o vampiro, o lobisomem e os fantasmas. O peculiar emprego desses elementos por vários autores e o grau de ambiguidade daí decorrente determina uma subdivisão dentro do gênero fantástico tradicional, pois enquanto muitos textos mostram-se sutis em relação ao sobrenatural por meio de uma abordagem poetizada que intensifica a ambiguidade, outros abordam os componentes oriundos do gótico, direcionando sua escrita para a narrativa de terror.

A literatura ocidental possui vários nomes importantíssimos que presentearam a história literária com romances, contos e novelas do gênero fantástico e que são considerados grandes mestres do macabro e do insólito. Escritores das mais variadas tonalidades estéticas: J. W. Von Goethe, E. T. Hoffmann, Mary Shelley, Edgar A. Poe, Théophile Gautier, Henry James, Guy de Maupassant, Franz Kafka e H. P. Lovecraft são apenas alguns dos autores que povoaram nossas imaginações com as maravilhas do inimaginável! Esses autores

possuem em comum em suas narrativas, o fato de colocarem em primeiro plano uma sugestão visual. Como afirma Ítalo Calvino:

O verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista que é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência do dia a dia um mundo diferente, encantado ou infernal. É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento “espetaculoso” é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela. (CALVINO, 2011, p. 13)

Logo, entendemos que é de extrema importância observar algumas obras desses autores para que consigamos entendê-las como ponto de referência para outros autores e por que são fundamentais para ressaltar o cenário do gênero fantástico.

O fantástico tradicional e o contemporâneo transformaram-se em tendências, a primeira influenciando a segunda. A literatura, nesse aspecto, recebe influências oriundas da Alemanha, de onde se divulga o interesse pelo sonho e pelos estados mórbidos da consciência. Tais características podem ser abordadas nas obras de E. T. A. Hoffmann, um dos pioneiros do fantástico na literatura, considerado um dos mais importantes autores para a propagação, estruturação e a disseminação do gênero. Em sua obra “A princesa Brambilla”, acontecimentos estranhos e incompreensíveis na vida do personagem Giglio Fava, durante o carnaval em Roma, fazem-no acreditar, piamente, que se transforma em príncipe e se apaixona por uma princesa. Mas as pessoas que o cercam lhe asseguram que ele está delirando e enlouqueceu. Muitas vezes, Giglio não tem certeza do que lhe está acontecendo, que realmente perdeu a razão: “Ele estava mesmo prestes a pensar que signor Pasquale e mestre Bescapi estavam certos ao acreditá-lo um pouco pancada” (HOFFMANN citado em TODOROV, 2011, p. 42). Assim Giglio

Grose (criada da casa), as crianças (Flora e Miles), os dois fantasmas (Peter Quint e Srta. Jessel) e um personagem que do começo ao fim permanece como uma sombra, o tio das crianças. Os fantasmas (ex-empregados da casa) atraem as crianças para o mundo deles; a governanta tenta manter a ordem e se depara com estranhos acontecimentos naquela casa e seus arredores. Como dizia Jorge Luis Borges, “Henry James era mestre em criar situações deliberadamente ambíguas e complexas, capazes de indefinidas e quase infinitas leituras” (BORGES citado em FERRAZ, 2010, p.189).

Marcelo Pen, em um ensaio na revista *Panorama da Literatura Americana* intitulado “As sombras do cosmopolita”, no qual descreve as obras de James como narrativas com fins anuancados,

pois um personagem, através de seu entendimento e de sua visão, não é capaz de iluminar o quadro inteiro, mas tão somente parte dele. Vastas zonas afundam, assim, nas sombras – e, nesse terreno sombrio, instalam-se a ambiguidade, a incerteza, a desconfiança e a dúvida. (PEN citado em FERRAZ, 2002, p.192)

Continuando nossa trajetória, verificamos que um dos elementos que Todorov analisa como fantástico, os objetos que se animam, são observados em um dos contos do escritor Guy de Maupassant (1850-1893) – “La Chevelure” – este apresenta pontos em culminância com os contos de Gautier: o narrador compra um objeto antigo que se converte em metonímia de uma mulher que será amada: uma cabeleira e um pé. O ponto de partida da narrativa e a instauração do fantástico concretizam-se nesses elementos

O narrador de “La Chevelure” é um colecionador de antiguidades refinadas que gosta de imaginar como teriam sido os proprietários anteriores dos objetos que compra; e isso, sobretudo, que o leva a imaginar com tanta intensidade a dona da cabeleira a quem chega a dar vida.

Em um fantástico mais recente, Franz Kafka (1883-1924) em poucas páginas, num estilo objetivo, criou uma das mais perturbadoras narrativas da história da literatura, *A metamorfose*, escrita em 1912, mas publicada em 1915.

A narrativa começa com a cena inesquecível de Gregor Samsa acordando e percebendo que se tornou um inseto monstruoso. O que mais espanta o leitor, é que a personagem trata a situação de forma natural. Não há um grito de desespero, somente a constatação da metamorfose.

Nos textos kafkianos, o lógico e o absurdo, o racional e o irracional estão intimamente conectados. Por isso, é pertinente construir um novo quadro teórico que fosse capaz de integrar a fantasticidade; desse modo, a primeira coisa a se fazer seria inverter a direção habitual da leitura e, ao invés de lermos o texto relacionado com o mundo, lermos o mundo a partir do texto, quando outras possibilidades do mundo real, que não a possibilidade unívoca imposta pelo senso comum, poderão assim nos serem revelados.

Todorov tinha um conceito sobre Franz Kafka, pois para ele seus contos pertenciam ao maravilhoso porque na sua obra não há realidade que possa contrapor-se a tal “fantástico generalizado; o mundo inteiro do livro e o próprio leitor nele estão incluídos” (PAES, 1985, p.17). Mesmo assim, Kafka é reconhecido como um dos pioneiros do gênero fantástico contemporâneo, obras conhecidas pelas suas magnitudes extraordinárias, o ilógico tomado como lógico.

Nesse caminho, considerado um dos pais do terror, Howard Phillips Lovecraft, escritor norte-americano que viveu entre 1890 e 1937, assim como Shelley e Poe, tem em seus contos uma mistura de horror e ficção científica. Entretanto, neles é reiterada a ideia, ou suposição de que seres de outras dimensões e eras dominaram anteriormente o nosso planeta, e agora se encontram à espera e à espreita para, no momento certo, voltar a dominá-lo. É interessante aqui ressaltar que são apenas pessoas ou personagens com alta sensibilidade (artistas, pintores, escritores) que conseguem vislumbrar sua existência, em sonhos ou em acessos de delírios e loucura, em suas obras. A minúcia com que Lovecraft constrói suas personagens, o cuidado com que cada detalhe é tramado com outros detalhes, torna sua obra sólida em termos de verossimilhança. O modo como descreve as paisagens que compõem seus contos é muito rica e minuciosa, algo que propicia um clima adequado para o mistério e o terror.

Lovecraft em muitos contos também presta homenagem aos autores e artistas que admira, como ao final de “O assombrador das trevas” quando cita Poe:

Mesmo nessas obras de superfície realista como a de Ariano Suassuna, percebemos que há uma superfície a ser rompida e que a qualquer momento dará lugar ao sobrenatural.

Cada personagem-exemplo do “brasileiro mítico” é *larger than life*, e o mundo em que vive não é uma reconstituição naturalista deste mundo, e sim, como insiste Suassuna a respeito de sua própria obra, uma “realidade transfigurada”. (TAVARES, 2003, p. 9)

José Paulo Paes, crítico de obras e contos fantásticos, acredita que embora grandes escritores tenham cultivado o conto fantástico, muitos o fizeram em caráter acidental, “circunstância que limita, necessariamente, a importância de suas contribuições” (PAES, 1958, p. 13).

Segundo Paes o conto fantástico brasileiro está representado por três escritores de três épocas diversas e de três diversas orientações estéticas:

O romântico Álvares de Azevedo, sofisticado e hoffmaniano; o realista Aluísio Azevedo, tributário daquele cienticismo que empolgou nossos escritores em fins do século passado; e o moderno Carlos Drummond de Andrade, mestre na arte de fundir o humorístico, o funéreo e o prosaico num amálgama de melancólico lirismo, muito característico do seu gênio de alto e autêntico poeta. (PAES, 1958, p. 14)

Entre os contos desses autores aos quais se refere José Paulo Paes estão “Bertram”, “Demônios” e “Flor, telefone, moça”, respectivamente.

Considerado como marco da literatura fantástica no Brasil, a obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, foi publicada em 1855, postumamente.

Essa obra é uma coletânea de narrativas construída em sete partes. Traz epígrafes e usa os nomes dos narradores como subtítulos, antecedendo as histórias. É considerada a mais original produção em prosa de Álvares de Azevedo

Muitos críticos atribuem esta falta de conhecimento do leitor à falta de produção e evidência pública ao trabalho meticuloso que Rubião realiza com a linguagem em suas obras; nelas há uma busca incessante e obsessiva pela palavra exata, uma preocupação exacerbada com a clareza do texto. Nas suas obras está presente, principalmente, o maravilhoso, onde se pressupõe uma aceitação de outra realidade como a dos contos de fadas, por exemplo (RUBIÃO citado em ANDRADE, 2011, p.9).

Uma obra universal que exemplifica esse tipo de narrativa – que adentra no gênero do maravilhoso – é *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, na qual a personagem Alice, depois de viver inúmeras peripécias em um mundo maluco, é acordada pela irmã e descobre que tudo não passou de um sonho. Nesse aspecto a obra de Murilo Rubião assemelha-se ao gênero maravilhoso, pois a falta de hesitação das personagens e dos narradores diante das situações fantásticas é característica em suas narrativas; por mais que o inusitado habite a realidade cotidiana, suas personagens não se espantam com os absurdos que vivenciam no fantástico.

Em um dos contos de Rubião, “Teleco, o coelhinho”, por exemplo, o narrador conversa com um coelho com a maior naturalidade, sem a admiração que Alice, de Lewis Carrol, demonstra em suas experiências fantásticas. Sendo assim, os contos de Murilo Rubião causam um estranhamento no leitor e não nas personagens, pois além de não haver explicação racional, os acontecimentos mais extraordinários não rompem à narrativa.

Seguindo a mesma perspectiva anterior – desse hibridismo entre os gêneros fantástico e maravilhoso – encontra-se José J. Veiga em seu conto “Os cavalinhos de Platiplanto”. Nele o autor joga com dois elementos criativos essenciais: o fantástico e uma linguagem marcadamente brasileira, produzindo assim, um “maravilhoso” – como definido por Todorov – peculiar.

Em uma análise sobre esse autor, Assis Brasil afirma que:

José J. Veiga não situa “no mapa” (como se refere num de seus contos) as suas narrativas, mas temos um escritor brasileiro, pelas expressões que usa, pelos

costumes que apresenta, e o maravilhoso e fantástico de seus trabalhos são apenas o pano de fundo de seus trabalhos, que têm a sua cor local característica⁶.

Sendo assim, José J. Veiga agrega características típicas ao maravilhoso e ao fantástico. Esse escritor goiano vê em mais profundidade o mundo do pequeno, do pobre e do monótono rural, ou ainda o vê em duas dimensões: a real e a irreal ou suprarreal.

A literatura brasileira, portanto, vista em conjunto, pretende enxergar o Brasil, imaginá-lo, e extrair de nossas experiências contraditórias uma imagem plausível do país. Contudo, estudiosos dessa literatura se manifestam dando-nos um parecer contundente sobre a falta de florescimento da literatura fantástica em nosso país. Como Braulio Tavares afirma:

Não creio que o realismo seja a única estratégia narrativa capaz de se desincumbir desta tarefa, mas reconheço que a literatura fantástica dá a muitas pessoas a sensação de nos afastar do mundo (que nos exige respostas imediatas a problemas urgentes) para nos puxar de volta a uma zona crepuscular onde somos dominados por forças além da razão. Esta zona crepuscular, contudo, está muitas camadas geológicas abaixo do Brasil. Parece ser uma só, comum a todos os povos, contínua ao longo de todas as épocas. Podemos tentar ignorá-las, mas não sei se poderemos um dia nos livrar dela. (TAVARES, 2003, p. 18)

Autores contemporâneos continuam com o ciclo do fantástico, ampliando as tendências do gênero fantástico contemporâneo, tais como Menalton Braf. Em sua obra *Na janela do velho sobrado*, de 2008, o título já é um indicador do espaço – um casarão antigo gasto é o espaço principal da obra – que remete de imediato, se não aos antigos castelos medievais das narrativas góticas, como dos textos de Poe, Henry James ou Lovecraft, aos velhos solares que os substituíram no

⁶ Revista de contos, site: www.bestiário.com.br

CAP. III - A VIAGEM DOS HERÓIS AOS CONFINES DO MEDO

Falo da ocorrência estranha, porém frequente na vida de muita gente, de uma viagem que começa como todas as outras, agradável, a mesma dose de surpresa, a mesma quantidade de rotina... e se transforma repentinamente em uma experiência única. Quase uma alucinação. Pode ser o que alguns chamam de viagem mágica. A magia das coisas, contudo, somos nós que fazemos.

ABRANCHES, 2012, p.19

Faz-se necessário nesse momento, relembrar que estaremos analisando o romance *O pelo negro do medo* com base nos conceitos de Mikhail Bakhtin, utilizando seus estudos sobre a sátira menipeia com as características ressaltadas anteriormente.

Tomaremos a característica número 3 como revelando a particularidade mais importante do romance aqui analisado, a qual consiste em que:

a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura a verdade.(...) Com esse fim, os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. (BAKHTIN, 2011a, p. 130, ênfase acrescentada)

Sendo assim, a viagem é que propiciará todas as aventuras reais e fantásticas dos heróis dentro da narrativa e a jornada que farão pela cidade desconhecida por eles contribuirá para a transição entre a estrutura triplanar do romance (terra, Olimpo, inferno) como será comentado adiante, propiciando-lhes

situações extraordinárias como a multiplicidade de entradas e saídas entre o real e o sobrenatural.

Na obra de Sérgio Abranches, esse mistério que permeia o real e o sobrenatural tornar-se-á um trampolim para as aventuras dos heróis. Ao acompanharmos suas peripécias durante toda a narrativa esperamos com uma crescente expectativa o desenrolar da história. Por isso o ambíguo torna-se presente, como veremos ao final, deixando-nos com aquela aflição típica das histórias fantásticas.

No decorrer da narrativa tentamos perceber se perdemos alguma coisa durante a trajetória dos viajantes, pois o herói-narrador deixa inúmeras lacunas na história que contribuirão para sua viagem fantástica.

A viagem real é em direção a Paraty, duas pessoas à procura de descanso e isolamento da cidade grande. Em busca de um lugar para passarem mais tempo juntos e poderem se conhecer melhor, ambos seguem para essa cidade no interior do estado do Rio de Janeiro.

Os elementos estranhos vão preenchendo o imaginário de Lucas e Vera, e assim aos poucos esses elementos despertam sensações que os intrigam e os levam a temer o que desconhecem. Essas sensações vão tomando corpo, como se transformando em algo palpável. Com as andanças, começam a “desenterrar” lembranças de tempos passados, momentos de puro terror que ainda permanecem vivos em ambos. O herói-narrador⁷ e a heroína estão receosos, mas ignoram o porquê. No decorrer da análise veremos que carregam consigo muitos fantasmas do passado, que os enchem de um medo terrível. Mas será apenas uma sensação? Será psicológico? Ou algo realmente contribui para o temor que os assombra?

As dúvidas e os devaneios de Lucas e Vera nos enchem de curiosidade e indagações. Todos os elementos reais e fantásticos da narrativa contribuem para esse efeito: a incerteza. Procuraremos junto com o herói-narrador uma explicação racional para os fatos bizarros que acontecerão no decorrer de sua jornada, se é que esses poderão ser explicados racionalmente. Pois, como afirma Bakhtin, “a

⁷ Lucas, o herói-narrador de agora em diante será denominado, para agilidade da leitura, apenas como Lucas, herói ou narrador.

O plano do inferno dar-se-á nas incógnitas que esses elementos fantásticos proporcionarão aos heróis, como representações do medo, trazidos à tona por antigos temores do passado materializando-se no presente.

O plano do Olimpo é a viagem que os heróis estão dispostos a fazer pelo comprometimento sentimental pelo qual ambos estão prontos a zelar: o amor. Quando os heróis apreciam compartilhar seus temores, podemos inferir todo o cuidado que possuem um pelo outro por quererem vivenciar e dividir experiências importantes. Mesmo a relação sendo marcada muitas vezes por silêncios perturbadores entre eles, no intuito de transpor seus problemas fazem essa viagem, empenhados em reestabelecer ou esclarecer seus votos. O plano do Olimpo se definirá pelo amor, um estado sentimental e carnal ao qual ambos estão deliberadamente entregues e envolvidos.

Sendo isso posto, nossa jornada inicia-se juntamente com os heróis a caminho de Paraty.

3.1 AS AVENTURAS DE LUCAS E VERA COM VISLUMBRES DO FANTÁSTICO

A caminho da cidade, como um prelúdio dos acontecimentos estranhos que marcarão a viagem em Paraty, param em uma pequena vila para descansar e esticar as pernas, e logo são envolvidos por uma nuvem sombria de indagações e temores sobre a trajetória que trilharão. A busca dos heróis começa em um carro numa estrada vazia; passam por longa faixa de areia. O herói ao narrar seu percurso, o caminho que segue com sua heroína Vera, mostra-nos o tempo real dentro do romance, ou seja, o tempo presente e os caminhos pelos quais os dois estão dispostos a trilhar:

Rio de Janeiro – Paraty, asfalto entre serra e mar, beleza de contrários que nos faz mergulhar a fantasia no oceano sem-fim, juntar nossas dúvidas aos mistérios dos bosques. (*PNM*, 2012, p. 19)

um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 3). No início da narrativa os visitantes já parecem pressentir algo que está fora do natural, sensações que irão contribuir para que o terror domine sua viagem.

Param em uma aldeia, chovia miúdo, encontram alguns “nativos”, moradores da região, que os fazem pensar e refletir sobre o medo. “No final da praia, ao canto, encostado na pedra estava um casebre” (*PNM*, p. 25).

A sensação de estranhamento fica explícita no discurso de Lucas ao comentar sobre a figura de um velho:

Seu olhar intenso nos enlaçava. Tentamos decifrar sua expressão escondida nas sombras da casa, no rosto partido ao meio pela treliça verde da janela semicerrada. A face sombria mostrava receios. O claro-escuro acentuava as marcas da vida, no canto da boca, na testa, acima do nariz, em volta do olho. A barba por fazer dava uma textura marcada e forte a seu semblante. Na luz, detalhes de porções. Na sombra, imprecisões. Pelas paredes de fora, o limo desenhava flores inusitadas. O reboco estourado traçava a trilha do tempo. (*PNM*, p. 25)

Ao analisar a figura do velho⁸, personagem inquietante que provoca a incerteza e a hesitação nos heróis, e os tons contrários ressaltados no trecho “claro-escuro”, “na luz” e “na sombra” podemos agregar esses elementos como sendo características do fantástico, pois o herói em seu discurso resalta as imprecisões deixadas pelo ambiente e a inquietação despertada pelo velho, sendo assim já de início, o velho desencadeia nos viajantes uma sensação que julgam estranha, como um prelúdio para o sobrenatural: “Sua primeira reação [do velho] foi se esconder todo na sombra. (...) Reapareceu, logo em seguida, porém. Ainda pela metade. Em silêncio, sem rudez, o olhar fixo em nós” (*PNM*, p. 25).

Logo em seguida, em diálogo com os visitantes, o velho afirma que o destino da viagem não era bom, comentário que atormenta ainda mais os viajantes:

⁸ A figura do velho será analisada como personagem inquietante: incitando ao fantástico. No decorrer da narrativa outros personagens aparecerão misteriosos, causando nos heróis e no leitor uma estranheza.

- Para onde vão?
- Paraty...
- Não é bom...
- Como? O senhor disse...?
- Não é bom...

Entrou. Cerrou totalmente a trama verde da janela. Desentendemos.
(*PNM*, p. 25)

Depois desse encontro, no mínimo, estranho, elementos do fantástico começam a cercar a narrativa, deixando o leitor e os heróis cada vez mais confusos. Perceberemos que desde o início da viagem ambos sentem-se temerosos. Vera comenta: “Estou arrepiada Lucas. Ele parece um bruxo. Tinha algo em seu olhar, seu jeito. Tenho medo” (*PNM*, p. 25).

Logo após a estranha conversa com o velho, ao voltarem para o carro, as personagens sentiram olhares sombrios os acompanharem:

Os olhares, quem sabe, nos acompanharam com um pouco mais de intensidade. Pensei entrever um ou outro sorriso de ironia. Talvez a mulher grávida tivesse uma nesga de temor no olhar baixo. Impressões que nos seguem, como vulto impreciso colado às nossas costas. Não adianta olhar o mais depressa possível para trás, nunca o percebemos com clareza. E da incerteza nasce a aflição e, com ela, **mergulhamos no subterrâneo escuro e espesso do medo e nos perdemos.** (*PNM*, p. 26, ênfase acrescentada)

Os olhares dos nativos, como podemos perceber no trecho acima, intensificam ainda mais os temores dos viajantes. Essas personagens inquietantes são essenciais para um romance desse gênero, pois fazem os viajantes hesitar entre uma explicação natural ou sobrenatural. Sobre elas cabe rever brevemente o que foi dito anteriormente sobre os temas inseridos na literatura fantástica; constatando sua importância nessa obra.

3.2 PARATY COMO CRONOTOPO REAL E FANTÁSTICO



Figura 1 – Igreja de Paraty
Fonte: www.paraty.tur.br.

O espaço e o tempo na literatura, como vimos anteriormente, possuem a função de realizar uma interação dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto. O significado fundamental do cronotopo em literatura é “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Sendo assim, o espaço torna-se constituinte para a viagem dos heróis. O ambiente, ressaltado pelo tempo histórico e real, agregará à narrativa, afinidades entre o real e o sobrenatural.

Assim, logo ao chegarem ao seu destino – Paraty, em algum momento da segunda metade dos anos 1980 (*PNM*, p.31) – o herói e a heroína caminham, vislumbrando um cenário típico de cidade histórica. O narrador logo pressente algo de estranho naquelas ruas, talvez seja por ser um ambiente novo, mas cheio de “histórias”, portanto velho.

Por isso, a escolha dessa cidade por Sérgio Abranches parece não ser aleatória, pois Paraty foi um palco para muitas histórias; foi um lugar construído por escravos para a Exploração de Ouro entre os séculos XVII e XIX, a partir de trilhas dos índios guaianazes, a Estrada Real, Caminho do Ouro em Paraty está bastante preservada e se encontra envolta pela exuberância da Mata Atlântica do Parque Nacional da Serra da Bocaina. Ponto de passagem obrigatório, nos séculos XVII e XVIII, o caminho ligava Minas Gerais ao Rio de Janeiro e São Paulo. No chamado "Ciclo do Ouro", Paraty exercia a função de Entreposto Comercial e também por

jogava cara ou coroa abstratamente. Cara virar à esquerda, coroa, à direita. (PNM, p. 32)

Vemos o andar despreocupado dos peregrinos pelas ruas históricas, apenas o caminhar de mãos dadas compartilhando as sensações do ambiente deslumbrante. O que se quer ressaltar nesse momento é o tempo e o espaço como parte essencial desse plano terrestre que os heróis estão percorrendo. Percebemos assim o local como um desencadeador das peripécias dos heróis e tendo peculiar importância para a construção dessa trajetória, como Lucas comenta:

Paramos no meio de uma rua, cujo nome jamais soube, na pequena cidade de Paraty. A chuva miúda se fora, momentaneamente. O sol aparecia num largo espaço entre duas grandes e negras nuvens. Um jato cruza o céu, meio perdido, talvez, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, deixando uma faixa branca de vapor, naquele espaço azul. Há vários sons no ar. Um rádio transmite a voz meio distorcida de um homem, que parece ter muito do que falar. Uma brisa ligeira roça nossos corpos delicadamente. (PNM, p. 42)

No trecho acima, o movimento do tempo desencadeia sensações em Lucas e Vera. O clima do lugar e o deslumbramento do mesmo parecem encher os heróis com uma onda de emoções. Na descrição de Lucas, quando afirma que a brisa roça seus corpos delicadamente, fica explícita a satisfação por parte dos viajantes de estarem naquele lugar. A importância do espaço no romance é visível; sendo assim, o entendemos como plano terrestre nessa narrativa.

No romance, o tempo e o espaço podem constituir o pano de fundo para o enredo. Como afirma Chevalier e Gheerbrant:

viagem. Nosso contato com o outro obedece às condições ditadas pelo “estar de carro”. O carro nos torna mais independentes do outro.

Levando a imagem ao extremo, podemos evocar os carros de turismo que vemos em nosso cotidiano, circulando pelas cidades dos diferentes países: os viajantes permanecem entre si, ouvindo e falando sua própria língua. (AMORIM, 2006, p. 106-107)

A viagem do herói é repleta de pensamentos que permeiam a essência da vida e da morte. Lucas faz muitas reflexões sobre o passado e o presente, levado por meio desses ambientes em que encontra pessoas que o fazem pensar em outros lugares, e em seus antepassados. Esses elementos encontram-se, em sua maioria, num passado que se faz vivo em sua memória.

Segundo Goethe, como comentado por Bakhtin: “todos os demais sentimentos exteriores, a vivência interior, as reflexões e conceitos abstratos se uniram em torno *do olho que vê* como seu centro, como a primeira e última instância” (BAKHTIN, 2011b, p. 227). Tudo o que é tomado como importante pode ser remetido a um olhar, à cultura do olhar.

Deste modo, juntamente com a descrição física do velho que está ali parado de maneira sombria, podemos perceber na descrição do ambiente e nas paredes, especialmente, a inserção do tempo nesse trecho. Homem e meio estão fundidos, deixando uma impressão muito profunda no herói e também no leitor. Nota-se não só uma pessoa, mas fica implícita a sensação do desenvolvimento temporal de uma história não apenas do velho, mas também das paredes. Podemos observar nesse trecho um olhar excepcionalmente agudo para todos os indícios visíveis de tempo da vida humana.

Toda a viagem dos heróis por esse plano da terra está carregada de memórias vivas, lembranças que os fazem refletir sobre o presente e o futuro. O mergulho no passado que os personagens realizam é constantemente arriscado para eles, pois a tensão vai aumentando enquanto as lembranças vão se tornando quase reais. De certa forma, como um breve momento que aguça a memória, uma vertigem psicológica os deixa tão confusos que em alguns momentos perdem o domínio do que é real e do que não é, deixando-os aterrorizados.

A sinestesia explicitada durante a narrativa condiz com essa busca pela verdade através do tempo e do espaço: “Percorriamos ruas molhadas, pé de moleque escorregadio. Pedra de brilho negro. Traços da infância (...). Sons da alvorada. O ploquear do cavalo do leiteiro (...). O chiado histérico da charrete de Sá Beta” (PNM, p. 33-34).



Figura 3 – Pé de moleque
Fonte: <http://www.google.com.br>

As sensações que o lugar proporciona ao herói são propiciadas pelo tempo e pelas ações que ocorriam naquele momento, as quais permitem a Lucas relembrar de maneira sensorial a sua vida no passado, quando ele viveu aquelas mesmas sensações num tempo distante.

A relação do tempo e do espaço está viva nesses trechos. Ambos desencadeando sensações, lembranças, antigos hábitos, os quais indubitavelmente transformaram Lucas no homem que ele é agora. Lembrando a definição de Bakhtin:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um dado pronto. A capacidade de ler em todas as coisas – seja na natureza ou nos costumes do homem e até em suas ideias (em seus conceitos abstratos) –, os *índices da marcha do tempo*. (BAKHTIN citado em BRAIT, 2006, p.112)

A concepção do tempo e do espaço traz consigo uma concepção do homem, e assim cada nuance de tempo acarreta uma nova modificação no espaço

paralisado, vivendo intensamente em flashbacks. Uma alucinação definitiva, uma viagem da mente, sem-fim, até o esgotamento total do meu ser físico, quando, então, serei só memórias e nelas viverei para sempre. Ou não? (*PNM*. p. 31-32, ênfase acrescentada)



Figura 4 – Fachada da igreja
Fonte: <http://www.google.com.br>

O tempo visualizado pelas construções que atravessaram épocas, sofrendo modificações pela natureza, mostra o tempo também da vida humana, a interação entre esses dois elementos. A paisagem é humanizada, contendo assim, lembranças, memórias de tempos passados, que também estão impregnadas de mistérios, e causam curiosidade no homem atual, aquele que viaja, transita pelo local.

Durante a trajetória dos heróis na narrativa, fica evidenciada a ligação entre o cronótopo e a trajetória das personagens, em uma busca pela verdade. Sendo assim, observamos os casarões como parte constituinte do espaço e propagador da viagem ao insólito, por isso sua relevância no romance.

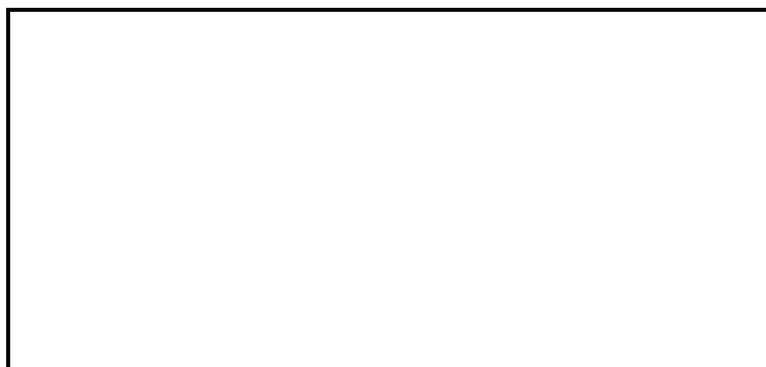


Figura 5 – Ruas molhadas
Fonte: <http://www.google.com.br>

Na literatura, os casarões possuem uma importante simbologia dentro desse contexto fantasmagórico, pois parecem carregar consigo resquícios daqueles que um dia viveram sob seu teto. Esses que já se foram parecem deixar de alguma forma, sentimentos impregnados em suas paredes, sendo a casa um tipo de receptáculo de toda a energia deixada por essas pessoas ao longo dos anos.

Na narrativa, em específico, inúmeras lendas acerca de casas mal-assombradas têm uma longa história, tendo como representantes desde a época da República Romana e do seu império autores como Plauto, Plínio e Luciano de Samósata até escritores mais contemporâneos como Henry James e Stephen King (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.197). A casa assombrada é um elemento comum na literatura gótica e, em geral, no gênero de terror ou na ficção paranormal, mais recentemente.

Mas as casas ou casarões antigos não ficam somente na ficção, são as casas reais que suscitam no homem a curiosidade, a inquietação, pois muitas delas se tornaram fonte de inspiração para filmes e obras, como essa na figura abaixo, localizada em Amityville¹⁰ nos Estados Unidos que provocou o imaginário e virou até cenário de filme de terror.



Figura 6 - Casarão de Amityville
Fonte: <http://www.imagenscasarões.com.br>

Casa assombrada ou mal assombrada é a designação que se dá a uma casa onde supostamente acontecem eventos insólitos sem que se encontre uma

¹⁰ O lugar foi palco de um verdadeiro massacre. Um dos filhos da família que morava lá em 1974 matou os pais e os quatro irmãos. No ano seguinte, uma outra família comprou a casa, mas eles fugiram por medo, alegando que o local estava mal assombrado. A casa foi vendida novamente em 2010 por cerca de R\$ 1,7 milhões (US\$ 950 mil).

CAP. IV - O MEDO COMO REMINISCÊNCIA DOS TERRORES DE OUTRORA

O sinal de que atravessamos esse limite podem nem dizer respeito a nós mesmos, estar em algum incidente externo a nossas vidas. São momentos de nosso cotidiano que só se tornam significativos depois, quando não há mais remédio... (PNM, p. 27)

Como analisado anteriormente, os casarões despertaram em Lucas e Vera temores inexplicáveis, portanto serviram como um limiar entre a terra e o inferno.

Os viajantes caminham por ruas antigas deslumbradas pela arquitetura colonial que também parece estar impregnada de fantasmas do passado. Tais fantasmas despertam a imaginação dos dois viajantes, que são rodeados por cães que espreitam a caminhada e a trajetória deles. Após a caminhada e suas inquietações em relação ao lugar, os viajantes voltam ao hotel calados e silenciosos. Almoçam, vão para o quarto que reservaram e tentam descansar. Mas Lucas parece estar inquieto com todas as sensações que sentira durante o passeio, pois tem pesadelos que os fazem acordar à noite.

O plano do inferno na narrativa é representado pelo medo do casal despertado pelos casarões que, de alguma forma, trazem à tona todos os temores do passado, os medos que ambos carregam consigo, como Lucas ressalta:

Começo a experimentar, acordado, sentimentos que me têm assaltado somente nos sonhos das noites mais agitadas. Transportado para tantos lugares, assoberbado pelas evocações, perco a referência do tempo e do espaço. Eu me perdi, longamente, de Vera, de Paraty. Perdi-me... (PNM, p. 42)

Lucas sente-se perdido e o que virá a sentir a partir desse momento são emoções que o arrebatarão para um lugar em sua memória que despertará medos profundos e talvez, há muito tempo esquecidos.

A definição da palavra *medo*, como já mencionado, é um sentimento de grande inquietação diante de um perigo real ou imaginário, de uma ameaça. Mas essa definição ainda não explica de maneira completa o seu significado, pois o medo é algo muito maior e muito mais poderoso que proporciona, àquele que o sente, calafrios mais intensos e sobrenaturais que podem ser mais bem explicados com um conto de Guy de Maupassant, intitulado “O medo”; nele temos um vislumbre do temor que aqui tentamos melhor entender.

A história se passa a bordo de um navio em pleno mar Mediterrâneo, a caminho da África, nele encontra-se um comandante, um homem enérgico que conta histórias para os marujos sobre os medos que outrora já sentira e começa a descrever aos seus ouvintes o que significava o medo para ele:

– O medo (e os homens mais valentes podem sentir medo) é algo terrível, uma sensação atroz, uma espécie de dilaceramento da alma, um tremendo espasmo da inteligência e do coração, cuja simples lembrança nos faz estremecer de angústia. Mas quando se é corajoso, isso não acontece diante de um ataque, nem diante da morte inevitável, nem diante de qualquer das formas conhecidas do perigo; isso acontece em determinadas circunstâncias anormais, sob determinadas influências misteriosas e diante de riscos vagos. O verdadeiro medo é algo como uma reminiscência dos terrores fantásticos de outrora. Um homem que acredita em fantasmas e que imagina ver espectros à noite deve sentir o medo em todo o seu medonho horror. (MAUPASSANT, 2010, p. 28)

Nessa narrativa, a personificação de espectros monstruosos do medo apresentava-se com uma dose bastante forte de fascínio por um universo ainda não conhecido. Assim como o personagem Lucas, em uma conversa com Vera também descreve o medo:

– Se eu pergunto a uma pessoa por que ela está feliz, a resposta é imediata. Sabe-se a causa da felicidade. O medo não, ele é menos tangível, mais misterioso, suas raízes são obscuras. O medo nasce das contradições não resolvidas, das sínteses suspensas ou malformadas. (...)

segundo Lucas, permaneceu com eles como uma pequena farpa no dedo que mesmo minúscula, quase imperceptível, pode incomodar muito:

Já adulto, ao cruzar aquela trilha de azulejos, ainda sentia um calafrio, como se Remunda soprasse em minha nuca. Uma ou outra vez, não podia suprimir a impressão de que fora eu a causa de seu retorno, ao buscar insistente, naquele quarto, o desconhecido do qual se nutria minha ansiedade. Sentia-me culpado por haver perturbado seu sono e trazido desconforto aos meus. (*PNM*, p. 69-70)

A certeza quase concreta de que aquele fantasma estava assombrando a casa de sua avó era tão nítida em sua memória que o sentimento vivenciado por ele, mesmo há muito tempo, permanece vivo em sua memória. Essa experimentação de um fato não explicável representa um mergulho no desconhecido. Percebemos que o herói modifica-se ao se deparar com aquela situação inexplicável.

Segundo Bakhtin:

as fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. (BAKHTIN, 2011a, p. 133)

Ao descrever suas sensações quando presencia tal acontecimento incomum, experimenta um novo olhar sobre o mundo que até então pensava existir apenas em um plano: o real. Com isso revela-se para ele uma possibilidade da existência de um outro mundo, o do sobrenatural. A gradação em direção ao fantástico é tênue e assim que ele se instaura, torna-se irreversível até o desenlace. Podemos acrescentar que dados temporais precisos como os casarões e os objetos visualizados pelos viajantes instauram o elemento de realidade sobre os quais se montarão os fatos extraordinários.

Nesse momento, Vera entra na sala e vê sua mãe deixando cair a *bonbonnière* que dera início ao romance dos pais, num gesto de desalento: “A mãe virou o rosto, para ver quem entrava. Não desviou o olhar da filha. Vera viu as lágrimas escorrerem, grossas. O rosto impassível” (*PNM*, p. 116). Ao descobrir a traição, sua mãe fez com que Gustavo terminasse o caso com Carmem. Ambos nunca se separaram, mas nunca mais conseguiram encontrar o amor. Mesmo assim, nem a morte os separou; morreram em um acidente de carro:

Uma carreta desgovernada jogou o carro serra abaixo. Os dois, sentados no banco traseiro, foram atirados para fora do carro, após várias capotadas, e rolaram pela encosta, até que seus corpos pararam, juntos, entre pedras e vegetação. (*PNM*, p. 117)

A morte dos pais acabou paralisando Vera, ou seja, o impacto da notícia da morte deles, a deixou de alguma forma traumatizada, pensando no choque que ambos haviam tido no momento da morte. Ela acreditava que a morte em desastre seria mais cruel, pois o susto impediria que se absorvesse o choque imprevisto e a dor do inevitável. Vera tinha dificuldade em aceitar e compreender a perda vinda da brutalidade do acaso.

Os medos de Vera estão intimamente ligados com essas desventuras por ela vividas, ela parece entender que cada objeto se refere a momentos marcantes de forma traumática na vida dela, como se fossem avisos sobre um futuro sombrio.

Voltando à viagem dos heróis, ambos saem do antiquário e Lucas compra a *bonbonnière* para Vera. Percorrem uma casa que estava à venda, ficam curiosos por adentrar uma casa da cidade que estava vazia e, em seguida, retornam para o quarto do hotel. Lucas, após um sono turbulento, acorda e relembra-se de suas referências masculinas: seu avô e seu pai. Volta a um momento do passado e lembra-se de momentos que precedem a morte do avô, momentos que o fazem pensar sobre o relacionamento de seu pai com seu avô.

O pai de Lucas escrevia e viajava muito em busca de experiências para seus escritos, mas sua inspiração vinha do relacionamento com o pai na Buriti do Brejal.

Numa noite, o pai de Lucas arrumava as malas para outra viagem quando recebeu a notícia do risco de morte de seu pai na Buriti do Brejal. Imediatamente mudou de rumo e tomou o trem para a fazenda.

Com essa lembrança do passado, perceberemos elementos que nos remeterão, conforme a narrativa de Lucas, ao fantástico:

Olhava as horas continuamente, no Omega, presente dele, embora tentasse disfarçar a aflição. Afinal, cansado, adormeceu. De repente, seu pai o sacode pelos ombros, chamando-o pelo nome, com urgência e carinho. Acordou em sobressalto. Olhou o relógio, eram quatro da madrugada. Quando chegou, o pai não tinha mais que um fiapo de vida. Foi até a cama, pôs as mãos sobre as mãos dele. Sentiu uma ternura enorme e triste de doer sem parar nunca. Uma falta, um vazio, uma dor aguda para sempre. Olhou o relógio, marcava quatro horas. Perguntou a que horas o pai havia sofrido o ataque que o deixou preso a um fio quase imperceptível de vida. A um sopro da partida. Sem fala e sem consciência. Parecia apenas esperar sua chegada para ir-se de vez. (...)

– Eram quatro horas. E não havia o que fazer. (*PNM*, p. 134)

Percebemos nas memórias de Lucas sobre seu pai e seu avô que, de alguma forma, suas vivências haviam influenciado sua vida. São essas percepções pelas quais passam os heróis que deixam nítidos alguns elementos inexplicáveis, como a hora que marcava o relógio do pai dele quando, despertado do sono com um chamado carinhoso pelo seu pai moribundo, a hora nunca mais mudaria: o Omega ficara parado às quatro em ponto da madrugada.

Essas minúcias conduzirão a vida de Lucas para lugares obscuros que despertarão nele maneiras diferentes de interpretar o caminho, sua própria trajetória. Assim como aconteceu com Vera, são momentos do passado que transformam o homem, deixando marcas profundas em suas almas.

Vemos que ambas as memórias referem-se à morte. E é esse medo que inunda a viagem dos heróis de temores que ambos não conseguem compreender. Nota-se que o medo do fim da trilha chegar de forma desavisada é o que a amedronta, já para Lucas esse medo insere-se muito mais como filosófico,



Figura 9 - Hades com seu cão Cérbero
 Fonte: <http://mitologiagrega.templodeapolo.net>

Cérbero era guardião do Reino dos Mortos; assim, quando os homens morriam, eram transportados na barca de Caronte para a outra margem do rio Aqueronte, onde se situava a entrada do reino de Hades. O acesso estava vedado por uma porta de diamante, junto da qual Cérbero montava guarda. O feroz animal, não só atormentava as almas que tentavam escapar do inferno, como também as que ali penetravam. Sófocles representa-o saindo do seu antro com muita frequência para latir. Para lhe acalmarem a fúria, os mortos jogavam-lhe o bolo de farinha e mel que os seus entes queridos haviam deixado nos túmulos.

De acordo com os textos mais antigos, o cão Cérbero saúda com o rabo (que é uma serpente) os que entram no inferno e devora os que procuram sair. Segundo um escritor inglês do século XXIII, Zachary Grey: “Esse cão com três cabeças denota o passado, o presente e o futuro, que recebem e, por assim dizer, devoram todas as coisas” (BORGES, 2011, p. 53).

Entre os germanos, um cão terrível chamado Garm, guarda a entrada do Niflheim, reino dos mortos, país de gelos e de trevas. “Esse cão ensanguentado lutará com os deuses quando os lobos infernais devorarem a Lua e o Sol” (BORGES, 2011, p. 53).

veio a morte deste homem/ Tu vês as almas, tu vê os feiticeiros,/ Não te enganes quanto ao causador da morte deste homem!” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 177)

Algum tempo depois, um dos aldeões que haviam participado da partilha caiu doente: o cão designou o culpado.

Esse dom da clarividência, além da familiaridade do cão com a morte e com as forças invisíveis da noite, pode, num dado momento, tornar o animal suspeito de feitiçaria. Este é o caso assinalado por Evans-Pritchard “entre os azandés do Sudão meridional, onde julgamentos por ordálio fizeram com que se atribuísse a cães suspeitos a responsabilidade de mortes inexplicáveis” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 177).

Outro símbolo do submundo, segundo a mitologia egípcia, é Anúbis, Deus dos mortos, era considerado o inventor do embalsamento e estava associado à mumificação. O guardião dos túmulos e juiz dos mortos era representado iconograficamente como um animal da família dos Canídeos, ou sob a forma humana com cabeça de chacal. Em raras ocasiões aparece representado sob a forma totalmente humana, tal como surge, por exemplo, na capela do templo de Ramsés II em Abido.

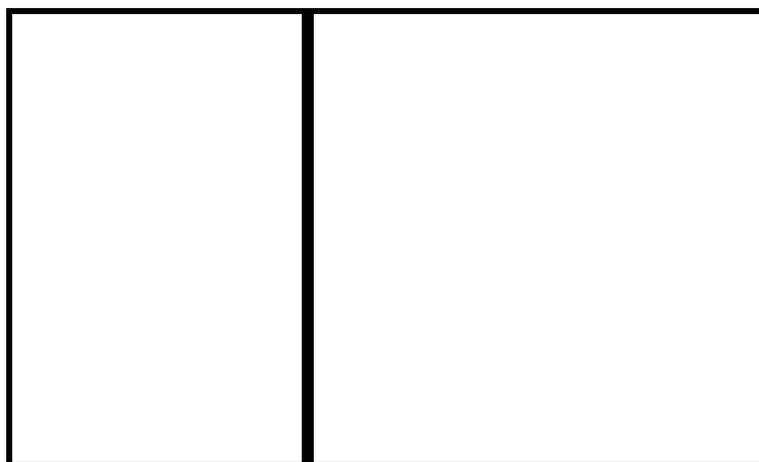


Figura 11 - Anúbis, deus egípcio.

Fonte: <http://www.google.com.br/imagensanubis>

É geralmente representado com a cor negra, que pode simbolizar a cor que o corpo do defunto adquire na fase da mumificação, devido às substâncias usadas durante o processo, ou a renascença (Osíris) ou a fertilidade (Nilo).

Segundo o Dicionário de Mitologia, etimologicamente, o seu nome parece derivar de *inep*, que significa "putrificar" ou "apodrecer", estando, deste modo, diretamente associado à decomposição dos corpos (1995, p. 44). A sua representação como um cão ou como um chacal pode ter nascido da observação dos animais selvagens rondando os cemitérios, retirando e desmembrando os corpos das campas pouco profundas, o que levou a eleger Anúbis como guardião dos mortos, cemitérios e túmulos. A questão relativa à filiação de Anúbis é pouco clara: algumas crenças apontam-no como filho de vários casais divinos (Néftis e Ré, Néftis e Osíris ou Néftis e Seth) ou como filho de Ísis, da vaca celestial Hesat ou de Bastet.

O culto de Anúbis está patente nas necrópoles, onde surgem preces e hinos, evocando a sua proteção, nas paredes das mastabas mais antigas. Segundo a mitologia, teria sido Anúbis quem embalsamou o corpo de Osíris. O deus dos mortos seria um dos 42 juízes (número correspondente às províncias do Egito Antigo) que compunha o tribunal responsável pelo julgamento do defunto. Anúbis seria o responsável por conduzir o morto à presença de Osíris e presidia à cerimônia da "pesagem do coração", verificando o bom funcionamento da balança. Testemunham o seu culto a necrópole de cães mumificados, animais sagrados de Anúbis, encontrada na localidade de Charuna, e as duas capelas a si dedicadas, inseridas no templo de Hatchepsut.

Também venerado em Mênfis, Abido e Dendere, o culto de Anúbis adquiriu uma grande importância durante o Império Novo, aparecendo frequentemente representado em pinturas nos túmulos privados e nas vinhetas dos papiros funerários. Surge na sua forma humana com cabeça de cão (ut, o sacerdote que desempenhava a sua função no contexto funerário, usava uma máscara de cão selvagem durante a cerimônia) ou na versão canina, deitado ou em pé sobre as múmias, sarcófagos, tal como nas vinhetas dos papiros funerários e em amuletos, como invocação da sua proteção, enquanto guardião do túmulo (tal como é possível constatar, por exemplo, no túmulo de Tutankhamon).

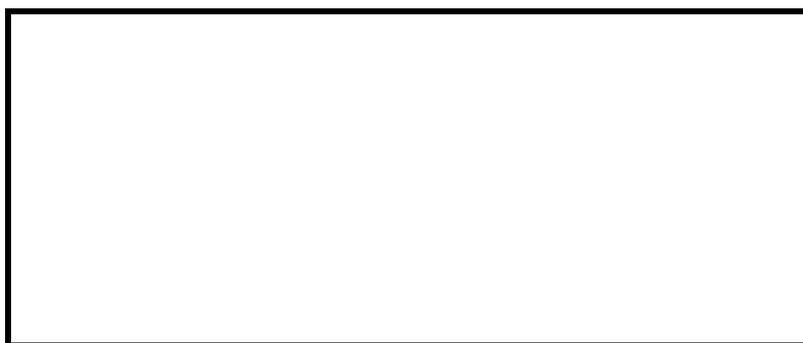


Figura 12 – Anúbis: guardião da morte
 Fonte: <http://www.google.com.br/imagensanubis>

A sua função protetora pode também ser vislumbrada nos vasos canópicos (que se destinavam a guardar os órgãos dos defuntos) alusivos a Duamutef, filho de Hórus e guardião do estômago do defunto, cuja tampa tem a forma da cabeça de um cão selvagem. Anúbis é também referido como *Khentiamentiu* ("O que está à frente dos Ocidentais"), *Khentisehnetjer* ("O que está à frente do pavilhão de deus"), *Tepidjuef* ("O que está no topo da montanha", isto é, o que guarda os mortos), *Nebtadjeser* ("Senhor da Terra Sagrada", isto é da necrópole) e *Imiut* ("O que está no sítio do embalsamento").

O culto de Anúbis perdurou até a época Greco-Romana, quando se transforma numa divindade cósmica, sendo frequentemente identificado com Hermes, na mitologia grega, e reinando sobre a terra e sobre o céu.

A associação do cão com a morte também é ressaltada num mito peruano pré-incaico relatado pelo Padre Francisco de Ávila em sua crônica, que data dos primeiros tempos da conquista espanhola:

Segundo esse mito, o estabelecimento dos tempos novos (que provavelmente correspondia ao começo mítico do ciclo agrário) era assinalado pelo triunfo da divindade uraniana, senhora das águas e do fogo do céu, sobre a divindade ctoniana, senhora do fogo interior da terra. Tendo acuado seu rival num alto vale andino, e tendo-o assim reduzido à impotência, o deus celeste decidiu que por se haver nutrido de carne humana, ele se nutriria a partir desse momento de carne canina; e é esta a razão pela qual, concluiu o Padre Ávila, os yuncas, adoradores da divindade vencida, comem ainda hoje a carne do cão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 178)

4.2.2 O cão em algumas obras da literatura ocidental

Na Literatura Ocidental muitas obras falam em particular sobre o cão, as que veremos adiante, todas utilizam a figura canina como uma representação misteriosa que desperta o sobrenatural.

No conto o “Cão de Baskerville” de Arthur Conan Doyle, os cães são fantasmas que assombram um casarão de uma antiga família por gerações: o Solar dos Baskerville que há quinhentos anos abriga a família de mesmo nome. No entanto, à época da morte de Hugo Baskerville por um suposto cão diabólico, ergue-se a lenda de que este mesmo cão negro e com fogo saindo dos olhos e da boca assombra a família, matando cada um de seus membros que se arrisca na perigosa charneca próxima ao solar. Sherlock Holmes apresenta como conduziu toda a investigação, chegando a concluir que Stapleton era na verdade um Baskerville que morava na África. Resolveu comprar uma propriedade perto do pântano e fez sua mulher se passar por sua irmã, usando a lenda do cão para acabar com os descendentes.

Podemos observar a importante presença da figura maligna canina, mesmo sendo apenas utilizado como recurso para provocar medo nos herdeiros. No conto tudo se esclarece no final, mas ainda assim, o cão é visto como um ser sobrenatural na narrativa.

Outro conto, “Como os pássaros despertam o sol”, de Alistair MacLeod, narra a história sobrenatural sobre uma família e uma cachorra. O narrador tem receios quanto ao sobrenatural, pois ao olhar para seu pai doente, imagina que ele pode ter sido vitimado pelo espectro da cachorra, relatando:

Estou pensando nisso tudo agora enquanto a chuva de outubro cai sobre a cidade de Toronto e as enfermeiras simpáticas (...) entram e saem do quarto do meu pai. Ele está deitado (...) naquela posição hospitalar nem bem deitado, nem tampouco sentado (...) e (...) sentados aqui, alternando às vezes o segurar das mãos do homem que nos deu a vida, estamos com medo por ele e por nós mesmos. Estamos com medo do que ele possa ver e estamos com medo de ouvir a frase nascida da visão. (MACLEOD, 1985, p. 110)



Figura 13 - O lobo negro
Fonte: www.google.imagensdecaes.com.br

Remetendo à imagem do cão na literatura e em particular à obra *O pelo negro do medo*, faremos agora uma referência à palavra “pelo”, do título, tomando como conhecimento o folclore do povo ribeirinho do Volga. Todas enfatizam o seguinte detalhe sobre o pelo:

O cão, primitivamente nu, recebe seu pelo lanudo do diabo, em pagamento de sua traição. Assim a traição do cão materializa-se através de seu pelo; e faz com que o cão, em virtude dessa intermediação, vá se tornando, pouco a pouco, o animal impuro, intocável; mais ainda, essa traição é também a causadora entre os homens das enfermidades, das impurezas internas que provêm, assim como o pelo do cão, da saliva do diabo. E é assim que o cão se torna responsável pela morte dos homens, consequência final dessas calamidades, dessas sujidades e salivações. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 181)

A conotação dada à palavra “pelo” contribui para uma análise sobre a figura canina na trajetória dos heróis. Os cães que perambulam pelas ruas da cidade, aparecem aleatoriamente nas esquinas, ou debaixo de janelas e às vezes próximos aos heróis, despertando como veremos em seguida um arrepio em suas espinhas, principalmente na heroína Vera que tem pressentimentos desde o início de sua chegada naquela cidade e afirma que durante a viagem as impressões deixadas pela cidade são um mau presságio, como vimos anteriormente.

os elementos vistos por eles se tornaram propiciadores de seus temores, como verificamos nesse trecho:

Uma vez ou outra, diante de um homem muito velho, de um cão passeador, de um estranho mais esquisito ou de uma casa abandonada, ela não conseguia conter o arrepio e apertava minha mão com força. Em um desses momentos, foi tão gelado o aperto, tão palpável a vertigem, que cheguei a admitir, por um segundo, que algo havia escondido por trás daquelas impressões. (*PNM*, p. 104)

Assim, sobre as impressões verificadas pelo narrador, os temores se intensificam durante a história. Isso desencadeará a ambiguidade interpretativa do leitor que pode imprimir na narrativa marcas nítidas do sobrenatural. Mas, quem deve verificar na viagem essa verdade nebulosa é o herói em suas peripécias, enquanto o leitor tentará chegar a uma conclusão por meio do desenrolar das aventuras. Neste “quase”, lacuna, imprecisão; Lucas constrói suas dúvidas nesse cenário que se tornou exótico para o casal, os acontecimentos estranhos equilibram-se nessa tensão que se origina de sensações de incerteza: o homem aqui torna-se um ser estranho para si mesmo, o outro é um abismo – o fantástico invade a alma humana e inunda o mundo dos heróis.

Podemos verificar essas invasões do fantástico na obra como Todorov afirma:

O narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem deve se submeter à prova. (TODOROV, 2010, p. 94)

O fantástico agrega deste modo numerosas indicações sobre o papel que o leitor irá representar e isso depende do processo enunciativo que está contido no interior do texto.

Continuando a viagem juntamente com os heróis, os cães aparecem em outras andanças, como vimos anteriormente, alguns guardando os casarões: “Interessavam-nos as pedras, a disposição das casas... Na calçada, debaixo do parapeito de uma delas, um cão peludo parecia guardá-la” (*PNM*, p. 124). Ou como nesse trecho: “Alguns cães vadios brincavam, sem latir. Ao final de uma ruela, vimos uma touceira de buganvílias coloridas (...) dobramos a esquina e paramos diante de uma casa toda florida” (p.137).

Mais adiante, o medo começa a se tornar palpável. A princípio, para a heroína, que como verificamos, pressente o sobrenatural, o inexplicável naquela cidade e, por isso um medo profundo parece se materializar. Ambos estavam agora na casa florida onde haviam entrado a pedido de um menino, pois sua mãe vendia quadros e queria mostrá-los aos turistas. Vera se depara com um quadro que desperta significações inquietantes, deixando-a extasiada e estática ao vislumbrá-lo. Lucas percebe que algo havia tomado conta de Vera, pois o que tinha em suas mãos era um quadro que a fizera paralisar de temor, Lucas chega perto dela e observa por trás de seus ombros:

Pintura interessante de uma pré-adolescente, aí em torno de seus 14 anos. Estava sentada em uma poltrona, estofada em gobelim escuro. Era o recorte de uma sala de leitura, ou pequena biblioteca. (...) entre a porcelana e os livros, um quadro pequeno reproduzia uma antiga carta de tarô: a Roda da Fortuna. A garota tinha um olhar adensado, maduro, parecendo mirar algo longínquo. Em seu colo, uma boneca de porcelana, vestida com requinte. A boca desenhada em um meio sorriso, os olhos muito abertos e muito fixos, desproporcionalmente grandes. (*PNM*, p. 140)

A heroína fica sem piscar por vários momentos, tentando entender o motivo de no meio de tantos quadros ter visto exatamente aquele em que havia uma boneca de porcelana, sente-se tomada pelo medo. Lucas percebe a inquietação de

Rezou fervorosamente, pediu adjutório, proteção. Prometeu mundos e fundos. Jurou impossíveis juras. Comprometeu toda a vida que procurava salvar. E, depois, comprometeu-se para depois da vida. Começou pedindo pela vida, terminou pedindo pela morte. (*PNM*, p. 146)

A aflição continua até quando Vera, esgotada, de todas as formas, sente raiva e chama pelos pais, o vulto sombrio aproxima-se ainda mais da cama, então exausta adormece. Acorda em seguida, pois o breve sono que consegue dormir é perturbado por pesadelos, percebe que tudo continua igual, a fera continuava à beira de sua cama. Chorou muito, em silêncio e depois escancaradamente. Adormeceu novamente procurou o animal ao amanhecer e percebeu que era Billy, o cão de guarda do hotel.

Nesse trecho fica muito claro o medo de Vera representado por um animal no escuro, aquela silhueta a faz sentir os mais horripilantes calafrios de medo. Está totalmente impotente perante aquela presença maligna, pois para ela naquela situação fica evidenciada sua desconfiança, mesmo assim a dúvida é o que a incomoda, invadindo sua sanidade, afinal aquele cão arfando e rosnando estava realmente ali ou ela estava tendo uma alucinação?

Mesmo descobrindo ao amanhecer que talvez fosse Billy, o cão pastor negro representa a figura ameaçadora para Vera, o cão rosna para ela e devido a esses detalhes, o fantástico invade o consciente do leitor. Será que Vera imaginou toda a cena, ampliando o que realmente aconteceu? Sabemos interpretar a princípio pelos fatos apresentados pelo narrador, que nesse instante é a heroína. A atenção está tão fortemente concentrada no ato da percepção que ignoramos a natureza daquilo que está sendo percebido. A descrição angustiante da narradora reveste-se de um caráter ambíguo a narrativa. O sobrenatural provoca nesse trecho tal agonia e aflição, um horror tamanho, que não conseguimos distinguir o que o constitui, não sabemos se é real ou não.

Segundo Todorov, “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se

O aumento dos temores dos heróis intensifica-se. Ambos continuam a abalada fuga, alcançam uma esquina e viram, aceleram seus passos pelo pé de moleque escorregadio, pois ainda estava chovendo miúdo, atravessam a praça e chegam a um muro de pedra, à beira d'água. Vera desaba nos braços de seu herói e sente que estão passando por uma situação estranha. Em uma conversa tensa com Lucas, ela alarmada afirma: “O que é verdade? O que é fantasia? Eu não consigo fazer a distinção, quando estou sentindo tudo muito fisicamente, muito completamente. Eu fico perdida” (*PNM*, p. 199).

Como vimos em Bakhtin (2011a), na sátira menipeia a experimentação da verdade se dá através da aventura ou da viagem dos heróis. Nesse aspecto o fantástico experimentado nessa viagem não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação. Percebemos que ambos os viajantes estão sendo perturbados por um temor descomedido que partiu das experimentações de outrora e que, de alguma forma, foi despertado por sensações que vivenciaram no presente ao passarem pela cidade de Paraty.

Os heróis ficam sem saber para onde correr, como fugir daquela onda sobrenatural que invadiu agora sua viagem no plano real, transformando-a no inferno na terra.

Após descansarem um pouco e refletirem sobre o que lhes estava acontecendo, decidem ir até um bar e beberem uma cachaça, lavada com cerveja para relaxar. Ficam durante horas naquele lugar, taciturnos, de mãos dadas olhando um para o outro. Ao entardecer, resolvem voltar para o hotel, mas ainda temerosos de seus perseguidores.

Os heróis estão agora em uma espécie de armadilha labiríntica, sentem-se encurralados, pois a cada esquina apareciam seus algozes para atemorizarem seus espíritos. Lucas afirma: “Na cidade pequena, de poucas ruas, estávamos entregues a um zigue-zague caprichoso. Construíamos um labirinto sem saída. Éramos, ao mesmo tempo, minotauro e presa” (*PNM*, p. 200). Podemos constatar, segundo a menipeia, que os heróis estão em um ambiente de submundo e, também, que “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas” (BAKHTIN, 2011a, p. 131). Sendo assim, para os heróis essa fuga obstinada “se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (BAKHTIN, 2011a, p 131).

um enorme triângulo, isósceles, esotérico. Não podia mais afirmar se estava envolvido apenas em um incidente louco, fruto de momentânea perda de controle, ou se, realmente, tornáramos protagonistas de alguma trama infernal. (*PNM*, p. 203)

Lucas afirma que estavam perdidos, não estavam mais prestando atenção à paisagem da cidade, haviam esquecido o turismo completamente e perdido a expectativa da viagem como um meio de esquecer o estresse diário, tinham se esquecido de tudo que vivenciaram até aquele momento, apenas procuravam uma saída daquela cidade que parecia ter se tornado um lugar infernal para os heróis. A caminhada ensandecida despertara nos viajantes uma dúvida sobre o que era real e o que não era. Lucas, aflito, indaga: “Ainda estamos em Paraty?” (*PNM*, p.204). Os cães infernais, a essa altura para os heróis, pareciam empurrá-los para algum lugar que somente eles conheciam. Cada vez que Lucas e Vera se deparavam com eles, a primeira reação era a de pegar o caminho oposto àquele no qual estava posicionado o cão.

Lucas sente que estavam andando em círculos e que o haviam empurrado para um começo: “Estávamos no limiar. Fronteira. Pisávamos linha fatídica, divisória da existência” (*PNM*, p. 205).

Nesse momento o herói parece perceber que toda sua caminhada deveria chegar a um fim e tinha como escolha dois caminhos: “... nos entregamos a nossos perseguidores, abdicamos da vida e da liberdade. De outro, uma luta terrível, a dor do enfrentamento” (p. 205). Percebemos que aqui o herói precisa superar a provação pela qual está passando juntamente com sua heroína, mas não sabe o que fazer; ambos perguntam-se sobre o grau de realidade daquela fatídica viagem. Os cães finalizam a trajetória ao desembestarem diretamente na direção dos heróis, como verificamos no último trecho da narrativa:

Eram muitos. Não sei quantos. Vera quis fugir. Prendi-a com os braços. Acelerei o passo, rumando direto para eles. Começaram a correr em nossa direção. Havia raiva nos olhares?

O herói ressalta que, desde que encontrou Vera, suas vidas não foram mais as mesmas, algo os unia intimamente e, desde que se conheceram, passaram a viver estranhos e intensos sentimentos. Afirma que o encontro com Vera parecia findar um ciclo nas engrenagens do destino de ambos. Mas sobre eles pairava uma nuvem, “nem negra, nem tempestuosa, todavia nuvem, se formara permanente em nosso horizonte. **Ou não**” (*PNM*, p. 48, ênfase acrescentada).

Lucas possui uma admiração imensa pela sua heroína, assim como vemos quando a descreve: “Vera é musical, sonora, rítmica, fluida. Combina o ouvir e o falar. Tem percepção auditiva. Sua razão é sinfônica” (*PNM*, p.49).

Lucas por ser escritor, entende de arte, e isso parece atraí-los e, logo nos primeiros encontros, percebem que algo os liga intimamente. Depois de conhecer Vera, o herói afirma que em sua vida havia nascido um nexos permanente e que, sendo assim, a ligação entre ele e Vera realmente era especial.

No início existe a dúvida, normal entre qualquer casal que está se conhecendo. Ele trazendo máculas de relacionamentos antigos e ela de sua vida familiar. Sentem-se atraídos e agora, não importando suas dúvidas ou dores, sentem apenas que deveriam trilhar o caminho juntos.

Foram pegos mais tarde pela rotina diária, a qual deixou nascer um silêncio entre eles e que segundo Lucas: “Após a marcha forçada que nos trouxera àquele encontro, no qual a agenda de trabalho surpreendeu os caprichos da paixão. A construção da convivência foi obra dupla” (*PNM*, p. 49). Vera foi a primeira a se incomodar com os silêncios massacrantes da relação, pois Lucas, assim como seu pai, deixava crescer um imenso espaço entre eles:

Demorou a entender meus silêncios, destituídos de significado e harmonia. Ao contrário, eram cheios da perplexidade dos limites da palavra, nunca pausas. Antes, lacunas impenetráveis, inexprimíveis. Pedras no caminho do falar. (*PNM*, p. 51)

Logo decidem morar juntos, pois não estavam mais querendo permanecer sozinhos: sentem uma aflição por não poderem estar realmente compartilhando

suas vidas, sentem-se prontos para a nova caminhada que viria, queriam repartir novas sensações, as visões de mundo dos dois agora, seria uma combinação de olhares. Lucas empolgado com o novo caminho, relata:

A nova casa ficou logo povoada por nossas manias e afazeres. (...) tínhamos os olhos no horizonte, estávamos prontos para caminhar. **Mais algum tempo e viriam as viagens. Queríamos repartir o mundo que, até aqui, palmilháramos separadamente. Combinar a vista. Olhar lá fora, vendo bem por dentro.** (*PNM*, p. 59, ênfase acrescentada)

Em relação às viagens que viriam, referida no trecho acima, escolhem por algum motivo inconsciente (ou consciente), Paraty, que se torna palco de grandes sobressaltos para os heróis. Ambos querem compartilhar suas vivências, suas aventuras, “combinando a vista”. Mas é a viagem que desencadeará um enfrentamento dos temores contidos dos viajantes e agora todo o silêncio que havia entre os dois seria revertido em deflagrações dos seus temores mais profundos. Contudo, mesmo nos momentos que se deparam com o desconhecido e inconcluso, ambos sentem uma incrível atração um pelo outro, parecendo quererem acobertar aquelas sensações de incrível temor por momentos de amor nostálgico.

(...) Nossos apetites eram mais consistentes do que a indolência instilada pela cerveja do almoço. Iniciamos lascivo diálogo de carícias, alongando as seduções. Explorando cada ponto do corpo, com minúcia, fizemos amor demorado. Enfim, deixamo-nos levar pela onda quente de prazer, naquele fim de tarde chuvoso. Pecado é não querer. (*PNM*, p.79)

Em outro passeio pelas ruas de Paraty, ao visitarem uma casa que estava à venda, sentem a adrenalina despertar-lhes desejos: “deitados no chão de tábua corrida, nos esmeramos na excitação um do outro. Todo o tempo escutei acordes melodiosos da valsa. O desejo era forte e a vontade uma só” (*PNM*, p.123-124). O

odienta, da qual não podem libertar-se, e se revestem, ao mesmo tempo, de uma força temível. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.419)

Podemos notar que Vera, pode ser a representação da feiticeira, pois ainda segundo Jung, a feiticeira é a antítese da imagem idealizada da mulher. Vera possui pensamentos obscuros não resolvidos à luz do conhecimento dos sentimentos e da ação; por isso a feiticeira vive em seu subconsciente. Sendo assim, podemos afirmar, ainda segundo Jung, que a figura feminina muitas vezes:

Encarna os desejos, os temores e as outras tendências da sua psique que são incompatíveis com o seu ego, seja por serem por demais infantis, seja por outras razões. E que a *anima* é muitas vezes personificada por uma feiticeira ou sacerdotisa, pois as mulheres têm mais ligações com as forças obscuras e os espíritos. (JUNG citado em CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 419)

Verificamos o quanto os temores de Vera se relacionam com suas decepções causadas pelas figuras materna e paterna, descobertas quando ela era mais jovem, a lembrança da mãe traída pelo pai. Nesta hora, chega a difícil tarefa de entrar em sintonia com as atividades que bloqueiam a expressão dos próprios sentimentos, como o excesso de trabalho, a negação da vulnerabilidade e das limitações e o encarar de sentimentos como raiva, pesar, solidão e medo. Nesse momento Vera parece soterrar a heroína interior, deixando transparecer a feiticeira, a figura que conquista por meio de encantamentos, pois a figura masculina idealizada que carrega como seu referencial, seu pai, havia traído a confiança de sua mãe, como analisado anteriormente, por continuar seu casamento sem afeição e carregando consigo muita dor, o que desperta em Vera, naquela nova relação com o sexo masculino, desejo de conquista e sedução, mas que mesmo assim não a deixa segura.

Vera tem em Lucas um companheiro; apesar de ambos deixarem aflorar toda a dor que suas lembranças despertam e, em muitos momentos, um abismo do

Os dois, extasiados com a paisagem, ficam enaltecidos com tanta beleza e nesse momento estão no céu, apenas contemplando e compartilhando momentos inesquecíveis. Como podemos perceber com a descrição do momento por Lucas: “Enchi o cachimbo com um vigoroso virgínia e o acendi com minúcia. Vera apreciava” (*PNM*, p. 185). Vimos anteriormente que essas ações indicam um ritual praticado após momentos de puro desfrute e contentação, como o herói afirma:

O que dizer dessa injustificável sensação de prazer, quando se enche o pulmão de fumaça e, em vez de sufocamento, se tem alívio?

Escolhi o cachimbo por afinidade sertaneja. Pita-se compassadamente. Não se pode fumá-lo intempestivamente. Cachimbar é um a forma de meditação. (...) Há, certamente, nesse ritual do fumo, jogo de arquétipos, heranças ancestrais. É ato ritualizado. Rito de vida ou de morte? (*PNM*, p. 186)

Ambos parecem estar entregues ao prazer. Vera também sente-se inebriada pelo momento: “Ela via meu rosto através da fumaça, para adivinhar meu prazer. Como se pudesse destilá-lo e sorvê-lo, para sentir igual” (*PNM*, p. 186). Ambos ficam tentando adivinhar o que o outro estava pensando, como se soubessem que aquele momento de descontração agisse como um ímã, levando sua relação ao nível mental. Depois de aproveitarem bons momentos na fazenda, voltam à cidade de Paraty abraçados e calados.

A viagem dos heróis é também palco para o amor, sendo esse descoberto pouco a pouco por eles. A atração que sentem um pelo outro é o mote daquela viagem, assim como a busca para os temores dos dois. Mas será o amor capaz de fazê-los entender a situação pela qual estão prestes a se deparar? Uma busca frenética é o que os motiva de alguma forma, no entanto não sabem o que procuram. Mas sabemos que o amor contribuirá para que não se separem durante a viagem e que mesmo com tantas dúvidas e receios, esse sentimento será o elixir para suas peripécias nessa viagem.

Esse capítulo evidencia assim não apenas a caminhada dos viajantes, mas também as últimas questões, nesse caso amorosas, do relacionamento, que os leva ao plano do Olimpo.

5.2 AS PERIPÉCIAS DOS HERÓIS COMO JORNADA FILOSÓFICA

A vida é viagem e é passagem. Um ir extenso entre o nascer e morrer. A existência é o nexó entre a afirmação da vida, o nascer, e a negação da vida, o morrer. Ambas só fazem sentido por causa desse elo significativo. Sem ele nascer e morrer são processos meramente físicos, sem conteúdo humano algum.

PNM, p. 18.

A jornada dos heróis permite-nos religar os níveis mítico e histórico do indivíduo, facilitando a reconstrução tanto de sua face sagrada quanto da profana. Como resultado da viagem dos heróis, vimos a abertura de um portal para a construção de histórias de vida complexas, profundas e envolventes.

Segundo o mitólogo Joseph Campbell, os viajantes partem de “questões sutis, como a imaginação e os auxiliares sobrenaturais – tanto internos quanto externos – para relatar a evolução que passa o herói durante sua jornada em direção a patamares ampliados de consciência” (CAMPBELL citado em MARTINEZ, 2008, p. 56). Essa evolução no romance *O pelo negro do medo* inicia-se pelas inquietações pessoais dos heróis, ultrapassam essa dimensão ao passearem pelo plano terrestre que é o passeio pelas ruas de Paraty e ao vislumbrarem os casarões que como vimos anteriormente abrem fissuras entre dois planos: o da Terra e o do Inferno. Estando dentro do plano infernal, passam por provas internas e externas, representadas pela materialização dos medos profundos de ambos os viajantes em cães perturbadores que o fazem andar pelo limiar da razão e da loucura. Enfim, todas as peripécias vividas pelos heróis, fazem-nos refletir sobre grandes questões; sendo assim, filosofam sobre a vida e a morte ampliando ainda mais suas perturbações, deixando a narrativa cheia de

que motiva a viagem” (BAKHTIN, 2011a, p. 130). Então, para encontrar a “verdade” tão desconhecida e ansiada pelos heróis da narrativa de Sérgio Abranches, é necessária uma busca por algo que não se sabe! E que não é possível saber, pois do contrário não teria razão de ser! Não seria uma busca pela verdade! O desconhecido é o trampolim para a aventura, o que move nossos heróis a quererem vivenciar cada vez mais o inesperado. Os heróis são colocados à prova, por isso podemos considerar Lucas um herói com essas características, pois ele e sua companheira erram por um lugar desconhecido que os enchem de medo. A aventura juntamente, com uma ideia filosófica, cria uma unidade artística que contribui para a caracterização da narrativa como menipeana.

Lucas é um herói altamente filosófico, pois em seus pensamentos afirma grandes questões que remetem a dúvidas sobre a vida e a morte:

A vida é viagem e é passagem (...) “viver consiste em agir”, disse Bergson. Por isso Aristóteles definiu a tragédia como essencialmente a imitação da ação e da vida, não das pessoas. Importa é o enredo, o movimento, não os personagens. O nascimento não é mais que o dia da personagem, o importante, que é a vida, estende-se como mera probabilidade a partir dele. Não mais. (*PNM*, p.18)

Segundo Campbell, a aventura do herói é ímpar, imprevisível e perigosa e o que se encontra no fim “é uma série de metamorfoses padronizadas pelas quais homens e mulheres, em todos os séculos de que temos notícia e sob todas as aparências assumidas pelas civilizações, têm passado” (CAMPBELL citado em MARTINEZ, 2008, p. 53-54).

E ainda, segundo ele:

As simbologias mitológicas presentes desde os contos de fadas mais simples às lendas mais elaboradas são manifestações culturais, produções espontâneas da psique que inspiram os centros de criatividade dos seres humanos. (CAMPBELL citado em MARTINEZ, 2008, p. 53)

deixassem os heróis tão submersos em seus pensamentos obscuros. Como indaga Lucas sobre a intensa viagem pelo mistério da vida:

Há muito me persegue a noção do imprevisível. Perdi cedo a ilusão de saber a verdade. Consumi minha onipotência em todos os cruzamentos da vida em que me perdi. Há uma enorme distância, quase intransponível, entre a impressão na retina e a consciência do registro. Consciência não é sentir. É tortuoso o caminho entre a razão e emoção. Ser e ser. Acontecer. Impressionante a amplitude da perplexidade humana. Duvidar é quase saber. (*PNM*, p. 20)

Segundo Bakhtin, em seu estudo sobre as vivências das fronteiras do homem, não há dúvida de que toda a experiência assimilada pelo herói propiciará uma visão de sua limitação externa e “no que se refere à percepção real nem as representações têm condição de construir tal horizonte em que ele possa entrar sem reservas como inteiramente limitado” (BAKHTIN, 2011b, p. 34). Por isso, os fragmentos da expressividade do herói estão incorporados a ele mediante vivências interiores que lhe corresponde. Quando, por algum motivo, sua realidade torna-se duvidosa, encontra-se perdido em seus devaneios, a realidade encontra-se amparada por sensações exteriores. No caso da diegese, o ambiente será o grande propagador das inquietações. Mas essas inquietações, como percebemos, começam antes da viagem; as grandes questões do herói apenas eclodem durante sua trajetória.

O visível apenas completa o vivenciável de dentro e, sem dúvida, tem importância meramente secundária para a realização de uma ação. Em linhas gerais, todo o dado, o presente, o já disponível e realizado como tal passa ao segundo plano da consciência atuante. (BAKHTIN, 2011b, p. 40)

As dúvidas de Lucas sobre a trajetória nesse cenário real e sobrenatural desencadeiam no leitor sensações, pois estando inserido em uma narrativa de

busca, desperta indagações sobre questões que carregamos conosco, indubitavelmente estágios da vida pelo qual todo ser humano passa; e assim como Lucas, indaga, Vera receia. Uma possibilidade de interpretação é compreender a trajetória dos heróis como uma sucessão de crises existenciais, que perpassa por planos que tem como objetivo levar a uma verdade idealizada. Assim, salientamos que a viagem para o herói menipeano trata-se “precisamente da experimentação da ideia, da verdade, e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social” (BAKHTIN, 2011a, p. 131).

A viagem do herói tem a seguinte significação, segundo Campbell:

O importante é viver a vida em termos de experiência e, portanto, de conhecimento, do mistério intrínseco da vida e do seu próprio mistério. Isso confere à vida uma nova radiância, uma nova harmonia, um novo esplendor. Pensar em termos mitológicos ajuda-o a se colocar em acordo com o que há de inevitável neste vale de lágrimas. Você aprende a reconhecer os valores positivos daqueles que aparentam ser os momentos e aspectos negativos da sua vida. A grande questão é saber se você vai dizer, de coração, um sonoro sim ao seu desafio. (CAMPBELL, 1990, p. 173)

Essa experimentação traz consigo uma forte tendência à ruptura, que faz o herói, e também o leitor que se aventura paralelamente, questionar suas crenças, valores e limites. Este gatilho na trajetória dos heróis torna-se a viagem a Paraty, onde elementos fora do normal interferem em suas vidas, como uma conclamação ou um chamado que os obriga a lutar por algo, a conquistar um ideal. Mas, como vimos em *O pelo negro do medo*, o chamado também pode se dar com ações desencadeadas por fatores alheios à vontade dos viajantes.

Assim, os viajantes tentam descobrir o que lhes aguarda, qual é o mistério indissolúvel que os enchem de temor. A busca em sua viagem continua e Lucas, metaforicamente, afirma:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa procuramos abordar elementos que remetem ao fantástico contemporâneo no romance de Sérgio Abranches, percebendo esses elementos como provindos do fantástico tradicional. Não deixando de situar o leitor como principal elemento para que aconteça o fantástico na obra, pois, é ele, juntamente com os heróis da narrativa, que propiciam a dúvida, a incógnita; característica primordial desse gênero.

Organizamos, no primeiro capítulo, nossa viagem de forma que contemplasse, a princípio, a forma estrutural da obra com o auxílio dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a sátira menipeia, usando-a como alicerce para a nossa análise através da estrutura triplanar inserida nas características de número 3 e 6 onde a aventura dos heróis deslocam-se da Terra para o inferno e para o Olimpo; a característica de número 5 onde vimos que a “ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipeia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo.” (BAKHTIN, 2011a, p. 131); a característica de número 8 onde vimos a experimentação moral e psicológica dos heróis durante a viagem, seus devaneios entre o passado e o presente; e a característica de número 11 com a viagem “à países misteriosos”, sendo Paraty o local da aventura dos heróis e visto como um local cheio de incógnitas e mistérios.

Observamos, também, que o conceito de cronotopo auxiliou na contemplação do ambiente visto como essencial para o desenrolar das aventuras dos heróis, pois, por meio do tempo e do espaço vivenciados pelos peregrinos, detectamos também o fantástico. Apresentamos os estudos de Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Irene Bèssiere, Eric Rabkin e Jaime Alazraki sobre a literatura fantástica e o que eles consideram importante sobre o gênero, buscando com isso uma culminância na obra analisada entre as perspectivas do gênero fantástico que cada teórico considera relevante e, sendo assim, abordando o fantástico tradicional e o contemporâneo.

No segundo capítulo, buscamos apresentar alguns autores juntamente com suas obras, ou seja, manifestações literárias do gênero fantástico estrangeiro e brasileiro, para tentar entender as características vistas anteriormente sobre o gênero fantástico.

Nos capítulos três, quatro e cinco analisamos a obra *O pelo negro do medo* com base nos teóricos abordados, na tentativa de entender esse romance como do gênero fantástico e como ele se relaciona com o fantástico tradicional e o contemporâneo.

Numa trajetória de provações e de transformações os heróis inseridos nela possuem o papel de instigar a procura da verdade que, em nosso caso, seria de enfrentar os medos assoladores que ambos carregam durante todo o trajeto como um lobo grudado em suas costas. Os desafios de mapear o complexo caminho percorrido por eles nos permitiu servirmos de lanterna para iluminar a bela, mas tortuosa trilha pela qual os heróis caminharam.

Vimos que a viagem propiciou todas as aventuras reais e fantásticas dos heróis dentro da narrativa e a jornada que realizaram pela cidade desconhecida contribuiu para a transição pelos planos da estrutura triplanar do romance (Terra, inferno e Olimpo). Na cidade os labirínticos caminhos levaram os heróis a misteriosos encontros, a começar com os nativos cujo comportamento os remeteram ao estranhamento; os casarões antigos despertaram sensações e emoções há muito esquecidas; objetos sinistros e cães que muitas vezes pareceram sobrenaturais deixaram a viagem repleta de sobressaltos. Tudo isso emoldurado pela bela e histórica cidade de Paraty, pois com o seu clima cinzento – a maior parte do trajeto, caía uma chuva fina – pareceu estar envolvida pelo sobrenatural.

A viagem pela cidade remeteu-nos ao plano terrestre, pois, como vimos, ao definirmos o cronotopo da narrativa, pudemos inferir uma determinada visão de homem no tempo e espaço, fazendo, desse modo, uma análise de algumas características cronotópicas encontradas na trajetória dos heróis: os casarões antigos, ressaltados na paisagem durante o percurso deles pelas ruas da cidade, despertaram um pavor imensurável, pois como vimos, pareciam abrir fendas entre o real e o sobrenatural, levando-os a adentrarem em território desconhecido. Os temores que os casarões despertaram nos heróis, impulsionaram-nos (os heróis) a continuar a viagem pelo caminho do medo. O medo deixou os viajantes perdidos. A confusão entre o que é real e o que não é abarca memórias sobre o passado e a viagem real pela cidade, pois ambas parecem fundir-se em muitos momentos da trajetória.

onda ou uma partícula – é ambos. Não fazemos ideia do que sejam essas coisas. (CAMPBELL, 1990, p. 140)

Esse estranho é encontrado tanto no fantástico tradicional quanto no fantástico contemporâneo visto que reside no não reconhecimento de algo que deveria fazer parte da realidade. Esse não reconhecimento, ou simplesmente o estranhamento, ocorre como um pano de fundo que suportará o desenvolvimento dos matizes fantásticos da literatura.

O fantástico torna-se tão influente na literatura por conseguir tocar em grandes dilemas e conflitos humanos universais. Sua reprodução durante séculos em tantas literaturas é prova de sua amplitude, pois por todo esse tempo continua com seu poder perturbador intacto. Seus lúgubres mistérios que corporificaram os temas mais antigos e se perpetuaram nesse romance contemporâneo, estão presentes também em nossos embates com a vida e o mundo. Cada história do gênero fantástico é uma versão da incompreensão humana diante de parte do Universo – ou da aceitação do fato de que há momentos nos quais a compreensão e a racionalidade não são pertinentes, o que em si é também um de nossos dilemas/conflitos cruciais.

Assim nosso trabalho objetivou verificar como se constituíram o fantástico contemporâneo e o fantástico tradicional no conjunto dos elementos da diegese: enredo, tempo-espço, personagens e ponto de vista por meio das teorias de Bakhtin apoiadas nos teóricos e críticos do gênero no intuito de adentrar o universo fantástico da obra *O pelo negro do medo* de Sérgio Abranches. Acreditamos ter conseguido detectar e analisar alguns desses vislumbres do fantástico como reveladores da experiência ficcional das personagens e, simultaneamente, de nossa experiência humana.

Foi nosso intento, por meio desse trabalho, propiciar a busca por ferramentas que identificassem o fantástico contemporâneo e assim permitissem ao leitor moderno uma compreensão do ser humano e de suas grandes questões retratadas nesse romance e, simultaneamente, proporcionar uma porta de entrada para que algumas indagações sobre esse romance que exemplifica o gênero fantástico, possam ser compreendidas ao fazermos uma viagem pelas emoções,

CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: com Bill Moyers*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&tasklink. Acesso em 14 set. 2013.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: Ed. da UFPR/ EDUEL, 2004.

CHIARELLI, Marta. Trad. e org. *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2011.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Prod. Culturais Ltda., 1999.

DOYLE, A. C. *O cão dos Baskerville*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1996.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

JAMES, H. *Outra volta do parafuso*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Coleções, 2010.

JUNG, C. G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Trad. Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril Coleções, 2010.

LOVECRAFT, H. P. *Histórias de horror – O mito de Cthulhu*. Trad. Lenita Rimoli Esteves. São Paulo: Martin Claret, 2011.

MAUPASSANT, G. *Contos fantásticos – O horla & outras histórias*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM POCKET, vol. 24, 2010.

