

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

PEDRO HENRIQUE SAAD TIBERY

**O fantástico como performance cultural**

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Pedro Henrique Saad Tibery

#### 3. Título do trabalho

O FANTÁSTICO COMO PERFORMANCE CULTURAL

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por Valeria Cristina Pereira Da Silva, Professora do Magistério Superior, em 25/11/2024, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Pedro Henrique Saad Tibery, Discente, em 28/11/2024, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_organ\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_organ_acesso_externo=0), informando o código verificador 4973649 e o código CRC 282B9555.

PEDRO HENRIQUE SAAD TIBERY

## **O fantástico como performance cultural**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais. Área de concentração: Ciências Sociais. Linha de pesquisa: espaços, materialidades e teatralidades.

Orientadora: Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Tibery , Pedro Henrique Saad  
O fantástico como performance cultural [manuscrito] / Pedro Henrique Saad Tibery . - 2024.  
0 123 f.

Orientador: Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2024.  
Bibliografia.

1. fantástico. 2. performances culturais . 3. literatura . 4.  
performance. I. Silva, Valéria Cristina Pereira da, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 13 da sessão de Defesa de Dissertação de Pedro Henrique Saad Tibery, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos quatorze dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de dissertação intitulada: O FANTÁSTICO COMO PERFORMANCE CULTURAL. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG), membro titular interno; e Professora Doutora Márcia Machado (UFG), membro titular externo. Após a arguição do candidato, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação tendo sido o candidato aprovado com indicação para publicação pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Valéria Cristina Pereira da Silva, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por Valeria Cristina Pereira Da Silva, Professora do Magistério Superior, em 14/11/2024, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Marcia Machado, Professora do Magistério Superior, em 19/11/2024, às 08:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Vania Dolores Estevam De Oliveira, Usuário Externo, em 25/11/2024, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 4952981 e o código CRC 7AEB22A9.

Dedico este trabalho a quem partilhe do descontentamento necessário ao combate às mazelas absurdas forçosamente naturalizadas na vida social. A quem consiga imaginar um outro estado de coisas, que este texto seja uma leitura amiga.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, cuja ajuda foi sempre indispensável e de cuja companhia tantas vezes abri mão durante o processo de escrita do texto. A todos, mas principalmente pai, mãe e irmão, minha gratidão é infinita.

Agradeço a Valéria Pereira Cristina da Silva, minha orientadora, pelas partilhas e direcionamentos. Sei que não foi fácil me orientar, dada a singularidade da minha proposta.

Agradeço a toda equipe docente e administrativa do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, pelas experiências dentro e fora da sala de aula, também pelas várias ajudas de que me beneficiei durante os três anos no PPGPC.

Agradeço à CAPES, pela contribuição, durante 1 ano, para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos professores e às professoras da banca de defesa, pelo interesse e disponibilidade em fazer parte desta pesquisa.

Agradeço ao meu terapeuta, Humberto, pelo acompanhamento desde 2019. Sem dúvida, nossas conversas durante a minha passagem pelo Programa foram cruciais para descobertas, planejamentos e posturas audaciosas em relação à pesquisa.

Agradeço, por fim – e com maior ênfase – à minha esposa, Elisa, quem esteve mais próxima a mim nos momentos de burnout em que, pela rotina de trabalho, estudos e falta de sono, passei perto de perder a cabeça; também pelos momentos felizes e reflexivos em que dialogamos sobre a pesquisa; principalmente pelo apoio em todo o resto. Sem sua presença, não teria conseguido finalizar o texto.

- *Do not try to bend the spoon. That's impossible. Instead, only try to realize the truth.*
  - *What truth?*
  - *There is no spoon.*
  - *There is no spoon?*
- *Then you'll see that it's not the spoon that bends. It is only yourself.*

*(Matrix)*

## RESUMO

A literatura fantástica é reconhecida por tematizar de diferentes formas o encontro do ser humano com o inconcebível. Após gerações de escritores do gênero, o efeito fantástico de medo e/ou inquietude radical passou por ambientações exóticas como as de H. P. Lovecraft e por cenários mais corriqueiros, cotidianos, como os de Murilo Rubião, escritor mineiro do século XX. Nessas transformações, David Roas, crítico literário catalão, percebe que as tematizações do fantástico revelam fenômenos socioculturais, pois o encontro fantástico depende de variáveis socioculturais contextuais para acontecer, como o conhecimento circulante, as relações de poder e, sobretudo, a capacidade explicativa de um sujeito ou sociedade. Afinal, a inquietude radical proveniente do encontro com o inexplicável dependerá prévia e fundamentalmente de que exista algo inexplicável. Assim, partindo do pressuposto de que, na vida social, fora do livro literário, sempre haverá o inexplicável, pois é pragmaticamente impossível que alguém, indivíduo ou grupo, saiba de tudo, o fantástico se coloca como potencial circunstância em diversos contextos: basta que um sujeito se depare com algo que, apesar de afetar diretamente sua vida, seja incompreensível, desafie sua lógica, sua habilidade explicativa, isto é, faça esse sujeito desejar profundamente a incontestabilidade desse algo. Portanto, para mostrar esse entendimento possível do fantástico como um fenômeno sociocultural, extratextual, busca-se compreendê-lo como uma performance cultural. Para tanto, esta pesquisa parte de três versões do universo ficcional criado pelo contista mineiro sintetizando-as na noção de absurdo-fantástico, que depois será articulada à de performances culturais. A partir disso, espera-se sugerir cursos investigativos sobre potenciais encontros entre o ser humano e o inconcebível, em diferentes sociedades, revelando, em cada contexto, informações preciosas muitas vezes ocultas a um olhar desatento. Com essa proposta, espera-se alargar o campo de estudos interseccional entre literatura e performance, haja vista que ainda é jovem, mas bastante promissor; e contribuir com as pessoas que querem manter o espanto em dia, acirrar o estranhamento tão necessário diante das atrocidades que são feitas cotidianas à força da propaganda, da coerção, da ignorância, infelizmente. Nesse viés, perceber o fantástico na vivência é recusar-se a aceitar o inconcebível apenas por ser explicável, por isso teorizar sobre o fantástico como uma performance cultural pode torná-lo útil como ferramenta discursiva e conceitual – uma utilidade que será exemplificada mediante um diálogo com a análise que Luciene Dias e Ralyanara Freire fazem do lesbocídio de Luana Barbosa dos Reis como uma performance urbana do horror.

Palavras-chave: fantástico; performances culturais; literatura; absurdo-fantástico

## **ABSTRACT**

*Fantastic literature is recognized for thematizing in different ways the encounter of the human being with the inconceivable. After generations of writers in the genre, the fantastic effect of fear and/or radical restlessness has passed through exotic settings like those of H. P. Lovecraft and more mundane, everyday scenarios like those of Murilo Rubião, a Brazilian twentieth century writer from Minas Gerais. In these transformations, David Roas, a Catalan literary critic, realizes that the thematization of the fantastic reveals real socio-cultural phenomena, because the fantastic encounter depends on contextual sociocultural variables to happen, such as circulating knowledge, the power relations and, above all, the explanatory capability of subject or society. After all the radical restlessness coming from the encounter with the inexplicable will depend beforehand and fundamentally on the existence of something inexplicable. Thus, assuming that in social life, outside the literary book, there will always be the inexplicable, because it is pragmatically impossible for anyone, individual or group, to know everything, the fantastic is placed as a potential circumstance in various contexts: it is enough that a subject comes across something that, although directly affecting his/her life, is incomprehensible, challenges his/her logic, his/her explanatory ability, that is, make this subject deeply desire the unreality of this something. Therefore, to affirm this possible understanding of the fantastic as an extratextual, socio-cultural phenomenon, this research seeks to understand it as a cultural performance. The path to achieve this purpose stems from three versions of the fictional universe created by the Brazilian storyteller, synthesizing them in the notion of absurd-fantastic, which will then be articulated to that of cultural performances. From this, it is hoped to suggest investigative courses on potential encounters between human beings and the inconceivable in different societies, revealing precious information in each context often hidden from an inattentive eye. With this proposal, it is hoped to broaden the field of intersectional studies between literature and performance, because it is still young, but very promising; and contribute to people who want to keep the bewilderment up to date, to bring about the necessary estrangement in front of the quirks that are made daily by the force of propaganda, coercion, ignorance, unfortunately. In this perspective, to realize the fantastic in living is to refuse to accept the inconceivable just because it is explainable, so theorizing about the fantastic as a cultural performance can make it useful as a discursive and conceptual tool – a utility that will be exemplified through a dialogue with the analysis that Luciene Dias and Ralyanara Freire make of Luana Barbosa dos Reis' lesbicide as an urban performance of horror –.*

*Key words: fantastic; cultural performances; literature; performance; absurd-fantastic*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2. O FANTÁSTICO É UM EFEITO.....</b>	<b>19</b>
2.1 ADENTRANDO A DEFINIÇÃO DO FANTÁSTICO.....	26
2.2 O FANTÁSTICO DIANTE DO CONHECIDO? .....	32
<b>3. ALGUMAS VERSÕES RUBIANAS.....</b>	<b>34</b>
3.1 JORGE SCHWARTZ E O SER HUMANO/UROBORO.....	36
<b>3.1.1 O ser humano/uroboro e o fantástico no mundo extratextual.....</b>	<b>55</b>
3.2 HERMENEGILDO BASTOS E A ESPECTRALIDADE RUBIANA.....	59
<b>3.2.1 O espectro rubiano e o fantástico no mundo extratextual.....</b>	<b>72</b>
3.3 BELAPARTE PERCINO E O NÃO SENSO RUBIANO.....	73
<b>3.3.1 O fantástico na dobra agnóstica: a decisão pragmática pelo não senso.....</b>	<b>86</b>
3.4 TRÊS VERSÕES RUBIANAS E O ABSURDO-FANTÁSTICO.....	87
<b>4. O FANTÁSTICO NO MUNDO EXTRATEXTUAL: UMA ANÁLISE À LUZ DAS PERFORMANCES CULTURAIS.....</b>	<b>93</b>
4.1 O LESBOCÍDIO DE LUANA BARBOSA DOS REIS: UM ABSURDO-FANTÁSTICO; UMA PERFORMANCE CULTURAL.....	109
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>121</b>

## 1. INTRODUÇÃO

De início, é prudente explicitar que esta pesquisa parte da percepção de situações da vida social que, apesar de explicáveis, carregam em si um teor profundamente inaceitável, abominável. Por exemplo: quando passamos por pessoas em situação de rua implorando por comida ou abrigo; quando notamos os genocídios contemporâneos, eufemizados como “conflitos geopolíticos”, ocorrendo de modo naturalizado, televisionados como se fossem apenas mais notícias, mais reportagens para ocupar os jornais; ou ainda quando nos damos conta de que existimos num sistema que permite a uma ínfima parcela de indivíduos **literalmente** se apropriar do tempo, do sono da maioria esmagadora de indivíduos; quando percebemos, enfim, certos fatos e então nos atinamos que as explicações sociológicas, históricas, antropológicas ou econômicas possíveis não são suficientes para retirar desses fenômenos conhecidos o aspecto inaceitável, repugnante, percebemo-nos então numa circunstância de profundo choque, de radical incredulidade diante da realidade social.

Esta pesquisa pode ser assim compreendida como um esforço para aproximar diferentes campos científicos numa interpretação que focalize essa sensação de profunda incredulidade diante de fenômenos que, sim, são conhecidos e explicáveis, mas que, apesar disso, são ainda passíveis de serem percebidos como radicalmente repugnantes, inaceitáveis. Levando essa sensação às últimas consequências lógicas, será apresentada neste texto uma posição subjetiva de profunda insatisfação que percebe alguns acontecimentos e fatos da vida social como tão inaceitáveis que chegam a alcançar o patamar do **inconcebível**, como que se desafiassem a própria capacidade que um sujeito tem de articular nexos a partir das manifestações do mundo e das narrativas que pretendem explicá-lo; como que se a realidade vivida tivesse a aura do sobrenatural, do que está além da nossa compreensão, ainda que ostensivamente seja parte integrante do que vivemos.

Pois bem: esta pesquisa se encontra na intersecção literatura-performance e pode ser classificada como uma investigação qualitativa quanto à sua abordagem, bibliográfica quanto ao procedimento de análise e exploratória quanto ao objetivo. Esse tipo de finalidade é verificado em pesquisas que buscam estabelecer novas possibilidades de estudo, novos subcampos de investigação, novos objetos de pesquisa; por isso as pesquisas exploratórias enfrentam dificuldades na articulação teórico-metodológica, mas possuem a vantagem de fortalecer o critério de originalidade, de novidade dentro dos campos científicos (GIL, 2008; SEVERINO, 2013). Nesse sentido, a relação entre literatura e performance será apresentada

como recurso para demonstrar que esta pesquisa almeja um novo espaço nessa intersecção que, por si só, já tem caráter não hegemônico dentro do campo das performances.

É sabido que o termo *performance*<sup>1</sup> possui ampla significação. É uma palavra que, por exemplo, está ligada à noção de **desempenho** quando é associada à análise de tecnologias como automóveis, computadores, enfim, objetos que usam algum tipo de sistema de geração de energia para operar. Essa associação também ocorre com análises focadas em competições, esportes de maneira geral, centrando-se então no elemento corpóreo. Nesse sentido, o termo *performance* assume um caráter mais pragmático de enfatizar quão bem certa tecnologia ou corpo executa o serviço que se propõe a realizar, de modo que se pode apresentar essa noção por meio da pergunta “quão boa é a performance da máquina X ou do corpo Y no contexto analisado?”.

Num sentido mais especificamente ligado aos campos artístico e antropológico (HARTMANN; LANGDON, 2020; SCHECHNER, 2013), o termo *performance* evoca análises de contextos em que alguns indivíduos se reúnem para encenar um enredo que será presenciado por outro grupo de indivíduos. Os rituais (TURNER, 1974), por exemplo, podem assumir essa pretensão de impactar fortemente a percepção de mundo e de si dos participantes, sejam os performers, sejam os indivíduos que “apenas” assistem, funcionando assim para gerar maior sentimento de unidade entre os grupos e, ao mesmo tempo, reforçar estruturas sociais. Em outros contextos, há performances artísticas, por exemplo, que buscam abalar entendimentos estabelecidos, proporcionar vislumbres de rupturas (RAPOSO, 2015), convocando então a audiência a uma transformação de pensamento e ação. Assim, dependendo do contexto, diferentes performances podem apresentar caráter mais crítico ou mais conservador em relação às relações sociais, hierarquias, divisão social de papéis etc.

Nessa perspectiva, independente da intenção política (conservar ou abalar) de uma performance, a noção geral do termo tem na interação performer(s)-audiência uma base sobre a qual noções mais específicas podem se desenvolver, dependendo dos contextos e objetivos analíticos de cada pesquisa. Um desses contextos investigativos mais específicos é o cruzamento entre performance e literatura, que tem sido teorizado principalmente a partir do entendimento de que a escrita pode ser considerada como uma prática performática (LEAL, 2012; PEDRON, 2013; RAVETTI, 2002). Esse entendimento baseia-se na ideia de que performance tem a ver com criatividade e com a prática de intervir na forma como a

---

<sup>1</sup> Para uma genealogia possível do termo *performance*, conferir a tese de doutoramento de Juliana Leal (2012).

audiência se percebe e percebe o mundo: um bom filme ou uma boa peça de teatro, assim como um bom livro, pretende tocar o âmago de quem o experiencia, de modo a promover uma transformação. A meta é que quem experienciou aquela performance não se sinta da mesma forma depois de fazê-lo, em comparação com o momento prévio à experimentação.

Essa perspectiva também pode ser percebida no outro polo envolvido na prática da escrita: a atividade de leitura performática (LEAL, 2012; ZUMTHOR, 1986). Nesse sentido, também se observa a interpretação da noção de performance por meio do foco na atividade criativa e transformadora, mas aqui com ênfase na experiência de quem não ocupa o lugar do performer: o foco é na performance de quem está no polo da recepção da arte criada. A questão-chave dessa perspectiva é que a atividade de interpretar um texto, seja ele lido em voz alta numa reunião de pessoas – aproximando-se de um cenário de performance mais classicamente ligado à encenação para outras pessoas –, seja ele lido silenciosamente, na mente de quem lê, pode envolver um alto grau de criação e transformação, a ponto de a imaginação dos cenários e dinâmicas encenados ser experienciada com tamanha potência que se poderia equiparar à experiência presencial de ocupar um assento numa plateia de uma peça de teatro, ou outra performance ao vivo, por exemplo.

Assim, tanto no polo da escrita quanto no polo da leitura, a literatura se encontra com a performance no momento-local da criação e da transformação operadas em quem encena (escrevendo ou atuando) e em quem assiste/lê. A reviravolta proporcionada por essa encruzilhada entre literatura e performance é tamanha que o resultado teórico e prático é o entendimento de que também leitores se constituem performers quando agem em suas experiências interpretativas, pois também criam e se modificam a partir da criação e transformação proporcionadas pela palavra escrita.

Por conseguinte, nota-se que essa compreensão permite uma relativização da disposição espacial concreta envolvida nas concepções de performance mais classicamente ligadas ao âmbito ritualístico e artístico, em que alguns atuentes encenam para que não atuentes experienciem a encenação: considerar a leitura como performance é assumir que leitores são também performers e que o texto escrito se transforma em texto lido e experienciado; e nessa experiência ocorre a transformação de quem lê, amalgamando a ação-escrita à própria experimentação (ação-leitura) do enredo interpretado.

Muito instigante, como se pode ver, mas não é apenas isso que precisa ser considerado para o propósito desta dissertação: o campo das performances tem ainda uma outra noção-chave: as performances culturais. A junção desse adjetivo ao substantivo-base

dá outra significação ao termo (CAMARGO, 2013), que pode aparecer assim, com minúsculas, enfatizando as experiências concretas que podem ser entendidas como manifestações culturais performáticas em diversas sociedades, ou com maiúsculas – Performances Culturais –, significando agora a metodologia de estudo cujo objeto de análise é as performances culturais, ou, ao menos, cujo objeto de análise pode ser entendido como performance cultural.

As Performances Culturais não buscam simplesmente analisar um evento como performance, isto é, como apresentação artística e/ou ritual em que alguns atuantes encenam um enredo para outros indivíduos, mobilizando narrativas e relações no interior da sociedade em que ocorre tal encenação. Essa metodologia procura ir além: almejando possibilidades de estudo comparativo entre diferentes sociedades, as Performances Culturais buscam analisar unidades condensadas de observação que permitem entendimentos mais gerais sobre as sociedades em que ocorrem e que iluminem possibilidades de compreensão sobre outras sociedades a partir de dinâmicas análogas entre as Grandes Tradições (religião, política, economia, povo, sociedade) e as pequenas tradições (indivíduo, um encontro fortuito, uma cena aleatória do cotidiano, uma compra na feira etc.), terminologias cunhadas por Milton Singer e Robert Redfield, os autores que propuseram o termo **performances culturais** (CAMARGO, 2013).

Sob a ótica das Performances Culturais, portanto, o termo performance transcende a significação contextual intrassocial de uma encenação feita por alguns atuantes para alguns não atuantes. Nessa outra proposta, o termo alcança um paradigma comparativo intersocial a partir do estudo das relações entre essas unidades de observação que variam em escala analítica: as pequenas escalas – pequenas tradições – (o indivíduo, o pequeno grupo, a cena corriqueira e não sistematizada) e as grandes escalas – Grandes Tradições – (o povo, a sociedade, a cultura, a religião, a economia etc.). Dessa forma, vê-se que a adição do adjetivo “culturais” ao substantivo pluralizado “performances” não significa apenas uma mera caracterização, o que seria inclusive ilógico – pois redundante –, já que toda e qualquer performance, pelo simples fato de ser uma encenação voltada a um público, deve ter uma base cultural evidente: os conhecimentos compartilhados sobre o mundo e sobre as pessoas.

Diante dessas possibilidades no campo das performances e na sua intersecção com o campo literário, proponho analisar a literatura fantástica por meio da seguinte problemática-guia: é possível entender o fantástico como uma performance cultural? Em razão disso, observa-se o caráter exploratório desta pesquisa, radicado na intenção de inovar o campo das

performances, mais especificamente a intersecção entre literatura e performance. Isso ocorre porque o intento aqui não será o de analisar a escrita da literatura fantástica como atividade performática, delimitando as pulsões criativas e malabarismos simbólicos e sintáticos dos autores envolvidos; tampouco será o de enfatizar a leitura da literatura fantástica como uma atividade performática, mostrando como eu criei significados e a partir deles me transformei como indivíduo junto à modificação de minha percepção da realidade – o que, embora seja verdade, não será o foco da análise desta dissertação –.

Em contrapartida, a pesquisa proposta neste momento buscará entender como performance cultural o cenário apresentado por meio da literatura fantástica (e mais especificamente de Murilo Rubião<sup>2</sup>). Esse intento configura um caráter exploratório porque inova quanto à associação do campo literário à noção de performances culturais; mais ainda: inova quanto à busca por um novo objeto de estudo, que poderia ser descrito como **performances culturais do fantástico** ou performances culturais fantásticas. Essa nova linha investigativa, espero, poderá viabilizar novos estudos interdisciplinares e comparativos por meio da noção de fantástico, o que, por si só, já se apresenta como algo original no campo das performances e, sobretudo, na intersecção literatura-performance, pois foca na encenação articulada pela ficção como uma possibilidade de investigação-guia para o entendimento de dinâmicas reais no mundo extraficcional.

Portanto, em face da dificuldade teórico-metodológica de uma proposição como a que se faz aqui, proponho um percurso que se inicia com a apresentação de uma **teoria do fantástico** (segundo capítulo) elaborada por David Roas (2014), crítico e teórico literário catalão. Em seguida, no terceiro capítulo, busca-se apresentar uma ilustração literária do fantástico a partir de versões do universo ficcional de Murilo Rubião (2010). Por fim, no quarto capítulo, apresenta-se a noção de **performances culturais** (capítulo 4) com base na articulação proposta por Robson Corrêa de Camargo (2013) das fontes do conceito (Milton Borah Singer e Robert Redfield).

A escolha por Roas se justifica porque o autor catalão entende o fantástico como um **efeito** de transgressão da **ideia de realidade** de um sujeito. Esse entendimento pressupõe a percepção de uma circunstância em que estímulos – um objeto, uma pessoa, uma ideia ou

---

<sup>2</sup> A obra de Murilo Rubião foi utilizada em versão impressa por mim, porém deixo aqui a mesma edição num link de acesso: <https://www.kufunda.net/publicdocs/Murilo%20Rubi%C3%A3o%20-%20Obra%20Completa%20-%20Murilo%20Rubi%C3%A3o.pdf>. Assim, docentes da banca e quaisquer leitores deste texto podem acessar todos os contos do contista mineiro, a fim de melhor acompanhar a leitura desta dissertação. Embora não haja paginação no documento pdf, é possível achar o começo dos contos usando o atalho « CTRL + F » no teclado para pesquisar o nome de cada conto.

até mesmo um evento – apresentam-se a um sujeito, que, afetado por tais incitações, **reage** de maneira a evidenciar o fantástico, por meio da experimentação de sensações como a **inquietação intensa** diante de um **espanto radical**. Nessa perspectiva, o fantástico não é uma característica intrínseca de um objeto ou situação, mas sim o resultado de uma circunstância baseada na quebra de expectativas de um sujeito. Por essa razão, a noção de fantástico pressupõe a compreensão do contexto sociocultural em que se insere tal sujeito, pois é somente a partir desse entendimento que se torna possível delinear e compreender quais expectativas do sujeito foram frustradas, isto é, quais conhecimentos, valores e/ou crenças compunham a ideia de realidade desse sujeito.

David Roas foi selecionado, enfim, por isto: articula, a partir da literatura fantástica enquanto gênero literário, uma noção de fantástico que extrapola a dimensão literária e ilumina a dimensão sociocultural da vida extratextual. Desse modo, o autor delinea uma circunstância de quebra de expectativas que acomete o sujeito de modo a fazê-lo experienciar de modo radical a sensação de inquietação diante de um espanto intenso e, por conseguinte, uma atitude questionadora em relação à validade ontológica da circunstância vivida<sup>3</sup>. Nessa diretriz, o fantástico, segundo Roas, situa-se no seio das relações sociais, ou seja, é sempre um produto cultural relacional: diferentes contextos socioculturais ensejarão variados sujeitos e distintas ideias de realidades, assim como determinarão quais estímulos – objetos, pessoas, ideias, eventos etc. – possuirão potencial fantástico.

Esse raciocínio é deveras elementar: a ideia de realidade num determinado contexto sociocultural, hegemônica ou não, será dependente de variáveis intrinsecamente definidas nesse mesmo contexto. O avanço do conhecimento científico inclusive comprova isso: antes dos astrônomos renascentistas, a ideia de realidade corrente considerava como verdadeiro o modelo geocêntrico do universo, não o heliocêntrico<sup>4</sup>. Um exemplo trivial, sim, mas que demonstra a aplicabilidade da noção de fantástico, pois mostra que os elementos discursivos que compõem essa noção são referentes a circunstâncias reais, históricas, sociais; revela, enfim, que o fantástico **pode** se situar no mundo real, fora do gênero literário, já que, para isso, basta um estímulo – ideia, evento, pessoa etc. – apresentar-se a um sujeito que, em sua ideia de realidade, não encontre para tal estímulo uma explicação válida, o que,

---

<sup>3</sup> Em palavras corriqueiras: o fantástico ocorre quando, diante de algo novo, surpreendente, alguém se inquiete a ponto de duvidar da realidade dessa novidade.

<sup>4</sup> Outros exemplos serão fornecidos no capítulo seguinte.

consequentemente, resultará na incredulidade deste sujeito perante seu conhecimento sobre o mundo e, radicalmente, sobre a própria realidade daquilo que se apresentou.

É nesse sentido de análise contextual e subjetiva que a noção roasiana do fantástico contribui para esta dissertação, pois viabiliza – por meio da carga sociocultural que enfatiza – a aproximação do fantástico à noção de performances culturais, objetivo principal do trabalho. Essa aproximação será feita, portanto, tomando como base fundante a ideia de que, assim como as performances culturais extrapolam o sujeito em sua apreensão da realidade social – englobam-no junto ao contexto em que se insere –, o fantástico também focaliza esse englobamento, também pretende significar situações que possam ser analisadas como fruto de interações entre um (ou mais de um) sujeito e variáveis socioculturais como conhecimentos, valores, crenças etc.

A partir dessa consideração sobre a natureza interativa das noções de fantástico e de performances culturais, é crucial pontuar que a escolha pelo trabalho de Robson Corrêa de Camargo (2013) se justifica pela articulação didática da noção com base na fonte do conceito. O autor mostra no percurso de sua apresentação que a noção de performances culturais é ampla e múltipla, de modo que pode ser aplicada em diferentes escalas de análise, inclusive com o intuito de viabilizar a investigação de situações e processos **como se fossem** performances culturais, com forte possibilidade de estabelecer ligações explicativas entre escalas mais reduzidas e entendimentos mais gerais acerca das sociedades estudadas.

Essas ideias são complexas e serão aprofundadas no quarto capítulo, mas, nesta introdução, é indispensável ressaltar que a potência que noção de performances culturais tem para transitar entre escalas mais amplas e mais restritas de análise social, como lente teórica e método analítico, viabiliza também um intento muito caro: o entendimento crítico e a denúncia às mazelas sociais. Ora, enquanto “apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco e sem parentes importantes” (1976) – viva Belchior – julgo ser absolutamente necessário usar o espaço-tempo que ocupo neste Programa para pretender alguma crítica ao que há de errado no mundo, às violências hegemônicas que matam figurativa e denotativamente os seres da terra.

Por essa razão, não politizar esta escrita nesse sentido não poderia ser encarado por mim como algo qualquer além de acovardamento e conformismo. Ainda que a “redoma” acadêmica seja de difícil superação, vejo como um imperativo moral usar meu esforço intelectual para ao menos denunciar o que vejo de errado no mundo e, talvez, se bem-sucedido, propor algum curso de pensamento ou ação que possa vislumbrar algum caminho

prático de resistência, de enfrentamento. Assim, considerando esse imperativo moral, uma noção como a de performances culturais (ou a de fantástico, inclusive), que permita ao pesquisador transitar entre uma cena corriqueira do cotidiano e uma compreensão conceitual abstrata dos processos e forças sociais em suas amplitudes, torna-se deveras um instrumento analítico poderoso.

Além disso, após o segundo capítulo, haverá a apresentação do universo ficcional de Murilo Rubião por meio de versões de estudiosos da sua obra. Essa escolha se justifica por ser uma tentativa de valorização da literatura nacional, já que a literatura fantástica tem expoentes em países da América do Sul, como Jorge Luís Borges e Silvina Ocampo na Argentina; Gabriel García Márquez na Colômbia; e, pensando em seu gênero de origem – o conto de terror –, também há expoentes na América do Norte, como os estadunidenses Howard Phillips Lovecraft e Edgar Allan Poe, e no oeste europeu, como o alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, mais conhecido por E. T. A. Hoffman. Assim, escolher Murilo Rubião é optar pelo fantástico **à brasileira**, por assim dizer.

Todavia, há também outros autores brasileiros consagradíssimos que fazem (ou fizeram ao menos alguma) literatura possivelmente entendida como fantástica<sup>5</sup>, como J. J. Veiga, C. Lispector, Machado de Assis, por exemplo. Diante de outras possibilidades, a escolha pelo mineiro Murilo Rubião se justifica então por ser um “contista do absurdo” (ZAGURI, 1971), um autor que apresenta, sob a linguagem do fantástico, um mundo absurdo, que desafia leitores a captarem o sentido das narrativas, assim como coloca personagens e narradores em constante confusão. Essa característica notória de Rubião, o *non sense* (PERCINO, 2014), perpassa seus contos – uns mais, outros menos – de modo a colocar em xeque tanto a atitude interpretativa de leitores diante do conto quanto a de personagens diante do enredo.

É essa qualidade rubiana que o aproxima da noção de fantástico cunhada por Roas (2014), dado que é precisamente a **incredulidade** diante da situação vivida que caracteriza a noção do crítico catalão e a narrativa rubiana. Ademais, esse deslizamento de sentido que emerge em situações fantásticas, característica cara a Rubião e a Roas, é também uma ponte para as performances culturais, já que a amplitude dessa noção – marcada já na morfologia

---

<sup>5</sup> Digo **possivelmente** porque é frequente a falta de unanimidade na crítica literária acerca de definições precisas sobre quais textos são ou não pertencentes a este ou àquele gênero, principalmente quando se pensa em gêneros muito próximos como o realismo mágico, o fantástico e o grotesco, por exemplo (ROAS, 2014). Como os meandros da crítica literária classificacionista não são foco desta dissertação, deixá-los-emos de lado propositalmente.

da palavra por meio do plural – permitirá analisar como situações de incredulidade podem ser úteis para compreensões mais generalistas. Isso significa afirmar que a noção de performances culturais é suficientemente plural e ampla que pode ser aplicada às circunstâncias fantásticas como se estas fossem – e veremos que podem ser – de fato um produto cultural que não apenas fornece pistas para o entendimento em larga escala da sociedade que o produz, mas que é também efetivo para o delineamento analítico dos elementos que o compõem e que (por inferência) compõem a própria sociedade (CAMARGO, 2013).

Além dessa característica rubiana, outra também torna sua ficção fantástica coerente para esta pesquisa: o mundo rubiano é acometido pela força da violência do discurso colonizador, onde personagens e, principalmente, protagonistas são excluídos, marginalizados, submetidos à lógica do acontecimento, destituídos de potência, de autonomia (BASTOS, 2001), condenados à estéril repetição de uma procura sem êxito por uma salvação que só existe no horizonte da espera (SCHWARTZ, 1981). No universo rubiano, portanto, os seres são acometidos unilateralmente, de cima para baixo, por forças que os oprimem e os deixam sem vida. Assim, nota-se que não é de todo um outro mundo, totalmente ficcional, o universo rubiano: ao invés disso, é um mundo que ilumina também o nosso, extratextual, não ficcional, onde pessoas são vítimas e algozes de violências numa base diária e depositam num futuro messiânico sua salvação.

Nessa perspectiva, o fantástico rubiano apresenta a incredulidade de seres que foram destituídos de suas bases para a identidade e a dignidade. Nessa perspectiva, a narrativa rubiana provoca uma experiência de *non sense* na busca pelo significado que seja análoga à (ou que ao menos intensifique a) vã busca que personagens e protagonistas fazem pela explicação da situação em que foram metidos. Esse universo ficcional será apresentado por meio de três autores estudiosos do fantástico rubiano, cada um com sua metodologia e aportes teóricos, com o objetivo de evidenciar que, por diferentes vias teórico-metodológicas, percebe-se em Murilo Rubião um mundo fictício fundamentado na experiência da falta de nexos.

Essa característica será apreendida pelo resultado interpretativo de cada um dos autores e pela comunicabilidade entre esses resultados, marcando então o entendimento que quero enfatizar, juntamente a Zagury (1971), por meio da alcunha “contista do absurdo”. Ao final do terceiro capítulo, inclusive, proporei usarmos a noção de absurdo-fantástico como um operador conceitual a fim de otimizar a escrita e a leitura do quarto capítulo. Assim,

como recurso para apresentar didaticamente a aproximação entre as noções de fantástico e de performances culturais, as interpretações sobre o universo ficcional rubiano serão apresentadas com rigorosa minúcia, beirando a ostensiva ênfase nos detalhes dos raciocínios demonstrativos de cada um dos três autores.

Esses três autores foram escolhidos porque cada um chega a uma interpretação diferente acerca da criação literária de Murilo Rubião; diferentes, mas que iluminam o aspecto absurdo que julgo ser essencial no fantástico rubiano. Jorge Schwartz (1981) faz uma análise estruturalista do universo rubiano de modo a perceber uma arquipersonagem (um protagonista de todos os contos), que caminha um percurso circular infinito que o faz alternar entre a frustração e a esperança; Hermenegildo Bastos (2001) tece uma análise desconstrucionista-marxista do fantástico rubiano, focalizando o cenário de imposição colonial perpetrada pelo discurso e como a própria linguagem dos contos reconta a história mesma do projeto literário como algoz nesse processo colonizador; e, por fim, Belaparte Percino (2013), autor que analisa a obra de Murilo Rubião com base no pós-estruturalismo de Deleuze e Guattari, identificando no fantástico rubiano dobras de não senso e, nestas, escolhas pragmáticas que leitores devem fazer nos atos interpretativos.

Uma miscelânea de orientações teórico-metodológicas: o conjunto das contribuições desses três autores interessa mais pelo resultado a que cada um chega (o aspecto rubiano enfatizado no ato interpretativo) do que pelos meandros de cada aporte teórico-metodológico. Isso porque, para esta pesquisa, o que vale é o universo rubiano como uma estratégia ilustrativa para as noções de fantástico e de performances culturais. Portanto, se três versões diferentes de Murilo Rubião forem úteis a essa estratégia, as diferentes orientações teórico-metodológicas que viabilizaram cada versão se tornarão um argumento implícito a favor da tática imagética, isto é, reforçarão a validade dessa tática, pois seria como se, ao invés de um universo rubiano (caso de interpretações baseadas num mesmo referencial teórico-metodológico) houvesse de fato três, mas que se comunicam de modo profícuo.

A ideia defendida aqui então é de que a validade de uma interpretação feita sobre a obra independe, para o propósito desta dissertação, tanto da vontade original do autor da obra quanto da existência de outras interpretações de diferente embasamento e com diferentes resultados. Se vários rubiões emergem a partir de variadas interpretações e se cada um deles for útil como estratégia ilustrativa dos conceitos de performances culturais e de fantástico, então a força exemplificativa torna-se maior, não menor. Por essa razão, na apresentação de

cada interpretação sobre o universo fantástico criado pelo contista mineiro, será enfatizado o resultado, isto é, o rubião resultante da análise realizada por cada intérprete.

Para viabilizar essa interação entre os três intérpretes, proponho usar a noção de **versão** como usada por Vinciane Despret (2004), filósofa da ciência e psicóloga belga. Essa autora elaborou um estudo para investigar a suposta universalidade das emoções humanas e propôs o uso desse termo para se referir ao fato de que as emoções – seu objeto de estudo – são contextualmente definidas e constituem-se como alternativas umas das outras. Isso significa dizer que a noção de versão enfatiza como podem ser concomitantemente verdadeiras em seus efeitos práticos diferentes interpretações do que seja uma emoção específica, como a raiva ou o medo, ou mesmo “emoção”, assim, no geral, sem especificação. Esse ponto será apresentado no início do terceiro capítulo.

Enfim, após este terceiro capítulo, o quarto e último retomará a problemática que originou esta pesquisa e enfatizará seu objetivo: propor um novo objeto de estudo na intersecção literatura-performance, buscando mais especificamente entender como situações fantásticas podem ser compreendidas como performances culturais.

## 2. O FANTÁSTICO É UM EFEITO.

David Roas (2014) aborda uma clivagem importante quando elabora sua definição do gênero fantástico. Segundo o autor, é possível definir essa forma literária a partir de uma perspectiva imanente ou de uma concepção transcendente de literatura. No polo da imanência, Roas (2014, p. 40) situa autores considerados clássicos para as teorias do fantástico, tais como Callois, Vax e Todorov. Os dois primeiros, por exemplo, apresentam definições com base na dimensão temática, e, de maneira geral, o contraponto de Roas a esses autores reside no fato de que a definição imanente restringe muito a amplitude da forma literária em razão de considerar apenas um conjunto clichê de temas centrado em aparições fantasmagóricas, vampiros, monstros etc. Essa restrição obviamente exclui do gênero quaisquer textos que usem outros temas para a produção do que Roas chama de **efeito fantástico**, uma noção que abordarei mais adiante neste capítulo.

Mais marcante para as teorias sobre o fantástico, Todorov é considerado o autor canônico do gênero. Roas (2014, p. 40) afirma que, diferentemente de Callois e Vax, Todorov tece uma abordagem estruturalista sobre o fantástico, concebendo-o como um gênero literário que consiste na vacilação entre a explicação racional e a sobrenatural de um fenômeno, sendo que essa vacilação é experimentada pelo narrador e/ou pelo narrador e os personagens (e também pelo leitor implícito). Nesse sentido,

O fantástico é, para Todorov, essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados, e que este compartilha com o narrador ou com algum dos personagens. A meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1986), de Henry James, acaba excluído muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva [...] (ROAS, 2014, p. 41).

Nota-se então que o principal argumento de Roas contra definições imanentes é apontar o caráter restritivo destas sobretudo em relação aos temas e recursos textuais. Isso mostra que a proposta desse autor é uma definição que seja mais ampla: uma concepção transcendente do fantástico, que pode ser sintetizada na noção de **efeito fantástico** e que, em razão de ser efeito, envolve uma dimensão histórica e sociocultural, com ampla participação do ato interpretativo de quem lê, distanciando-se então de uma definição intratextual somente. Nessa definição, Roas afirma que é necessário entender duas categorias imprescindíveis: o real e o sobrenatural. Às primeiras coisas primeiro, pois.

A dimensão histórica<sup>6</sup> consiste em atribuir as condições para o nascimento do gênero fantástico à passagem do século XVIII ao XIX na Europa ocidental e nos Estados Unidos. Nesse contexto, Roas (2014, p. 47-50) destaca a transformação dos sistemas de conhecimento no processo de secularização epistemológica que acompanhou a Ilustração: a progressiva substituição de Deus pela Razão como explicação legítima para os fenômenos da realidade implicou a dessacralização do sobrenatural, o que veio a facilitar que temas sobrenaturais fossem tratados de modo mais leviano em produções artísticas de modo geral. Assim, conforme o autor, diante de um universo cada vez mais explicável de modo “newtoniano”, “racional”, “uniforme”, “previsível”, o sobrenatural passou a ser abordado menos como uma entidade ontológica divina e mais como um vácuo de sem razão, isto é, uma manifestação que desafiava a capacidade explicativa do arcabouço filosófico iluminista.

No âmbito literário, esse processo culminou na literatura gótica do século XIX. Autores como E.T.A. Hoffman e Edgar Allan Poe são exemplos canônicos desse período, além, é claro, de H. P. Lovecraft, que, apesar de mais tardio (já no início do século XX), também é fiel ao estilo gótico. De acordo com Roas (2014, p. 166-68), esse estilo configura o primórdio do fantástico e pode ser definido como a literatura em que a existência do sobrenatural – simbolizado sobretudo por meio de figuras míticas, assombrações, fantasmas, vampiros, criaturas malignas etc. – desafiava não Deus, como em outrora, mas sim a capacidade explicativa dos sistemas científico e filosófico que vinham se desenvolvendo.

Nesse contexto inicial (do século XVIII ao início do XX), segundo Roas (2014, p. 77-87), é importante ressaltar que, à medida que a arte, a ciência, a filosofia e a tecnologia foram se desenvolvendo, a concepção corrente de realidade continuou sendo alterada e, com isso, também a concepção de sobrenatural. No âmbito artístico, o romantismo (ROAS, 2014, p. 166-68), por exemplo, inseriu a dimensão emotiva do ser humano no radar de explicações legítimas para a realidade, processo que consistiu numa crítica à supremacia da Razão como único critério válido de explicação para os fenômenos do mundo. Dessa forma, o movimento romântico, de modo geral, acentuou a preocupação epistemológica em relação aos sentimentos e às relações humanas, ampliando a noção corrente de realidade ao incluir a emoção e as relações sociais no rol de variáveis válidas do pensamento filosófico. Conforme Roas, portanto, é nesse contexto que a categoria do sobrenatural encontra espaço para

---

<sup>6</sup> Ressalvo de antemão que a análise histórica de Roas tem forte influência de uma visão linear e eurocentrada do processo histórico. As devidas críticas serão feitas adiante.

começar a adquirir uma conotação mais ligada à experiência subjetiva do que propriamente à relação entre uma aparição e sua (não) explicação racional.

Já no âmbito científico, figuras como Heisenberg e Albert Einstein, por exemplo, também contribuíram com a conotação do sobrenatural como algo que reside no vácuo racional, indecifrável que é a realidade, dado que mudaram a noção de realidade quando propuseram, respectivamente, o princípio da incerteza e a teoria da relatividade (*Ibid.*, p. 77-87). De acordo com essas então novas ideias, a realidade começava a ser entendida como indecifrável e essencialmente relativa, em virtude da descoberta de que o mero ato de observá-la – como se observa, de onde se observa, a que velocidade etc. – já altera a conformação do recorte espaço-temporal analisado. Assim, a noção de uma realidade puramente objetiva, de uma Verdade mecanicamente ordenada e independente das vontades e comportamentos humanos passou a ser abalada fortemente também no âmbito científico, progressivamente dando espaço a uma noção de múltiplas e relativas verdades – o que intensificou (ainda que de modo indireto) a concepção romântica de que os sistemas científico e filosófico ainda tinham muito a aprender até conseguirem prover explicações de fato satisfatórias sobre o mundo e a vida humana –.

Na filosofia (*Ibid.*), os séculos XIX e XX trouxeram – para dizer apenas alguns nomes centrais para o argumento que se tece aqui – Saussure, Wittgenstein, Vygotsky e Foucault. Segundo Roas, esses autores, cada um à sua maneira, contribuíram significativamente para inserir no horizonte de reflexões sobre a realidade a noção de linguagem<sup>7</sup> como algo, respectivamente, intrinsecamente arbitrário, epistemologicamente limitante, comportamentalmente condicionante e socialmente poderoso. Em razão disso, esses autores são fundamentais para um pensamento filosófico que, mesmo heterogêneo, procura investigar e descrever a realidade individual e coletiva a partir da dimensão comunicativa, destacando i) que há uma falta de nexos determinístico entre os fenômenos do mundo e o modo pelo qual a eles nos referimos e ii) que as relações interpessoais e sociais, de modo mais amplo, constituem uma variável crucial no estabelecimento de comportamentos e na definição do que pode ser concebido como realidade, como verdade, como preocupação legítima etc.

Dessa forma, também no âmbito mais especificamente filosófico, passou-se a compartilhar uma visão de que há múltiplas referências sobre o que é experimentado como

---

<sup>7</sup> Cada autor mencionado tem sua própria conceituação do que é linguagem. Para o propósito desta dissertação, entendamos linguagem como o conceito abstrato referente ao substrato linguístico do ato comunicativo.

realidade, dado que tanto o próprio mecanismo comunicativo – a língua – quanto as relações entre os seres humanos são fatores fundamentais para que as próprias noções do que seja verdade ou realidade se estabeleçam. Disso decorre também, juntamente aos experimentos científicos abordados anteriormente e ao movimento literário romântico, um compartilhamento das noções de relatividade e subjetividade como ideias que desestabilizam a visão de um mundo mecanicamente ordenado, previsivelmente explicável, isto é, de uma realidade objetiva independente das vontades e ações humanas. Nesse sentido, também a filosofia passou a propagar um entendimento da realidade humana como algo intrinsecamente não determinístico e, embora sistematicamente condicionado, profundamente aberto a novas configurações e possibilidades. Essa nova percepção, por sua vez, contribuiu para que a categoria do sobrenatural passasse a residir nesses interstícios em que se evidencia a fragilidade do conhecimento e da capacidade explicativa dos sistemas científico e filosófico humano.

Conforme Roas (*Ibid.*), juntamente a esses marcos científicos, filosóficos e literários, o desenvolvimento tecnológico da computação e dos sistemas industriais veio a culminar, no fim do século XX e início do XXI, nas noções de *cyberpunk* e de distopia. No cinema e na literatura, respectivamente, *Matrix* e *Neuromancer* são duas obras que mostram um mundo em que o humano perde espaço para o automatismo da tecnologia, sendo progressivamente submetido a profundos questionamentos sobre a validade e a estabilidade do conhecimento sobre a realidade em virtude de se tornar objeto de sua criação: como se o monstro criado pelo Dr. Frankenstein passasse a sujeitá-lo, invertendo a ordem sujeito-objeto. Desse modo, também no mundo artístico, passou-se a difundir uma noção problemática do mundo, segundo a qual a ideia de Verdade é dilacerada pela relatividade e pela subjetividade, pelo poder da linguagem e das associações e criações humanas. Essa percepção também contribuiu para que a categoria do sobrenatural passasse a assumir a conotação do imprevisível, do aparentemente impossível, isto é, do que desafia as expectativas lógicas do ser humano.

A partir dessas reflexões, nota-se então que as transformações científicas, filosóficas e artísticas, do século XVIII ao XXI, demonstram, segundo Roas (*Ibid.*), que houve um processo de transformação da noção corrente de realidade. No decorrer desse processo, alteraram-se, por conseguinte, as noções de real e de sobrenatural, as duas categorias indispensáveis para definir o fantástico. Assim, com base na explanação ensaística de Roas (2014), conclui-se que a categoria **real** passou, do século XVIII ao XIX, de uma explicação

divina para uma explicação filosófico-científica; e, do século XX ao XXI, assumiu uma conotação de arbitrariedade, possibilidade, imprevisibilidade e relatividade. Analogamente, a categoria **sobrenatural** passou, do século XVIII ao XIX, de uma explicação divina a uma não explicação racional; e, do século XX ao XXI, intensificou seu caráter não racional, passando a assumir a conotação do impossível, do inexplicável, do irreal e/ou do sem nexos.

Valendo-se das considerações de Roas (*Ibid.*), pode-se inferir então que essas transformações terminológicas e nocionais significam uma aproximação progressiva do sobrenatural ao humano: até o século XVIII, o sobrenatural residia na esfera do divino e sua aparição na experiência humana era entendida como um deslocamento, ou seja, um fantasma ou um vampiro não pertencem ao mundo humano, não deveriam estar entre nós, e é essa presença o que causa espanto; já no século XXI, o sem nexos reside no seio da humanidade, da sociedade, habita a existência humana em virtude de ser fruto da própria existência humana em sua arbitrariedade e amplitude. Nessa perspectiva, pode-se dizer que, do pré-Iluminismo à Contemporaneidade, houve uma progressiva migração do sobrenatural: do extraterreno ao cotidiano.

Dessa maneira, é pertinente a delinear uma distinção analítica que Roas estabelece sobre o gênero fantástico. Num primeiro momento do gênero, havia autores como Hoffman, Poe e Lovecraft, que são citados para exemplificar o tratamento do sobrenatural mais em termos de assombrações e criaturas macabras que desafiavam a explicação racional do mundo e causavam profundo medo nos personagens e também em quem lia os textos. Já num outro momento do gênero, nos meados do século XX, outra gama de autores é citada para evidenciar outro tratamento do sobrenatural: Borges, Cortázar, García Márquez e Kafka são reconhecidos por expressar o sobrenatural mais em termos do sem nexos, causando mais **inquietude em face do mistério** do que propriamente medo diante do terrível.

Essa dimensão histórica e sociocultural que perpassa os diferentes momentos do fantástico é fundamental para a definição do gênero proposta por Roas (2014). Isso ocorre porque, para o autor – em contraposição a definições imanentistas –, “não existe linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de utilizar a linguagem que gera um **efeito fantástico**” (*Ibid.*, p. 179, destaque meu). Segundo o autor, esse efeito é o medo ou a inquietude<sup>8</sup> que advém da confrontação entre o natural e o sobrenatural, entre o real e o irreal,

---

<sup>8</sup> Roas (2014) não propõe uma definição estrita desses conceitos, pois não se preocupa com uma ontologia das emoções. Ao invés disso, ele define essas “sensações” de modo contextualizado, ou seja, seu entendimento de “medo” e “inquietude” é ligado ao senso comum e é expresso com base na própria circunstância do que é o efeito fantástico.

entre o possível e o impossível, o explicável e o inexplicável (*Ibid.*, p. 59, 75 e 163). Mais ainda: esse efeito possui um caráter subversivo em razão de transgredir a **ideia de realidade** de quem lê o texto fantástico. Nesse sentido, para haver fantástico, deve haver uma irrupção do sobrenatural no real (*Ibid.*, p. 59) de modo a transgredir a ideia de realidade de quem lê, o que implica que o efeito fantástico depende fundamentalmente da interpretação ativa do sujeito (*Ibid.*, p. 45-46), isto é, depende da ideia de realidade de quem lê o texto (*Ibid.*, p. 120-121).

Antes de levar mais adiante esse raciocínio, cabe uma crítica importante à visão implícita de historicidade com que trabalha Roas. A impressão que o autor passa é a de que o processo histórico é linear, eurocentrado e homogêneo: o autor fala como se as transformações científicas, filosóficas e artísticas ocorridas no oeste europeu e na América do Norte tivessem afetado de modo concomitante e homogêneo todas as pessoas que leem textos fantásticos. É óbvio que o autor não se preocupa em delinear uma teoria da história, da sociedade ou da comunicação, mas é pertinente dizer que ele passa essa impressão quando fala do desenvolvimento histórico do gênero fantástico.

Essa posição implícita é considerada nesta pesquisa uma inconsistência epistemológica, pois aqui se parte do pressuposto elementar de que o processo histórico não é linear nem eurocentrado. Por essa razão, é preciso relativizar a concepção roasiana da interação entre sujeitos-leitores e transformações estéticas no gênero fantástico, assumindo então que, independentemente das datas e dos locais, a noção de **ideia de realidade** – que carrega juntamente a noção de real e sobrenatural, com as variações terminológicas já abordadas – possa ser entendida de uma perspectiva individual e/ou coletiva, isto é, pode variar de pessoa para pessoa, de coletivo para coletivo, sem necessariamente se atribuir à análise um recorte temporal e/ou espacial rígido<sup>9</sup>.

Por exemplo: atualmente, no século XXI, em Goiânia, capital de Goiás, estado do centro-oeste brasileiro, onde escrevo este texto, é possível que haja pessoas que se identifiquem com uma explicação divina da realidade, de modo que elas entendem o real e o sobrenatural mais ou menos como as pessoas do período pré-iluminista da Europa ocidental. De modo análogo, é possível que, antes do Iluminismo, já havia pessoas na Europa ocidental que desacreditavam das explicações puramente divinas sobre a vida e adotavam práticas e epistemes empiricamente orientadas, baseadas em conhecimentos protocientíficos,

---

<sup>9</sup> O próprio fato de Borges e Lovecraft serem quase contemporâneos e, apesar disso, possuírem estilos tão diferentes, corrobora essa crítica.

como a alquimia, por exemplo, o que implica que elas tinham outras definições para as categorias do real e do sobrenatural, ainda que designassem essas categorias por outros nomes.

Essa problemática pode avançar muito mais se consideramos, por exemplo, outras sociedades que não partilham desse desenvolvimento histórico, do século XVIII ao século XXI, centrado na Europa ocidental e na América do Norte. Podemos nos perguntar, por exemplo: o que diriam indivíduos de sociedades indígenas pelo mundo a fora caso se deparassem com a literatura fantástica europeia e norte-americana? Como seria uma literatura fantástica produzida por uma sociedade indígena de pouco contato com a “Civilização”? Esses questionamentos abrem muitíssimas possibilidades e comprovam que o argumento de Roas – e, de fato, todo pensamento sobre o fantástico que se pretenda generalizante – deve ser entendido como pertinente apenas para as sociedades em que esse tipo de literatura foi, é e tem sido compartilhado.

Conforme David Deutsch (apud ROAS, 2014, p. 86-87),

Nosso juízo sobre o que é real ou não sempre depende das diversas explicações disponíveis em cada momento, e às vezes vai mudando à medida que elas melhoram. [...] Não mudam apenas as explicações; também mudam (e melhoram) gradualmente nossos critérios e ideias sobre o que deve ser considerado explicação. Em consequência, a lista dos modos de explicação admissíveis permanecerá sempre em aberto, assim como a lista dos critérios de realidade aceitáveis.

Dessa maneira, ainda que não compartilhe do otimismo de Deutsch em relação à inevitável melhora dos critérios explicativos, penso que seja pertinente o argumento de que tanto as explicações quanto os critérios de validade destas mudam com o tempo e, eu adicionaria, também com o contexto sociocultural analisado. Isso reforça a perspectiva de Roas sobre a necessária referência extratextual que o fantástico enseja em sua definição.

Portanto, contrastando uma percepção linear e rígida do processo histórico e da recepção de informações numa sociedade, podemos assumir a possibilidade de que indivíduos lidem de modo não determinista com as categorias do natural e do sobrenatural, do real e do irreal, do possível e do impossível, do explicável e do inexplicável. Assim, quando Roas afirma a necessidade de se considerar a **ideia de realidade** de quem lê o texto para definir se há ou não um efeito fantástico, podemos considerar que, apesar de estarmos no século XXI, a visão de uma realidade múltipla, relativa e fragmentada não é partilhada por todas as pessoas. A partir dessas reflexões, então, entremos mais a fundo na definição do fantástico.

## 2.1 ADENTRANDO A DEFINIÇÃO DO FANTÁSTICO

O efeito fantástico é sintetizado por Roas (2014, p. 135-136) como **medo**, mas o autor ressalva que há uma ampla possibilidade de discussão sobre essa questão:

[...] devo dizer que esse é um termo problemático, sobretudo pela confusão que se produziu no uso comum entre termos amiúde considerados sinônimos: medo, terror, inquietude, angústia, apreensão, desconcerto ou “inquietante estranheza” (como se costuma traduzir o *unheimliche* freudiano). Um problema de difícil solução se levarmos em conta que, além disso, tem a ver com o modo de classificar uma impressão, uma sensação, algo em que intervém também o puramente subjetivo. Confusões terminológicas à parte, o que vou tentar demonstrar nas páginas que se seguem é que o fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor [...].

Num outro momento, Roas (2014, p. 59) aponta que esse efeito ameaçador, decorrente da ideia de que o irreal pode irromper no real, é “comum a toda narrativa fantástica. Por isso não é estranho que Freud, em seu ensaio ‘Das Unheimliche’, advirta que o desconhecido inclui já etimologicamente um sentido ameaçador para o ser humano”. Para aprofundar, Roas traz a voz de Freud: “a palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich* (‘íntimo’), *heimisch* (‘doméstico’), *vertraut* (‘familiar’); e pode-se inferir que seja algo aterrorizante porque não é consabido (*bekaant*) nem familiar” (FREUD, apud *Ibid.*). Dessa maneira, observa-se que é a inclusão do desconhecido no conhecido que configura a transgressão da ideia de realidade que marca o fantástico.

Em outro momento de sua exposição, o Roas (*Ibid.*, p. 58-59, grifos meus) diz que

A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor. Talvez fosse melhor utilizar o termo “inquietude”, uma vez que, ao me referir ao “medo”, evidentemente não estou falando do medo físico ou da intenção de provocar um susto no leitor ao final do conto [...] Trata-se mais da **reação**, experimentada tanto pelos personagens quanto pelo leitor, diante da **ideia de que** o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa).

Dessa forma, nota-se que o efeito fantástico é a reação de quem lê o texto, que pode variar do medo – quando predomina a iminência de ameaça física – à inquietude/estranheza – quando a ameaça é menos física que hermenêutica – e que é provocada pela repentina ampliação/transgressão da ideia de realidade do sujeito, que, diante do fenômeno irreal, impossível, inexplicável, desconhecido, não vê outra alternativa senão aceitar o que está acontecendo: em face do “sobrenatural”, portanto, quebra-se o quadro de expectativas que o sujeito tinha em relação à realidade, de modo a impor-se sobre o sujeito uma mistura de estarrecimento e impotência.

É por isso que o Roas (*Ibid.*, p. 163) ressalta que “o fantástico se constrói a partir da convivência conflituosa entre o real e o impossível” e que o gênero fantástico é “uma literatura que faz passar como real algo **inaceitável**” (*Ibid.*, p. 165, grifo meu). Também é em razão dessa ampliação repentina da ideia de realidade que o autor cita uma cena d’*O livro de areia*, de J. J. Borges, para definir o fantástico. Roas (*Ibid.*, p. 109, grifo do autor) descreve a cena:

Um dia, um homem recebe em sua casa a visita de um vendedor de Bíblias. Entre os diversos livros que lhe oferece, há um diferente dos demais. Trata-se de um livro de inumeráveis páginas. Um livro infinito. O homem o examina e, transtornado pela presença de um objeto que ele sabe impossível, nada pode fazer a não ser exclaimar: “isso não pode ser”. O vendedor de Bíblias, que já previa essa reação (porque também pensa a mesma coisa), responde de maneira lacônica: “não pode ser, mas *é*”.

Nesse sentido, o livro infinito<sup>10</sup> de Borges gera um efeito fantástico em quem lê o texto em razão de a infinitude de um objeto físico ser inexplicável, incompreensível para nós que lemos o texto; além de que, na realidade intratextual, também os personagens compartilham dessa incompreensão, o que passa a sensação de incredulidade de modo mais direto a quem lê texto. Assim, o ponto de Roas com esse trecho de Borges consiste é tornar evidente o entendimento de que a **inquietação** – o **efeito fantástico** – define-se por uma **quebra radical do quadro de expectativas** que um sujeito tem em relação à realidade. Nessa ruptura do quadro de inteligibilidade do sujeito, a radicalidade advém da constatação de que algo não poderia ser, **mas é**, ou seja, decorre da constatação de que algo inconcebível de fato existe, não restando outra opção a personagens e leitores(as) senão aceitar o inaceitável.

De modo diferente, Lovecraft, com seu famoso Cthulhu, também gera o feito fantástico. Segundo Roas (2014, p. 56-57), a aparição do monstro ao final do conto “O chamado de Cthulhu” gera uma sensação de medo e inquietação pois o ser macabro, apesar de considerado impossível tanto na realidade intratextual quanto na extratextual, impõe-se verdadeiro e, por isso, quebra as expectativas que leitores e personagens tinham sobre a realidade, ou seja, transgride a ideia de realidade de ambos. Lovecraft (apud ROAS, 2014 p. 57) assim descreve o momento da aparição: “Não dá para descrever o Ser que viram, não há palavras para expressar semelhantes abismos de pavor e demência imemorial, tão abomináveis contradições da matéria, da força e da ordem cósmica. Uma montanha andando

---

<sup>10</sup> Doravante, usarei essa cena (a aparição do livro infinito) para exemplificar o efeito fantástico, pois assim o faz Roas (2014).

ou se arrastando”. Dessa maneira, tais contradições evidenciam a existência de algo em relação ao qual não se tinha expectativa plausível, algo que contesta (e vence) radicalmente a concepção mais elementar de realidade tida por personagens e leitores.

Vê-se então que o efeito fantástico gerado pela aparição de Cthulhu se assemelha ao efeito gerado pelo livro infinito de Borges, pois ambos transgridem a ideia de realidade intratextual e extratextual – isto é, quebram o quadro de expectativas que os sujeitos têm em relação à realidade –, apesar de Cthulhu suscitar o medo muito em razão de ser uma ameaça física aos personagens, algo que o livro de Borges não faz. Nesse sentido, Roas (2014) mostra que o fantástico, por vias do medo, da inquietude, ou de ambos, estabelece-se sempre que um fenômeno emerge de modo a romper radicalmente as expectativas que o sujeito tem em relação à manutenção da sua ideia de realidade.

A diferença e a semelhança entre esses dois exemplos evidenciam o porquê de ficções como Senhor dos Anéis ou Harry Potter<sup>11</sup>, por exemplo, não serem fantásticas. Tanto a obra de J.R.R. Tolkien quanto a de J.K. Rowling compartilham uma característica fundamental que lhes retira o princípio fantástico: a realidade ficcional não problematiza a existência dos seres macabros, dos duendes, dos elfos ou de qualquer ação mágica: nessas ficções, a existência da dimensão mágica é algo já previsto, por isso não podem ser fantásticas. Segundo Roas (2014, p. 33), essas obras seriam categorizadas no âmbito do **maravilhoso**, pois o conflito entre o real e o impossível não é (ao menos nos núcleos narrativos principais) – segundo os parâmetros da realidade extraficcional – tematizado na narrativa: no universo de Tolkien, elfos, orcs, magos e árvores falantes são seres corriqueiros, totalmente explicáveis pela narrativa e cujo teor mágico da existência é esperado por quem lê os livros ou assiste aos filmes; no universo de Rowling, a magia também é algo corriqueiro, esperado, faz parte da ideia de realidade dos bruxos e sua existência é algo esperado por quem lê os livros ou assiste aos filmes.

Nessa perspectiva, Roas (2014) quer evidenciar algo fundamental para a concepção do que é fantástico: não é somente a existência de seres macabros ou mágicos – considerada impossível segundo a realidade extraficcional – o que configura uma ficção como fantástica. Para que uma ficção seja fantástica, é necessário que o fenômeno inexplicável, impossível, seja considerado impossível e inexplicável, sem nexo, **também** dentro dos parâmetros da

---

<sup>11</sup> Esses dois exemplos poderiam se expandir numa grande lista, mas relembro: este não é um trabalho de crítica literária. Nesse sentido, ficarei com esses dois exemplos que atualmente são bastante famosos e por isso cumprem o papel didático de que deles preciso.

própria ficção. No caso de Harry Potter: para os que não são bruxos – chamados de “trouxas” –, o fenômeno fantástico existe quando se deparam com uma manifestação de magia, dado que essa manifestação transgride a ideia de realidade que uma pessoa “trouxa” tem – segundo a qual feitiços e duendes são coisas impossíveis, sem nexos, inexplicáveis –, de modo a causar medo e/ou inquietude nesses personagens chamados de “trouxas”. No caso de Senhor dos Anéis, um exemplo possível dessa transgressão intraficcional se dá no segundo volume da trilogia, quando os hobbits Pippin e Merry descobrem os Ents – as míticas árvores falantes – : a descoberta transgride a ideia de realidade deles e, ao menos num primeiro momento, gera medo e inquietude.

Desse modo, o caso dos “trouxas” descobrindo a magia e o caso da descoberta dos Ents pelos Hobbits oportunizam uma reflexão interessante sobre o que Roas chama de “pacto ficcional”, uma noção importante para as considerações sobre o fantástico. Conforme Roas (2014, p. 51), toda obra de ficção impõe tacitamente esse pacto; no caso da literatura, ocorre entre quem interpreta o texto e o narrador: “aceitamos sem questionar tudo o que ele [o narrador] nos conta, de modo que nossa atitude hermenêutica como leitores fica condicionada a uma suspensão voluntária das regras de verificação”. É por isso que, quando assistimos a filmes sobre seres e realidades mágicas, ou lemos os livros, não ficamos atordoados com o fato de que os acontecimentos e personagens ficcionais não tenham vida em nossa realidade extratextual. Diferentemente, se assistimos a um filme ou lemos um livro em que a realidade ficcional se assemelha muito à nossa realidade empírica e, de repente, um acontecimento destoia do andamento “normal” do fluxo de eventos da história, ficaremos com uma sensação de inquietude, dado que a expectativa gerada pelo pacto ficcional era de que a narrativa mantivesse a semelhança entre a realidade ficcional e a extraficcional.

Com base nessa ideia, não é possível que, para nós, sujeitos do mundo extraficcional, obras como Senhor dos Anéis ou Harry Potter sejam consideradas fantásticas, pois a realidade ficcional difere muito da nossa. Essa radical diferença, embora possivelmente tenha grande potencial crítico e imaginativo, impede que os acontecimentos do mundo ficcional transgridam nossa ideia de realidade, já que não temos a expectativa de que os acontecimentos da trama se assemelhem aos da nossa vida. Assim, tudo que pode haver nos exemplos citados nos parágrafos anteriores é um efeito fantástico para alguns personagens, na perspectiva deles apenas, e isso não basta para dizer que uma obra ficcional se situa no gênero fantástico, porque, para isso, é fundamental que haja a transgressão da ideia de

realidade que nós, leitores(as) ou espectadores(as), temos, ou seja, é preciso que nosso quadro de expectativas sobre a realidade seja quebrado.

Esse raciocínio leva à clareza sobre o fato de que, para haver efeito fantástico, é necessária uma identificação entre o texto e quem o lê, no sentido de que a realidade intratextual deve assemelhar-se à ideia de realidade extratextual tida por quem interpreta a obra. É a partir dessa identificação que a emergência de um fenômeno destoante pode se tornar veículo do efeito fantástico, dado que é pelo contraste que a inquietude e/ou o medo ocorrem na perspectiva de quem interpreta a obra. Assim, conforme Roas (2014, p.54), as narrativas fantásticas usam técnicas de descrição realistas, como ambientação em locais corriqueiros do cotidiano (mercados, hotéis, bares, padarias, estações de trem etc.); contextos plausíveis (viagens, expedições, rotina de trabalho e familiar etc.); construção de personagens que agem e pensam mais ou menos da forma que seria esperada de alguém nas circunstâncias narradas, nos locais apresentados etc.; tematização de conflitos que sejam pertinentes na realidade extratextual: isso tudo engaja, envolve de modo mais forte a atenção de quem aprecia a obra ficcional.

Essa reflexão enfatiza o que Roas entende por **ideia de realidade**, intensificando a importância da experiência subjetiva do ato interpretativo na definição do que é um efeito fantástico. Segundo o autor (2014, p. 132-133), essa noção indica que nós, sujeitos que interpretam o mundo, orientamo-nos em nossas vidas cotidianas menos pela questão “o que é a realidade” – pergunta que enseja reflexões oriundas de debates filosóficos em torno de conceitos como ordem, ontologia, razão (entre outros conceitos) – e mais por certas **regularidades** que pressupomos empiricamente em relação ao funcionamento das relações sociais e da dimensão física da vida. Por exemplo: não precisamos refletir sobre o que é a existência para saber que não existem livros infinitos nem seres sobrenaturais como Cthulhu; assim como não precisamos estudar Newton para saber que as coisas caem quando jogadas para cima. Nessa perspectiva, se estudarmos diariamente questões filosóficas e/ou científicas sobre o que é ou não a realidade, tais reflexões se tornarão parte integrante do nosso conjunto de regularidades empíricas; caso contrário, nossa ideia de realidade não abrangerá esse conteúdo e, portanto, ele não será uma variável significativa quando pensamos sobre a realidade.

Com base nisso, nota-se que a noção de **ideia de realidade** enseja, para Roas (2014), essa dimensão profundamente subjetiva, relativa e, sobretudo, empírica. Assim, o livro infinito de Borges e o Cthulhu de Lovecraft são fantásticos tanto dentro de seus mundos

ficcionalis quanto fora porque i) os contos são ambientados segundo os preceitos da descrição realista abordados, o que intensifica o contraste entre o pacto ficcional “realista” e a aparição “sobrenatural”; e porque ii) tanto personagens quantos leitoras(es) veem – segundo suas ideias de realidade – essas “aparições” como manifestações do impossível, do inexplicável, do sem nexos. Isso já encaminha a reflexão deste capítulo para o entendimento do fantástico como uma circunstância sociocultural, haja vista que, com base no que foi apresentado até aqui, evidencia-se que o efeito fantástico ocorre sempre que uma manifestação “sobrenatural” – desconhecida, impensável, sem nexos – gera uma transgressão da ideia de realidade do sujeito – seja este personagem, narrador ou leitor(a) –, acompanhada de uma sensação que pode envolver medo e/ou inquietude.

Cabe aqui outra citação que Roas menciona de modo didático para evidenciar a definição do fantástico como essa circunstância do sem nexos: Adolfo Bioy Casares, autor argentino do século XX, diz que “na borda das coisas que não compreendemos plenamente, inventamos contos fantásticos para aventar hipóteses ou para compartilhar com outros as vertigens da nossa perplexidade” (*apud* ROAS, 2014, p. 89). Com base nesse pensamento, focado na figura de quem escreve o texto, é possível refletir, por exemplo, que “vertigens de perplexidade” seja uma forma de referir-se ao efeito fantástico, dado que enfatiza uma desestabilização – por isso a noção de vertigem – da ideia de realidade do sujeito – essa entidade abstrata que age hermeneuticamente no mundo (ficcional ou extraficcional) –. Assim, pode-se dizer que o efeito fantástico ocorre sempre que a representação da “vertigem de perplexidade” de quem escreve corresponde à “vertigem de perplexidade” de quem lê, o que evidencia, portanto, para o fantástico, a importância da identificação sociocultural – temáticas, valores e experiências – entre quem escreve e quem lê.

A partir dessa ideia, considerando também os exemplos de Borges e de Lovecraft e a noção de ideia de realidade cunhada por Roas, é plausível assumir que o fantástico nos coloca diante de uma qualidade fenomênica: a ausência ou diminuição da capacidade de **estabelecer nexos**<sup>12</sup> a partir das manifestações do mundo. Na ficção, isso pode ocorrer, como vimos, de maneiras diferentes – seja por meio de figuras macabras que geram, além de inquietude, principalmente o medo; seja através de objetos corriqueiros que intensificam a sensação de inquietude diante do inacreditável –. Analogamente, é possível pensar que, na vida social, isto é, no âmbito extraficcional, também existam circunstâncias que causem “vertigens de

---

<sup>12</sup> Doravante, usarei essa expressão que cunhei para designar a circunstância do sujeito que interpreta o mundo na busca por inteligibilidade, isto é, que age hermeneuticamente no mundo visando à construção de sentido.

perplexidade”, suscitando às vezes medo, por vezes inquietude e (por que não?), possivelmente, ambos.

Em suma, o medo e a inquietude que marcam o fantástico revelam expectativas frustradas do sujeito que interpreta o mundo, de maneira a confrontá-la com sua própria impotência diante do mundo, submetendo-a a uma realidade, a contragosto, que, segundo sua ideia de realidade, de alguma maneira não faz sentido, não deveria ser como é. Assim, quem interpreta o mundo encontra-se numa realidade que se torna fantástica em razão de que (e à proporção que) um fenômeno considerado impensável irrompe de modo a quebrar – transgredir – as expectativas tidas em relação à sua ideia de realidade, conseqüentemente provocando medo e/ou inquietude.

Isso posto, ao fim desta seção conclui-se que o efeito fantástico é, segundo Roas (2014), o efeito do medo e/ou da inquietude experimentado por alguém em razão de ter presenciado uma aparição que desafia sua ideia de realidade. Ademais, é importante enfatizar que a ideia de realidade a que se refere Roas é de ordem empírica, mais que conceitual. Com base nessa definição, Roas expande sua análise para uma vertente específica do gênero fantástico, distinta por utilizar um recurso narrativo singular na produção do efeito fantástico: a naturalização do sobrenatural, na perspectiva de personagens e narrador, em contraposição à experiência do sem nexos vivida pelo protagonista e por quem lê o texto.

## 2.2. O FANTÁSTICO DIANTE DO CONHECIDO?

Há fantasmaticidade na própria realidade humana – ou, dito de outra forma –, o efeito do “sobrenatural” situa-se no seio da vivência cotidiana mais banal. Conforme Roas (*Ibid.*, p. 36-37 e 142-159), essa lógica de naturalização do sobrenatural ocorre de modo inequívoco em “A metamorfose”, de Kafka, e também numa manifestação latino-americana do gênero fantástico, caracterizada pela mescla com o maravilhoso: o realismo mágico (também chamado de realismo fantástico), literatura hispano-americana que se iniciou em meados do século XX e que tem em “Cem anos de solidão”, de García Márquez, o exemplar canônico.

Antes de aprofundar nessa vertente, é fundamental retomar a crítica que o próprio García Márquez teceu à denominação **realismo mágico** ou **realismo fantástico** e principalmente à sua concepção como uma espécie de marca da literatura latino-americana. A crítica foi proferida na ocasião do prêmio Nobel de Literatura em 1982, conferido ao autor em Estocolmo, capital da Suécia, pela Academia Sueca de Letras. No discurso, intitulado “A

solidão da América Latina” (NETO, 2016), o escritor colombiano defende que há uma perspectiva eurocentrada imiscuída a essa categorização feita sobre expressões literárias latino-americanas e ressalva que sua obra retrata a realidade da América Latina, com suas contradições e fatos que desafiam a compressão dos próprios sujeitos latino-americanos, quiçá dos estudiosos radicados além-mar.

Em essência, a fala de García Márquez buscou evidenciar o fato de que a interpretação de sua narrativa como uma expressão do mágico ou fantástico fundamenta-se num distanciamento da realidade latino-americana. Isso porque somente quem é concebido nos seios dessa vivência – e, principalmente, conhece sua história – pode atestar a inerente **falta de nexos** que a marca, ou seja, somente um sujeito latino-americano pode perceber na vivência imediata do cotidiano a presença incontestada e ostensiva do espantamento e da incredulidade radicais que são retratados na literatura. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que ser latino-americano significa, em larga medida, conseguir notar que aquilo que é considerado a marca estética da categoria literária realismo mágico ou realismo fantástico, a falta de nexos – a confusão semântica e a inquietude que dela emerge –, é em verdade uma característica fundante da vida social latino-americana, ao invés de ser um mero fruto da imaginação e da precisão narrativa de literatos que criam histórias como pura fabulação.

Conforme o autor colombiano (NETO, 2016), a história da América Latina possui tantos acontecimentos<sup>13</sup> que desafiam a compreensão de quem a estuda e a vive que os termos **mágico** ou **fantástico** não seriam senão indicativos de uma interpretação que não parte da própria realidade latino-americana, isto é, seriam apenas a confirmação de que quem os usa o faz a partir de uma outra realidade. Nessa perspectiva, denominar de mágica ou fantástica uma narrativa é confirmar que os eventos narrados fogem da compreensão de uma certa normalidade ou que os acontecimentos encenados na escrita desafiam a capacidade que se tem de elaborar nexos a partir do texto. Ou seja: quem categoriza como fantástica uma narrativa o faz por não perceber a relação de representação que tal narrativa estabelece com a realidade em que foi produzida, o que então confirma o distanciamento entre a análise literária e o contexto sociocultural de produção da obra.

Mais contundente ainda, o pensamento de García Márquez também deixa evidente que essa falta de nexos – e, claro, a condição de estranhamento cotidiano que dela emerge – é resultante de um processo histórico de sucessivas e incessantes violências colonizatórias.

---

<sup>13</sup> Recomendo a leitura do discurso na íntegra para quem se interessar pelos exemplos históricos levantados por García Márquez.

Isso porque o resultado prático da colonização à base da violência e da ocupação é um certo caos, uma certa desordem conflitiva que jaz na lógica da acumulação e da expropriação laboral e cultural.

Um trecho marcante do discurso explicita didaticamente a posição do autor:

Eu me atrevo a pensar esta realidade descomunal, e não só a sua expressão literária, que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza, e do qual este colombiano errante e nostálgico não passa de uma cifra assinalada pela sorte. Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desafortada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável. Este é, amigos, o nó da nossa solidão.

Pois se estas dificuldades nos deixam – nós, que somos da sua essência – atordoados, não é difícil entender que os talentos racionais deste lado do mundo, extasiados na contemplação de suas próprias culturas, tenham ficado sem um método válido para nos interpretar. É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribuiu para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. Talvez a Europa venerável fosse mais compreensiva se tratasse de nos ver em seu próprio passado [...]

A América Latina não quer e nem tem por que ser um peão sem rumo ou decisão, nem tem nada de quimérico para que seus desígnios de independência e originalidade se convertam em uma aspiração ocidental.

Não obstante, os progressos da navegação que reduziram tanto as distâncias entre nossas Américas e a Europa parecem haver aumentado nossa distância cultural. Por que a originalidade que é admitida sem reservas em nossa literatura nos é negada com todo tipo de desconfiança em nossas tentativas difíceis de mudança social? Por que pensar que a justiça social que os europeus desenvolvidos tratam de impor em seus países não pode ser também um objetivo latino-americano, com métodos distintos e em condições diferentes? Não: a violência e a dor desmedida da nossa história são o resultado de injustiças seculares e amargas sem conta, e não uma confabulação urdida a três mil léguas da nossa casa. Mas muitos dirigentes e pensadores europeus acreditaram nisso, com o infantilismo dos avós que esqueceram as loucuras frutíferas de sua juventude, como se não fosse possível outro destino além de viver à mercê dos dois grandes donos do mundo. Este é, amigos, o tamanho da nossa solidão (NETO, 2016).

Assim, o autor colombiano didaticamente põe em xeque a atitude categorizante que parte do mundo europeu com uma aura imparcial e técnica, revelando-a em verdade parcial e passional, etnocêntrica em essência, dado que avalia a alteridade como decalque. Isso significa que a **ideia de realidade** (ROAS, 2014) dos críticos literários europeus condicionou sua percepção do pacto ficcional subjacente à composição dos textos de García Márquez. Consequentemente, a relação de representação entre a obra latino-americana e a noção de realidade europeia só poderia se dar em negatividade, já que o olhar crítico eurocentrado não é capaz de perceber apenas realidade nesses textos, mas sim principalmente magia, fantasia,

ou seja, o sobrenatural, que foge à expectativa daquilo que seria uma escrita de fato realista. Em suma, poder-se-ia dizer então que o fantástico ou o mágico está (ou não) nos olhos de quem vê – ou, mais especificamente, neste caso, na vivência de quem lê –. Nesse sentido, quanto mais distante de uma realidade, mais propenso é que a análise dessa realidade a entenda como mágica ou fantástica.

De todo modo, embora a crítica seja convincente, é preciso cautela para que a naturalização do caos e da violência na vivência latino-americana não surja como um resultado prático da crítica ao uso etnocêntrico dos termos mágico ou fantástico como marcas da expressão literária da qual faz parte García Márquez e tantos outros autores. Inclusive porque não é esse o intuito do autor colombiano quando critica a posição eurocentrada por trás do termo fantástico; é deveras precisamente o contrário: afirmar que o fantástico, o sem nexos, não significa, no contexto latino-americano, o desconhecido, o exótico; mas sim o conhecido, o cotidiano. Por conseguinte, a partir da ideia defendida pelo próprio autor, é fundamental para uma perspectiva crítica e consciente acerca da realidade e da literatura latino-americanas que se compreenda a relação íntima estabelecida historicamente entre a concepção de cotidianidade e o contexto colonizatório gerador do caos social do qual emerge a (aparente) falta de nexos, fonte da inquietude radicalizada.

Portanto, contrariamente aos europeus, que classificam uma certa literatura hispano-americana como fantástica em razão de entenderem a própria realidade latino-americana como exótica ou mágica, os sujeitos frutos da vivência na América Latina experienciam a incredulidade na base do cotidiano, de modo que a inquietude – sensação própria do fantástico – e o dia a dia, corriqueiro, entremeiam-se, fundem-se num só movimento. É, enfim, essa mescla indissociável que García Márquez, assim como Borges e outros autores, busca pôr em evidência. Desse modo, ainda que Roas não tenha mencionado a crítica proferida no Nobel de 1982, não mente ao dizer que o autor colombiano é um expoente máximo dessa vertente do fantástico que ficou conhecida por tematizar a fusão entre o (aparentemente) incompreensível e o corriqueiro.

Diante desse contexto crítico e teórico acerca do fantástico como gênero textual, esta pesquisa opta por usar o termo fantástico como estratégia para designar a incredulidade, a experiência do sem nexos. Ainda que a crítica de García Márquez tenha total sentido, a posição adotada nesta pesquisa é de que seja possível relativizar a concepção eurocentrada do conceito de fantástico, afinal o fato de a vivência latino-americana parear cotidiano e incredulidade não pode significar a ausência do espantamento, sob pena de incorrer na

naturalização das mazelas que, numa perspectiva utópica, sim, mas emancipatória, devem necessariamente ser consideradas absurdas, inaceitáveis, inconcebíveis até. Essa relativização, espera-se, ficará mais clara com o avanço deste texto e terá já no próximo capítulo uma nova marca linguística, uma nova denominação conceitual.

Voltando ao título deste subtópico, enfim: o fantástico diante do conhecido não apenas é possível, como também é a marca de uma vertente do gênero fantástico. Nessa vertente do fantástico, encontra-se também um outro autor – menos conhecido que García Márquez, talvez, – brasileiro de Minas Gerais: Murilo Rubião. Considerado contista do absurdo (ZAGURY, 1971), esse escritor mineiro do século XX criou um universo ficcional composto por 33 contos, nos quais abordou temas como metamorfose, fantasmagoria, solidão e errância humana, tudo isso por meio de um estilo fiel à contraposição real/irreal, possível/impossível – tão cara ao fantástico – e, concomitantemente, fiel à naturalização do sobrenatural – marca do realismo mágico –. Em curtas narrativas ambientadas com intensa cotidianidade, Rubião faz emergir fenômenos que desafiam a tranquilidade de quem lê, proporcionando de modo singular a experiência do sem nexos, do inexplicável.

É por esse motivo que o universo ficcional do contista mineiro se torna perfeito para ilustrar a definição de Roas do fantástico, já que fornece variedade temática sem fugir do princípio da transgressão da ideia de realidade. Além disso, a ficção rubiana esforça-se para que nem os protagonistas deixem pistas do fantástico, isto é, frequentemente seus protagonistas são acometidos pelo inexplicável de modo a naturalizá-lo, ainda que isso signifique sua perdição. Esse recurso narrativo acentua o efeito de sem nexos em quem lê os textos, pois o enredo e os diálogos vão se desenrolando numa naturalidade tal que, quando se percebe, já se está numa realidade fantástica, sendo por isso costumeira a releitura dos contos para identificar em que momento de fato irrompe o fantástico.

Em outras palavras: quem lê Rubião frequentemente se encontra em situações de sem nexos. Consequentemente, para identificar com precisão em que momento da narrativa irrompeu o elemento fantástico, é necessário reconstruir os passos do protagonista com cautela, dado que ninguém na trama anuncia o fantástico, a não ser em alguns contos quando isso é feito já ao final, como desfecho – o que radicaliza ainda mais, em quem lê, a sensação de sem nexos. Essa intensificação ocorre porque a mensagem subliminar que fica é de que o fantástico, talvez, sempre esteve ali, à espreita; talvez a realidade mesma sempre foi fantástica; talvez somente o protagonista (ou o leitor) não tenha percebido –. Assim, por meio dessa naturalização do inexplicável, do ponto de vista dos elementos narrativos, o contista

consegue fornecer a quem lê sua ficção uma experiência singular de difícil conciliação ou distinção entre possível e impossível, entre nexos e sem nexos (PERCINO, 2014).

Nessa perspectiva, a narrativa rubiana é uma alusão à relatividade do efeito fantástico: diante de uma mesma situação, um mesmo elemento pode ser fantástico para alguém, mas não para outrem – inclusive porque outrem pode já tê-lo naturalizado –. Essa relatividade, que na obra é frequentemente polarizada entre narrador/personagens e protagonista/leitor, mas em alguns casos entre narrador/personagens/protagonista e leitor, faz alusão ao mundo extratextual, em que também verificamos a relatividade de ideias de realidade e de reações a fenômenos comuns. Em virtude disso, a narrativa rubiana é um exemplar do gênero fantástico que viabiliza a ilustração da aproximação entre as noções de efeito fantástico e performances culturais, já que situa no seio das relações sociais cotidianas uma experiência sensorial relativa que permite, a partir das diferentes reações das pessoas envolvidas, compreender aspectos variados da sociedade em que tal experiência se manifestou.

Essa ideia será mais profundamente desenvolvida no quarto capítulo, quando a noção de performances culturais será apresentada. No próximo capítulo, apresenta-se o universo ficcional de Murilo Rubião. Diante dos 33 contos do autor mineiro, proponho partir de 3 interpretações de autores que estudaram Murilo Rubião e chegaram a diferentes conclusões. Em cada uma dessas interpretações, espero mostrar como o fantástico se deixa mostrar em seu potencial crítico, pois isso viabilizará a aproximação do conceito às performances culturais, no último capítulo.

### 3. ALGUMAS VERSÕES RUBIANAS

A noção de **versão** é muito importante para o propósito desta pesquisa, especificamente o trato conceitual da filósofa e psicóloga Vinciane Despret (2004). A autora, em sua investigação sobre a suposta universalidade das emoções, afirma que trabalha com esse conceito porque ele preza mais pela lógica da transformação do que pela lógica da origem – da autenticidade, da comprovação –, pois uma versão de algo é sempre um estado de coisas que remete a um outro estado, a uma outra composição; uma versão é sempre uma transmutação (DESPRET, 2004, p.14-17). O conceito de **versão** viabiliza, portanto, uma investigação que permite encontrar sentidos próprios e não excludentes em diferentes formas de percepção e agência relacionadas a situações que, apesar de organizadas em torno de palavras iguais – no caso da pesquisa de Despret, a palavra “emoção” e as palavras que denominam emoções específicas (raiva, medo, alegria etc.) –, **aparentam** ser ontologicamente diferentes e, em razão disso, inconciliáveis.

Assim, a perspectiva de Despret é de que a noção de versão permite estudar sobre as emoções de modo não restrito à pretensão de comprovar que duas pessoas distintas sentem **exatamente a mesma coisa** quando usam o nome “raiva”, por exemplo. Mais ainda: o conceito de versão não se limita à lógica que analisa de modo excludente diferentes concepções de emoções: por exemplo, a de um laboratório (que entende as emoções como disposições físico-químicas no corpo e, a partir disso, lida com a dimensão emotiva numa abordagem medicamentosa), em contraste à de um psicoterapeuta (que as encara como processos de vivência e por isso lida com elas numa perspectiva dialogal com seu paciente), ou mesmo à de uma pesquisadora (que as entende como mistérios-guia para novas descobertas e, precisamente por isso, vê nelas mais aberturas que clausuras para o estabelecimento de significados).

Nesse viés, tal conceito torna-se operativo nesta dissertação, já que a própria noção de fantástico se coloca no horizonte da dimensão emotiva, precisamente na emoção de medo/inquietude. Dessa maneira, cada versão rubiana apresentará uma versão dessa emoção fantástica, haja vista que cada versão interpretativa é sempre uma recriação; e, por essa razão, apresentam-se, no decorrer deste capítulo, versões que, diferentes entre si, não apenas

evidenciam o teor criativo que perpassa a prática interpretativa, mas também iluminam distintas análises que podem complexificar<sup>14</sup> a noção de fantástico.

É importante observar que a apresentação dessas versões não será totalizante, isto é, não há neste capítulo a pretensão de esgotar a análise que cada uma das versões enseja. Cheias de profundidade teórico-metodológica, as análises sobre MR<sup>15</sup> que virão a seguir demandariam, cada uma, uma dissertação na busca de esgotá-las ou apresentar todos os seus detalhes, suas referências teóricas, seus raciocínios demonstrativos etc. Ainda assim, mesmo que fazer isso fosse possível nos limites deste trabalho, não seria um esforço necessário para o objetivo da pesquisa, já que esta tem interesse no resultado a que chega cada estudo, ou seja, aqui se procura menos o “como”, mais o “quê”: é o MR apresentado, é a versão rubiana que interessa – inclusive porque, obviamente, diferentes métodos e repertórios teóricos suscitam diferentes resultados, e, se tais resultados confirmarem uma mesma hipótese (o conceito roasiano de fantástico), maior será a força do argumento

Dessa maneira, cada versão será apresentada em virtude de seus aspectos mais singulares<sup>16</sup>: Schwartz (1981), pela percepção de uma metanarrativa epigráfica; Bastos (2001), pela lógica do fantasma e pela leitura de uma metanarrativa do colonialismo que envolve a metalinguagem literária; e Percino (2014), pelo esforço no enfoque à ação-leitura como um ato decisivo pragmático entre senso e não senso. Assim, essas apresentações, cada uma com sua particularidade, elucidarão conexões singulares com a noção de fantástico proposta por Roas (2014).

### 3.1 JORGE SCHWARTZ E O SER HUMANO/UROBORO

O primeiro trabalho teórico a ser analisado é o de Jorge Schwartz (1981). O autor desenvolve uma análise estruturalista das epígrafes dos contos de MR, de modo que as interpreta como interligadas numa espécie de metanarrativa que constitui o pano-de-fundo da obra do contista. Veremos que essa narrativa epigráfica culmina na imagem da serpente

---

<sup>14</sup> Uso este termo no sentido atribuído por Morin (2005), segundo quem o pensamento complexo é definido pela qualidade de ampliar as possibilidades de relação entre as diferentes dimensões da vida humana: social, econômica, cultural, afetiva, psicológica etc.

<sup>15</sup> Usarei doravante também a abreviação **MR** para me referir ao autor.

<sup>16</sup> Agradeço de antemão a paciência durante a leitura deste capítulo, pois a apresentação de cada análise de MR pode ficar maçante, enfadonha, dada necessidade de evidenciar, ainda que superficialmente, o processo de raciocínio de cada intérprete, sem com isso elaborar uma análise crítica dos métodos e teorias usados por cada um. Neste capítulo, busquei de fato sintetizar o pensamento de cada comentador, sem interferir em suas apresentações.

mítica que devora a própria cauda: o Uroboro<sup>17</sup>, como é chamada essa criatura, simboliza uma reflexão que será de grande valia para este trabalho. Proponho, então, primeiro uma viagem pela análise epigráfica, para em seguida tratar da figura da serpente.

Schwartz (1981, p. 3) afirma que as epígrafes constituem uma “narrativa independente”, que representam “tematicamente um espelho redutor dos contos”, de modo que são importantes para a compreensão da obra rubiana em sua totalidade. Na visão do autor (1981, p. 4), as inscrições que compõem “O ex-mágico” (1947), primeiro livro de contos do autor mineiro, “transformam-se, numa segunda etapa [no restante de sua obra], em arquiépígrafes e epígrafes matrizes, na medida em que geram e englobam as outras de acordo com os seus significados”. Nesse livro, há cinco unidades, cada uma contém três contos; cada unidade tem uma epígrafe, às quais se soma a arquiépígrafe que abre o livro de modo geral, resultando um total de seis inscrições, portanto.

Veja a seguir um esquema feito por Schwartz (1981, p. 5).

Foto 1 – Esquema das epígrafes do livro *O ex-mágico*.

## 6 CAP. I — AS EPÍGRAFES COMO PROGRAMA TEXTUAL

	<b>Título das unidades</b>	<b>Epígrafes</b>	<b>Grupos de contos</b>
Arquiépígrafe	I. Arco-íris	— Epígrafe 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. “O ex-mágico”</li> <li>2. “A Casa do Girassol Vermelho”</li> <li>3. “O pirotécnico Zacarias”</li> </ul>
	II. Mulheres	— Epígrafe 2	<ul style="list-style-type: none"> <li>4. “Bárbara”</li> <li>5. “Mariazinha”</li> <li>6. “Elisa”</li> </ul>
	III. Montanha	— Epígrafe 3	<ul style="list-style-type: none"> <li>7. “A noiva da Casa Azul”</li> <li>8. “A cidade”</li> <li>9. “Alfredo”</li> </ul>
	IV. Condenados	— Epígrafe 4	<ul style="list-style-type: none"> <li>10. “O homem do boné cinzento”</li> <li>11. “Marina, a Intangível”</li> <li>12. “Os três nomes de Godofredo”</li> </ul>
	V. Família	— Epígrafe 5	<ul style="list-style-type: none"> <li>13. “O bom amigo Batista”</li> <li>14. “Memórias do contabilista P. I.”</li> <li>15. “Ofélia, meu cachimbo e o mar”</li> </ul>

<sup>17</sup> O palíndromo **oroboro** é referido por Schwartz como **Uroboro**. Por essa razão, utilizarei a forma do autor.

Nota-se, então, como Schwartz faz um chaveamento das inscrições segundo a dimensão semântica que apresentam, agrupando-as sob conceitos-tema. Nesse esquema, vê-se que o autor chama de **arquiepígrafe** a epígrafe primeira, que ocupa a posição de um “ponto” geracional, isto é, funciona como a origem das outras epígrafes. Essa lógica de origem-diferenciação é espelhada tanto **da** narrativa mítica bíblica como **na** sequência da obra do autor mineiro, dado que a arquiepígrafe – a inscrição que literalmente inaugura a obra total de MR – é precisamente retirada do livro bíblico Gênese.

A seguir, há outro esquema, no qual Schwartz (1981, p. 5) mostra quais são as epígrafes que abrem cada seção d’“O ex-mágico”.

Foto 2 – Esquema das epígrafes d’“O ex-mágico”, organizadas em “pontos”.

- |                            |   |
|----------------------------|---|
| Arquiepígrafe<br>(ponto 1) | — <i>E quando eu tiver coberto o céu de nuvens,<br/>nelas aparecerá o meu arco.</i><br><br>(Gênese, IX, 14)   |
| Epígrafe 1<br>(ponto 1)    | — <i>E haverá um dia conhecido do Senhor que<br/>não será dia nem noite, e na tarde desse dia<br/>aparecerá a luz.</i><br><br>(Zacarias, XIV, 7)  |
| Epígrafe 2<br>(ponto 2)    | — <i>Aquela voz é a voz do meu amado, ei-lo aí,<br/>vem saltando sobre os montes, atravessando<br/>os outeiros.</i><br><br>(Cântico dos cânticos, II, 8)  |
| Epígrafe 3<br>(ponto 3)    | — <i>Que tenho grande tristeza e contínua dor no<br/>coração.</i><br><br>(São Paulo aos romanos, IX, 2)   |
| Epígrafe 4<br>(ponto 4)    | — <i>Vós semeastes muito, e recolhestes pouco;<br/>comestes, e não ficastes fartos; bebestes, e<br/>não matastes a sede; cobriste-vos, e não fi-<br/>castes quentes; e o que ajuntou muitos ga-<br/>nhos, meteu-os num saco roto.</i><br><br>(Ageu, I, 6) |
| Epígrafe 5<br>(ponto 5)    | — <i>Ao mundo eram estranhos, mas íntimos e<br/>familiares de Deus.</i><br><br>(Imitação de Cristo, I, 18, 4)   |

Com base nesses dois esquemas supracitados, Schwartz apresenta uma metanarrativa profética que “nasce sob o selo da *esperança*, através da simbologia policrômica do arco-íris” (1981, p. 7, grifo do autor). Essa profecia, segundo o autor, confirma-se no nível morfossintático: “os tempos verbais da arquiépígrafe corroboram o seu *status* de *momento inicial*. O condicional ‘quando’ e o futuro ‘aparecerá’ transportam as ações para o campo das possibilidades: algo a ser realizado num tempo futuro” (1981, p. 6-7, grifos do autor). Dessa maneira, observa-se que o autor se empenha em elaborar uma interpretação sistêmica da obra rubiana, de modo a analisar não apenas a dimensão semântica da narrativa epigráfica, focalizando o enredo e o simbolismo, mas também a camada gramatical da língua na escrita de MR, evidenciando como o nível morfossintático contribui para a produção de sentido.

Esse **futuro** de que fala o autor, por exemplo, apresenta-se logo na primeira inscrição, que troca o “quando” pelo “haverá”; mantém o verbo “aparecerá; e metonimiza o “arco” (que aparece nas “nuvens”) pela “luz”. Assim, “o tom profético continua embasado no futuro ‘haverá’, ‘será’ e ‘aparecerá’”, de modo a estabelecer uma analogia que “permite acoplar as duas primeiras epígrafes num ‘ponto’ só [...] sendo que o objeto da profecia é a luz” (SCHWARTZ, 1981, p.7). Dessa forma, o início da obra rubiana lança um tom profético-cromático que seguirá realizando-se (semanticamente e morfossintaticamente) nas outras epígrafes, nos outros “pontos” apontados por Schwartz.

A segunda inscrição, por exemplo, possui verbos já no presente e materializa, a partir da luz, a carne, na figura do ser humano, especificamente na voz feminina que faz a enunciação. “O ‘aparecerá’ das duas primeiras epígrafes transforma-se agora num ‘ei-lo’. A passagem indiciada pelo arco aponta neste momento para um encontro. O ‘eu’ profético e absoluto do início aparece neste segundo ponto relativizado pela presença de um ‘ele’” (*Ibid.*). Percebe-se, então, que essa materialização percorre um caminho que vem da esperança – implicada simbolicamente pelos tempos verbais no futuro – à chegada – implicada pelos verbos no presente; da luz até a carne; da estaticidade de um universal abstrato até o movimento humano apresentado pela “voz”, pela emoção do amor e pelas ações “saltando” e “atravessando”.

Com a terceira epígrafe, tem-se a inauguração do terceiro “ponto”, em sequência, surgindo “como o momento da constatação” Nesse ínterim, Schwartz destaca um “eu reflexivo”, que se diferencia do “eu profético” do primeiro ponto e do referencial exterior dos “pontos” 1 e 2. O autor (*ibid.*, p. 8) interpreta que, “se a voz profética gerou o encontro (o verbo transformado em matéria), o encontro, por sua vez, gera a dor. Assim a matéria se

semantiza através da emoção”. A linearidade dos três primeiros pontos, portanto, trilha um caminho que começa na esperança (“ponto” 1), passa pelo encontro (“ponto” 2 – ao qual me referi como a materialização do abstrato –) e chega ao desencontro, apresentado por Schwartz como o sentimento de tristeza do “eu reflexivo”.

Nesse caminho, a imagem da montanha – título da terceira unidade (do “ponto” 3) – aparece, segundo o autor, como a materialização do impedimento que é colocado contra a esperança lançada no primeiro “ponto” por meio da imagem do arco. Nesse sentido, Schwartz aponta que, “na passagem do futuro para o presente, do arco para a dor, as ações se interrompem. O ato (desencontro) desdiz a linguagem iniciática (esperança), travando o desenvolvimento das ações dentro da narrativa” (*Ibid.*). Assim, já no terceiro “ponto” há uma circunstância que, conforme veremos no decorrer deste trabalho, é muito caracterizadora da obra rubiana: o travamento, o não fluxo, o impedimento – em outras palavras: a quebra da expectativa –.

O “ponto” 4 confirma o teor pessimista apresentado no “ponto” 3. Também um ato reflexivo, segundo Schwartz (*Ibid.*, p. 9), a quarta epígrafe expõe a dimensão da esterilidade das ações humanas, sintetizada pelo título “Condenados”. A condenação, segundo o autor, “reside na inutilidade” das ações, que é figurativamente apresentada por meio de antíteses. Conforme o esquema de Schwartz (*ibid.*):

Foto 3 – Esquema das antíteses na epígrafe 4.

**semear → colher pouco;**  
**comer → não ficar farto;**  
**beber → não matar a sede;**  
**cobrir → não ficar quente;**  
**ajuntar → meter num saco roto.**

 Digitalizado com CamScanner

Essa esterilidade das ações humanas confirma a quebra de expectativa e o teor pessimista enunciados no “ponto” 3. Diante disso, Schwartz alude à figura de Sísifo<sup>18</sup>, personagem da mitologia grega que sofreu a condenação divina à repetição infinita de uma tarefa sem resultados, sem sentido. O autor enfatiza que “a ação garante a sua perpetuidade

<sup>18</sup> O mito de Sísifo conta a história de um mortal que foi condenado a um castigo eterno, repetitivo e sem sentido: empurrar uma grande pedra montanha acima, vê-la rolar montanha abaixo, descer para pegá-la, empurrá-la montanha acima, e assim sucessivamente, eternamente. Sobre o mito de Sísifo: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ceconomia/article/view/11407>

na medida em que não gera nada fora de si mesma; ela não se estende nem se ramifica” (*Ibid.*). Dessa maneira, enquanto ações espúrias que não saem de si, os verbos do “ponto” 4 “acabam se recriando num processo autofágico” (*Ibid.*), de sorte a manifestar o caráter mítico e acrônico da condenação humana, já que não há saída dialética da ciclicidade e, em razão disso, “o sintagma converte-se em paradigma, isto é, a sucessão dá lugar à substituição [...]. Assim, o primeiro e o último ‘ponto’ se encontram, numa relação de equivalência” (*Ibid.*).

O “ponto” 5, então, confirma o resultado prático da condenação humana: a estranheza perante o mundo. Conforme Schwartz, isso ocorre porque “assim como o futuro da profecia se torna presente na leitura dos pontos, o passado (‘pontos’ 4 e 5) equivale ao futuro inicial” (*Ibid.*). A lógica funciona como se, em virtude de o humano ser condenado à estranheza no mundo, houvesse a esperança pela salvação; mas, também, paradoxalmente, num movimento inverso, opera como se a condenação fosse fruto do desencontro do ser humano consigo, responsável então pela não concretização da profecia e, portanto, por sua própria condenação.

Nesse sentido, desde a esperança iniciática (“ponto” 1) até o estranhamento (“ponto” 5), há não uma sucessão de eventos, como a princípio se pensou; ao invés disso, a acronicidade mítica instaura uma substituição de eventos que dão em si mesmos. Essa ciclicidade infinda é entendida por Schwartz como a **estranheza** perante o mundo: um estado de infertilidade das ações que acomete os seres humanos de maneira a não apenas contrariar, mas sobretudo desejar a esperança inicial (“ponto” 1), conseqüentemente e paradoxalmente evidenciando que ao ser humano só “restam as formas identificadoras dos seus atos repetitivos, aos quais está condenado” (*Ibid.*).

Após essa análise, Schwartz afirma a possibilidade de encararem-se as epígrafes d’ *O ex-mágico* como arquiépígrafes (ou epígrafes matrizes) relacionadas às demais inscrições rubianas, que, diferentemente da estrutura ternária apresentada no primeiro livro, foram, doravante, inseridas sempre uma por conto. Com a finalidade de evidenciar o caráter arquiépigráfico dos cinco primeiros “pontos”, então, o autor analisou também os livros *A estrela vermelha*, de 1953; *Os dragões e outros contos*, de 1965; e *O convidado*, de 1974.

Notemos um exemplo icônico citado por Schwartz: o caráter estranho apresentado pela última epígrafe de *O ex-mágico* é reapresentado na primeira inscrição de *Os dragões*: “Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra” (1981, p. 10). Dessa forma, essa primeira epígrafe do livro de 1965 coloca o **espanto** como decorrente da estranheza, que é, por sua vez, decorrente da não realização da profecia (“ponto” 1 do primeiro livro de MR).

Nesse sentido, vejamos os esquemas que Schwartz elabora para sintetizar a narrativa arquitepigráfica rubiana, que vai, necessariamente, da profecia à condenação, da esperança ao estranhamento (e ao espanto).

A matriz inicial (foto 4) tematiza o teor profético. A primeira epígrafe é o “ponto” 1 do primeiro livro do contista, conforme já observamos. As inscrições subsequentes estão espalhadas pelos demais livros, não necessariamente numa ordem numérica tão estruturada como as cinco epígrafes de “O ex-mágico”. Ainda assim, diante do esforço estruturalista de Schwartz, percebe-se a indubitável correlação temática entre elas e – com o auxílio dos grifos do autor – nota-se, quanto à dimensão morfossintática, que há unidade de tempos e modos verbais indicando futuro, o que, na dimensão semântica, vai ao encontro da lógica da esperança, da profecia etc.

Foto 4 – Esquema da matriz epigráfica 1

### **Epígrafe Matriz 1**

***E QUANDO EU TIVER COBERTO O CÉU DE NUVENS, NELAS APARECERÁ O MEU ARCO*** <sup>5</sup>.

*1.1 E haverá um dia conhecido do senhor que não será dia nem noite, e na tarde desse dia aparecerá a luz.*

*1.2 E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia. E quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d'alva.*

*1.3 O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.*

*1.4 E eles te instruirão, te falarão e do seu coração tirarão palavras.*

*1.5 Chegará um dia em que os teus pardieiros se mudarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei.*

*1.6 Porque se a trombeta der um som confuso, quem se preparará para a batalha?*

Não apenas no nível morfossintático, mas também os símbolos usados por MR estão em consonância: símbolo arquitepigráfico é o arco, sob o qual outros aparecem para ilustrar

a relação do ser humano com a força natural (divina) que o transcende (“dia”, “noite”, “tarde”, “luz”, “estrela”). Para corroborar essa interpretação, Schwartz (1981, p.12), embasando-se em Chevalier e Gheerbrant (1969, p. 118), sintetiza a relação arquiépigráfica dizendo que o arco-íris “aparece como cordão umbilical das ‘relações entre o céu e a terra, entre os deuses e os homens: é uma linguagem divina”.

Já na matriz epigráfica 2 (foto 5), percebe-se aquilo que chamei antes de materialização – o que Schwartz chama de “encontro” –. Embora ainda haja símbolos que remetam ao teor profético da relação com o divino, os grifos do autor agora evidenciam os aspectos mais humanos. Os pronomes (possessivos, pessoais e demonstrativos) ressaltam a humanidade na relação, e o fundo semântico envolve emoções humanas.

Foto 5 – Esquema da matriz epigráfica 2

### **Epígrafe Matriz 2**

***AQUELA VOZ É A VOZ DO  
MEU AMADO, EI-LO AÍ, VEM  
SALTANDO SOBRE OS MON-  
TES, ATRAVESSANDO OS OU-  
TEIROS.***

***2.1 Eu, Nabucodonosor, estava  
sossegado em minha casa, e flo-  
rescente no meu palácio.***

***2.2 Vem do Líbano, esposa minha,  
vem do Líbano, vem; serás coroa-  
da do alto de amaná, do cume de  
sanir.***

***2.3 Eu amo os que me amam; e  
os que vigiam desde a manhã,  
por me buscarem achar-me-ão.***

***2.4 Quem é esta que vai caminhan-  
do como a aurora quando se le-  
vanta, formosa como a lua, esco-  
lhida como o sol, terrível como  
um exército bem ordenado, posto  
em campo?***

***2.5 Aroma de mirra, de aloés e de  
cássia exala de **tuas** vestes, desde  
as casas de marfim.***

Nessa transformação que o narrador sofre, – de universal abstrato, profético a humano, cheio de paixão, – evidenciam-se também algumas ações que podem ser

sintetizadas pelo movimento da busca – daí a lógica do **encontro** à qual se refere o autor. Conforme Schwartz aponta (1981, p.13), há uma interessante transformação dos pronomes pessoais: na epígrafe 2.1, tem-se o “eu”; na 2.2., o “tu”; na 2.3, o “ele(s)/ela(s)”. No nível morfossintático, então, há o indício daquilo que se confirma também no nível semântico: a procura do ser humano por seu semelhante, na qual “o gesto amoroso é sua mola propulsora (‘amado’, ‘esposa’, ‘os que me amam’ – e as personagens implícitas das epígrafes 2.4 e 2.5)”.

Entretanto, apesar de esta seção epigráfica ser denominada por Schwartz de “encontro”, sabemos que este não se realiza plenamente. Isso ocorre, segundo a interpretação do autor (1981, p. 14), porque, “uma vez desvinculado do ciclo vital, o homem está condenado à eterna procura”. O subgrupo epigráfico – de 2.1.1 a 2.1.8 (foto 6) – enfatiza esse impedimento.

Foto 6 – subgrupo da matriz epigráfica 2.

*2.1.1 Esta é a geração dos que buscam, dos que buscam a face do deus de Jacó.*

*2.1.2 Três coisas me são difíceis de entender e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade.*

*2.1.3 Vê pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda, pela qual não voltarei.*

*2.1.4 Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes.*

*2.1.5 Tu abriste caminho aos teus cavalos no fundo do mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas.*

*2.1.6 O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade.*

*2.1.7 O homem que se extraviar do caminho da doutrina, terá por morada a assembléia dos gigantes.*

*2.1.8 Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não a haverá.*

CS Digitalizado com CamScanner

Observa-se então, de acordo com o subgrupo da matriz epigráfica 2, que o “encontro” se torna o signo da ruptura com o divino e, por isso, culmina na intensificação da busca por

sentido. No entanto, conforme mostra a epígrafe 2.1.3, essa procura é inútil, pois atesta a impossibilidade do retorno. Dessa forma, continua Schwartz, “a perda surge como consequência desse desencontro com Deus, com seu semelhante e, em última instância, consigo mesmo, e aparece metaforizada no ‘caminho’ sem rumo e sem retorno: só resta trilhá-lo” (*Ibid.*). Nesse cenário, o descontentamento se torna o signo do humano, dado que este se depara com sua própria impotência.

Segundo o autor, esse tom pessimista assume a carga mítica dos elementais cósmicos, expressos na epígrafe 2.1.2: águia/ar; cobra/terra; nau/água; mocidade (ser humano)/fogo. Schwartz (1981, p.15) afirma que “a procura paradigmática um fazer universal, na medida em que todos os elementos componentes do universo tornam-se sujeitos de ação”. Nesse sentido, segue o autor, “o homem é ao mesmo tempo homem e dragão (epígrafe 2.1.4); conseqüentemente, ele também é águia, cobra, nau, avestruz, cavalo etc.” (*Ibid.*). Em razão disso, também os caminhos (do homem, da águia, da nau etc.) se identificam mutuamente. Por conseguinte, ocorre uma síntese cósmica e “o homem converte-se em um ‘universal concreto’, condenado a tentar decifrar o enigma da sua própria condição” (*Ibid.*).

Conforme mostra o terceiro grupo epigráfico, o ser humano então percebe sua condição decadente e vulnerável; e sua voz passa a ser súplica.

Foto 7 – Esquema epigráfico da matriz 3.

### **Epígrafe Matriz 3**

**QUE TENHO GRANDE TRISTEZA E CONTÍNUA DOR NO CORAÇÃO.**

**3.1 Também eu fui reduzido ao nada e não o entendi.**

**3.2 Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre.**

**3.3 Seja aquela uma noite solitária e não digna de louvor.**

**3.4 Vinde todos, ajuntai-vos, povos indignos de ser amados.<sup>7</sup>**

**3.5 Vós sois o sal da Terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há de salgar?**

CS Digitalizado com CamScanner

Vê-se então que, no decorrer do caminho, a aura profética do primeiro grupo de epígrafes passa pelo desencontro do ser humano em si mesmo, no segundo grupo, e chega,

então, à confirmação indubitável de sua condenação, no terceiro grupo de epígrafes. Nesse grupo, a voz humana é direcionada à dimensão divina, e o tom que predomina é o do desentendimento humano diante de sua pequenez, de sua própria impotência. Assim, na percepção de sua solidão e de sua minoridade, o ser humano volta-se a Deus – mas obtém apenas a confirmação de que não será salvo, de que existirá indefinidamente na ausência do amor que buscava.

Nessa perspectiva, Schwartz (1981, p. 16) afirma que o “esvaziamento amoroso confere ao ser humano o seu estigma de indignidade, e o vácuo afetivo só será preenchido pela moldura que resta ao relacionamento humano, ou seja, seu aspecto formal apenas”. Desse modo, a forma sem conteúdo se torna o símbolo da condenação e passa a representar a situação do ser humano no mundo, distanciado da dimensão divina e do entendimento consigo mesmo (isto é, com seus pares, com a condição humana em si). Essa ausência de conteúdo expressa também o lado infértil da condição humana, como uma medida divina para impedir que a solução para o caso humano pudesse vir da própria (re)produção humana. Segundo Schwartz, a metáfora do sal, apresentada na inscrição 3.5, fecha esse grupo epigráfico representando a esterelidade do relacionamento, “indicando ao mesmo tempo energia (‘se o sal perder sua força’) e infecundidade” (*Ibid.*).

Logo na sequência, o quarto grupo epigráfico (foto 8, na próxima página) também apresenta metáforas ligadas à dimensão natural da comida e da natureza de maneira geral. Nesse grupo de epígrafes, o caráter eminentemente improdutivo, infecundo, do ser humano é enfatizado de modo paradoxal à hiperbolização da repetição, da reprodução: o castigo divino, enfim, mostra-se na ausência dos frutos da prática multiplicadora, embora formalmente o ser humano não consiga se livrar do automatismo angustiante de acumular, reproduzir, multiplicar etc. Novamente, a ideia de uma forma sem conteúdo é retomada como uma síntese da condição humana.

É neste momento da análise que Schwartz introduz o Uroboro. Apoiando-se no famoso *Livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges, o autor diz que o ser humano “se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem circular e sempiterna, do Uroboro, serpente cósmica que morde sua própria cauda” (SCHWARTZ, 1981, p. 17). Schwartz aponta que o prefixo grego *uro* – que significa “cauda” –, colocado no início da palavra, cria a “inversão morfológica e semântica da relação início-fim, corroborando o caráter circular e infinito da imagem” (*Ibid.*, p. 19). Nessa perspectiva, a serpente cósmica é entendida pelo autor como uma “metáfora do tempo e do fazer” (*Ibid.*)

rubianos, de modo que a “esterilidade impregna e caracteriza o herói das epígrafes”, assim como “Sísifo (condenado a rolar eternamente a rocha ao alto da montanha)” (*Ibid.*).

Foto 8 – grupo epigráfico da matriz 4.

#### **Epígrafe Matriz 4**

**VÓS SEMEASTES MUITO, E RECOLHESTES POUCO; COMESTES, E NÃO FICASTES FARTOS; BEBESTES, E NÃO MATASTES A SEDE; COBRISTE-VOS, E NÃO FICASTES QUENTES; E O QUE AJUNTOU MUITOS GANHOS, METEU-OS NUM SACO ROTO.**

**4.1 Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria.**

**4.2 A tua prata se transformou em escória; o teu vinho se misturou com água.**

**4.3 E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho.**

**4.4 Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos.**

**4.5 E vi um céu novo e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é.**

**4.6 E toda a ilha fugiu, e os montes não foram encontrados.**

**4.7 Porque nós somos de ontem, e o ignoramos, porquanto os nossos dias passam como a sombra sobre a terra.**

CS Digitalizado com CamScanner

Observa-se então que o quarto grupo epigráfico apresenta a sistemática quebra de expectativas em relação aos resultados esperados da ação humana, ilustrando um cenário em que não há sobras de esperança para a condição humana no mundo. Nesse sentido, sem poder regressar, sem obter frutos do esforço executado e sem outra opção senão continuar executando, o ser humano se vê condenado à repetição sem nexos e à solidão. Nota-se então

que o Uroboros representa essa condição de forma-sem-conteúdo, pois ilustra uma forma: o círculo; sem conteúdo: o vazio no meio. Dessa forma, constitui-se uma imagem-noção, tomada por Schwartz, portanto, não só como símbolo da infertilidade das ações humanas, mas também como uma maneira de atribuir o peso da história e do mistério da existência à condição humana, dado que a dimensão mítica remonta sempre a uma ideia de princípio temporal e de explicação geral para um estado atual.

Nessa diretriz, o quinto e último grupo epigráfico aparece para dar o tom propriamente fantástico à existência humana, associando-a então ao desentendimento e à súplica infecunda, ao espanto e ao estranhamento, sugerindo inclusive que, em circunstâncias como essas, que definem o ser humano, a morte mesma não seria de todo ruim.

Foto 9 – quinto e último grupo epigráfico.

### **Epígrafe Matriz 5**

**AO MUNDO ERAM ESTRANHOS, MAS ÍNTIMOS E FAMILIARES DE DEUS.**

**5.1 Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra.**

**5.2 E naqueles dias os homens buscarão a morte, e não a acharão; desejarão morrer, e a morte fugirá deles.**

CS Digitalizado com CamScanner

Nesta seção, Schwartz destaca que “o narrador não mais se mostra como protagonista, e, ao se distanciar do universo, afirma o seu caráter de estranheza e espanto” (1981, p. 19). Nesse sentido, a narrativa epigráfica chega ao fim de modo a negar ao ser humano a possibilidade do encerramento da angústia, retirando do foco a figura humana e colocando no centro do palco a própria condição do estranhamento e do desejo não realizado. Assim, “o fim é negado ao homem, e a impossibilidade de demarcar seus próprios limites faz com que a reta e o círculo se tornem absurdamente seus caminhos paralelos que apontam para o infinito” (*Ibid.*), confirmando a repetição e a esterilidade como marcas da condição humana.

Em síntese, percebe-se que, do primeiro ao quinto grupo de epígrafes, há uma metanarrativa epigráfica que se repete na narrativa dos contos, de modo a simbolizar a totalidade da narrativa rubiana. Esta, então, aparece como um caminho específico: “1.

esperança; 2. percurso; 3. constatação/desilusão; 4. condenação; 5. repetição/percurso infinito” (*Ibid.*, p. 20). É seguro dizer, por conseguinte, que, em sua narrativa, ora sob uma apresentação mais “realista”, como no conto “A cidade”, ora sob uma roupagem fortemente metafórica, como no conto “Os dragões”, “o confronto homem/mundo é uma constante” (*Ibid.*, p. 39) que remete sempre à inerte impotência do ser humano – que se percebe imerso em circunstâncias sobre as quais não tem controle, com as quais não se identifica e das quais não pode escapar –: daí o caráter estranho e circular da ficção rubiana.

Para Schwartz, essa caminhada entoa uma dimensão existencialista amplamente notada no teor pessimista do desencontro do ser humano consigo mesmo, na “evidente dissociação entre ele [o ser humano/uroboro] e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento do absurdo no sentido existencial atribuído por Camus” (*Ibid.*, p. 39), segundo quem a sensação do absurdo é o “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário” (CAMUS, 1942, *apud* Schwartz, 1981, p. 39). Desse modo, sem se aprofundar no pensamento do filósofo francês, Schwartz (*ibid.*, p. 81) destaca que “‘o questionar do homem-e-sua-circunstância’ é um dos subtextos para o qual a linguagem do fantástico remete”, evidenciando que a obra rubiana pensa a problemática ampla da condição de ser-humano-no-mundo como a circunstância da não identificação entre o sujeito e sua alteridade, entre o ser e o mundo que o envolve: daí a ideia do divórcio.

Nessa análise, o autor menciona “O edifício”, “O bloqueio”, “Os três nomes de Godofredo” e “Os comensais” como contos que mostram de modo mais evidente o papel que “o *recinto*, como elemento representativo do contexto dentro do qual o indivíduo se diferencia, aparece na narrativa como elemento insólito e fantástico” (*Ibid.*, grifo do autor). Nos dois primeiros contos, o ambiente é um prédio: “se em ‘O edifício’ o contexto serve para subordinar o homem a suas leis perenes, em ‘O bloqueio’ a desmontagem progressiva do prédio converge para o indivíduo num processo redutivo que visa chegar à sua essência” (*Ibid.*). Já nos dois últimos, o local destacado é o refeitório, ambiente que extratextualmente supõe a presença de pessoas e algum nível de interação entre elas; mas que, na ficção rubiana, é o recurso textual que evidencia a sensação de solidão apesar das pessoas ao redor. Mais uma vez, o desencontro (a quebra de expectativa) aparece eminente em sua escrita.

Segundo Schwartz, esses locais, como outros em MR, “nada mais são do que metáforas arquitetônicas da estrutura social”, em que a “incomunicabilidade e [a] solidão, como consequências inevitáveis da existência humana, decorrentes de sua presença no mundo, são os elementos que acompanham, sem exceção, as personagens do universo

muriliano” (1981, p. 82). Assim, o autor lê no contista o uso estratégico dos espaços como recursos textuais que servem ao propósito de enfatizar a condição solitária, a incomunicabilidade do ser humano no mundo, remontando à noção do fantástico como um divórcio entre o ser e seu ambiente.

Além disso, Schwartz nota que o escritor mineiro também articula uma crítica social, uma vez que “o simbolismo da linguagem fantástica em Murilo Rubião desvenda-se ao leitor como um sistema poroso que filtra constantemente os elementos sociais do texto” (1981, p. 77). A burocracia, por exemplo, é tematizada mais evidentemente em contos como “A fila” e “O ex-mágico da taberna minhota”. No primeiro, o protagonista se vê diante de uma infundável fila, que se torna o contratempo necessário para que ele não realize seu propósito; não bastasse o tamanho da fila, há ainda uma personagem, o funcionário encarregado pela organização da fila, que usa seu poder para dificultar ainda mais que o protagonista consiga atingir seu objetivo. No segundo, é a própria burocracia, metonimizada no serviço público, que desvirtua a magia do protagonista, rotiniza-a a ponto de banalizá-la e, assim, corromper, condenar a essência do mágico, que passa, então, a ser ex-mágico.

O conto “A cidade” é mencionado por Schwartz (1981, p. 78) como outro exemplo desse processo, uma vez que tematiza o aparato repressivo da lei (do uso da força e da prisão) como elemento que obstaculiza a trajetória do protagonista, Cariba. Nessa narrativa, “a presença do acusado [protagonista do conto], mais do que necessária, torna-se elemento vital justificador do sistema legislativo local. Sua existência é axial pois funcionaliza um aparato preestabelecido, tornando-se justificativa do sistema” (*Ibid.*). Assim, a dimensão mais eminentemente violenta da burocracia aparece como algo que condena a liberdade, evidenciando na dimensão social, metonimizada, o desencontro do ser humano, isto é, enfatizando a impotência do sujeito diante das forças externas que inviabilizam a concretização de sua expectativa – que, por sua vez, não fica explícita, o que talvez seja uma forma de MR dizer que os entraves da burocracia não se importam com as vontades das pessoas –.

Além de sofrer a força da lei, Cariba sofre também os preconceitos da população local, que, mesmo sem saber quem ele era de fato ou o que teria feito de ilegal, serve de testemunha para consolidar sua prisão. Esse aspecto menos institucionalizado, mais relativo à personalidade, à interação informal, é também percebido por Schwartz (*ibid.*, p. 79) nos contos “D. José não era” e “Os dragões”: D José “opera como elemento estranho que motiva as pessoas a emitirem juízos a seu respeito [...] Do mesmo modo, os dragões cumprem sua

função ao ativar na pequena comunidade os preconceitos, intolerâncias e atitudes irracionais dos indivíduos”. Nessas narrativas, nota-se então que estão tematizados os preconceitos das pessoas que convivem com os protagonistas, que emitem juízos de valor sem de fato conhecerem o passado ou o presente das personagens principais.

Nessa analogia social, MR mostra, segundo Schwartz, que não apenas a burocracia, a lei e a força institucional, mas também a intolerância e o preconceito são pilares sociais que cerceam a liberdade humana, de modo a, frequentemente, dificultar que pessoas atinjam seus intentos, sejam estes mais objetivos, como falar com o gerente de uma empresa (“A fila”), ou mais subjetivos, como atingir a felicidade por meio da mágica (“O ex-mágico”), da simples vida cotidiana (“D. José não era”) ou do ingresso numa nova comunidade (“Os dragões”). Com base nessa perspectiva, é possível observar que o universo ficcional de MR apresenta a frustração e a impotência como pilares fundamentais das relações humanas que podem se manifestar de diferentes maneiras, em diferentes contextos.

Essa reflexão leva Schwartz (1981, p. 75-83) a perceber na obra rubiana uma interação entre três textos: o bíblico, o social e o existencial. Para o autor (*ibid.*), MR usa a linguagem do fantástico para evidenciar como essas três dimensões se imbricam na produção do absurdo que é ser humano: seja pelo afastamento do sagrado, seja pelo preconceito e a intolerância, seja pela própria carga existencial de viver-no-mundo, a condição humana é, conforme o fantástico rubiano, marcada pela solidão, pelo desencontro e pela vã esperança. Assim, o absurdo rubiano, percebido por Schwartz (1981) como definidor do fantástico do contista mineiro, parece consistir no abandono do ser humano pelo divino; na não identificação do sujeito com o ambiente e a alteridade; e na manutenção de uma esperança paradoxal, que, ao ir se desconfirmando a cada desencontro, a cada quebra de expectativa, vai projetando para um futuro incerto a possibilidade de confirmação: uma vã esperança que funciona como um “apesar de” que gera um “será que...”, o que mantém a circularidade infértil que caracteriza a vida humana.

Em suma, nota-se que a interpretação de Schwartz (1981) sobre a obra rubiana consiste em evidenciar uma correspondência entre a metanarrativa epigráfica, – na dimensão semântica e na morfossintática –, e os contos. Essa correlação funciona de modo a iluminar três textos (social, existencial e religioso) como críticas que MR apresenta sob a linguagem do fantástico: críticas que culminam então na condição absurda humana, sinestetizada no trajeto circular anteriormente exposto: “1. esperança; 2. percurso; 3. constatação/desilusão; 4. condenação; 5. repetição/percurso infinito” (1981, p. 20).

A cursar incessantemente essa trilha, segundo Schwartz (1981, p. 25), está a arquipersonagem rubiana, uma estratégia textual que consiste em uma personagem “englobadora de todas as ações e atributos dos protagonistas”. Isso significa que a arquipersonagem é uma abstração que simboliza todos os protagonistas rubianos, de modo que funciona como uma redução de todos os seus enredos em um só: o caminhar de um ser que, embora complexo, pois sintetiza vários outros, é simples, porque não existe fora do percurso que trilha – o caminho circular infértil (citado anteriormente) –. Nessa perspectiva, a arquipersonagem é um recurso analítico que Schwartz usa para evocar o fantástico também fora da obra, na dimensão do vivido, dado que a redução que lhe constitui como sujeito-abstração viabiliza uma ênfase no próprio percurso, o que contribui para o enfraquecimento dos limites entre os mundos intra e extratextual, haja vista a probabilidade de que, ao ler a obra, possa-se imaginar (ou perceber-se) nesse caminho, isto é, possa-se identificar com a arquipersonagem rubiana.

Para evidenciar essa interpretação, Schwartz (*Ibid.*, p. 54-65) faz uma tripartição de categorias que interagem para produzir a transgressão do que ele chama de “norma extratextual definida pela tradição cultural” (*Ibid.*, p. 54) – mais precisamente a transgressão que permite a existência do fenômeno fantástico –. A primeira categoria é a do *sólito*, que representa a simples vigência da norma cultural, eminentemente verificada na dimensão cotidiana da vida e cuja função na ficção rubiana é “servir como suporte real de dados inverossímeis” (*Ibid.*). A segunda categoria é a do *insólito*, que indica o “estranho”, ou seja, tudo que, segundo a norma cultural, não se espera que aconteça. A terceira e última categoria é a do sobrenatural, cuja possibilidade de acontecimento é, conforme o autor (*Ibid.*), nula na realidade, indicando, então, no âmbito ficcional, o fantástico ou o maravilhoso.

Segundo Schwartz (*Ibid.*, p. 54. Grifos do autor), então, em MR a coexistência dessas três categorias demonstra que o fantástico existe com base num paradoxo:

O fato fantástico, que se contrapõe em geral a um mundo (ou valor) estruturado solidamente, vive apenas através da linguagem. Sua existência, que somente se define em função do referente acima descrito [a norma cultural], é puramente linguística, criando assim um paradoxo em relação ao mundo real que a constitui. Fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que *é* e *não é* ao mesmo tempo.

Nesse sentido, conforme o intérprete, é sempre o repertório normativo de quem lê que funciona como ponto de partida para a ocorrência do fenômeno fantástico. Com base nessa análise, o paradoxo reside no fato de que é precisamente o que nega o fantástico que lhe dá condição para sua existência, ou seja, é o critério de negatividade gerado pela oposição

real-irreal que permite o fantástico se produzir, como um efeito. Isso ocorre, na obra rubiana, por meio do cotidiano, que, banalizado, serve como base para que o fantástico ocorra como um decalque. Para evidenciar tal processo, Schwartz dialoga com Paolo Valésio (*Ibid.*, p. 55-56), crítico literário italiano, que, ao pensar sobre uma gradação de níveis de irrealidade, com a finalidade de tornar mais claro esse processo de decalque, focaliza como coisas desconhecidas se incorporam ao repertório cultural normatizado.

Segundo essa reflexão, a inexistência linguística de um fato, valor ou ser corresponde à irrealidade total. Saci-pererê, por exemplo, é um ser inexistente numa norma cultural outra que não a do folclore brasileiro. No outro extremo, o da “irrealidade menos irreal”, estão os personagens/eventos históricos que já se foram, ou seja, personagens como Napoleão, eventos como a Guerra do Paraguai etc. No meio desses polos, há possibilidades, como, por exemplo, uma viagem a outro planeta, ao passado; seres que, embora sejam de impossível existência (vide figuras míticas ou folclóricas), são conhecidos dentro de um repertório cultural específico – como o Saci é para a norma cultural brasileira, por exemplo –. Assim, essa gradação de irrealidades mostra que, entre a inexistência completa de algo e sua total plausibilidade, há o mecanismo de incorporação no discurso, na norma cultural, o que demonstra a posição do referente como definidora da relação existe/não existe que é fundamental para a produção do paradoxo fantástico.

Para exemplificar esse raciocínio, podemos pensar na diferença entre um minielefante de patins rosas e bigode grosso, *à la* Nietzsche ou Belchior, e o Dumbo, personagem dos desenhos animados, que voa batendo as grandes orelhas que têm. Dumbo, fictício, foi incorporado ao repertório sociocultural quando ganhou existência na linguagem (escrita e audiovisual) e foi compartilhado até o ponto de ser amplamente conhecido; o outro elefante, que criei agora no nível da linguagem escrita deste trabalho, não foi incorporado a repertório nenhum, é uma imagem imaginada apenas. Por conseguinte, a irrealidade de Dumbo é muito menor, pois seu referente já está integrado na norma cultural, o que o torna imaginário, enquanto o minielefante de patins e bigode é inexistente.

Observa-se, com base nessa reflexão, que o mesmo raciocínio se aplica a figuras como dragões, unicórnios, elfos, super-heróis etc.: desde que tenham *status* linguístico num repertório sociocultural, passam a existir, de modo imaginário. Nesse sentido, não é a existência de Teleco, o coelho protagonista do conto homônimo de MR, que se configura como o elemento fantástico; sua existência, imaginária, torna-se insólita quando há a superposição do humano ao animal. É Teleco, coelho/homem, assim como Gregor Sansa,

barata/homem, que dá vida ao fantástico. Portanto, a dúvida, o desencontro, a condenação à não identidade: é nisso que consiste o fantástico.

Mas vê-se na obra do contista que o recurso textual que expõe os limites da relação real/irreal – Teleco, Zacarias, Alfredo, Epidólia, por exemplo, protagonistas dos contos homônimos – não leva, como se esperaria, à radicalização da angústia e ao terror no enredo, isto é, protagonistas e contracenistas não saem correndo, desgovernados, em pânico. Em contrapartida, o insólito passa a habitar o enredo, é aceito pelos personagens. Nessa manobra textual, segundo Schwartz (1981, p. 69), “o elemento fantástico em Murilo Rubião diluiu as relações tradicionais do texto com o receptor, instauradas pela narrativa de suspense, integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil”. Dessa maneira, torna-se perceptível a analogia estabelecida entre a aceitação do fenômeno fantástico no nível do enredo, por parte dos personagens e do narrador, e a incorporação dos mais diversos fatos, personagens e valores, imaginários ou reais, à norma cultural de um grupo ou sociedade.

Em virtude dessa analogia, o percurso exposto pela narrativa epigráfica [“1. esperança; 2. percurso; 3. constatação/desilusão; 4. condenação; 5. repetição/percurso infinito” (*Ibid.*, p. 20)], trilhado pela arquipersonagem, é transposto à realidade social. Isso ocorre porque esse percurso (juntamente à reflexão que ele enseja) já fora incorporado à norma cultural, isto é, já têm referente incluído no repertório sociocultural da sociedade. Afinal, ter esperança, constatar desilusões, sentir-se condenado, impotente, ver-se obrigado a repetir, a tentar de novo, a continuar, não é tudo isso um **algo** que obviamente habita o universo de possibilidades da existência humana? Em suma: essas ações e sentimentos perpassam as vidas humanas, marcando-as, definindo-as.

Assim, o fantástico rubiano mostra a condição humana em sua fantasticidade: a condenação à repetição infinda e rotineira das atividades e papéis sociais, em meio à sensação eminente de exposição ao limite real/irreal, em que a dúvida, a falta de explicação, toma conta da dimensão psicoemocional dos indivíduos. Consequentemente, tal contexto torna-os autômatos, seres que agem na e para a prisão que os mantém na circularidade do Uroboro, evidenciando então o seguinte paradoxo: o arquipersonagem vai (junto ao leitor) da esperança à constatação da impotência e do desencontro e, deste, de volta à esperança, que não se concretiza – pois a condenação, a desilusão já fora comprovada, já fora trilhada –; mas justamente por não se concretizar, mantém-se viva, projetando para um futuro incerto uma chama de possibilidade. Assim, dando continuidade cíclica ao paradoxo, essa fagulha

parece ser suficiente para que o sujeito siga (ou ao menos tenha a impressão de que está seguindo) em frente.

Nesse sentido, nota-se que Schwartz, ao interpretar a narrativa epigráfica e o enredo dos contos de MR, apresenta-nos um universo ficcional no qual o fantástico da existência é sintetizado num percurso circular e repetitivo, signo da esterilidade e, por conseguinte, da infelicidade. Nesse universo, a falta de espanto de personagens e narradores quando confrontados com o fenômeno fantástico atua como recurso textual que evidencia a capacidade (ou destino fatal) do ser humano de naturalizar absurdos, de naturalizar a própria miséria e, assim, permanecer trilhando o mesmo caminho.

Essa incorporação do fantástico ao enredo sob o signo na normalidade, ao invés de atenuar o efeito do absurdo, radicaliza-o, transpondo radicalmente o estranhamento para quem lê o texto. Como consequência direta, evocam-se reflexões sobre as dimensões religiosa, social e existencial que agem, conjuntamente, na produção da (e na produção da percepção sobre a) condição humana, perpassada por incoerência, inconsciência, repetição, vã esperança, preconceitos, violências e busca pela identidade. Nesse contexto conflituoso, resta ao sujeito rubiano (e ao leitor) a constatação da impotência humana diante dos absurdos verossímeis – situações que desafiam a capacidade lógica humana, que anestesiam o ser humano ao impor-lhe a dúvida, ao condicioná-lo a fazer desta a sua própria condição –.

Schwartz (1981) nos mostra, portanto, uma versão rubiana segundo a qual o desencontro, a impotência é a marca distintiva da humanidade, no sentido de que a condição mesma de ser humano é a apresentação da circunstância de estar fadado a trilhar um caminho com o qual não há identidade, felicidade; um percurso do qual não há escapatória possível; uma trajetória que não leva a lugar algum; uma rota que, paradoxalmente, começa onde termina. Assim, a versão schwartziana do fantástico de MR jaz na especificidade de um caminho que significa o ser humano de modo tal que o torna humano/uroboro: a figura do ser que existe para evidenciar o imponderável da vida, diante do qual fica pequeno, impotente e infeliz, mas sem o qual nada é.

### **3.1.1 O ser humano/uroboro e o fantástico no mundo extratextual.**

Com base na apresentação de Schwartz, há uma condição fantástica que significa o ser humano como um ser que trilha um percurso circular e infértil. Diante dessa concepção, impõe-se uma questão: de que modo e por qual razão essa condição pode ser percebida no

mundo extratextual? Essa investigação, veremos, coloca a versão schwartziana de MR no horizonte do realismo fantástico.

Primeiramente, é importante retomar que o efeito fantástico é, segundo Roas (2014, p. 59), o **medo e/ou a inquietude** diante de um fenômeno desconhecido que, ao se apresentar ao sujeito de modo abrupto, abala a ideia de realidade que ele tem sobre a vida, levando-o a questionar a validade de seu conhecimento (e também do conhecimento socialmente estabelecido). A partir dessa acepção, é possível compreender que a condição circular, infértil e triste proposta pela versão schwartziana de MR pode ser pensada segundo a noção roasiana do fantástico justamente porque ela pode se apresentar a alguém de modo a provocar medo/inquietude por meio da transgressão da ideia de realidade de alguém.

Nesse sentido, a força fantástica que a narrativa rubiana pode emanar para o mundo extratextual reside justamente na plausibilidade de que as pessoas (e os leitores especificamente) se identifiquem com o caminho da sua arquipersonagem: “1. esperança; 2. percurso; 3. constatação/desilusão; 4. condenação; 5. repetição/percurso infinito” (SCHWARTZ, 1981, p. 20). Com base nesse raciocínio, é possível imaginar, por exemplo, que alguém – por alguma razão ou circunstância qualquer –depare-se pela primeira vez com a reflexão proposta pela versão schwartziana de MR – e aqui é plenamente possível que essa pessoa hipotética nunca tenha ouvido falar de MR ou de Schwartz, ou sequer de literatura fantástica –. Nesse caso, então, alguém se depararia pela primeira vez com a percepção de que vive num caminho circular que não lhe traz felicidade e do qual não pode escapar, pois, paradoxalmente, é justamente o caminho que o/a mantém seguindo, vivendo; assim, como uma epifania, essa pessoa poderia experimentar medo/inquietude de que isso significasse sua perpétua forma de existir no mundo.

Nessa situação, portanto, tem-se um acontecimento/fenômeno: a epifania que ocorre a essa pessoa hipotética quando ela percebe que é impotente, quando se dá conta de sua pequenez diante do mundo e, principalmente, quando realiza que sem essa condição nada sobra para lhe significar como sujeito em sua infértil caminhada. Diante desse fenômeno, esse sujeito imaginário experimenta o fantástico, pois algo antes desconhecido se fez conhecido abruptamente e levou-o a questionar de modo amplo e radical sua situação no mundo – sua ideia de realidade (ROAS, 2014) –. Assim, em razão de ter sua ideia de realidade transgredida, o indivíduo sente medo e/ou inquietude perante a possibilidade de que, se essa condição circular, infértil e triste é de fato sua condição, e não ela não o sabia, o que mais pode ela não saber? Esse é o questionamento essencial que o fantástico rubiano

abre, trazendo, como consequência, a expansão da desconfiança sobre outras experiências e, por isso, radicalizando no sujeito o medo/inquietude.

Alongando essa hipótese, podemos imaginar que esse sujeito comece a estudar sobre as variáveis que compõem sua condição – e esse rol vai variar de pessoa para pessoa, obviamente, de acordo com as percepções que ela tiver ao decorrer de suas investigações sobre a epifania que teve. Nesse processo, algo que, num primeiro momento, era desconhecido e se fez conhecido abruptamente, causando medo/inquietude, passa a ser, posteriormente e gradativamente, conhecido, entendido, de modo que essa pessoa vai conhecendo e se familiarizando com explicações, epistemes tradicionais e/ou de senso comum que dão embasamento para tal visão de mundo etc. O intrigante é que, à medida que a reflexão sobre a condição circular, triste e infértil se torna parte integrante da vivência desse indivíduo hipotético, ou seja, assume-se como uma das regularidades empíricas que embasa sua ideia de realidade, esperar-se-ia que ela não mais sentisse medo e/ou inquietude; entretanto isso pode acontecer ou não, dependendo de quem é esse sujeito – sua posição socioeconômica, seu estado e histórico psicológico/emocional etc. –.

É bem possível, por exemplo, que esse indivíduo hipotético, assim como quem já entende de filosofia, história e ciências humanas de modo geral, entenda bem os porquês – sociais e emocionais – que fazem ter sentido uma interpretação sobre a vida humana como uma experiência circular, infértil e triste; e mesmo assim sinta-se profundamente incomodada, pois, apesar de entender, de ter consciência sobre as explicações para o fenômeno, ainda assim se sente presa numa circularidade de eventos da qual não consegue escapar e, por isso, sente-se impotente, sem autonomia. Nesse caso, diante de um fenômeno já conhecido e das explicações para sua plausibilidade, as qualidades do fantástico rubiano – impotência, vã esperança, circularidade – se intensificam nessa pessoa, conseqüentemente acirrando nela também o medo/inquietude proveniente da constatação cada vez mais sólida, mais elaborada, mais fatídica, de que não pode escapar do automatismo circular e infinito de esperanças e desilusões que a faz humana.

Nessa perspectiva, é plenamente possível que, em razão de conhecer a fundo o fenômeno e dele não ver escapatória, esse sujeito passe a ter uma profunda vontade/expectativa de que essa condição não fosse verdadeira, isto é, de que essa condição não fosse real. Essa vontade/expectativa faz emergir a impotência de forma tão radical que, mesmo diante do fenômeno já conhecido e compreendido, seria plausível que a pessoa radicalmente sentisse medo/inquietude, pois o que ela estaria constatando empiricamente é

o fato de que há uma diferença abismal entre conhecer algo e poder mudar sua relação com esse algo. Dessa forma, diante da impotência para mudar algo que lhe aflige, esse indivíduo reforça sua condição circular inescapável, o que intensifica não apenas a sua falta de liberdade e autodeterminação, mas também o status de realidade daquilo que, em tese, poderia ser **só** uma interpretação sobre a vida. A esse ponto da reflexão, quando uma mera interpretação se impõe como verdade empírica, o fantástico emerge como que saindo do livro e se materializando.

Em suma: o ser humano/uroboro – o ente que simboliza o percurso infindável da circularidade inescapável, triste e solitária – pode ocorrer tanto como uma epifania quanto como uma compreensão mais delongada que implica ao sujeito o efeito fantástico do medo/inquietude, que o leva a encarar a situação em que se encontra como algo inaceitável cujo sem nexos vigora apesar das explicações. Assim, o sujeito se vê no horizonte fantástico em virtude de viver sendo obrigado a experienciar cotidianamente algo cuja existência lhe é **radicalmente** indesejável – pois contradiz eminentemente sua expectativa em relação a como deveria ser a realidade, trazendo a ele, por conseguinte, a inquietude proveniente de ter nenhuma outra opção senão a aceitação de (e o esforço diário para a reprodução de) algo que lhe foi imposto a contragosto.

Nessa perspectiva, o que a versão schwartziana apresenta, quando posta à luz do fantástico roasiano, é que algo pode aparentemente ser apenas uma interpretação ou visão de mundo – uma ideia “apenas” –, mas, dependendo da **relação** entre **quem** e **quê**, pode tornar-se real a ponto de contrastar radicalmente uma percepção subjetiva que este quem tenha sobre si ou sobre a vida de modo geral, provocando a sensação íntima do desconhecido. Mais ainda: essa versão rubiana apresenta a possibilidade de que apenas o sujeito sinta o efeito fantástico, envolto de pessoas que não são afetadas, isto é, que são indiferentes, que já se deixaram convencer – por razões diversas – que as explicações correntes para um certo fenômeno são suficientes para retirar dele o potencial fantástico, anulando então o efeito de inquietude radical.

Embora hipotético, esse caso, epítome da ficção rubiana, exemplifica a relatividade fundamental do fantástico, e é nela que reside também a força ilustrativa desta seção do capítulo. Ora, é fato que um caso concreto exemplificaria com maior cientificidade o argumento de que o fantástico e, mais especificamente, o fantástico rubiano podem existir na realidade extratextual – e isso será feito no capítulo final –. Apesar disso, nota-se que a situação hipotética apresentada – a narração do efeito fantástico viabilizado pela percepção

de estar-se acometido por uma realidade circular e infértil – é suficiente para que leitores considerem a possibilidade de que ideias possam ser veículos de efeitos fantásticos – senão o percurso infértil e circular apontado pela versão schwartziana de MR, talvez alguma outra ideia –. Afinal, cada pessoa, cada grupo social tem sua própria relação com alguma ideia de realidade, por isso pode experimentar a transgressão fantástica de formas variadas.

A força imaginativa-ilustrativa do fantástico schwartziano-rubiano apresenta-se então como uma semente plantada na cabeça de quem lê: ideias podem transgredir nossa concepção de realidade, provocar inquietude extrema, fazer-nos desconhecer, sentir-nos inseguros sobre o que sabemos, tornar-nos estranhos e autômatos em nossas próprias vivências. A partir dessa potência, percebe-se que o humano/uroboro expressa o fantástico pois evidencia a violação da expectativa de um sujeito livre e realizado; porque confirma a impossibilidade da autonomia e da satisfação plena; já que, enfim, apresenta a circularidade infinda e infértil como destino irrevogável do humano. Uma imagem pessimista e generalista, sim, mas que, enquanto surtir efeito em algum leitor – nos momentos em que extrapola o livro e cutuca a consciência de quem lê –, cumpre o papel de anunciar o fantástico em sua possível concretude. Conforme veremos com Bastos (1981), é o fato de estar sempre à espreita, sempre em potencial, o que intensifica a força ameaçadora do efeito fantástico.

Logo, seja no momento efêmero de uma epifania, seja no decorrer de um processo de reflexão, ideias – como a de estar-se preso em (e ser significado por) uma circularidade infértil e infinda – podem evocar no sujeito o fantástico diante de sua condição no mundo, de modo a instaurar **paradoxalmente** o sobrenatural – o inaceitável, o inacreditável, o sem nexos – no seio da cotidianidade mais banal, aproximando-a então do inconcebível. É nessa perspectiva que o MR apresentado por Schwartz (1981) nos conta sobre a fantasticidade da vida.

### 3.2 HERMENEGILDO BASTOS E A ESPECTRALIDADE RUBIANA.

Nesta versão rubiana, o enfoque se dá na literatura enquanto mercadoria que participa ativamente do projeto colonial num país periférico dentro do sistema capitalista mundial. Bastos (2001), em seu ensaio, entende o universo ficcional de MR como uma metanarrativa da literatura enquanto projeto político-cultural no qual o ato de escrever é uma exemplificação do caráter paradoxal do discurso na modernidade: ao explicar e elucidar racionalmente o mundo, esvazia de sentido a existência, instaura o ceticismo, transforma a

verdade em conhecimento e este em mercadoria: diferentes “verdades” para diferentes clientes.

Bastos (2001, p. 97-98) afirma que todos os contos rubianos são variações da mesma narrativa, de modo que os personagens, apesar de terem nomes variados e aparecerem em cenários diferentes, remetem-se mutuamente a uma matriz básica. Sem usar termos como circularidade ou arquipersonagem (SCHWARTZ, 1981), Bastos afirma que os personagens rubianos “às vezes passam a desempenhar na história outros papéis, ocupando na trama outra posição, mas a variação serve para confirmar o estado de escravidão a que todos estão submetidos” (2001, p. 97-98). Assim, valendo-se de exemplos retirados dos contos, o intérprete (*Ibid.*, p. 100) conclui que, “em Murilo, a repetição ou a duplicação, que está no interior da obra, está também fora dela, como um mecanismo de produção literária”.

Nesse sentido, apesar das semelhanças que se poderão evocar entre Schwartz (1981) e Bastos (2001), cabe aqui, de início, uma consideração importante ambos percebem em MR uma espécie de conexão íntima, uma homologia entre o mundo intratextual e o extratextual, mas a diferença é que, para o primeiro, como já vimos, a circularidade infértil e inescapável notada na ficção serve de suporte linguístico a três críticas (social, religiosa e existencial) cabíveis à realidade extratextual (SCHWARTZ, 1981); diferentemente, para o segundo, o mundo ficcional é a representação do propósito político colonizador e de suas implicações epistemológicas (BASTOS, 2001). Por essa razão, veremos, a versão bastiana de MR se ampara em conceitos como **duplo**, **duplicidade** e **repetição**.

O conto “Bárbara”, por exemplo, é analisado por Bastos (2001) como um exemplar didático desse movimento duplo do fantástico rubiano. O enredo trata da relação entre o narrador e sua esposa, Bárbara. Esse vínculo consiste precisamente em o marido atender aos pedidos que ela faz; e, a cada solicitação satisfeita, o corpo dela ficar maior, mais volumoso. O filho do casal aparece na trama apenas para evidenciar a falta de nexo que há nas demandas: “o filho de Bárbara não compreende a razão de tantos e inúteis apitos de trem. A razão escapa ao entendimento” (*Ibid.*, p. 31). O conto segue nessa lógica – pedido, atender ao pedido; novo pedido etc. – até que, na última solicitação, o texto se encerra quando Bárbara diz querer uma estrela; sem relutar, o narrador vai buscá-la.

Segundo Bastos (*Ibid.*, p. 29), Bárbara “não é exatamente o nome de alguém ou do personagem, mas do fenômeno fantástico”. Para demonstrar essa assertiva, o autor destaca alguns pontos principais. Primeiramente, observa que a trama desse conto se centra nos pedidos que ela faz a seu marido, o narrador, quem lhe atende e vê, a cada solicitação

atendida, o corpo de sua mulher aumentar de tamanho. Nesses pedidos, Bastos (*Ibid.*, p. 30) nota o lirismo de Bárbara: “ela quer o oceano, a árvore, o navio, a estrela”. Pedidos líricos cumprem um papel: ocultam o aspecto maléfico, prejudicial que reside no ato de consumir o mundo, de ordenar que lhe sirvam o mundo, em partes, cada coisa no momento de seu desejo correspondente. Assim, o lirismo veste a trama com a beleza da arte.

Em seguida, Bastos aponta que o narrador, de modo a evidenciar a metanarrativa do discurso, “substitui [os objetos dos pedidos] por representações, metáforas, metonímias: o oceano é substituído por uma garrafa contendo a água do oceano, o baobá por um galho” (*Ibid.*). Nessa última metonímia, há a evidência do esvaziamento que o discurso promove: dado que ela não se contenta com o galho, o narrador, para satisfazê-la, arranca do terreno vizinho um baobá, que, após retirado da terra, morre: “a morte do baobá é o seu aprisionamento pela linguagem, mas pela linguagem do conto que representa a própria arte enquanto mercadoria e consumo” (*Ibid.*, p. 30). Nesse sentido, o lirismo do desejo implica a morte da existência, ambiguidade que reside paradoxalmente na arte transformada em mercadoria.

Quanto ao navio, o narrador, para satisfazê-la, pede-o desmontado e monta-o no quintal da casa, o que, conforme Bastos (*Ibid.*, p. 29-31), evidencia o processo de (des)montagem próprio da criação literária (e discursiva). O navio, que, para Bárbara, é o que há de mais belo, é também o símbolo da viagem; não de qualquer viagem, mas sim, de acordo com a análise do autor, da viagem da colonização, metonimizada na forma-mercadoria: assim como a colonização parte do mar para a (outra) terra, também, no conto, o navio sai do mar e viaja de trem até a casa (e a terra) de Bárbara. Aprofundando-se na analogia, Bastos (*Ibid.*) destaca que, lá chegando, o navio passa a ser a nova casa dela, ou seja, Bárbara faz da representação da forma-mercadoria (o navio) a sua residência, indicando que a linguagem mesma se tornou, no cenário colonizante, a objetificação do consumo.

Na sequência da interpretação, Bastos então nota que o narrador não é um personagem-instrumento do desejo de Bárbara: ela é a projeção do narrador, assim como o são Teleco e Ofélia, protagonistas dos contos homônimos. “O que lemos não é a história de uma personagem de nome Bárbara, mas a história do narrador confrontado com o fenômeno fantástico, e esse fenômeno é o da palavra Bárbara, ou ainda, a história da escrita de Bárbara, o fenômeno que é escrever” (*Ibid.*). Nessa perspectiva, o narrador é então a exemplificação figurativa da relação ambígua que acomete/empodera quem escreve, quem produz discurso:

ao mesmo tempo que controla (por metonímias) a realização dos pedidos de Bárbara, não pode o narrador se ausentar dessa realização.

Vê-se então que a análise de Bastos evidencia o conto “Bárbara” como um exemplo didático de uma propriedade textual:

[...] uma história sobre uma história é uma manifestação do duplo. Um texto, como ‘Bárbara’, traz consigo um segundo texto, que não é um contraponto de verossimilhança para o desregramento do discurso, mas é um espelho em que o primeiro texto se repete para comentar-se. Esse texto segundo é um espaço que se abre no primeiro para refleti-lo. Cada cena é auto-reflexiva. O duplo é uma repetição. Contudo, o texto que se volta sobre si mesmo contém necessariamente também uma ironia, sem o que permaneceríamos prisioneiros da encenação (*Ibid.*, p.33).

Dessa maneira, é possível notar, até aqui, que a versão bastiana de MR tece uma crítica não ao social ou ao existencial, de modo mais amplo, como o faz Schwartz (1981), mas sim ao aprisionamento da arte pela forma-mercadoria, uma condição social muito específica que substitui o foco da arte – criatividade e emoção – pelo foco da produção – quantidade e reprodução infinda. Assim, percebe-se que, diferindo-se de Schwartz (1981) pela apresentação, há também em Bastos (2001) a tematização de um certo desencontro: agora da paixão humana, representada pela arte, deslocada pela necessidade de reprodução que é própria de um sistema colonizador que domina pela quantidade e pela forma, mas que, para isso, precisa significar-se como se fosse arte, desvirtuando-a a ponto de torná-la confundível com a forma-mercadoria. O discurso veste a mercadoria com a beleza da arte: Que disfarce!

Nessa perspectiva, o caráter paradoxal do discurso está exemplificado em “Bárbara” por meio da reflexão sobre a **poética do espectro**. Assim como o filho de Bárbara não compreende a razão que envolve os pedidos dela, também nós, leitores, somos confrontados com a ambiguidade: os pedidos não têm um fim específico, não têm finalidade, objetivo, não são meios para atingir algo. Em razão dessa ausência de propósito, Bastos (*Ibid.*, p. 33) comenta que “A rebelião dos meios contra os fins decorre de que o espírito não pode imprimir uma finalidade à matéria, os fins não são mais do que outros meios para outros fins, que também, por sua vez... e assim indefinidamente”. Nesse sentido, segundo o autor, há em MR um teor fantasmático, que reside no próprio ato da narração “como uma forma de controle e manipulação [...] A representação e suas formas variadas (montagem, desmontagem) são o valor de troca, a forma-mercadoria” (*Ibid.*, p. 32).

Nessa interpretação, Bastos lê a crítica de MR a um mundo modernizante em que “a verdade foi reduzida a conhecimento, [o que abre um] terreno fértil para o ceticismo” (*Ibid.*, p. 11); uma crítica à literatura como pilar estratégico desse mundo. Em MR, conforme Bastos, constitui-se uma

literatura da invisibilidade. Invisibilidade, em primeiro lugar, da própria literatura como discurso de representação. Trata-se então da pergunta sobre a ficcionalidade, ou mais, da ficção como auto-representação. O real se dissolve, os personagens são puras figuras de linguagem. A literatura volta-se sobre si mesma, perde-se nos seus próprios desvãos e abismos. O olhar que procura ver o mundo através da literatura encontra apenas o horror, como em “O homem do boné cinzento” (*Ibid.*, p.12).

O que se pensava ser alguém, uma personagem, Bárbara, acaba por ser uma projeção. Esta, por sua vez, que, então, pensava-se de outro alguém, um personagem, o marido-narrador, acaba por ser mais uma representação: da escrita, do forjamento de realidades, de cuja propriedade tem-se o discurso como protagonista ativo das violências modernizantes que invisibilizam, sob a aura do “passado”, a todos que não entram em sintonia com as mudanças que, por obrigação no jogo dialético, assumem a aura do “futuro”, do “melhor”. Nesse jogo, a espectralidade da mercadoria é a superposição da reprodução infinda (e sem finalidade) à arte enquanto modo de conhecimento e emoção, representada pela literatura então como modo estético e epistemológico de dominação.

“Bárbara” então é um conto que evidencia a metamorfose da literatura em formamercadoria nesse cenário do mundo modernizante, enfatizando a própria criação como uma representação, como uma projeção. Enquanto projeções do narrador, os pedidos dela, ao mesmo tempo líricos e sem sentido, mostram-nos os esforços que o discurso empenha para manter em curso um projeto que invisibiliza a alteridade, que tira o mar de seu lugar, tira a árvore de seu lugar. Assim, mediante esses deslocamentos drásticos, atinge-se um fim que, como Bastos argumentou, não se revela senão na perpetuação mesma do projeto, dado que a felicidade – que, esperar-se-ia, viria com a realização dos pedidos – não se torna real.

Essa irrealidade factível, sintetizada por Bastos (2001) na noção de **fantasmático**, confirma-se então na presença da ausência: a presença da promessa de um “futuro” de alegrias, que nunca se confirma e, por isso, torna-se uma ausência real, que, por sua vez, é encarada como um passo a menos na obtenção daquele mesmo “futuro”, o que implica a necessidade de um passo à frente e, dessa forma, uma vez mais... O fantasmagórico de que nos fala Bastos e MR, portanto, está no papel mesmo que a literatura (enquanto discurso de formação cultural) desempenha nesse movimento a que são lançados os sujeitos, o

movimento de ir em busca da satisfação de desejos que, como a princípio se constata em “Bárbara”, não são do narrador, mas que ele, a contragosto, vai realizá-los. Assim, apesar de apresentadas de modo diferente, mediante diferentes termos, têm-se entre as versões bastiana e schwartziana de MR semelhanças fundamentais: ausência de nexos, repetição infinita e desencontro/deslocamento.

“Bárbara” nos mostra então que somos – nós, sujeitos que sofrem a força da modernização num país periférico, – concomitantemente o personagem-narrador, que dispende energia para realizar desejos que não são seus; a projeção do narrador, que têm desejos cujo sentido não é claro, não atinge um fim, não traz felicidade. Nessa condição, somos frutos mesmos do projeto modernizante, fantasmas de nós mesmos, dado que nos perdemos, frequentemente, nessa guerra dos meios contra os fins, assumindo papéis/posições conflitantes e fluidas que nos significam pela incompletude, pelo deslocamento. Logo, “Bárbara” nos ensina, de acordo com a versão bastiana de MR, que o fantasmagórico reside em nós, dado que somos a confirmação de uma ausência que remete a uma presença apenas para desconfirmá-la numa repetição que se estende pela própria esperança de que, se continuarmos a trilhar o caminho que nos foi imposto, chegaremos lá, na felicidade, na realização de nossos desejos.

Focalizando esse paradoxo reiterado, é possível perceber então que a versão rubiana de Bastos (2001) evoca, por meio de “Bárbara”, notável semelhança/diferença à de Schwartz. Uma discorre sobre duplicação, ausência/presença; a outra aborda uma arquipersonagem e um caminho circular fruto de desilusões. Nessa diferença terminológica entre os autores, evidencia-se, paradoxalmente, a semelhança entre as duas versões rubianas: há em MR uma narrativa da vã esperança, da identidade frustrada e da felicidade (sempre) adiada. Portanto, a unidade intratextual da obra rubiana – as duplicações entre os contos – é percebida (e expressada) pelos dois autores de modo diferente; mas isso, ao invés de afastar as duas versões rubianas, aproxima-as em torno da condição de deslocamento e impotência que se impõe à experiência humana no mundo.

Mas não apenas “Bárbara”, haja vista que Bastos aponta outros contos como exemplares didáticos desse movimento ambíguo do discurso. “A diáspora”, por exemplo, é um conto que, segundo o autor, guarda o fantasmagórico para a reflexão final de quem lê. O enredo consiste na construção de uma ponte para ligar dois lados de um rio em Mangora, ambiente típico de uma formação social pré-urbana, mais conectada com a noção de vilarejo, com um ambiente natural menos modificado (MUMFORD, 2004). Hebron, sujeito já com

idade avançada, figura de autoridade e experiência nesse lugar, recebe a chegada de Roque Diadema, um engenheiro enviado de outras partes, encarregado de avisar aos moradores de Mangora sobre a construção. O ancião então informa-o de que ali as coisas funcionavam já de um jeito estabelecido: a construção deveria primeiro passar pelo crivo do conselho de sábios do vilarejo! O conto se desenrola e, em reunião, o Conselho decidiu unanimemente pela não construção da ponte. Todavia, diante da decisão do conselho, o emissário informa – com uma calma notável – que estava ali apenas para fazer isto mesmo, informar: de onde ele viera, a construção já fora autorizada.

O conto se desenrola: a construção começa aos poucos; agrupamentos de pessoas vão chegando à Mangora, formando acampamentos e trazendo consigo materiais para os alicerces e edificações. Nesse ínterim, grupos mais jovens do vilarejo passam a interagir com os enviados desse além, e isso, com o passar do tempo – que, de modo proposital, não é objetivamente definido por MR –, resulta numa indiferença (e até aceitação) dos moradores em relação à construção. Enfim, o conto se encerra com a construção da ponte em processo, de modo a confirmar que a ordem político-cultural de Mangora havia sido subvertida de uma maneira sorrateira e talvez até “natural”, o que indicaria a inevitabilidade da concretização (conotativa e denotativa) da ponte para o além – o(s) outro(s) lugar(es) –.

A partir dessa história, Bastos (2001, p. 21) destaca que

o contraponto se estabelece em “A diáspora” entre a escrita religiosa ou mítica (citada no conto) e a escrita do próprio conto, dessacralizada e vazia. E é por aí que a narrativa recupera a sua quase suprimida mundialidade. O leitor, que a princípio quase não conta com dados do mundo factível e empírico, é levado de volta à História pelo contraponto entre a palavra sagrada e sua transgressão. O leitor refaz o roteiro da diáspora. E então se pergunta: por que o nome Roque Diadema com sua dupla alusão ao poder imperial? E o que isso tem a ver com o mundo dos teodolitos e documentos lavrados em cartório? E o contraponto (ou duplicidade?) entre Hebron e Roque Diadema é alusão ao contraponto entre mundo antigo e mundo moderno?

Assim, Bastos nota que a expectativa do leitor em relação a uma narrativa confirmadamente mítico-religiosa fica em hesitação, não é provada nem descartada completamente. Essa vacilação levaria quem lê a deixar-se impactar pelo texto: “Ele [leitor] se reconhece no tempo e no espaço de ‘A diáspora’, mas hesita quanto ao sentido disso” (*Ibid.*). Dessa forma, o raciocínio do autor é de que o fenômeno fantástico do conto reside no quê fantasmagórico que toma conta da escrita por meio da dessacralização do texto religioso, já que reescrever (recriando) o texto bíblico, mítico-religioso, “banaliza-o esvaziao” (*Ibid.*, p. 16); e isso provoca um “deslocamento resultante do gesto de descontextualização, uma apropriação” (*Ibid.*, p. 21-22).

Nesse sentido, uma dúvida confirma a banalização promovida pelo conto: “o sagrado, se morreu, revelou-se efêmero, contradisse, portanto, sua própria essência: se já não é mais sagrado, é porque nunca houve? Se assim fosse, como se poderia reescrever o texto outrora sagrado?” (*Ibid.*, p. 17). No nível da escrita, então, o fantástico está no fantasmagórico da presença/ausência do sagrado no texto mítico recriado:

Em Murilo, reescrever o texto bíblico é substituir o mito pela danação. O gosto de vitória que Roque Diadema sente ao findar o conto é o sinal de um instante de autoconsciência da modernidade enquanto época que se sobrepôs ao mundo mítico, religioso. O processo civilizador, eis a diáspora. Discurso e história se interpenetram: o “gosto de vitória” de Roque Diadema é também do autor-narrador, que corroe o texto sagrado e o esvaziou. O instante de autoconsciência é o da literatura enquanto discurso que se sobrepôs ao mito. A história que lemos é a da dessacralização, ou substituição (imperfeita) do mito pela literatura. Então, é da literatura que se trata. Mas da literatura como reino de sombras, do discurso literário como culpa (BASTOS, *Ibid.*, p. 19-20).

Por conseguinte, “a escrita fantasmagórica encena os fantasmas, dá a ver o invisível, isto é, a espectralidade, a forma-mercadoria” (*Ibid.*, p.18), dado que “Hebron e Roque Diadema são seres fantasmáticos porque pertencem ao mundo de onde o sagrado se ausentou. Do lugar onde não mais está o sagrado brotou a mercadoria: Mangora é a forma-mercadoria, é um valor de troca” (*Ibid.*, p.17). No nível da leitura, então, quem lê se depara com a autoconsciência do automatismo que jaz no fantasma: a presença da hesitação que confirma a ausência da certeza; somos nós Hebron ou Roque Diadema? Somos os dois? Somos a história? Somos a História?

Entre as opções, a verdade é apenas a dúvida, que se torna então a condição mesma da experiência de ler o conto, que, analogamente, é a mesma de existir na História, isto é, perguntar-se de onde vem, para onde deve ir, com base em que deve agir, em quais princípios acreditar etc. Se o sagrado é a clareza da verdade como o caminho a seguir, a história é o fantasma que sobra da dessacralização da verdade transformada em dúvida, e esta, em circunstância, em condição de ser. Não sabendo se somos Hebron, Roque Diadema, os dois ou nenhum deles, isto é, não havendo confirmação, vivemos todas as possibilidades. Mas o fazemos apenas na espectralidade, dado que nenhuma delas torna-se real, concretiza-se. Assim, na dimensão da reflexão, o fantasmagórico se mostra como presença; na dimensão empírica, como ausência: entre uma e outra, ganha realidade o paradoxo presença/ausência, ganha vida o fantasma (e o fantástico).

Conforme a versão bastiana de MR, portanto, a inevitabilidade da dúvida e da transformação é marca do fantástico rubiano, como bem ilustra “A diáspora”. Novamente,

remete-se à versão schwartziana, que também retrata a inescapabilidade que qualifica a impotência humana diante do mundo. Com trajes diferentes, as duas versões rubianas apresentam-se para evocar a felicidade (para sempre) adiável, o desencontro repetitivo, a pequenez do sujeito perante as forças que estão além de seu controle, seja em razão de um projeto político colonizador, seja em virtude do teor mais abstratamente sem sentido da existência humana. Desse modo, é possível dizer que a versão schwartziana de MR veste a circularidade infinda e infértil, enquanto a versão bastiana veste a espectralidade do fantasma: ambos vestuários de seres que se apresentam e (significam-se) pelo paradoxo da identificação com o desencontro, catalisada pela própria condição de impotência diante desse deslocamento.

Assim, na esteira da reflexão proporcionada por “A Diáspora”, Bastos quer nos mostrar que a lógica do fantasmagórico é que “não há espírito sem fantasmas dos espíritos” (*Ibid.*, p. 18). A metáfora sobrenatural do fantasma é o recurso textual-argumentativo que o autor usa para abordar o fantástico rubiano, dado que o contista nos coloca sempre na situação de hesitação, na circunstância de não saber se algo ocorreu ou não e, por isso, na condição de aceitação imperativa do inconcebível. Nota o autor que, “em Murilo, há alguma coisa a espreita, alguma coisa que ameaça acontecer. Ainda que não aconteça, aí está, já está aí, de fato já aconteceu, pois não é nada senão a espreita mesma, como uma ausência, um vazio que nos observa” (*Ibid.*, p. 33-34). A espreita: a força ameaçadora do fantástico.

Para dar solidez à noção de fantasma, Basto recorre a alguns autores. O autor afirma que Derrida, filósofo francês,

emprega o termo “espectro” para designar essa fugidia pseudo-materialidade que subverte as oposições ontológicas clássicas entre realidade e ilusão. Não existe realidade sem espectro. O círculo da realidade só pode ser fechado mediante um estranho suplemento espectral. A realidade não é a própria coisa, é sempre simbolizada. Mas a simbolização nunca é total, contém sempre um falha. Essa parte do real que permanece não simbolizado retorna sob a forma de aparições espectrais. O espectro dá corpo àquilo que escapa à realidade (*Ibid.*, p. 19).

Ora, se a dúvida é a confirmação de que algo está a escapar – uma explicação, uma clarividência, uma certeza, a verdade, enfim –, então a dúvida mesma é o fantasma. Nesse sentido, se a circunstância de hesitação amplia-se de modo tal que passe a significar o que é a condição do ser humano, esta torna-se então o fantasma. Dessa forma, os seres sociais esvaziados de sentido, agentes e vítimas do projeto modernizante, configuram-se como fantasmas de si mesmos na medida em que o mundo que os oferecia identidade, explicações e clareza sobre o caminho a seguir foi desmanchado, foi substituído num processo gradativo

que contou, paradoxalmente, com a agência dessas mesmas pessoas, inconscientes da grande trama da colonização, presas às armadilhas do discurso, possuidoras de desejos alheios. Fantasmas de si, enfim, pois são presenças que confirmam ausências.

Avançando na solidificação da teorização sobre o fantasmagórico, Bastos apresenta a noção marxiana de **fetichismo da mercadoria**. O autor ressalta que “o fetichismo da mercadoria é o modo pelo qual as formas econômicas do capitalismo ocultam as relações sociais nelas subjacentes” (*Ibid.*, p. 18). Nessa perspectiva, nota-se que sua versão de MR evidencia a literatura (e o discurso de modo geral) como mercadoria em razão de que (e à proporção que) ela desempenha papel central para a instauração do caráter fantasmático da situação em que nos encontramos: a de hesitação perante a determinação da nossa própria circunstância diante do avanço do projeto da modernidade. É esse processo que se narra em “Bárbara” e em “A diáspora”, pois ambos os contos apresentam o fantasmagórico quando nos colocam tanto como projeção do discurso quanto como sujeitos subjugados pelo discurso, seres situados na hesitação, na presença/ausência do real/ilusão, condicionados pelos próprios desejos, que, conforme “Bárbara”, afinal não sabemos se são nossos.

Dessa maneira, de acordo com Bastos (*Ibid.*, p. 18), não é que “o fantástico nos dá a ver a realidade, o que equivaleria a tomá-lo como alegoria de alguma coisa ‘real’. O fantástico nos dá a ver, sim, os mecanismos de constituição daquilo que tomamos por realidade. Os processos através dos quais a ilusão se faz real”. Nessa acepção, o fantasmático consiste precisamente na dúvida sobre como chegamos até aqui/agora, razão pela qual, na era do ceticismo, em que a verdade foi substituída pelo conhecimento, acabamos optando por uma outra narrativa que, a nosso julgo, satisfaça melhor nossa inquietação. Uma “verdade” para cada clientela. Mas, se assim é, não teria sido sempre assim? E, se assim sempre foi, não teria sido sempre a verdade uma ilusão? Eis aqui/agora, novamente, a hesitação, paradoxalmente confirmando o fantástico, que, segundo a versão bastiana de MR, é o fantasmagórico da existência humana.

Bastos retoma ainda Slavoj Žižek, quando este analisa a fantasia ideológica. Conforme o autor (*Ibid.*, p. 19), o teórico esloveno nos mostra que a questão central do debate sobre o conceito de ideologia é que esta não mascara uma realidade verdadeira, mas sim proporciona uma fantasia que condiciona, estrutura a realidade social. Por conseguinte, tomar, como em MR, a literatura como forma-mercadoria é tomá-la como fantasma que, propositalmente, faz da dúvida a realidade, deixando apenas a(s) narrativa(s) mesmas como critério último de verificação do que seria real. Nesse sentido, para Bastos,

[...] o fantástico problematiza, sem desfazer, os parâmetros e códigos culturais do real e do imaginário, desestabiliza os critérios da operação que estabelece as fronteiras. Como tal, encena uma incongruência, uma dualidade. A incongruência é um terceiro elemento, que já não é nem o comum, nem o insólito, mas a impossibilidade de solução, a coexistência problemática, o desacordo, a desavença, ou ainda, a intriga, a narrativa. Aí será possível identificar uma política do fantástico [...] Considerar o sentido como presente **na** ambiguidade resultaria em dissolvê-la. O sentido é **a** ambiguidade mesma, o haver ambiguidade. Assim, procurar o sentido equivale não a desfazer a ambiguidade, mas a perguntar pelas razões de haver ambiguidade (*Ibid.*, p. 25-26, grifos meus).

Ora, há ambiguidade porque há violência, há a destruição de um mundo para a construção de outro; ambiguidade há também em virtude de ter-se destruído o arcabouço discursivo do mundo ido para dar lugar a um novo mundo, a novos critérios de identidade, de desejo etc. Dessa forma, há ambiguidade porque há o projeto modernizante, há colonização. Quem é do povo dominado há, enfim, que ser outrem, que se tornar outrem. Nesse sentido, há ambiguidade pois há mais de uma ordem de coisas em disputa, e a dimensão desta transcende a capacidade do indivíduo de racionalizar o que acontece. Diante da violência da modernização, portanto, como não haver ambiguidade?

Com essa reflexão, a versão bastiana de MR mostra que a literatura, enquanto discurso que participa da construção cultural de um grupo ou sociedade, isto é, enquanto meio que proporciona identidades, explicações, narrativas etc., é “manifestação de uma violência social: sempre há luta pela imposição do significado” (*Ibid.*, p. 26). Por isso, o que define o fantástico é valer-se dessa ambiguidade, explorá-la “até um ponto em que os significados possíveis se desligam da limitação da empiria e da facticidade, penetrando assim no mundo das puras sombras” (*Ibid.*). Assim, o fantástico rubiano age quando nos apresenta a consciência de que “o significado vencido e dominado é exilado para fora do universo do plausível e, como tal, não pode se manifestar senão enquanto monstro” (*Ibid.*).

Observa-se, então, que o caráter paradoxal do discurso, sobre o qual falamos no início desta seção – o de que, ao explicar e elucidar, esvazia, mina o sentido –, é precisamente ao que se refere Bastos por meio da noção de **fantasma**. A **poética/política do espectro**, nesse sentido, reside não na “solução” que o discurso oferece para a dúvida humana, mas sim no fato de que o fantástico, “por irredutível, questiona o nosso gesto quotidiano de dissolver o inquietante no familiar, ou seja, o gesto de naturalização da ideologia” (*Ibid.*). “Bárbara” e “A diáspora”, portanto, evidenciam-se como exemplares rubianos de (des)montagem do discurso, processo narrativo que envolve desejo e interesse; projeto que se vale da condição

mesma de ambiguidade que é estar vivo no mundo, o que é radicalizado na vida social dos contingentes acometidos pela modernização num país periférico.

Aprofundando-se nessa reflexão, Bastos afirma que

A contragosto, eis como os personagens murilianos vivem ou narram os acontecimentos. Gostariam de poder escapar da história em que foram lançados. E, além de viverem a contragosto, elaboram o discurso correspondente. Narram-se as descobertas de pertença a um mundo desagradável, e a condição de prisioneiro. A questão não interessa apenas aos personagens, atinge de cheio os leitores, que se sentem também prisioneiros. Ela está aí no mundo do texto, mas ao mesmo tempo lhe antecede e suscita as histórias de prisão e impossibilidade de fuga. Vem de outro lugar, formula-se em outro terreno, no mundo real, no qual somos nós os personagens. Percebemos, então, que também o autor [como nós] está aí a contragosto. A história é a História (*Ibid.*, p. 34).

Dessa forma, nota-se que, a contragosto, estamos – nós que almejamos emancipação, justiça social, felicidade, enfim, – no projeto modernizante num país periférico. É nesse viés que Bastos lê em MR uma **metarrativa fantástica do colonialismo**, evidenciada por meio da poética/política do espectro:

[...] metanarrativas são para Lyotard mitologias universais, isto é, grandes narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas. Essas narrativas são teleológicas: em nome de algum fim supremo para a humanidade elas subordinam os desejos, anseios, fins, experiências a um sentido último que, por isso mesmo, é opressor. Em nome das grandes narrativas foram cometidos numerosos crimes e atrocidades (*Ibid.*, p. 108-09).

É isto então, segundo o Bastos, que o universo fantástico de MR nos mostra: pessoas sem consciência, jogadas ao mundo, vivendo histórias que parecem não ser as suas, submetidas à pura lógica do acontecimento, existindo, como Zacarias, o pirotécnico do conto homônimo, sem saber se vivem de fato ou se estão mortas. Essa dúvida se nutre do fato de que o mundo com o qual tinham relação de identidade foi-se pulverizando com uma aura de legitimidade externa e de gradação aceitável, o que torna a desconexão entre ser e mundo mais fantasmática, tanto para leitores – que se reconhecem na hesitação fantástica – quanto para personagens – que propagam a duras custas o discurso mesmo que as sujeita –.

Nessa diretriz, a tomada de consciência que vem a nós, leitores, quando percebemos, por meio da metalinguagem rubiana, os modos de construção da realidade fantástica, – nossa e da obra –, não aparece como uma redenção. Do contrário, essa conscientização confirma a ausência do sagrado, da emancipação, ratificando então a presença da danação: a consciência da condição fantasmática radicaliza a própria circunstância fantasmagórica a que estamos sujeitos. Isso ocorre porque entender que vivenciamos a lógica ambígua da

presença/ausência não nos tira dela automaticamente. Entretanto, é por meio dessa percepção que podemos agir no sentido de não nos contentarmos com as explicações fantásticas da modernidade, que, paradoxalmente, precisam, assim como Bárbara, consumir pelo discurso a realidade de modo a nos convencer que este ou aquele desejo é de fato nosso.

A força da versão bastiana de MR, portanto, reside num ensinamento: por meio da radicalização que o fantástico proporciona em relação à percepção dos mecanismos de organização dos critérios culturais de verdade/ilusão, MR, valendo-se da metalinguagem, mostra-nos que a literatura é parte fundamental do discurso que ajuda a criar e estabilizar esses critérios, naturalizá-los:

[...] capítulo decisivo da metanarrativa do colonialismo são os projetos nacionais, para os quais a literatura forneceu o suporte imaginário e ficcional. Logo, o sistema literário nacional, não este ou aquele, mas a literatura mesma enquanto suporte dos projetos nacionais, está comprometida com a metanarrativa do colonialismo. No caso brasileiro, entendemos que estão historicamente correlacionados a escrita fantástica muriliana e a perda de visibilidade do projeto nacional brasileiro. As duas coisas são então indissociáveis: a invisibilidade da literatura como discurso de representação e a invisibilidade da representação nacional (*Ibid.*, p. 109).

Nessa metanarrativa rubiana, são Ofélia, Teleco, Bárbara, – e vários outros personagens –, projeções do narrador, que estão ali apenas para evidenciar o fantasmático da interlocução, isto é, são recursos textuais para mostrar que, de fato, não há diálogo no projeto modernizante: o narrador rubiano vive um constante monólogo. Nessa unilateralidade, também o narrador não é alguém: é apenas uma representação; representa o discurso mesmo, que, como agente ativo do projeto colonizador, deve ignorar um mundo de desejos, anseios, perspectivas, alteridades. Nesse projeto, o contista nos mostra, segundo Bastos, que o discurso é a forma-mercadoria que faz das pessoas mercadorias-fantasmas, presenças que confirmam a ausência de escolha sobre um projeto violento que ainda hoje se perpetua.

Uma vez mais, as versões bastiana e schwartziana de MR apresentam a condição de impotência do ser humano diante de uma inescapável sequência de transformações que, sendo a única possível, passa a significar o ser humano em seu desencontro, paradoxalmente forçando a identificação do ser com “seu” percurso, que de fato lhe foi imposto. A distinção fundamental, creio, entre essas versões, reside no fato de Bastos (2001) focalizar o fantástico como crítica à dimensão ideológica que jaz na prática cultural de narrar para naturalizar o arbitrário da imposição político-epistêmica, ao passo que Schwartz (1981) enfoca o

fantástico como linguagem que nos permite reflexivizar narrativas religiosas, sociais e existenciais.

Dessa forma, “a radicalidade da ficção muriliana está na consciência (que, se não é do protagonista, é sempre do narrador) de que a história aí contada ainda não teve fim e continuará sendo contada até a sua saturação” (BASTOS, 2001, p. 120). Como Alexandre Saldanha, protagonista do conto “A armadilha”, também caímos, a contragosto, na arapuca trazida do além-mar; também somos vítimas do que nos trouxe o mar, o trem, enfim, a forma-mercadoria da colonização. Diante disso, nota-se que o fantástico rubiano é a própria condição de fantasma que nos foi unilateralmente legada, ou seja, o fantástico reside na própria circunstância cuja aparência de normalidade o discurso modernizante se esforça tanto para manter, legitimar, reproduzir: a circunstância da colonização, da destruição e da construção violentas, da substituição forçada, do apagamento de alteridades, desejos, repertórios, critérios.

Assim, a apresentação do fantástico faz uma metaconfirmação do paradoxo que é o fenômeno da colonização: a condição de hesitação, fantasmagórica, só existe porque o projeto modernizante não conseguiu suprir as angústias humanas com explicações e verdades; em contrapartida, ao tentar suprir-lhes com a forma-mercadoria, trajada de literatura, de arte, disso ou daquilo, fez evidenciar o descompasso, a violência. Isso radicalizou ainda mais o fantasma e implicou a necessidade paradoxal de expandir e generalizar infinitamente a forma-mercadoria, dado que a lógica do fantasma, que é a da forma-mercadoria, passou a ser a forma-identidade oficial propagandeada pela modernidade.

Nesse sentido, é a noção de **espectralidade** que sintetiza a interpretação proposta pela versão bastiana de MR, precisamente a definição de Frederic Jameson (2008, p. 39), inserida como epígrafe por Bastos:

A espectralidade não envolve a convicção de que fantasmas existem ou de que o passado (e talvez até o futuro que eles profetizam) é ainda muito vivo e funcional, em meio ao presente: tudo que a espectralidade diz, se é que se pode pensar que ela fale, é que o presente não é tão autossuficiente quanto se alega; é que nós faríamos bem em não contar com sua densidade e solidez, que, em circunstâncias excepcionais, podem nos trair.

Percebe-se então que esse termo (espectralidade) provoca a reflexão de que não se pode contar com a densidade e a solidez do presente, do vivido, pois ele não é autossuficiente. Nesse viés, o quê de espectral que há na realidade evidencia que sempre há um esforço, uma disputa para superpor às manifestações, aos fenômenos, conteúdos que soem como explicações legítimas, que aparentem autossuficiência, que se portem como verdade. Mas as

aparências enganam – se considerarmos que existem essências –, e há sempre algo que escapa. É precisamente nisso que reside a ambiguidade do fantasma, que é também o paradoxo do colonialismo e, conforme explicitado, a marca do fantástico, segundo a versão bastiana de MR.

### 3.2.1 O espectro rubiano e o fantástico no mundo extratextual.

De que modo e por qual razão, portanto, poder-se-ia pensar a versão bastiana de MR a partir do mundo extratextual? Ainda que essa relação tenha se sugerido ao decorrer da seção anterior, cabe agora sistematizá-la. De início, é importante retomar que o fantástico é uma noção que busca significar uma situação (a **relação** entre o **quê** e o **quem**) em que um fenômeno (uma pessoa, um objeto, um evento, uma ideia etc.) possa suscitar de modo radical no sujeito a sensação do impensável – do impossível, do inacreditável, do sem nexos – a ponto de transgredir sua ideia de realidade. Essa transgressão é designada por Roas (2014) como o **efeito fantástico**.

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que a **espectralidade** apresentada pela versão bastiana de MR é entendida como o atestado de **autoinsuficiência** do presente, o fantástico pode ser evocado quando alguém percebe os mecanismos de naturalização da ideologia, isto é, as “piruetas discursivas” que tentam a todo instante superpor às paixões humanas a lógica da reprodução infinda. Nessa superposição, tais mecanismos roubam os seres humanos de sua autenticidade potencial, ao mesmo tempo que lhes impõem desejos e concepções estratégicas para a continuidade do projeto de expansão colonial. Sob essa ótica, nota-se que não apenas uma epifania ou reflexão trabalhada em relação à percepção de uma circularidade infértil e inescapável (SCHWARTZ, 1991) pode evocar o fantástico: também a espectralidade rubiana pode fazê-lo.

Imaginemos que alguém, num momento efêmero de uma epifania, perceba a literatura (ou alguma outra obra estética) como um instrumento de naturalização da ideologia colonizadora. Esse sujeito pode começar a se indagar se há outras práticas, objetos, ideias e/ou eventos que se aparentaram sempre naturais, normais, mas que foram de fato impostos, “construídos”. Tal questionamento passa a gerar, num primeiro momento, além de espanto profundo, também desconfiança em relação aos produtos culturais e às reflexões proporcionadas por eles, pois, ainda que o indivíduo hipotético não saiba, é fato que as ideologias perpassam as dimensões culturais da vida humana de modo intrínseco e generalizado (HALL, 2016). Assim, a generalidade inerente que liga as ideologias às culturas

torna possível a percepção dos mecanismos ideológicos, seja num livro, seja numa peça de teatro, ou ainda numa receita culinária, num vestuário etc., ou seja, em coisas tidas como simples e corriqueiras da vida.

Nessa perspectiva, tendo percebido, por qualquer razão ou circunstância, que a arte pode servir (e frequentemente serve) como meio para contar uma história subjacente, implícita, tacitamente eivada de valores e concepções, o sujeito passa a desconfiar da arte de modo geral. Isso porque percebeu que o que antes pensava ser natural – ou talvez o que antes ela nem refletia sobre, nem sequer problematizava – é de fato algo pensado e trabalhado, algo instituído, que a faz pensar e agir de uma determinada maneira. Tal percepção envolve admitir que concepções, condutas e valores não são naturais e inequívocos, mas sim relativos e diretamente dependentes de uma ou outra visão de mundo; significa atestar que há interesses “por trás” da seleção de uns e exclusão de outros valores e concepções; significa por fim aceitar a existência da arbitrariedade dos significados e, portanto, do poder de articulá-los e veiculá-los na sociedade, em grupos específicos etc. (FOUCAULT, 1996; 2014).

Essa percepção, ocorrida como epifania, num momento efêmero do primeiro contato com a reflexão de que não há indissociabilidade entre poder e conhecimento – a reflexão de que ideologias estão em todo “lugar” nas sociedades –, pode gerar profunda desconfiança e talvez até medo, dado que um mundo antes natural e familiar se transforma abruptamente num mundo desconhecido e ameaçador. Assim, essa reflexão pode evocar a incredulidade, a sensação de impossibilidade tão cara ao fantástico, que, assim como o livro infinito de Borges, passa a impressão de algo que **não pode ser, mas é** (ROAS, 2014).

A espectralidade – a impossibilidade de confiar plenamente no que se nos apresenta – coloca-se, portanto, a um só tempo, paradoxalmente, como fundamento e consequência direta do fantástico: como fundação porque a autoinsuficiência do presente alicerça a possibilidade do medo e/ou da inquietude; como efeito porque a percepção do fenômeno fantástico confirma a relatividade do presente, já que, enquanto alguém sente a radicalização do absurdo no efeito fantástico, outrem talvez passe despercebido por uma circunstância semelhante. Por conseguinte, independentemente de ser ou não uma verdade ontológica a espectralidade, é na relatividade (e relacionalidade) do ato de perceber a autoinsuficiência do presente que o fantástico se manifesta, conforme explicitado no primeiro capítulo desta dissertação. Essa qualidade por si só atesta o quão fulcral é a subjetividade num juízo de valor ou definição que se pode dar a uma situação, o que comprova o papel do sujeito como

entidade que participa ativamente na “construção” ou “articulação” do que é concebido como real, verdadeiro etc. – remetendo-nos, ciclicamente, à autoinsuficiência do que se nos apresenta, à espectralidade –.

Consoante essa perspectiva, então, a espectralidade e o fantástico movimentam sempre uma política – dado que sempre há interesses em disputa pelos significados – e uma poética – pois há sempre uma semiótica, uma dimensão estética e (tacitamente) valorativa nos esforços naturalizantes desempenhados pela ideologia (HALL, 2016). Assim, conforme a versão bastiana de MR, pode-se afirmar que o fantasmático da forma-mercadoria – o aprisionamento da realidade pelo discurso colonial (BHABHA, 1998) – enseja então o absurdo-fantástico num momento epifânico em que o que antes era apenas uma história, um livro ou até uma receita culinária, passa a ser um amontado de interesses, perspectivas, visões de mundo, condicionamento social etc.

Com o passar do tempo, o espanto do momento inicial pode evocar mais a desconfiança e a inquietude à medida que o sujeito vai se informando mais e percebendo mais os meandros da ideologia como fundamentação para as práticas culturais e para as explicações sobre o mundo, sobre as relações sociais etc. Nesse sentido, à proporção que esse fenômeno se faz conhecido, o sujeito hipotético pode, ao invés de naturalizá-lo novamente – argumentando consigo, por exemplo, que “as coisas são assim mesmo, sempre foram assim, o mundo é assim” etc. –, radicalizar sua inquietude, substituindo o espanto inicial por uma postura ativa de cautela e criticidade diante da ameaça que as ideologias impõem, da ameaça que a espectralidade mesma instaura, dado que ela está (e não está) em todo lugar e que isso, por inferência, significa a impossibilidade ou ao menos a implausibilidade de se assumir que o que se nos apresenta é de fato o que se nos apresenta, ou seja, reforça em nós a intuição de que nada é o que parece ser – ou, até mesmo, que algo não pode ser, **mas é**: o impensável, o fantástico –.

Nesse caso, diante de um fenômeno agora conhecido e compreendido, o fantástico se radicaliza juntamente à vontade profunda de que a realidade não fosse assim, de modo que se torna possível então a sensação de inquietude profunda diante de algo que, apesar de conhecido, tem a aura do impensável, do inacreditável, do impossível. Afinal, como poderia uma simples receita culinária, um simples romance, uma banal peça infantil de teatro, como poderiam essas coisas simples da vida serem produtos culturais altamente eivados de interesses políticos e concepções de mundo subjacentes? Logo, dependendo do quê e do quem, o fantástico se torna mais ameaçador à proporção que o espectro passa a ser entendido

como a condição (talvez ontológica) da vida social, o que implicaria inclusive reconhecermos como espectros, autoinsuficientes, também produtos de deslocamentos e (tentativas) de ocultamentos.

Segundo a versão bastiana de MR, portanto, há sempre algo à espreita: a espectralidade. Tematizada por meio da analogia fantástica ao projeto literário nacional, a autoinsuficiência da realidade implica sermos nós, também, espectros, fantasmas de nós mesmos. Isso porque, assim como livros, peças teatrais, receitas culinárias e vestuários, somos também produtos culturais, mas mais complexos, já que portadores de desejos, interesses, concepções e valores, que inclusive não sabemos ao certo se são nossos ou se se fizeram nossos, afinal fomos roubados de nossas memórias. Diante da potência dessa reflexão, podemos viver o fantástico de modo a naturalizar nossa condição incerta e viver, como o arquipersonagem rubiano de Schwartz (1981), uma circularidade infértil, triste e infinda; ou podemos abraçar o fantástico numa postura ativa de inquietude radicalizada, de revolta crítica perante a autoinsuficiência e a arbitrariedade que fundamentam as relações e os conhecimentos. Essa possibilidade crítica, creio, consiste na abertura que o MR de Bastos (2001) nos propõe.

### 3.3 BELAPARTE PERCINO E O NÃO SENSO RUBIANO

Eziel Belaparte Percino (2014) propõe um empenho interessante: focar a lógica do não senso de modo a pôr em xeque a ânsia por explicações para a dimensão literária; de maneira a evidenciar uma crise na relação representacional do “isso é aquilo”, “tal coisa significa aquilo outro” etc. Em sua interpretação de MR, Percino vê uma literatura do insignificável, do impensável, do indizível; uma literatura que apresenta uma lógica do acontecimento, em vez de uma lógica da verdade. Assim, a proposta do autor consiste em apresentar **engenhos** de não senso na obra rubiana, com a finalidade de mostrar que, na contística rubiana, há um MR que nos leva a pensar sobre a infertilidade do pensamento e da prática que pretende decifrar um texto, encontrar sua “verdade legítima”. Diante disso, o autor propõe não uma explicação **de** ou **sobre**, mas sim uma **experiência em MR**. Essa experiência é o que define então a versão perciniana.

De início, é importante explicitar a visão do autor a respeito da noção de significado (senso), para, depois, chegar à sua do não significado (não senso). Percino (2014, p. 21-23) afirma que **significado** é um “conceito-limite” ligado ao pensamento, mais especificamente à lógica do **querer/poder dizer**. Isso ocorre em razão de que um significado é sempre

evocado por meio de uma proposição, dado que nada significa (ou não significa) em si mesmo. Por conseguinte, uma proposição evoca um significado, que, para ser avaliado, evoca outra proposição, que evoca então outro significado e... Dessa maneira, segundo o autor, as operações de significação ocorrem em “blocos” de referências, de modo que um “achado”, um significado “consagrado”, é necessariamente fruto de um consenso organizado entre proposições que são semelhantes em seu **querer/poder dizer**.

Em diálogo com Deleuze, Percino nota que a significação é uma condição de verdade entre uma proposição – que pode ser desde uma palavra ou frase até mesmo um discurso – e conceitos tidos como gerais, universais. Essa relação de verdade ocorre num “campo de representação”, de modo que há quatro camadas de uma proposição:

*designação ou indicação* (referência a um ‘ele’: relação da proposição a um estado de coisas exteriores, sob a forma ‘é isto’, ‘não é isto’, tendo como critério o verdadeiro e o falso); *manifestação ou expressão* (ato que constitui um ‘eu’: relação da proposição ao sujeito que fala e se exprime, tendo como critério a veracidade e o engano); *significação* (a implicação conceitual: relação da proposição com conceitos gerais, sob a forma ‘isto implica aquilo’ ou ‘isto, logo aquilo’); e *sentido* (algo que não está nos objetos designados, não está na atividade mental daquele que se exprime e não se confunde com a significação ou com os problemas da significação). A designação, a manifestação e a significação pertencem ao ‘círculo intraproposicional’, enquanto o sentido é extraproposicional (não ‘existe’: insiste, subsiste). (2006; 2009, apud PERCINO, 2014, p. 57)

Observa-se nesse trecho, portanto, que não há possibilidade de pensar-se o significado fora da pragmática, isto é, fora de algumas variáveis basilares da experiência humana: intenção, repertório informacional, critérios de aceitabilidade – o que cada sujeito ou grupo julga aceitável em termos de informação e valores – e de situacionalidade – como cada situação (local, tempo, status quo etc.) interfere no/condiciona o processo comunicativo –. Toda essa dimensão pragmática influencia na operação de significação, tanto quanto a proposição-objeto primeira que se lhe pretende encontrar a “verdade”.

Em razão desse processo, o significado é, para Percino, não uma questão de origem e destinação, mas sim uma relação sempre flutuante, que existe sempre em redes ativas nas quais um certo momento/local de significação não é um “achado final”, mas sim exatamente isto – um momento/local numa rede –. Assim, tem-se que a “verdade” de um significado é o momento/local que ocupa na rede ativa de significações e também o caminho que percorreu até chegar ali, isto é, os outros momentos/locais na rede pelos quais passou para chegar no momento/local atual.

Segundo o autor (2014, p.20-22), essa problemática não é recente, pois vem desde Platão. Perante essa ancestralidade epistemológica, tal concepção sobre a **mobilidade** e **referencialidade** do significado é mencionada por Percino para ratificar que os aspectos rubianos analisados por ele não compõem uma teoria geral do significado (ou do não significado), isto é, não significam **o que é MR** nem seu universo ficcional. Ao invés disso, sua análise do universo rubiano consiste em “uma forma de **criação** orientada, [...] numa perspectiva de abordagem previamente traçada” (*Ibid.*, p. 20). Nesse sentido, Percino apresenta um momento/local específico na rede de significação que podemos chamar de universo ficcional rubiano; um ponto singular ao qual se chega a partir de um entreolhar intangível.

Esse recorte não constitui uma análise mais total, como as que fizeram Schwartz (1981) e Bastos (2001), mas em sua particularidade está a sua força. Nota-se isso porque um recorte faz parte de um todo, isto é, uma metonímia contém sempre uma “verdade” que evoca generalidade: ainda que a criação orientada de Percino (2014) não signifique a totalidade da contística rubiana, apresenta-nos um Rubião particular – uma versão perciniana de MR –, uma singularidade de sua obra, um traço distintivo que faz parte da totalidade e que, por isso mesmo, pode nos ajudar – assim como as versões schwartziana e bastiana – a alcançar um dos propósitos desta dissertação: tomar o fantástico rubiano como exemplo da noção de fantástico proposta por Roas (2014). Afinal, momentos efêmeros são, não raramente, instantes de nítida percepção.

Com base nesse entendimento flutuante e relacional do significado, do senso, Percino propõe que o não senso (o sentido) é o intangível, é o que “não está nos objetos designados, não está na atividade mental daquele que se exprime”, é o **círculo quadrado**, é a “Coisa que não deve (embora possa) ser substituída por outras coisas, o deixado como tal, o fluxo visto pragmaticamente com autônomo, o **x** que só é **x**, o vazio” (2014, p.57). Nessa perspectiva, o não senso não é a ausência de significação, mas sim uma “aceitação do indizível”, uma “lógica alógica” (*Ibid.*), que expõe os limites da lógica demonstrativa, segundo a qual há um momento originário do qual diferenciam-se momentos que se lhe podem ligar com base na mecânica causa-efeito. Nessa acepção, dado que buscar (ou não) a realização de um **querer/poder ver** específico é sempre uma escolha, não senso e senso configuram-se como decisões pragmáticas: este propõe a exclusão do inefável, cursa o trajeto da (e à) origem; aquele valoriza o inefável, desdenha do original porque focaliza o **potencial criativo** que habita na ação-leitura.

Neste ponto desta seção já se faz evidente uma diferença fundamental entre o estudo de Percino (2014) e as análises de Schwartz (1981) e Bastos (2001): Percino leva fortemente em consideração a interação entre o texto e quem o lê, de modo que a sua versão de MR não pode ser compreendida sem considerar-se a ação-leitura como atitude pragmática elementar que se coloca ao esforço hermenêutico. Assim, ao passo que as versões schwartziana e bastiana tenham, de modos diferentes, focado na organização dos símbolos intratextuais para então estabelecerem, também diferentemente, relações com o mundo extratextual, a versão perciana coloca em foco justamente a plausibilidade da relação referencial entre texto e mundo.

Vê-se então que, entre o senso e o não senso, entre o significado e o sentido, jaz a **persona**: cabe a quem lê realizar essa decisão pragmática. Ao elaborar essa reflexão, Percino (2014, p. 26-33) oferece-nos imagens rubianas que mostram índices, possibilidades de não significação, espelhamentos de não senso que confirmam a “lógica alógica” da pluralidade de significados que, repetindo-se, colocam no horizonte do indizível quem lê Rubião. O autor cita (*Ibid.*, p.28-29) o conto “A armadilha”, por exemplo, cujo protagonista, Alexandre Saldanha Ribeiro, encontra-se num prédio inabitado, vazio, de janelas fechadas e trancadas, sem possibilidade de ver o mundo exterior, carregando uma mala (cuja finalidade não se explicita). O personagem principal chega até uma sala onde alguém, com uma arma em punhos, espera-o; mas não há qualquer razão para a espera senão a perpetuação da própria espera (por algo que não se explicita): ao invés de matar Alexandre, o estranho tranca a sala e diz que lá ficarão por um, dez, cem ou mil anos.

De acordo com Percino, a gradação hiperbólica do tempo é mais maligna que dizer simplesmente “eternamente” ou usar alguma expressão sinônima. O fato de não haver ninguém no prédio, nem este possibilitar à visão alcançar o mundo externo são aspectos que intensificam o enclausuramento e voltam a si mesma a perpetuação (infinita) da espera; esta, assim como a arma e a mala, não tem finalidade evidente. Mas qual o significado disso tudo? Daí em diante, têm-se proposições baseadas em proposições, que levam a outras proposições, possibilidades de diferentes querer/poder ver que **poderiam**, inclusive, remeter às versões schwartziana e bastiana de MR: à primeira em razão da noção de infinito, trazida pelo uroboro, pela circularidade inescapável; à segunda em virtude dos espelhamentos entre os contos, reiteradas duplicidades que se desdobram em projeções (do narrador, de uma personagem, da literatura, enfim, da arte, do discurso, como exemplifica “Bárbara”).

O conto “Epidólia” também é mencionado por Percino. A protagonista é um paradoxo: a única coisa que evidencia sua existência é o seu desaparecimento, que pode ter ocorrido repentinamente, dado que Manfredo, quem vai em busca dela, aparece primeiramente num banco ainda sentindo o calor dela. Em seu percurso para encontrá-la, Manfredo se depara com várias imagens e nomes sugestivos: uma calcinha suja de sangue no Hotel Independência; um marinheiro chamado Pavão, tipo bruto, agressivo, de cuja barba dependuravam-se moedas; um ateliê cujo dono pintava nudez feminina; uma farmácia chamada Arco-Íris, onde os potes de medicamentos eram dourados, local onde surge a dúvida sobre a virgindade da protagonista, situação que aparenta certo embaraço, certa vergonha. No fim, todos que habitam o cenário clamam juntos por ela: Epidólia! Epidólia! Epidólia! Mas “do que se fala? Nada é evidente, apenas um eixo mínimo. No que se conta, sempre uma referência estranhamente inócua, ou sombras, ou adornos, ou quebras, ou deslize de coisas, ou gratuidade, ou papagueamento, dir-se-ia, ‘sem nexos’” (*Ibid*, p.30).

No conto “A lua”, Percino nota a espreita, a perseguição silenciosa que culmina com a faca do narrador sendo cravada nas costas de Cris, movimento que faz sair uma Lua de seu corpo ferido. A lua é agarrada por uma meretriz, mas logo escapa e, ascendendo ao céu, começa a confundir-se com a paisagem celeste e dá a ver o sorriso de Cris. Diante disso, pergunta Percino: “Pura violência ou êxtase?” (*Ibid*, p.30). Analogamente, Anatólio, o “Homem do boné cinzento”, é vítima da espreita, da perseguição inerte de seu vizinho, Roderico. Artur, irmão de Roderico, nota que no céu há pontos cinzas e brancos, alternando-se numa espécie de xadrez; no boné de Anatólio, também cinza e branco se alternam em padrão xadrez. Ao final do conto, nas mãos de Roderico, Anatólio transforma-se em uma bolinha negra. Seriam ambos padrões, no céu e no boné, princípios superpostos, análogos, originários em um mesmo significado; querem dizer a mesma coisa? Percino (*Ibid*, p. 32) indaga isso e conclui: “decida-se, assim, sob esta pirotecnia de xadrezes: imagem pura, não senso”.

Outro conto citado pelo autor para evidenciar a possibilidade do não senso como uma decisão pragmática é “Marina, a intangível”. Nesse conto, José Ambrósio, o protagonista, é um escritor, um jornalista. Na redação do jornal, à noite, as ideias parecem não vir, a criação se mostra truncada, travada, isto é, não se mostra, senão pela sua ausência – novamente o paradoxo presença/ausência –. Na impossibilidade da execução de seu propósito, escrever, José Ambrósio encontra na bíblia a solução: deveria discorrer sobre o mistério dela, Marina, a intangível, cujo nome verdadeiro era Maria da Conceição.

Após essa constatação, aparece numa janela um estranho, trazendo versos para Marina, instaurando no jornalista o fluxo criativo, que resultaria num poema. Para publicar o poema, o estranho solicitou que fossem ao jardim; lá, Ambrósio rasgou flores, pediu um girassol. Quando bateram os sinos, vários personagens começaram a pular os muros, a entrar em cena: padres capuchinhos, a Filarmônica Flor-de-Lis, o coral dos homens de caras murchas, um grupo de mulheres grávidas, anjos de metal, impressores com perna de pau. Marina surge então em meio a essas figuras, e ornamentos começam a aparecer: vestido, chapéu, pena de galinha... ao fim, o poema é escrito, e é a toda essa miscelânea de gente e objetos que se atribui a escrita.

Diante da caoticidade do enredo, da multiplicidade de objetos, da aleatoriedade das personagens que começam a aparecer de supetão, Percino (*Ibid.*, p.42) ressalta que “o conto serpeia uma metafísica do intangível”. Seriam símbolos? Haveria referências? Para o autor (*Ibid.* p. 43), “o excesso leva a uma espécie de ‘tudo pode’: a narração se torna obsessiva, o sistema entra em pane pelo desalinhado exagero de seus elementos. Meio lá meio cá, o que poderia torná-lo apenas previsível enquanto tensão de intriga descamba nesta implosão”. Nesse sentido, a multiplicidade de elementos cria um tipo de “caos-cosmos” (*Ibid.*, p.42), em face do qual se abre o não senso, o figural, o indizível.

Observa Percino (*Ibid.*, p.26) então que Rubião é autor de uma

Fantasia que se inclina a desenlaces quase cataclísmicos, desfechos implacáveis, como metáforas agudas, na criança encardida, sem dentes, [em] que Teleco enfim se transforma, em Alexandre Saldanha Ribeiro emparedado (um, dez, cem, mil anos), na nulidade última de Gérion, na bolinha negra rolando na mão de Roderico, mas que evita iluminar a dimensão de seus efeitos. Talvez permita apenas um paradoxo: pulverizar-se em muitas parcelas de significados possíveis, inseguros, instáveis, provisórios, e, ao mesmo tempo, como um ‘dito’ autônomo que se reveste de ‘não dito’, fechar-se absolutamente, como não senso (os significados inexistindo: nada sendo decidido como condição de verdade; nada além dela mesma, a fantasia da fantasia da fantasia): ela, aderente à meta desejada, forçando com poéticas todos os limites do que se supõe símbolos.

Nessa perspectiva, o infinito, o paradoxo e a espreita viabilizam remeter o MR de Percino (2014) ao de Schwartz (1981) e ao de Bastos (2001), pois são características verificadas também na dinâmica do fantasma, do espectro, trabalhada por Bastos, e na ciclicidade da vã esperança que é, a um só tempo, desconfirmada e fomentada pelo desencontro do ser consigo mesmo, conforme Schwartz analisou. Ainda assim, resta a pergunta: ver a possibilidade de remeter tais versões umas às outras, pelo infinito, pelo

paradoxo, pela espreita... inviabiliza o não senso, o sem nexos? De fato, tem-se é que o não senso engloba a possibilidade referencial ao mesmo tempo em que a transcende.

Segundo a perspectiva de Percino (2014, p. 26-27), não é que MR **fez** uma literatura do não senso e que, portanto, o enclausuramento de Alexandre Saldanha ou a metamorfose do vizinho de Roderico em uma bolinha negra sejam **necessariamente e apenas** aberturas para o indizível. O ponto do autor é que quem lê Rubião vai-se levando pelas imagens, pelos enredos, pela ânsia por representação ou conclusão e, nessa experiência de leitura e ação pensante, **pode se decidir** pelo não senso, **pode querer ver** o inefável; nota uma abertura possível para o que está além da representação e das relações de identidade entre proposições do tipo “o símbolo  $x$  significa  $y$ , o que pode ser verificado com base em  $z$ ” (*Ibid.*, p.27). Assim, como uma decisão pragmática, quem lê Rubião pode entrever o indemonstrável, uma narrativa “alérgica à interpretação, uma fantasia ‘quântica’. Verá então que o determinado depende do determinante, que as designações de supostas leituras críticas subtendem e revelam os seus próprios pontos referenciais” (*Ibid.*).

Mas o que é, de fato, o não senso? O que tem o autor a dizer sobre o indizível? Ao pensar nesse paradoxo, Percino (*Ibid.*, p.45-51) afirma que o não senso é a arte de desaprender, é a decisão pragmática pela imaginação, em detrimento da compreensão. Segundo o autor (*Ibid.*), esse primado da imaginação ocorre sobre a forma de um paradoxo, – senso e não senso –, não sob a forma de uma polaridade, – senso **ou** não senso –, como comumente se poderia pensar. Para a polaridade, o autor pensa na metáfora da **profundidade**: do senso ao não senso, a variação é vertical, é a lógica interpretativa que se mostra sempre na concepção de que, “no fundo”, um texto tem sempre esta ou aquela verdade, pois tal coisa no texto **remete a** tal significante no mundo, de modo que  $x = y$  e  $y$  *leva à*  $z$  e assim sucessivamente, enquanto fizer sentido a cadeia de associações.

Para o paradoxo, em contrapartida, o autor sugere a metáfora da **superfície**: como verniz, uma coisa no texto **impõe a dúvida**, assume o figural, implanta a hesitação, que trava então a cadeia de associações que opera na verticalidade; mas trava-a apenas nisto: no momento da hesitação, dado que o verniz reflete a verticalidade sem assumi-la de fato, isto é, uma coisa no texto **pode ou não** significar tal coisa no mundo, já que **pode ou não** significar apenas o que é no texto. Assim, eis o paradoxo: pode e não pode ao mesmo tempo. Por essa razão, sob tal ótica, colocam-se as versões bastiana e schwartziana de MR como possibilidades oriundas de decisões pragmáticas (ainda que tácitas) operadas numa ação-leitura.

Para evidenciar o não senso, Percino (2014, p. 50;80-81) escolhe as pétalas no ventre de Belinha, personagem do conto “A casa do girassol vermelho”; a cor branca no conto “O pirotécnico Zacarias”; a flor de vidro no conto homônimo: três imagens-puras, três exemplos do figural, do verniz, do antissímbolo. Segundo o autor (*Ibid.*, p.50-52; 68-70;80-81), essas imagens são exemplos rubianos de como uma coisa no texto pode abrir ao indizível o percurso narrativo; elas assumem, em seus respectivos contos<sup>19</sup>, um papel: apresentar a abertura ao paradoxo a quem lê, de modo a mostrar a potência da imaginação.

Não é que as pétalas no ventre de Belinha não signifiquem o aborto da felicidade ou a gestação da não humanidade, – nem que signifiquem uma ou outra possibilidade, ou as duas –; não é que o branco que perpassa a experiência límbica de Zacarias signifique a plenitude, a heterogenia, nem que signifique a unidade – ou que não signifique nada disso –; não é que a flor de vidro signifique a esterilidade da paixão humana, – ou que não signifique isso –: o caso é que qualquer uma das três imagens podem e não podem significar isso ou aquilo. É essa ambivalência que Percino focaliza por meio da noção de **decisão pragmática**.

Nesse sentido, a abertura à imaginação é proporcionada pelo texto, pelo figural, pelo imagético do texto, no contexto do enredo; mas somos nós, quem lemos o texto, que devemos entrar (ou sair) pela abertura. Acerca dessa postura ativa diante dos abre-fechas do texto, é pertinente aqui uma analogia cinematográfica: O primeiro filme (1999) da trilogia Matrix retrata esse movimento de abertura à “verdade” ou à “dúvida”. No filme, há uma cena em que Morfeu leva Neo, o personagem principal, ao Oráculo – em regra a pessoa ou ente que mostra a verdade, a figura que guarda as respostas, o caminho a ser seguido –. Chegando lá, Morfeu, o líder da revolução, diz ao protagonista que apenas lhe pode mostrar a porta: ele é quem deve passar por ela.

No contexto de Matrix, o oráculo mostra a Neo que a verdade do protagonista é a sua dúvida; diz que ele está esperando por algo, ao invés de tomar a decisão que deveria tomar, isto é, diz que a verdade de do protagonista é a hesitação. No contexto do raciocínio de Percino, analogamente, a flor de vidro, o branco e as pétalas são o figural, são o oráculo, visto que mostram a verdade do texto: o paradoxo, senso e não senso, o símbolo e o figural juntos, separados – e, a um só tempo, unidos, – por uma decisão pragmática. Com base nessa

---

<sup>19</sup> Ao contrário do que foi feito com outros contos, não se apresentará síntese para esses três contos, porque as três narrativas operam dubiedades cronológicas e transmutações cenográficas que se perderiam na síntese. É por esse caráter móvel, movediço, inclusive, que Percino (*Ibid.*, p. 45-87) escolhe esses contos para abordar de modo mais didático o aspecto paradoxal do indizível; mesma razão pela qual deixo a quem lê esta dissertação o esforço (e o deleite) de ler tais narrativas.

analogia, vê-se que, como oráculos, paradoxalmente, essas imagens mostram a quem lê que a verdade do texto reside na possibilidade, na decisão, na abertura, não na definição fechada, não na unilateralidade decisória. Em face dessa verdade intrinsecamente ambígua, nos termos de Percino (2014, p. 61; 66-67), a abertura ao indizível, ao não senso, configura-se como **senso-sentido**; já a relação de identificação coisa-mundo, o senso, está no que ele chama de **senso-significado**.

Nessa perspectiva, o âmbito do senso-significado consiste na imprescindível existência de um objeto específico no mundo – pessoas, valores, ideias, lugares etc. – para ser referência da coisa que há no texto – imagens, personagens, cenários, enredos etc. –. É isso que viabiliza então a relação de significação, precisa, ainda que notoriamente enviesada, isto é, ainda que subjetiva, relativa, dependente de qual método se usa, de qual é a história de vida de quem compôs (e de quem leu) o texto etc. Em contrapartida, a dimensão do senso-sentido consiste na imprescindível existência da imaginação: a relação de sentido é tão indeterminada quanto for a fertilidade imaginativa de quem lê. É por isto, portanto, que o senso-sentido vai além do senso-significado: justamente porque não está restrito à lógica da identificação texto-mundo é que pode englobá-la, fazer dela **uma das** possibilidades.

Com base nesse raciocínio, pode-se notar que as versões schwartziana e bastiana de MR encontram-se na dimensão do senso-significado, pois apontam, entre o texto e o mundo, associações entre características, dinâmicas e discursos, desenvolvendo, portanto, análises que, embora diferentes e abstratas, baseiam-se na lógica demonstrativa do **isso é aquilo**. Do modo distinto, a versão perciniana de MR busca evidenciar não uma metanarrativa ou crítica no horizonte do senso-significado, mas sim uma possibilidade de senso-sentido, ou seja, procura enfatizar o escopo imaginativo de quem lê, conseqüentemente viabilizando uma outra experiência de leitura que, ao invés de preocupar-se com a definição referencial operada pela lógica demonstrativa, propõe o texto como uma abertura do tamanho da imaginação de quem lê.

“O Pirotécnico Zacarias”, por exemplo, é um conto muito didático para explicar essa abertura ao indizível. Isso ocorre não apenas porque, morto-vivo, Zacarias é a personificação da ambivalência, mas também porque, para expressar tal ambivalência, ele, que também é narrador, vale-se do cromatismo: azul, vermelho, negro, vermelho espesso, como fitas de sangue, pigmentos amarelados, amarelo esverdeado quase sem cor (RUBIÃO, 2010, p. 16). Nesse sentido, importa observar que a cromaticidade é uma qualidade visual, física, não diz nada de modo evidente: teria tudo, portanto, a princípio, para ser símbolo, isto é, facilmente

entraria no âmbito do senso-significado. No entanto, o cromático, que perpassa o conto todo, recorrente, a cada recorrência vai-se tornando mais forte;

por ser potente, torna-se mais problemático: em sua percepção, o que poderia ser simplesmente designado de uma forma direta e minimamente inteligível (redenção, plenitude, perfeição – estes, dir-se-ia, códigos significativos ou identificáveis, remetendo, conforme determinada episteme, a conceitos universais e gerais) é subvertido em uma espécie de **não dizer**: o branco. Na indeterminação, o que é objeto de desejo e espera não suporta outro índice senão este, irredutível (PERCINO, 2014, p. 53).

Dessa maneira, conforme Percino (2014, p.54), o cromatismo, nesse conto, poderia, em profundidade, habitar o senso-significado, indicando algum “horizonte utópico, relacionado que está ao visionário e à espera, ideal que se tem, que se recria e que nunca chega”. Em “O pirotécnico”, entretanto, segundo o autor, a força da cromaticidade, em especial a do branco, não – necessariamente – está aí, uma vez que essa interpretação interessa a um “arbitrio arbitrário, intensamente viciado em disposições pragmáticas, de desmascaramento, no imperialismo que empreende proposições sobre proposições”. Assim, pragmaticamente, decide o autor pelo indizível, pela “imagem pura, **branco que é branco**, na superfície, autossuficiente, belíssima, intraduzível, indecifrável” (*Ibid.*).

Sem nunca se fechar, sem nunca existir, apenas insistindo, subsistindo: é assim que opera o não senso. Nota-se, então, que a dimensão do senso-sentido aponta algumas possibilidades interpretativas, mas não se reduz a nenhuma: paira, flutua, móvel, vai na imaginação. É nesse sentido que Percino (*Ibid.*, p. 88) vê em MR uma literatura que performa uma **dobra agnóstica**: apresenta o não senso, a indefinição, a dúvida, a ambiguidade como modo interpretativo. Eis aí a essência da versão perciniana de MR.

Por essa razão, diz o autor, quem lê Rubião deve suspender o fechamento das possibilidades, deve “apenas concordar imagetivamente com o que se propõe, deslizar, boiar e boiar novamente, na superfície” (*Ibid.*). Dessa maneira, observa-se que a palavra de ordem da experiência interpretativa em MR é **imaginar**, é viajar nas possibilidades infindas de uma flor de vidro, de pétalas no ventre, de um branco que toma o céu e as ruas, isto é, possibilidades que, por tomarem conta da experiência de ler Rubião, transcendem o fechamento do significado e lançam, portanto, o ato interpretativo à fusão com o ato imaginativo.

Uma importante clivagem feita por Percino evidencia essa perspectiva que focaliza a imaginação como fundamento da interpretação. O autor (2014, p. 88) diferencia **obra** e

**texto:** “um conto enquanto obra é substancialmente um objeto definido, mas enquanto texto não possui fronteiras perenes nem se fecha num significado solene”. Nesse viés, enquanto obra, por exemplo, é possível afirmar que a narrativa bíblica influencia MR desta ou daquela forma; na dimensão do texto, em contrapartida, segundo Percino: “que leituras bíblicas tenham dado ao autor alguma fonte desejante não significa que por elas a literatura criada se revele ou se defina” (*Ibid.*, p. 110-111).

Assim, ainda que alguma crítica ou sociologia literária tenha indicado certa correspondência entre algum conto de MR (ou todos eles) e alguma manifestação cultural (ou social, ou histórica, ou religiosa, ou filosófica, ou todas elas ou algumas delas) no mundo, nota-se que o ponto de Percino reside em analisar, como texto (e não como obra), alguns contos do autor mineiro. Em suma, tal posição analítica consiste em interpretar as aberturas do texto rubiano, as ambiguidades, o figural, o imagético, enfim, o indizível: o imaginativo oportunizado por uma dobra agnóstica que apresenta ao sujeito a possibilidade de uma decisão pragmática pelo não senso.

### **3.3.1 O fantástico na dobra agnóstica: a decisão pragmática pelo não senso.**

Para realizar essa aproximação teórica, é válido enfatizar que fantástico é uma noção que pretende significar a situação (a relação entre o quê e o quem) em que o sujeito experimenta o impensável, o inacreditável, o sem nexos de modo tão radical que experimenta também medo e/ou inquietude diante da transgressão de sua ideia de realidade. Associada a essa definição, tem-se que, para Percino (2014), o não senso configura-se como uma escolha pragmática pelo indizível, pelo imaginativo; uma decisão viabilizada por uma dobra agnóstica do texto – uma característica marcante em MR –, entendida como uma imagem ou cena que impõe a dúvida como verdade e, conseqüentemente, imputa (ainda que tacitamente) a quem lê uma decisão pelo voo da imaginação, em detrimento da lógica demonstrativa.

Desse modo, ao apresentar a possibilidade de que imagens ou cenas sejam dobras agnósticas, essa versão rubiana enfatiza a leitura como ação ativa no processo de interpretação – ação-leitura – e valoriza, desse modo, a participação de quem lê como elemento constitutivo fundamental do “resultado” interpretativo. Essa ideia – a da (in)dependência entre sujeito/vontade e verdade/realidade –, conforme Percino (2014, p. 22), tem longa data no pensamento filosófico, e associá-la ao fantástico, focalizando o indizível, é a força da versão perciniiana de MR.

Nessa perspectiva, decidir-se pelo indizível, ao invés de optar por uma teia de definições ou relações de significado que permitam o destacamento de um estado de coisas a ser tomado como referência ou verdade correspondente a uma proposição, consiste numa postura ativa que envolve entender o fantástico pela via da vontade que um sujeito tem de imaginar algo, ao invés de compreendê-lo como significativo. Assim, diante de uma dobra agnóstica, que é uma circunstância de radical ambiguidade em que se abrem possibilidades de senso-significado e de senso-sentido, o sujeito, ao optar pelo indizível, demonstra a vontade de ir além da cadeia de correspondências que gera significados.

Independentemente de qual seja a motivação pela qual alguém escolha o indizível, o impensável, em detrimento do dizível, do pensável, o fato é que há possibilidade de escolher entre um e outro. É dessa possibilidade que se pode conceber o fantástico no mundo extratextual, se considerarmos que nele também existem dobras agnósticas. Nesse sentido, o que a versão perciniiana de MR nos apresenta é uma valorização de uma escolha diante da dúvida; a escolha por um caminho que mais abre que fecha, mais permite imaginar que determinar, definir. Logo, compreender o fantástico sob a ótica da decisão pragmática pelo não senso é admitir que pode haver a vontade de querer/poder entender/sentir algo como fantástico, por isso é pertinente aqui/agora retomar as imaginações apresentadas nas seções anteriores, por meio das quais se relacionaram as versões rubianas ao fantástico roasiano, com o propósito de exemplificar a plausibilidade dessa vontade.

Foquemos na transição gradativa de um momento efêmero de epifania a uma compreensão elaborada acerca de um fenômeno – a circularidade infértil e triste da qual não se pode escapar (SCHWARTZ, 1981) ou a lógica paradoxal da espectralidade (BASTOS, 2001) –. Nessa transição, à medida que o espanto inicial diante do desconhecido vai-se convertendo em inquietude refletida sobre o conhecido, vai-se possibilitando uma decisão pragmática: naturalizar o fenômeno ou continuar a problematizá-lo, a estranhá-lo, percebendo-o cada vez mais como sem nexos, como inconcebível, e sentindo de modo mais agudo a inquietude própria ao fantástico – aquela que nos faz duvidar da realidade mesma em que existimos –.

Forças como ideologia, influências afetivas ou intelectuais e traumas emocionais podem interagir com o sujeito e condicionar a escolha pela naturalização ou pelo estranhamento. Mas fato é que, em alguma medida, há possibilidade de escolha, ainda que a atribuamos aos confins do inconsciente ou a alguma instância neurobiológica, enfim. Esses porquês variam de pessoa para pessoa, mas essa variação não muda o fato de que, após tendo

passado a conhecer um fenômeno antes desconhecido, o processo de conhecê-lo cada vez mais abre possibilidades tanto para uma postura de indiferença – naturalização – quanto para uma conduta de preocupação – estranhamento –.

Nesse sentido, entender o fantástico segundo a versão percíniana de MR é compreender que, em alguma medida, apesar da caoticidade de variáveis que podem determinar o comportamento de alguém, há possibilidade de que se escolha pelo fantástico, ou seja, existe a possibilidade de que alguém tenha a vontade de continuar a entender mais sobre um fenômeno (e a sentir esse fenômeno) segundo as características do fantástico, ou seja, de modo a ressaltar nele o indizível, o inconcebível. Afinal, pode haver razões pelas quais alguém queira – conscientemente ou não – entender a vida humana como uma circularidade triste e infértil (SCHWARTZ, 1981); ou ainda motivos que justifiquem alguém a querer compreender mais e mais a onipresença da ideologia no mundo cultural e a condição paradoxal fantasmática que nos define enquanto produtos de um projeto colonizador que nos rouba de nós ao mesmo tempo em que nos define de modo interessado (BASTOS, 2001).

Na plausibilidade dessas possibilidades, o fantástico se apresenta não apenas como uma situação – a relação entre o quê e o quem –, mas também (e talvez principalmente) como uma escolha que implica uma perspectiva singular, uma conduta específica. No próximo capítulo, espera-se mostrar de que modo essa plausibilidade hipotética pode se concretizar.

### 3.4 TRÊS VERSÕES RUBIANAS E O ABSURDO-FANTÁSTICO.

Com este capítulo, intentou-se apresentar três enfoques de MR. Por meio de uma metanarrativa epigráfica, Schwartz (1981) vê nos seres rubianos uma caminhada cíclica da esperança à condenação e, novamente, à esperança pela salvação, que resulta na frustração e no desencontro do ser consigo mesmo. Como um Uroboro, os protagonistas terminam onde começaram, buscam sair da situação em que foram metidos, mas percorrem uma busca vã – sendo por isso aglutinados na arquipersonagem rubiana –. Nessa perspectiva, portanto, a narrativa rubiana apresenta um mundo onde a infelicidade e a esterilidade são a marca de um ser que vive, por falta de opção e poder, na repetição de seus próprios atos, sem consciência, sem saída, restando-lhe nada além da identificação com sua própria agonia.

Por analogia, a versão schwartziana de MR nos atenta à possibilidade de haver na realidade extratextual um quê de Uroboro: em maior ou menor medida, dependendo do contexto e de outras variáveis, somos nós os seres rubianos, vivendo na repetição de atos que começam onde terminam, em becos circulares onde o “sem saída” é o recomeço; seres

impotentes que se nutrem de uma falsa esperança que, paradoxalmente, mantêm-nos no mesmo lugar e no caminho a seguir.

Noutra versão rubiana, Bastos (2001) destacou-se que os protagonistas dos contos são fantasmas: a presença de seus corpos e falas é a metáfora da ausência de suas consciências; é a representação da função que cumprem no texto, a de serem projeções – portanto não existentes de fato – de um metanarrador. Este, por sua vez, é também uma representação da literatura enquanto mercadoria que pretende explicar o mundo modernizante e que, ao fazê-lo, contribui de modo eminente para a dissolução do velho mundo e de suas sociabilidades, de suas identidades.

Perpassando o fantasma, então, está o colonialismo, projeto político-econômico que, oriundo no além-mar, é aplicado nas terras brasílicas; projeto que dá lugar fulcral ao discurso literário para que organize – violentamente – vidas, emoções, caminhos, pessoas. Dessa forma, símbolos do fantasma somos nós, representantes da mercadoria enquanto sistema e da colonização enquanto violência; sujeitos jogados num mundo em transição, num entremundo, entre as cinzas – e o sangue – do que se foi e a promessa – nunca cumprida – daquilo que será.

Mas não só de símbolos vive MR. A última versão rubiana apresentada nos mostra que, para além da relação de referência que constitui um significado, há toda uma gama de possibilidades infindas que jazem na lógica do senso-sentido, isto é, na lógica do não senso. Nessa perspectiva, tanto podemos ser a flor de vidro, esse objeto incerto – que, quando cai, estilhaça-se em múltiplos pedaços de não sabemos o quê –, quanto podemos não sê-la; tanto podemos ver no mundo o branco que Zacarias vê, – vendo nele o significado da utopia emancipatória, vendo na condição de morto-vivo do protagonista as ambivalências que dilaceram nossa ambição por identidade e plenitude –, quanto podemos não o assumir, podemos decidir pela dúvida, de modo que aceitemos a (e satisfaçamo-nos com a) imaginação. Portanto, entre o significado de algo e o sentido de algo, ensina-nos a versão perciniana de MR, jaz a vontade de imaginar, a vontade de fazer do poético do texto uma abertura, fazer dele um voo, não uma clausura.

Esse movimento de expansão, de abertura das possibilidades interpretativas de um texto, opera de modo a transcender relações lógicas demonstrativas que exijam comprovação factual, isto é, funciona de tal maneira que não foca na expectativa nem na intenção de quem criou o texto, ou da crítica ou ainda do senso comum. Enfim, a abertura numa dobra agnóstica (PERCINO, 2014) declara a insuficiência de parâmetros explicativos prévios em relação a

um enredo, um fenômeno, uma cena, uma cor, um nome ou um vazão que seja que apareça no texto. Desse modo peculiar, nota-se um diálogo profícuo entre as versões rubianas de Bastos e de Percino em torno de um fato: as explicações para a realidade experienciada frequentemente são insuficientes – o fantasmagórico de que fala Bastos–. É isso que proporciona a possibilidade da dobra agnóstica, da abertura para o indizível – como propõe Percino, precisamente porque é na insuficiência, na não totalização do significado, que jaz a liberdade criativa do pensamento que imagina – e não se contenta com demonstrações –.

Numa analogia quase inversa, é possível perceber que a insuficiência explicativa inerente à condição interpretativa também viabiliza um cenário bem menos lúdico: a ciclicidade infinda e estéril do ser humano urobora (SCHWARTZ, 1981), apresentada por meio do divórcio entre o protagonista e seu ambiente – a sucessão de eventos em que se encontra –. Sem saber explicar o que ocorre, os protagonistas rubianos são levados de uma cena à outra numa sequência de acontecimentos trajados com o aleatório cuja conexão é suficientemente vaga para abrir possibilidades interpretativas sobre o que de fato se passa na trama. Nesses momentos, os protagonistas, apesar de se esforçarem para resolver o mistério em que se encontram, permanecem de certo modo apáticos e inconscientes, reféns da aleatoriedade, como se a aceitassem. Em contrapartida, quem lê o texto clama por explicação: “o que ocorreu nessa passagem? Há algum símbolo não percebido, uma marca textual de MR que não captei?”.

Diante da impossibilidade de uma metavisão, um olhar distanciado que permite o entendimento mais geral da circunstância, protagonistas rubianos seguem o fluxo de acontecimentos, não importa quão sem nexos sejam. Ao final dos contos, aquela pulga atrás da orelha de quem lê torna-se mais fantástica por causa disso, afinal, diante de situações tão inconcebíveis, quem não manifestaria profunda inquietude? Quem poderia simplesmente agir como se nada estivesse acontecendo? Dessa maneira, o contraste entre a conduta real e a esperada no âmbito do texto radicaliza a percepção do fantástico em quem lê. Isso ocorre porque, ao não reagirem ao sem nexos das tramas, protagonistas e demais personagens confirmam que sua ideia de realidade não foi colocada em xeque, não foi transgredida – ou pelo menos é isso que apresentam –; e é essa apatia que evoca a expectativa de que ali **deveria ter ocorrido** uma transgressão da ideia de realidade dos personagens.

Talvez com isso o contista mineiro quis alertar-nos à possibilidade de que, enquanto pessoas no mundo, por vezes nos contentamos com situações que não fazem sentido, por alienação, traumas emocionais, ação estratégica orientada a ganho pessoal ou ainda por

qualquer outra razão. Assim, a percepção da aceitação da não explicação, do sem nexos, evoca uma série de inquietações: será que nossa percepção da realidade é suficiente para sabermos se estamos trilhando o nosso caminho ou aquele que nos foi legado unilateralmente, se nossos desejos e valores são de fato nossos – ou os impostos pela colonização, pela mercantilização da vida (BASTOS, 2001). Enfim, as dobras agnósticas são como interpelações: será que reagiríamos com o medo e/ou a inquietude adequada quando/se ocorrer o encontro fantástico? Será que nossa ideia de realidade seria de fato transgredida? Seríamos mais como os personagens rubianos ou mais como os leitores que se espantam com o sem nexos? Ficaríamos procurando uma lógica demonstrativa para validar o caminho que vai do ponto A ao ponto A, ao invés de ir de A a B ou a C?

O entrelace das versões rubianas, portanto, apresenta o efeito fantástico em sua intrínseca relatividade – dada a possibilidade de que numa mesma circunstância alguém experimentará o fantástico e outrem não – e faz um alerta: por vezes, a ausência da inquietude radicalizada, a ausência da reação subjetiva ao fenômeno inconcebível, a ausência, enfim, do efeito fantástico, é mais ameaçadora do que o fenômeno em si. Lembremo-nos: diante do prospecto de passar dez, cem ou mil anos na sala fechada com alguém desconhecido, a apatia de Alexandre Saldanha – protagonista do conto “A armadilha” – radicaliza o tom macabro da cena, pois poeticamente confirma a existência do imponderável.

O que Murilo Rubião encena, segundo o entrelace de suas três versões, é que o medo e/ou a inquietude proveniente da transgressão da ideia de realidade – o efeito fantástico (ROAS, 2014) – pode não se manifestar em quem mais se esperaria que sofresse tal efeito. Nas circunstâncias cotidianas, perpassados que somos por variáveis como afetos, competição por recursos, realização pessoal, enfim, nos circuitos mais elementares da vida cotidiana, o fantástico pode passar despercebido. Nesses casos, a quem não se queda imune ao fantástico e, por isso, sofre a inquietude radicalizada, cabe investigar quais mecanismos sociais ou razões neuropsíquicas levam algumas pessoas a passarem neutras pelo encontro fantástico.

Assim, seja em face de um monstro inconcebível como o Cthulhu de H. P. Lovecraft ou de um objeto ilógico como o livro infinito de Borges (ROAS, 2014), seja em face do ser humano-uroboro (SCHWARTZ, 1981) ou do fantasmagórico da mercantilização colonial (BASTOS, 2001), o efeito fantástico pode se apresentar por uma dobra agnóstica (PERCINO, 2014) e provocar a inquietude radicalizada, atribuindo a um determinado fenômeno a aura do inconcebível, do inaceitável, do sem nexos, ainda que sobre tal fenômeno existam explicações correntes. Afinal, marcar um acontecimento com o selo do fantástico é

afirmar que se trata do indizível, do inargumentável, do limite do senso. Por essa razão, fazê-lo em relação a um fenômeno conhecido – que esteja explicado entre o rol de explicações plausíveis – é o mesmo que afirmar a insuficiência da ideia de realidade corrente, já que esta em algum grau confirma a existência do impensável sem o qual todos estaríamos a salvo.

Ressalta-se então a notoriedade das versões rubianas no horizonte do chamado “realismo fantástico”, aqui apresentado entre aspas como recurso para aludir à crítica estabelecida em relação à arbitrariedade eurocentrada que jaz na denominação e em sua atribuição a certas expressões literárias latino-americanas. Independente desse nome, resta evidente que as versões rubianas, em diálogo profícuo com a noção de efeito fantástico e as reflexões dela emergentes, apresentam-nos um entendimento evidente acerca de uma potência que marca não apenas a realidade desses textos, mas também (e principalmente) a realidade extratextual compartilhada na América Latina: a força da incredulidade, fonte de inquietude radical.

É a partir dessa percepção, por conseguinte, que a vivência se torna uma experiência do inconcebível. Isso porque o sujeito envolto nesse contexto – ao tentar interpretar o que se passa ao seu redor – constata que, apesar de um extenso número de explicações possíveis para os eventos aparentemente ilógicos, contraditórios, a qualidade extremamente repulsiva que os marca lhe imputa a sensação de estar numa vivência radicalmente estranha, em que os indivíduos não conseguem compreender como ou por que estão acontecendo tantas coisas que exigem brutal força intelectual para tentar articular algum nexos que acalente a experiência de estar vivo. Desse desafio emotivo e intelectual, emerge então a naturalização da incredulidade – num tipo de pensamento que sustenta que “o mundo é assim; a realidade é desse jeito mesmo, maluca”; ou o acirramento do espanto, a conscientização acerca do estranhamento, tornando a experiência da incredulidade uma espécie de “pano de fundo” da vida, de modo que literalmente se vive o que não se pode conceber.

Nessa perspectiva, portanto, o fantástico pode revelar algo contra o qual nos rebelamos. Genocídios passados e presentes, as violências diárias que fazem ter existência empírica incontestada a sensação de impotência de milhões de trabalhadores e trabalhadoras que, mais exaustos que o arqui-protagonista rubiano, mantêm-se no ciclo da vã esperança, de desilusão em desilusão, num sistema econômico-político mundial que mata o mundo e as pessoas para produzir armadilhas de desejos irrealizáveis – como mostra a versão bastiana a partir do conto “Bárbara” (BASTOS, 2001) –.

Diante desse paradoxo de uma circunstância estrutural, entender como fantásticas essas violências torna-se uma maneira de combater a naturalização da obscenidade, do inconcebível; consiste em uma estratégia subjetiva consciente para que nos lembremos sempre que a conformidade está à espreita. Analogamente, entender como fantástica uma cena real é presumir que ela seja ameaçadora como Cthulhu, desconcertante como o livro infinito, imponderável como a construção da ponte em Mangora (RUBIÃO, 2010). Estampar a realidade com o selo do fantástico significa, enfim, denunciar a naturalização de atrocidades inconcebíveis, do passado e do presente.

Observa-se, por conseguinte, que, cada um à sua maneira, os autores analisados cunham leituras diferentes do universo fantástico de MR, de modo a recriá-lo de diferentes modos. Por meio do não senso, da repetição autômata infinda e do fantasmático da violência colonial, as versões rubianas enfatizam que há na vida um quê de fantasticidade, de inexplicável, de impensável; mas nos mostra também que isso não necessariamente deva ser encarado como derrota, como impossibilidade de agência. Mais detidamente, é isso que veremos no capítulo seguinte.

Para fazê-lo, uma estratégia didática será adotada: a fim de otimizar a leitura e a escrita do próximo capítulo, proponho – valendo-me da alcunha “contista do absurdo”, atribuída a Murilo Rubião por Eliane Zagury (1971) para enfatizar como marca do autor a descrição de situações ilógicas, sem nexos, – sintetizarmos conceitualmente as três versões rubianas, sob a ótica do fantástico roasiano, na noção de **absurdo-fantástico**. Essa noção funcionará de modo a unir as três versões rubianas no termo absurdo e, desse modo, correlacioná-las à teoria do fantástico de Roas (2014), simbolizando, portanto, uma relação englobante/englobado ou gênero/espécie.

Essa relação ocorre da seguinte forma: o fantástico, como gênero, englobante, é mais amplo, pois significa a sensação de medo e/ou inquietude experimentada por um sujeito quando defrontado com algum fenômeno percebido como inconcebível, sem nexos; já o absurdo (rubiano, no caso específico do proposto nesta dissertação), seria um tipo particular desse encontro, pautado em dinâmicas socioculturais reais, por isso **uma espécie** de fantástico. Dessa maneira, o **absurdo-fantástico**<sup>20</sup> coloca-se como um exemplo possível de

---

<sup>20</sup> Não usarei o termo “absurdo rubiano” porque não quero passar a impressão de estar tentando definir **o que é o absurdo em Murilo Rubião nem conforme o contista mineiro**. Lembro a quem lê esta dissertação: o que se faz aqui é uma interpretação possível das apresentações ficcionais do autor, feita com base na aleatoriedade teórico-metodológica de 3 intérpretes que expressam diferentes entendimentos do universo ficcional criado pelo contista mineiro. Por isso, uso a expressão absurdo-fantástico para tentar diminuir possibilidade de leitores

fantástico que pretende simbolizar a experimentação da inquietude radical diante de situações reais específicas – as que são evocadas pelas versões rubianas ou ainda as que com elas travam algum diálogo –.

Assim, doravante nesta dissertação, essa noção funcionará como operador conceitual que simboliza a radicalização da inquietude sofrida por alguém que **percebe e sente** como inconcebível a circunstância de parecer-se preso numa circularidade infértil e infinda materializada na inescapabilidade do projeto colonial, que violentamente consome o mundo e as pessoas de modo a transmutá-las em fantasmas de si mesmas: presenças espectrais que se confirmam pelo desejo daquilo que lhes falta: uma outra ordem das coisas, na qual situações de inadjetivável violência não sejam ostensivamente banalizadas na dimensão do cotidiano, caricaturalmente forçadas a uma condição aceitável, naturalizada.

Mas não só isso: conforme nos atenta Percino (2014), o fantástico configura-se como uma dobra agnóstica, isto é, como uma possibilidade de escolha pragmática pelo senso ou não senso, pela naturalização ou pelo estranhamento. Por conseguinte, o absurdo-fantástico não é uma noção que aponta apenas para a fatalidade dessa percepção/sensação, mas também (e principalmente) para a possibilidade de que seu acirramento seja uma **estratégia subjetiva** de combate à naturalização forçada de eventos que, de tão profundamente indesejáveis, atingem a fantasticidade do inconcebível.

#### **4. O FANTÁSTICO NO MUNDO EXTRATEXTUAL: UMA ANÁLISE À LUZ DAS PERFORMANCES CULTURAIS.**

O propósito deste capítulo é averiguar a plausibilidade de entender o fantástico genericamente como performance cultural e, mais especificamente, o **absurdo-fantástico** como **uma** performance cultural. A partir da explicação dessa noção conforme a articulação feita por Robson Corrêa de Camargo (2013), veremos que essa dupla compreensão consiste em investigar a possibilidade de i) entender o fantástico como um tipo de circunstância que permite o estudo comparativo de diferentes contextos socioculturais; e ii) compreender o absurdo-fantástico como exemplificação dessa circunstância no contexto brasileiro.

A expectativa é de que esse entendimento possa ajudar a iluminar situações no mundo extratextual. Esses fenômenos, de modo geral, i) carregam o potencial fantástico, ou seja,

---

cometerem tal equívoco de interpretação. A expressão absurdo-fantástico enfatiza, portanto, um **caráter puramente operativo dentro do contexto desta pesquisa**, sendo por isso restrita aos objetivos e ao âmbito teórico-conceitual das análises feitas aqui, amparadas na força das 3 versões rubianas.

que envolvem a experimentação de medo e/ou inquietude – a sensação-chave do fantástico, que Roas (2014) define como o **efeito fantástico**, – por alguém que é defrontado com algum fenômeno que, de alguma maneira, apresenta-se como inconcebível, inaceitável, sem nexos. Ademais, de modo específico, tais situações ii) materializam essa experimentação num contexto marcado pela lógica colonial, cuja inescapabilidade pode ser subjetivamente transgredida mediante uma dobra agnóstica, isto é, mediante a recusa da naturalização do inconcebível – sensação que, a partir das versões rubianas analisadas, sintetizamos no operador **absurdo-fantástico** –. Para isso, primeiramente é fundamental definir a noção de performances culturais.

Segundo Robson Corrêa de Camargo (2013), a noção de performances culturais foi cunhada em 1955 por Milton Borah Singer (1912-1994), antropólogo, filósofo e psicólogo polonês naturalizado norte-americano, fortemente influenciado pelo trabalho do sociólogo, comunicador e etnolinguista Robert Redfield (1897-1958)<sup>21</sup>. Sobre a noção, é preciso, a priori, distinguir o uso com iniciais maiúsculas do uso com iniciais minúsculas: **Performances Culturais** é o termo que designa o campo de estudos e a metodologia de análise; **performances culturais** é o termo que designa os fenômenos estudados, os eventos concretos a seres analisados, isto é, os produtos culturais, como veremos no decorrer desta seção.

Camargo (2013, p.1) destaca que

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser.

A partir dessa conceituação, que aparece logo no início do texto de Camargo, já é possível delinear o fundamento para a possibilidade de estudarmos o encontro fantástico a partir do campo das Performances Culturais. Essa premissa consiste em entender o fantástico como um produto cultural que, investigado a partir de abordagem interdisciplinar, poderá revelar informações cruciais para a compreensão de dinâmicas mais abrangentes de uma

---

<sup>21</sup> É importante deixar evidente que não se trata nesta seção de fazer uma genealogia nem de analisar o desenvolvimento do conceito, investigando as proposições e a história dos dois autores, pois Camargo (2013) já o fez. O que interessa para esta pesquisa é a amarração que o autor dá ao conceito para torná-lo discursivamente operativo. Nesse sentido, partiremos de sua articulação, já que ele sistematiza o desenvolvimento acadêmico de Singer e Redfield em torno da noção, o que, por sua vez, didatiza mais o conceito, portanto deixando-o mais operativo para esta seção da dissertação.

determinada sociedade. Nessa perspectiva, para tornar coerente esse entendimento, parte-se do seguinte percurso: primeiro, investigar o fantástico como um produto cultural que pode ser pensado por meio de diferentes disciplinas científicas; depois, identificar as informações reveladas por essa investigação e demonstrar como elas podem ser úteis para compreensões mais amplas da sociedade em que tal produto cultural – o fantástico – foi produzido.

A primeira parte dessa investigação já foi apresentada no capítulo 2 e será retomada em síntese agora. O fantástico – como apresentado por Roas (2014) – é um produto cultural pois é estritamente dependente de um contexto sociocultural real, isto é, dependente da produção e partilha de conhecimento numa sociedade, assim como da experiência subjetiva em relação à experimentação do contraste entre tal conhecimento e alguma manifestação inconcebível ou ao menos de radicalmente difícil explicação. Lembremos que, segundo Roas (2014), o fato de as temáticas do fantástico terem se modificado junto às transformações nas concepções correntes de realidade – em razão dos avanços tecnológicos e científicos, principalmente, mas também em virtude de movimento literários e filosóficos como o Romantismo e o Ciberpunk – é prova incontestada de sua qualidade cultural, isto é, de sua realidade simbólica e prática contextualmente determinada. É por essa razão que o autor entende o fantástico não apenas como gênero textual, mas também como uma **circunstância sociocultural**.

O argumento de Roas (2014) fundamenta-se na identificação de como as vertentes estéticas do gênero fantástico evidenciam uma variável-chave para a análise do fenômeno fantástico: **a ideia de realidade** do sujeito. Essa variável atesta a qualidade sociocultural do fantástico, pois só haverá medo/inquietude – efeito fantástico – se a ideia de realidade do sujeito for transgredida, ou seja, se o sujeito experimentar algo que não consiga compreender nem aceitar. Ademais, como a capacidade (e a legitimidade) explicativa de um sujeito depende de narrativas (científicas, religiosas, filosóficas etc.) consideradas válidas, não se pode dissociar a experiência do fantástico do contexto sociocultural em que ocorre, dado que tais narrativas são produtos socioculturais em si mesmas.

É por isso que Roas se esforça em mostrar como as diferentes estéticas do gênero fantástico têm relação com diferentes visões de mundo, singulares ideias de realidade. Lembremos: “O chamado de Cthulhu”, conto de H. P. Lovecraft, por exemplo, envolve a percepção europeia sobre a questão do exótico, dos territórios e dos povos não europeus, no contexto da virada do século XIX para o XX. Conforme o autor (*Ibid.*, p.166-168), nota-se que, como estratégia textual adotada por H. P. Lovecraft, a ambientação do conto em um

local cuja sociedade aparece sob o signo do misterioso, do místico – um local cuja própria existência escapava à compreensão dos leitores europeus à época – revela que a diferença cultural – espacial, linguística, religiosa – pode acentuar a percepção do desconhecido, do incompreensível. Assim, quando o ser macabro Cthulhu aparece no conto, quebrando a ideia de realidade dos personagens – que jamais conceberiam tal existência como aceitável, racional, real, enfim –, não o faz sozinho, sem suporte: já o próprio enredo do conto prepara, na ambientação calcada no estereótipo do exótico como irracional, sem nexos, a aparição do indizível como veículo do medo/inquietude radicalizada – o efeito fantástico –.

Com essa análise, Roas quer destacar que a interpretação de uma localidade ou cultura como exótica – e, por isso, ilógica, selvagem, mística – é em si um fato cultural, ou seja, um produto prático-discursivo obtido num contexto determinado: uma circunstância sociocultural, portanto. Mais ainda: quando usada para ambientar melhor a aparição fantástica dentro do âmbito do sobrenatural, como é o propósito dessa vertente específica do fantástico, que se vale de aparições macabras para veicular o efeito fantástico, essa interpretação do exótico confirma que a significação para o inconcebível, o sem nexos, pode ser contextualmente determinada.

Além disso, lembremo-nos que Roas usa outro enredo para exemplificar seu argumento: “O livro infinito”, conto de Jorge Luís Borges. Essa narrativa, em contraposição à de Lovecraft, apresenta uma visão de mundo em que o inconcebível não reside longe de casa. Ao invés de um veículo clássico – seres macabros, fantasmas ou demônios – e ambientações em locais desconhecidos, o enredo é da ordem do corriqueiro: um vendedor de livros bate à porta do protagonista e oferece-lhe o livro infinito. O medo, a aura de terror mais físico e imediato articulada na ficção de Lovecraft dá lugar à inquietude mais reflexiva, aos meandros da percepção humana sobre a noção complexa da finitude. O fantástico, desta vez, aparece mais cotidiano e mais sorrateiro, mas não menos radical, dado que tão banal objeto – um livro – faz o personagem questionar as leis que regem seu universo e, claro, sua própria sanidade, o que impacta de modo singular quem lê o conto.

Essa estética apresenta uma ideia de realidade que consegue perceber o inconcebível dentro de casa, na proximidade, na familiaridade. É uma outra forma de percepção. Num contexto latino-americano em que a tradição cultural consistiu sempre (desde a colonização) em ser o outro de uma civilização-metrópole, ter o estranhamento dentro do lar não é de todo inesperado. Tal percepção evoca o estranhamento do universo cotidiano e dá embasamento a uma estética própria ao fantástico latino-americano do século XX, conforme aponta Roas,

que, por meio dessa análise, busca enfatizar o aspecto sociocultural do encontro fantástico: a própria consideração de um evento como suficiente ou não para a experimentação do medo/inquietude é em si determinada por um “pano de fundo” narrativo que busca explicar a realidade em que se está inserido.

Dessa forma, com o segundo capítulo desta dissertação buscou-se mostrar que, desde a vertente inicial do fantástico, mais ligada ao terror e à estética gótica na Europa, até a vertente mais recente na América Latina, mais ligada à problematização dos aspectos contraditórios e mais eminentemente corriqueiros, transformações sociais concretas em relação a visões de mundo ocorreram em razão de alterações nos âmbitos científico, artístico e tecnológico. Assim, a variabilidade estética do gênero, por sua conexão histórica com diferentes ideias de realidade, revela a qualidade sociocultural do encontro fantástico, viabilizando, portanto, o entendimento do fantástico como um produto cultural.

A própria ficção rubiana, por exemplo, situada nessa vertente mais atual do fantástico, potente nas realidades latino-americanas, também confirma tal argumento. Por meio do operador absurdo-fantástico, é isso que se pretende observar. Afinal, não seria o sentimento de estar-se subjugado a dinâmicas maiores cuja força unilateral promove a sensação radicalizada da impotência e, paradoxalmente, a interpretação e prática da liberdade por meio da identificação com a mercantilização de tudo; não seria esse paradoxo uma daquelas **regularidades empíricas** a que Roas (2014, p. 132-133) se refere para fundamentar a noção de ideia de realidade? Não seria essa sensação conflitante entre a impotência e a esperança uma marca dos povos subjugados pelo domínio europeu em terras americanas? Não seria precisamente esse paradoxo uma das marcas de todo um contingente múltiplo de grupos e pessoas que diariamente encontra-se na encruzilhada de continuar trilhando o mesmo caminho como meio de nutrir a esperança por uma saída da própria condição em que se encontra?

Mais dúvida que explicação: é isso que o absurdo-fantástico impõe como presença. E, quando se dobra, no ângulo agnóstico que permite o voo da imaginação para além das explicações já aceitas e consagradas, o absurdo-fantástico representa a insatisfação de todos esses contingentes que, mesmo trilhando – por falta de poder e opção – o caminho diário da esterilidade infinda, como apresentado pelo arquipersonagem rubiano (SCHARTZ, 1981), busca em sua criatividade e alegria a força para romper com o pesar da dominação, para que mais alegre seja, ao menos, a experiência de dar o sangue e o tempo em prol de um macroprojeto que dia após dia mostra-se menos gratificante. Nessa busca pela criação e a

alegria, jaz a recusa da naturalização, ainda que subjetiva e comedida ao âmbito pessoal de um momento efêmero de análise iluminada sobre as situações vividas.

Dessa forma, analogamente ao espanto europeu diante do exótico no século XX, representado pelo estilo literário gótico, a escrita latino-americana e, mais especificamente, brasileira, também se coloca na função de encenar realidades socioculturais. Nessas funções e relações, o fantástico vai se confirmando como produto cultural, em sua relatividade e determinação contextual, em sua dependência de variáveis objetivas e em sua força descritiva que, apesar de poeticamente eivada de figurações, retrata o âmago da sensação de existir quando confrontada com os limites do compreensível, do concebível.

É por isso que podemos nos sentir como os protagonistas rubianos: Alexandre Saldanha, presos com um estranho numa sala fechada por sabe-se lá quanto tempo; ou Hebron, espectadores da modificação intensa e unilateral do nosso espaço que foi aprovada além-mar; ou ainda Marina, a Intangível, quando não nos conseguimos encontrar ao certo e acabamos perdidos em meio a uma miscelânea de presenças que se aparentam incompreensíveis e convenientemente distrativas. Como Cariba, queríamos apenas uma explicação que bastasse para nossa condição, mas as que existem não nos têm possibilitado superar os inconcebíveis que nos assolam. Talvez não por falta de lógica discursiva, talvez não por falta de vontade, talvez sim pela força do poder que nos foi imposto como a História a ser aceita e vivida (RUBIÃO, 2010).

Portanto, o universo rubiano, em seu arquipersonagem, trilhando o percurso circular, apresenta como produto cultural o absurdo-fantástico, radicado no paradoxo da ação que busca a saída e que, ao fazê-lo, reforça os limites da prisão infinda, centrada na mercantilização de tudo e de todos. Mas a luz no fim do túnel ainda fulgura: podemos dobrar a percepção da realidade como se dobra uma folha de papel, e na visão do horizonte podemos libertar voos imaginativos que nos lembrem de, ao menos, combater em nós a naturalização dessa condição. Nesse enfrentamento, enfim, assume-se a posição de que as explicações não podem ser suficientes para retirar de nós a indignação que deve existir diante da violência imposta sobre nosso tempo e autodeterminação.

Assim, a partir da constatação de que o fantástico é um produto cultural, ou seja, uma “determinação concreta”, conforme Camargo (2013, p. 1) se refere às performances culturais – e que por isso permite o entendimento acerca de variáveis sociais amplas de uma determinada sociedade humana, como narrativas explicativas, valores, práticas e historicidades –, é possível perceber que o encontro com o inconcebível pode ser objeto de

estudo comparativo entre diferentes comunidades e agrupamentos humanos. Essa possibilidade depende exclusivamente de que, nessas sociedades, haja fenômenos que desafiem a capacidade dos sujeitos de articular nexos a partir de suas realidades, ou seja, depende de que haja acontecimentos que instaurem a sensação de inquietude radicalizada perante a experiência do inconcebível.

Nota-se então que a noção de fantástico atende a um dos critérios conceituais da noção de performances culturais, segundo apresentados por Camargo (2013), já que esta é um produto cultural que permite o entendimento de fatores mais gerais de uma sociedade. Conforme essa lógica, portanto, há, ao menos inicialmente, coerência em pensarmos no efeito fantástico como uma performance cultural, pois há possibilidade de que, enquanto um produto cultural, seja verificado em diferentes sociedades, em diferentes atualizações concretas.

Avançando ainda mais nesse raciocínio, nota-se que o fantástico cumpre também outro requisito quanto ao conceito proposto por Camargo: a necessidade de abordagem interdisciplinar. Isso decorre de que, por ser um produto cultural, contextualmente determinado, o fantástico perpassa ao menos duas dimensões que requerem diferentes métodos e escalas de análise: i) a dimensão sensorial, pois o fantástico jaz no âmago da subjetividade, fundamentalmente na experiência sensorial de medo e/ou inquietude; e ii) a sócio-histórica, em virtude de que acontecimentos passíveis de serem entendidos como fantásticos dependem totalmente de quais são os símbolos e narrativas que circulam entre um grupo de pessoas, e ambos não são nem inatos nem imutáveis, isto é, são sim socialmente e historicamente articulados.

Quanto à dimensão psicoemocional, investigações possíveis sobre o fantástico poderiam desenvolver-se, por exemplo, a partir de disciplinas ligadas à biologia humana, pois as sensações experienciadas por um corpo humano têm descrições no nível dos órgãos, também no molecular e intramolecular. Quais órgãos, tecidos, estruturas neuronais e hormonais são ativados quando um sujeito é acometido pela sensação de medo/inquietude diante de um fenômeno desconhecido e inexplicável? E num cenário mais corriqueiro, conhecido, como o evocado pelo absurdo-fantástico, quais mecanismos psicofisiológicos entram em cena no corpo do sujeito que experimenta o inconcebível? Assim, o corpo humano torna-se palco para o estudo psicofisiológico do efeito fantástico, que pode buscar determinar com precisão a linguagem bioquímica que significaria a sensação de experimentação radical do não senso diante de um mundo reconhecível, e isso possibilitaria, por sua vez, estudos

comparativos sobre o corpo humano em diferentes tipos de sociedades e culturas, desde que nelas houvesse relatos de encontros fantásticos.

Nesse gancho analítico, já se delinea a conexão com o âmbito sócio-histórico: será que em outras sociedades, presentes ou passadas, em que os modos de viver diferem-se radicalmente do modo industrial-mercantil, em que o número de indivíduos e o grau de divisão social do trabalho são radicalmente diferentes, será que nessas sociedades os mesmos mecanismos psicofisiológicos seriam ativados nos indivíduos que porventura se deparassem com a experimentação do inconcebível? Mais ainda: o que, para essas pessoas, seria o inconcebível? Seria o medo/inquietude quiçá uma sensação plausível para outras sociedades, outros indivíduos? Se sim, haveria registros do encontro fantástico nessas sociedades? Se não, por que não? Não haveria nessas culturas o deslizamento conflitante entre senso e não senso? Conseguiriam os indivíduos dessas sociedades diferentes encarar com a força do inconcebível fenômenos conhecidos, de modo a experienciar o absurdo-fantástico?

Ainda que colocadas de modo vago – inclusive pelos limites teóricos e práticos desta dissertação –, é possível perceber o potencial que essas indagações têm de configurar-se como problemas de pesquisa que necessariamente ensejariam abordagens interdisciplinares de investigação perpassadas por disciplinas como linguística, história, sociologia, antropologia, psicologia e biologia. Nesse sentido, parece ser plausível afirmar que o fantástico (e, mais especificamente, o absurdo-fantástico, por extensão) possa ser entendido como um produto cultural passível de ser estudado interdisciplinarmente, o que, por sua vez, torna coerente entendê-los sob a ótica das Performances Culturais, como proposta por Camargo (2013, p.1)

Essa coerência aumenta à medida que aprofundamos a definição de performances culturais: Camargo enfatiza, aludindo a Redfield, que este produto cultural a que chamamos de performance cultural não sintetiza a compreensão de uma sociedade, isto é, não encerra a explicação ou apresentação de toda a complexidade de uma sociedade, mas tão somente permite **um entendimento** mais geral a partir de cenas particulares. Dessa maneira, as performances culturais são “o registro de unidades condensadas de observação [...] de acontecimentos que condensam determinado fato cultural para sua observação” (*Ibid.*, p. 22). Por isso, o que é revelado por meio da análise de determinados fenômenos como performances culturais é **uma compreensão possível** sobre uma sociedade, nunca a apreensão total de uma sociedade em sua vasta complexidade.

A ligação com o fantástico nesse critério é evidente, pois também o efeito fantástico ilumina **um entendimento possível** sobre uma sociedade. Isso ocorre porque o encontro com o inconcebível revela apenas a ideia de realidade do sujeito acometido pela inquietude, conforme explicou Roas (2014). Essa ideia de realidade, por mais que tenha validade geral no senso comum de um grande conjunto sujeitos pertencentes ao mesmo grupo, sociedade ou território, não pode ser generalizada como a ideia de realidade de toda uma sociedade a ponto de explicar a sua totalidade enquanto manifestação social humana. Nessa perspectiva, tanto as performances culturais quanto o fantástico revelam entendimentos significativos acerca de um contexto social mais amplo, mas sem perder com isso o caráter relativo e subjetivo que jaz em qualquer ato interpretativo. Afinal, ambas as noções dão a ver cenários em que indivíduos reais – limitados, condicionados simbólica e praticamente – interagem de modo a evidenciar suas pulsões, compreensões e contradições.

Em relação a essa heterogeneidade intrínseca à análise das performances culturais, Camargo afirma (2013, p. 2), por exemplo, que “cada fenômeno cultural está inserido no dinâmico processo econômico que o atravessa e o dissolve enquanto produto cultural, assim como acontece com as mercadorias no mundo contemporâneo”. Esse atravessamento evidencia justamente a relatividade da produção cultural a ser considerada performance cultural, dado que, por óbvio, a dimensão econômica de produção e distribuição de bens e da comodificação desses bens não atinge a todos os indivíduos e/ou grupos sociais da mesma forma.

Novamente, esta é uma ideia que permite a aproximação entre o fantástico e as performances culturais. Basta lembrarmos da versão bastiana de MR, explorada no capítulo anterior, segundo a qual o fantástico da vida contemporânea é profundamente decorrente do projeto colonizatório que transforma tudo, inclusive a própria linguagem, em estratégia de aprisionamento dos seres sociais, que passam a viver neste mundo modernizado em busca de desejos e satisfações orientados pela lógica da mercadoria. Dessa maneira, nota-se que o atravessamento pela mercadoria – enquanto símbolo da economia de troca e acumulação na modernidade industrial – aproxima o fantástico das performances culturais, sendo por isso um ponto a favor da interpretação que se busca neste capítulo.

Lembremos que o entendimento do fantástico a partir do paradoxo do fantasma – a presença que confirma a ausência –, como proposto pela versão bastiana de MR, só faz sentido para a experiência social brasileira porque o contexto real da colonização imputou

ao “povo brasileiro”<sup>22</sup> uma dinâmica de dilaceração de identidades e relações sociais como estratégia violenta para a edificação da nova sociedade, moderna. Assim, em virtude de ser um processo econômico e social, a colonização – e, sendo historicamente mais preciso, a colonialidade (a partir de 1822, no Brasil) – atravessa possíveis experiências do inconcebível que se possa ter na “sociedade brasileira”<sup>23</sup>. Por essa razão, novamente delinea-se coerente a aproximação entre performances culturais e fantástico, dado que ambas as noções pretendem representar fenômenos e/ou correlações entre fenômenos – a depender da análise – que se materializam em forte vínculo com processos e variáveis socioeconômicos.

Aqui se faz pertinente o ditado “pra quem sabe ler, um pingo é letra”. Por exemplo: para quem teve formação nas ciências humanas e tem o mínimo de empatia e consciência social<sup>24</sup>, é virtualmente impossível não conectar analiticamente a fome real e atual das pessoas em situação de rua nas cidades brasileiras aos séculos de escravização e marginalização que culminaram nas condições precárias de moradia, trabalho e inclusão social na contemporaneidade brasileira. Analogamente – e a analogia é mais forte para quem tem empatia e consciência social –, após ler MR pela lente de Bastos, os encontros com os indivíduos vitimados pela história da colonização que habitam nosso cotidiano se tornam eivados de fantasmagorias próprias do absurdo-fantástico, de modo que a miséria socioeconômica passa a ser marcada com o selo do inconcebível, do inaceitável.

Avançando mais na definição de performances culturais, Camargo aponta que elas “são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana” (2013, p. 3). Ora, a dualidade simbólico-concreto que embasa essa noção também é verificada no efeito fantástico, já que este consiste numa reação concreta (psicoemocional) – o medo/inquietude – decorrente da insuficiência do simbólico como ferramenta de inteligibilidade em relação à manifestação concreta de um fenômeno, que, por isso mesmo, será considerado como veículo do efeito fantástico. Desse modo, o fantástico, tal como as performances culturais, condensa concretude e simbolismo numa dinâmica reativa localizada na relação entre o ser social e o mundo.

---

<sup>22</sup> Usei aspas para marcar o entendimento de que essa noção é um estereótipo, uma generalização com pouca validade empírica.

<sup>23</sup> Usei aspas para marcar o entendimento de que essa noção é um estereótipo, uma generalização com pouca validade empírica.

<sup>24</sup> Neste trabalho, **consciência social** significa estar ciente do peso histórico das dinâmicas de poder assimétricas e arbitrarias que organizam sobretudo a distribuição de oportunidades econômicas numa sociedade.

A experimentação desse deslizamento, dessa insuficiência do simbólico diante do concreto, que a versão bastiana de MR apresenta como **fantasmagórico**, não pode jamais ser apreendida quantitativamente, mas tão somente qualitativamente, dado que jaz no reino do subjetivo, da experiência psicoemocional e cultural humana. Assim, para o entendimento do fantástico, assim como o de uma performance cultural, há de haver uma abordagem seriamente interdisciplinar focada na experiência, desenvolvida por “antropólogos, arqueólogos, linguistas, folcloristas, etnólogos, sociólogos, historiadores, estetas, literatos, críticos, artistas e também especialistas naquela específica cultura abordada” (*Ibid.*, 2013, p. 2).

Aprofundando nessa qualidade múltipla das performances culturais, Camargo (2013, p.3) afirma que

As Performances Culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir dela, em contraste, procura entender as outras culturas com a qual dialoga, afirmativamente ou negativamente. As performances culturais a serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da autopercepção e da auto projeção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmo, determinando e sendo por eles determinados.

Nessa perspectiva, novamente se faz coerente o entendimento do fantástico a partir das performances culturais, pois este é sempre uma concretização da autopercepção e da autoprojeção dos indivíduos acometidos pelo medo/inquietude, pois revela a ideia de realidade que eles possuem. Lembremos que a ideia de realidade de um sujeito engloba também sua autopercepção, dado que o sujeito é parte da realidade em que se insere e, portanto, a noção de **ideia de realidade** engloba as explicações que um sujeito tem também para sua experiência subjetiva. Por conseguinte, marcar a realidade com o selo do fantástico é confirmar uma perspectiva. Ao fazê-lo, confirma-se também a relatividade do fantástico, já que nem todo mundo qualificará certo fenômeno como veículo para o fantástico. Lembremos: as forças de naturalização do inaceitável estão por aí, vigentes.

Seguindo esse raciocínio, fica compreensível que o sofrimento das pessoas em situação de miséria num país latino-americano como o Brasil possa tornar-se veículo para o absurdo-fantástico. Mais ainda: essa possibilidade é notória especialmente para quem tem formação nas ciências humanas e sociais, sobretudo para quem desenvolveu empatia e consciência social a partir do estudo sobre os séculos de exploração e as formas desiguais de relação social articuladas historicamente.

Assim, delineia-se mais um ponto em comum entre o fantástico e as performances culturais: ambas as noções pretendem significar dinâmicas nas quais os resultados práticos

oriundos das ações individuais e coletivas dependem fortemente de como tais agentes se percebem e se projetam em suas relações. Nesse ponto, as performances culturais evocam a dobra agnóstica (PERCINO, 2014), característica fundamental do absurdo-fantástico, e vice-versa, já que optar por interpretar atos e cenas cotidianas violentas como circunstâncias inconcebíveis e como performances culturais consiste, respectivamente e ao mesmo tempo, em optar pela recusa à naturalização do que vai contra a dignidade humana e também em reconhecer que essa recusa pode ser um fenômeno por meio do qual diferentes culturas possam ser analisadas e experienciadas.

Dessa maneira, torna-se impossível dissociar a marcação de um acontecimento como absurdo-fantástico da participação que sujeitos têm nessa selagem, assim como não é possível desvincular uma performance cultural da agência ativa das pessoas que se organizam em torno desse produto cultural. Afinal, as realidades experimentadas tornam-se produtos da autopercepção e autoprojeção dos agentes envolvidos no processo de experimentação à medida que se percebem como sujeitos englobados por processos socioeconômicos mais gerais, como o processo colonizatório, por exemplo, em sua sistematicidade histórica e em sua contextualização cultural.

Essa relação entre diferentes escalas de análise – expressas por categorias como o indivíduo, o pequeno grupo; a sociedade, a economia, a cultura – é articulada por meio das noções de **Grandes Tradições** e **pequenas tradições** na obra de Singer e Redfield (CAMARGO, 2013). Por meio do substantivo tradição, infere-se que os autores atribuíram a essas categorias o peso que tem a própria noção de tradição: a qualidade de enfatizar **regularidade**<sup>25</sup> num modo de perceber e agir no mundo. Isso significa dizer que, para compreender e explicar a vida social – a dimensão mais propriamente humana da existência físico-química do universo – inevitavelmente recorreremos a essas categorias.

Por conseguinte, enquanto regularidades discursivas fundamentais para a experiência social do ser humano, essas noções – que viabilizam a variação de escala analítica singular às Performances Culturais – possibilitam reforçar mais ainda a coerência de entender-se o fantástico como performance cultural (e o absurdo-fantástico como **uma** performance cultural). Isso decorre do fato de que compreender e explicar o fenômeno fantástico envolve sobremaneira a compreensão e a explicação de algumas regularidades empíricas

---

<sup>25</sup> É crucial explicitar que o termo regularidade não significa um aspecto imutável, mas sim que há características comuns que resistem a transformações.

fundamentais para a composição da ideia de realidade que orienta a vida de alguém (ROAS, 2014).

Nesse sentido, o entendimento do fantástico como performance cultural consiste, em seu âmago, em compreender que a inquietude radical proveniente de um abalo sísmico na experiência subjetiva dessas regularidades empíricas – o efeito fantástico – pode-se configurar como emoção-chave para a compreensão de articulações possíveis entre certas pequenas e Grandes Tradições num contexto sociocultural delimitado. Isso posto, a abertura para o absurdo-fantástico como uma performance cultural oportuniza-se quando esse abalo consiste na constatação de uma regularidade empírica profundamente indesejável, radicalmente inaceitável, mas que analiticamente possa articular entendimentos mais gerais baseados em abordagem interdisciplinar e comparativa.

Em nível conceitual, até aqui, portanto, verifica-se que há elementos suficientes para viabilizar o entendimento do fantástico **como uma performance cultural**. Esses elementos podem ser apresentados de modo coeso na seguinte qualidade fenomênica: ser um produto cultural que, se estudado interdisciplinarmente, poderá revelar informações importantes para uma compreensão mais geral da sociedade em que foi produzido, porque é resultante da participação ativa de indivíduos e grupos que se autopercebem e se autoprojetam no processo de relação cujo resultado é o próprio fenômeno que se denomina performance cultural – e que, por extensão, nesta dissertação, denominaremos também de fantástico e, mais especificamente, de absurdo-fantástico –.

Entretanto, há um elemento importante na noção de performances culturais que pode tensionar a sua aproximação ao fantástico: a necessidade de haver uma audiência. Basta considerarmos os exemplos concretos de performances culturais enfatizados por Camargo (2013, p.5) para então observarmos essa regra: “cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais, canções, apresentação de música instrumental, textos verbalizados, poesia, a cena propriamente dita, temas, enredos e conflitos etc.”. Diante desses exemplos concretos, para viabilizar de fato o entendimento do fantástico como performance cultural, há uma questão-chave: é possível perceber a relação atuante-audiência no encontro fantástico?

A resposta é simples: sim, desde que consideremos a própria vida social, em sua pluralidade caótica de experiências, como palco que articula a uma condição ambivalente de constante alternância: por vezes somos plateia, por vezes somos atuantes. Alguém está na plateia quando é acometido pelas ações alheias e vê a vida passar diante de si como uma

sequência de eventos que ignora suas reações, apesar de ser-lhes a causa; analogamente, alguém atua quando age de modo a participar ativamente dessa sequência de eventos. Nesse esquema interpretativo, o mundo se torna o palco vivo em que, de supetão ou não, conforme vimos no terceiro capítulo, um fenômeno possa assumir o papel central de encenar o inconcebível, colocando na posição de plateia a pessoa acometida pelo efeito fantástico, configurando então o que denominamos nesta pesquisa de absurdo-fantástico.

No âmbito intraficcional (ROAS, 2014), por exemplo, esse fenômeno pode ser um monstro, como nos primórdios góticos do gênero fantástico, ou até mesmo um objeto corriqueiro, como um livro infinito ou uma ponte sendo construída, exemplos da vertente latino-americana mais recente do fantástico. Contudo, em contextos extraficcionais, próprios do absurdo-fantástico que esta pesquisa pretende enfatizar, os veículos para o não senso são tão variados quanto é múltipla a experiência subjetiva de cada pessoa. Para mim, que escrevo este texto, assim como para outrem, espero, um veículo para o efeito fantástico é, por exemplo, i) a brutalidade dos genocídios, passados e presentes, das violências cotidianas impostas por meio da fome e da opressão às pessoas que vagam pelas ruas, de quem foi retirada a dignidade humana; como também o é ii) a radical violência ecológica imputada pela lógica colonial que prioriza a matança dos ecossistemas locais em função de produzir commodities para o mercado externo, em detrimento da fome das pessoas que estão em nossa volta, nos sinaleiros, nos bancos das praças; ou mesmo iii) a constatação de que o sistema capitalista literalmente rouba o sono de bilhões de trabalhadores para que uma minoria ínfima de pessoas possa desfrutar de iates, isenções fiscais e intenções megalomaníacas.

Lembre-mos: marcar a realidade conhecida e explicável com o selo do fantástico é criar o absurdo-fantástico, é recusar-se à naturalização do que se percebe e sente como inconcebível, como profundamente indesejável. Por conseguinte, entender o mundo como palco e a si como plateia é, no contexto do absurdo-fantástico, confirmar a profunda vontade de que uma irrealidade factual se tornasse realidade, é a confirmação de uma utopia e, por isso mesmo, é a tomada de ação hermenêutica concreta a partir da encenação imaginária de um cenário que não se verifica na realidade contextual.

Essa postura crítica, indignada e imaginativa – mas concreta em seus efeitos – fortalece mais ainda o entendimento do absurdo-fantástico como uma performance cultural. Isso ocorre porque, ao analisar algum fenômeno como performance cultural, conforme Camargo aponta (2013, p. 21-22), “É muito importante que se perceba que existe um processo de reflexão sobre o fato cultural, seu registro, seu recorte, não sendo apenas um

‘registro’ do que ocorre, mas uma reflexão da experiência.”. Desse modo, enquanto uma “reflexão da experiência”, a análise do fantástico como performance cultural abre, numa dobra agnóstica (PERCINO, 2014), a possibilidade para o absurdo-fantástico, isto é, a possibilidade para um entendimento que vá além do registro, além da demonstração, de modo que a plateia não se contente com a encenação apresentada e passe, em meio ao espetáculo, a imaginar outra encenação, um outro estado de coisas, imaginado a partir da sensação de radicalizada inquietude.

Nessa posição de audiência, no contexto do absurdo-fantástico como performance cultural, o indivíduo acometido pelo efeito fantástico de medo/inquietude configura-se como fonte de investigações preciosas para o entendimento mais geral da sociedade em que se encontra: por que o fenômeno X, embora explicável, parece inconcebível? Quais narrativas esse sujeito mobiliza para entender o fenômeno X? Por que esse fenômeno desperta nesse sujeito a sensação de medo/inquietude? Esse mesmo fenômeno ocorre em outras sociedades, em outros contextos históricos? Essas problemáticas viabilizam estudos interdisciplinares que, a partir de uma experiência subjetiva, possibilitam compreensões sobre aspectos mais gerais do funcionamento e constituição não só da sociedade em que tal indivíduo se encontra, mas também, por comparação, de outras em que o fenômeno X possa ou não ocorrer – afinal, o próprio fato de o fenômeno X não ocorrer em outras sociedades e em outros contextos ilumina características importantes de ambas sociedades e indivíduos envolvidos na análise comparativa: cabe sempre a pergunta “por que não?” –.

Com base no exposto até aqui nesta seção final, portanto, é seguro afirmar que, embora seja um produto cultural que se possa investigar interdisciplinar e comparativamente, não é possível determinar que o encontro fantástico seja de fato uma performance cultural, em razão de não haver nesse encontro uma organização pragmática concreta em torno da dinâmica atuante-audiência mediada por um palco – um local definido de atuação –. Todavia, é sim possível **entender** o encontro fantástico **como** performance cultural, desde que optemos pela figuração dessa dinâmica numa compreensão de que seja viável analisar sujeitos como plateias que assistem ao mundo como palco onde, vez ou outra, mais frequentemente ou menos, veículos para o efeito fantástico assumam a qualidade de protagonistas da encenação, configurando então o absurdo-fantástico. Esses protagonistas, como vimos desde o segundo capítulo, podem ser tão variados quanto é variável a interpretação subjetiva de quem reside no polo da audiência, dado que cabe à plateia fazer

nexo a partir da encenação apresentada, sendo assim de certo modo insuficiente a intenção original de quem montou as cenas.

Nesse esquema interpretativo, assumir-se como plateia do mundo e perceber, nas encenações apresentadas, irrupções do inconcebível consiste em atestar a insuficiência do enredo como ferramenta de naturalização das misérias reais que assolam os múltiplos contingentes humanos no planeta. Ademais, tal posicionamento consiste ainda em marcar a realidade com o selo do fantástico de modo a produzir o absurdo-fantástico, adotando então a perspectiva de que, apesar das explicações consideradas legítimas, a realidade frequentemente se mostra inconcebível quando faz passar por naturais certas regularidades empíricas que são, em verdade, mazelas socialmente articuladas, como o é a fome e outras formas de anulação sistemática da dignidade humana.

Isso posto, entender o fantástico a partir da noção de performances culturais revela, no caso desta pesquisa, o absurdo-fantástico como **uma** performance cultural situada numa realidade social marcada pela violência colonial, em que a esterilidade de repetições infindas advindas da mercantilização dos fantasmas – que somos nós neste sistema – tenta a todo custo subjugar a potência humana para a autodeterminação. Contudo, o absurdo-fantástico evoca também a dobra agnóstica, pela qual é possível vislumbrar vida para além do registro do imediatamente empírico, revelando, em sua performance cultural, o potencial criativo humano para formas de relação que priorizem a autodeterminação cultural em detrimento do automatismo das dinâmicas econômicas que organizam nossa sociedade. Assim, nessa dobra, a plateia quebra a quarta parede ao imaginar-se em outra encenação possível, recusando-se a assistir de modo passivo às tentativas de naturalização da subjugação de sua autonomia.

Nessa perspectiva, se assumimos o absurdo-fantástico como uma performance cultural possível, cabe a investigação: quais outras performances culturais do fantástico existiriam mundo a fora? Comparativamente, as Performances Culturais, enquanto campo e metodologia de análise social e cultural, têm no fantástico possibilidades concretas de estudos. Por fim, para finalizar esta pesquisa, cabe apresentar um exemplo concreto de aplicação da noção de absurdo-fantástico situado no subcampo das performances urbanas. Por meio deste exemplo, espera-se concretizar a viabilidade do absurdo-fantástico como uma performance cultural possível, por isso chamo atenção de quem lê este texto para notar a potência interdisciplinar e comparativa do acontecimento enquanto um fato cultural – critérios conceituais da noção de performance cultural, como já enfatizado –.

#### 4.1 O LESBOCÍDIO DE LUANA BARBOSA DOS REIS: UM ABSURDO-FANTÁSTICO; UMA PERFORMANCE CULTURAL.

Evoco um evento de extrema violência ocorrido no seio da cotidianidade mais corriqueira: o assassinato de Luana Barbosa dos Reis<sup>26</sup>, que morreu em uma UTI, em Ribeirão Preto, 5 dias após ser açoitada, na rua da sua casa, pelos policiais militares Douglas Luiz de Paula, Fábio Donizeti Pultz e André Donizeti Camilo (DIAS; FREIRE, 2020).

À Luana foi negado o direito de ser revistada por uma policial mulher. Na frente do filho de 14 anos, ela foi espancada e humilhada. Como se não bastasse, os três policiais invadiram a residência de Luana em busca de alguma coisa que pudesse incriminá-la; não acharam, portanto foram à casa da namorada de Luana, onde também desrespeitaram quaisquer limites da dignidade humana. Vizinhos e vizinhas assistiram às cenas de violência; algumas pessoas tentaram intervir, outras se esconderam e testemunharam o fato à distância.

Esse crime, o lesbocídio, é mais comum do que talvez se pense.

De acordo com Peres; Soares e Dias (2018), é preciso tratar dos casos de assassinatos motivados pelo ódio e também do suicídio de lésbicas como lesbocídio. A justificativa apresentada pelas pesquisadoras, é de que o efeito da violência faz com que as próprias mulheres lésbicas cometam suicídio, pela impossibilidade de conviver com tanto ódio. As taxas de suicídio de lésbicas equiparam-se às taxas de assassinatos, uma vez que este é um fato social em que a sociedade imprime ao indivíduo processos coercitivos extremamente agressivos. É lesbocídio (DIAS & FREIRE, 2020, p. 231).

Enquanto crime de ódio, esse processo coercitivo tem por base a negação do direito à autodeterminação: o não reconhecimento de Luana como quem ela era consiste na estereotipização do corpo feminino na sociedade brasileira, isto é, passa pelo ideal daquilo que é concebido como **ser mulher**, “feminina”, “delicada” etc. Luana, com vestimentas cuja interpretação pelos policiais era “masculina”, teve negado seu direito de existir. Conforme Dias e Freire (2020), essa negação não existe sem a naturalização de um estereótipo construído com sangue e sofrimento das gentes e das pessoas que não se encaixam no padrão homogêneo e hegemônico branco da hétero-*cis*-normatividade.

---

<sup>26</sup> Para acessar maiores detalhes acerca do assassinato:

[https://www.youtube.com/watch?v=mJKMFwp\\_90s&pp=ygUXbHVhbmEgYmFyYm9zYSBkb3MgcmVpcyA%3D](https://www.youtube.com/watch?v=mJKMFwp_90s&pp=ygUXbHVhbmEgYmFyYm9zYSBkb3MgcmVpcyA%3D) ;

<https://www.youtube.com/watch?v=Uoo5mfakXOk&pp=ygUXbHVhbmEgYmFyYm9zYSBkb3MgcmVpcyA%3D> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=qCwTpIHxjlc&pp=ygUXbHVhbmEgYmFyYm9zYSBkb3MgcmVpcyA%3D> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=TixZp68EZrw&pp=ygUXbHVhbmEgYmFyYm9zYSBkb3MgcmVpcyA%3D>

Nesse sentido, os policiais Douglas, Fábio e André, agentes defensores da dominação, agentes reprodutores e enforcadores da hegemonia, não poderiam fazer outra coisa senão uma “abordagem de rotina”, conforme tentaram argumentar. Eles precisavam **rotinizar** a existência dissidente que era Luana Barbosa, como robôs autômatos que têm uma função: identificar o que não se encaixa no padrão e eliminar essa performance existencial desviante. De fato, seriam menos robôs autômatos que seres humanos sádicos.

Mas não apenas no assassinato de Luana: não é incomum que policiais encontrem nessas “abordagens de rotina” deleites para confirmar sua superioridade instituída pela instituição militar, braço armado do projeto colonizatório. O caráter sádico dessas abordagens se assemelha ao que Dias e Freire (2020, p. 234-5) chamam de “recreações lesbocidas”:

O que estamos chamando de recreações lesbocidas reúne em si dois corpos completamente distintos. Aqueles que orientam suas necessidades biológicas e psicológicas pela busca do lazer e do prazer a todo custo. E para estes, as atividades recreativas envolvem felicidade e diversão para si. Mas a expressão demanda também os corpos que estão na outra ponta da compreensão, os corpos de lésbicas que são ultrajadas, escrutinadas e expostas.

Não há rodeios possíveis: “Os estigmas que pairam sobre o corpo de Luana a transformam em um corpo a ser extinto” (DIAS; FREIRE, 2020, p. 226). É como se Douglas, Fábio e André, os agentes da colonialidade, enforcadores do padrão hegemônico, da *hetero-cis*-normatividade branca, da propriedade privada e do *status quo* de modo geral; é como se eles **inventassem**, com base na memória da sua identidade enquanto defensores do sistema opressor, uma nova Luana, uma que não existia de fato, a não ser na consciência estereotipificadora de quem existe para assegurar o domínio da homogeneidade, da hegemonia, contra tudo que é dissidente e tem a coragem de ser quem é, diferente.

Homi K. Bhabha (1998, p.118-119) analisa esse movimento psicológico de 1) negar a identidade do outro colonizado, 2) fabricar uma identidade padronizada, 3) substituir a que fora negada pela que fora fabricada e 4) agir em relação ao outro culpabilizando-o por não se comportar conforme a identidade padronizada. Segundo o autor, essa dinâmica do estereótipo tem íntima relação com o **prazer escópico** da vigilância colonial, ou seja, o poder instituído se deleita em sua missão de organizar as identidades e comportamentos possíveis para corpos determinados, mesmo que – ou, talvez, principalmente se – a violência física for empregada com esse intuito.

Essa invenção da alteridade é fruto do estereótipo não apenas em contraste com o padrão da hegemonia branca *hetero-cis*-normativa, mas também em razão da projeção de

homogeneidade à manifestação existencial dissidente. “Sapatão é tudo igual”, “gay é tudo igual”, “lésbica é tudo igual”, “*trans* é tudo igual”. Essas falas não são incomuns e nem coincidentes; elas expressam exatamente, com rigor analítico, o modo de projetar, na realidade, nos sujeitos concretos, que têm sentimentos e vontades, invenções estereotípicas homogeneizantes. Não, as pessoas não são iguais, sejam elas quem forem!

Sobre isso, é interessante a afirmação categórica de Cheryl Clarke, segundo quem “não há um único comportamento lésbico, da mesma forma que não há apenas uma maneira de ser e estar no mundo” (*apud* DIAS; FREIRE, 2020, p. 228). É nesse sentido que as autoras enfatizam que “o pessoal é político” (2020, p. 223), pois é justamente pelo fato de que a corporeidade de Luana justificou, na concepção estereotipificante dos agentes coloniais, o assassinato da sua existência, que esse corpo, como tantos outros, pode ser lido e entendido como um amontoado de átomos desprovido de dignidade. Diante dessa desumanização, fica então a indagação: qual é, para esse corpo que desconstrói a narrativa da homogeneidade e insere-se na pluralidade, a performance possível? O pessoal é político exatamente por isto: transcende o limite do individual e abala as imposições do significado, viabilizando então outros cursos de ação.

Revoltante, ultrajante, o lesbocídio de Luana confunde-se com o de milhares mais, infelizmente. Em razão disso, conforme as autoras,

trazer para o debate as performances sexuais e de gênero enquanto uma das expressões das performances urbanas é se colocar na linha de frente de uma contação de histórias que ainda não são contadas. É posicionar-se pessoalmente para romper com a assustadora ausência de informações sobre assassinatos de mulheres em todo o mundo pelo fato de estas serem lésbicas. É a partir da visibilidade que estas mortes serão notificadas e políticas públicas específicas serão elaboradas (DIAS; FREIRE, 2020, p. 240).

Nesse viés, estabelece-se a relação dessa violência específica com as performances culturais urbanas (*Ibid.*, p. 235-236):

Propomos aqui uma discussão acerca da própria noção de rua a partir da perspectiva das performances urbanas. Por esta compreensão, “a performance urbana é um tipo de apresentação que invade a vida das pessoas em seu cotidiano na cidade” (COTRIM, 2015, p. 62). O desafio colocado é pensar a ação cotidiana nas ruas também como um ato performativo, uma discussão que extrapola a compreensão do teatro enquanto “linguagem artística com um plano ficcional, um jogo com códigos já construídos entre fazedores e público” (COTRIM, 2015, p. 62). Buscamos compreender os espaços públicos ocupados pelas pessoas como espaços em construção, sem lugares definidos para a atuação, movediços, mas as ações implementadas nestes espaços acarretam consequências que definem e redefinem o próprio espaço urbano.

Nota-se nesse ponto a conexão com o absurdo-fantástico como uma performance cultural: quando uma rua se torna o palco de uma performance específica, abre-se espaço de investigação para sabermos se em outras ruas há também performances como esta. O estudo comparativo e interdisciplinar, base para as Performances Culturais, pode focar nessas performances urbanas da violência lesbocida, por exemplo, mobilizando conhecimentos relativos às estruturas de poder, ao funcionamento da mente humana no que diz respeito à interação entre pulsões de ódio/desejo e estereótipos, que, por sua vez, precisam ser analisados por estudos linguísticos e sociológicos. Nesse enfoque, o absurdo-fantástico se coloca para quem se espanta radicalmente com essa realidade violenta já conhecida, mas profundamente indesejável, afinal, no polo de audiência de uma performance violenta como esta, cabe à plateia combater a naturalização da violência, recusando-se a aceitar o assassinato como **apenas mais uma** atrocidade.

Se para Douglas, Fábio e André, os agentes do estereótipo, da homogeneização violenta, tratava-se de rotinizar, naturalizar o corpo de Luana, para os agentes da libertação, da pluralidade, trata-se de combater essa rotinização: trata-se, sobretudo, de optar pelo estranhamento radical, pela inquietude conscientemente radicalizada diante de um fato que, sim, possui explicações necessárias, mas que não perde um pouco sequer de seu caráter profundamente inaceitável, inconcebível de tão violentamente repulsivo. Em face dessa performance cultural lesbocida, portanto, evoca-se o absurdo-fantástico para quem busca a pluralidade como forma de concretizar a liberdade e a dignidade humana no mundo.

Não é demais lembrar: o pessoal é político. “Temos uma sociedade lesbocida na medida em que temos pessoas lesbocidas em ação, performatizando a lesbofobia todos os dias e nos mais variados contextos” (DIAS; FREIRE, 2020, p. 236). Exatamente por isso, “pensar o corpo vítima de lesbofobia racista e suas reações diante da vida é construir uma trajetória de estudos que extrapola a escrita e alcança as performances enquanto ‘atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social’ (TAYLOR, 2013, p. 27)” (*Ibid.*, p. 225).

O espaço urbano, portanto, é um “palco-vida” (*Ibid.*, p. 232) em que as experiências (performances) ocorrem. Nesse “palco-vida” (ou nessa vida-palco), os corpos dissidentes precisam ter atenção redobrada, já que há sempre, à espreita, principalmente em locais marcados pela ostensividade truculenta da polícia, dos agentes da colonialidade, a possibilidade de que a experiência desviante se transforme em performance de horror, em assassinato cruel. Por isso, entender o espaço urbano como *locus* de performances

dissidentes, não hegemônicas, combativas, é problematizar a relação poder-conhecimento e a dimensão inventiva que perpassa a prática da estereotipia. Nessa perspectiva, é plausível compreender o lesbocídio de Luana como fruto de uma circunstância na qual sua performance – o modo de ser Luana e de apresentar-se como tal – não condisse com a performance esperada pelos agentes da vigilância instituída.

Enquanto performance cultural urbana, o lesbocídio de Luana articula uma noção fluida de performance na qual a rua é o palco e quem está na plateia pode assumir o protagonismo repentinamente: os policiais, em seu prazer escópico (BHABHA, 1998), assistiram à performance de Luana, existindo apenas, e decidiram intervir, já que a encenação não lhes passou o crivo do aceitável. Ao executar tal intervenção, os policiais Douglas, Fábio e André invadiram a performance de Luana de modo a transformar o que era uma performance corriqueira de vivência numa performance de horror.

Diante desse assassinato cruel, radicaliza-se a inquietude própria ao absurdo-fantástico. Isso porque a atrocidade cometida, embora explicável – histórica, cultural, social e até psicologicamente –, provoca, num primeiro momento, espanto: “então quer dizer que uma pessoa foi brutalmente assassinada em frente ao seu filho apenas por ser lésbica e negra?” – é a pergunta que surge –. Em seguida, após a confirmação do crime, vem o sentimento de repulsão em relação à ação dos policiais, isto é, uma forte vontade de negar o quão aviltante pode ser a realidade: “que tipo de ser humano/instituição horrível faria uma coisa dessas?”. Na sequência, após a confirmação do ato e de algumas articulações explanatórias para o ocorrido, vêm o medo e a desconfiança: medo do que é possível uma força militar legitimada no território brasileiro, e desconfiança em relação à própria legitimidade do poder instituído, por exemplo.

Assim, uma sequência de pensamentos como esse evidencia a possibilidade de sentir o absurdo-fantástico diante do lesbocídio de Luana: o evento foi tão brutal que fez irromper o fantástico no quadro emocional do sujeito – eu, por exemplo, ou qualquer pessoa que tenha empatia pela dor do outro e que tenha consciência acerca dos processos histórico-sociais que configuram uma sociedade como a brasileira –. Dessa forma, o medo e/ou a inquietude – qualidades definidoras do fantástico – se apresentam para o sujeito que é defrontado com o lesbocídio de Luana, de modo que o crime cometido contra ela entra no rol de eventos que não podem ser, mas são – assim como os genocídios colonizatórios do passado e do presente, ou como o livro infinito de Borges ou o apavorante Cthulhu, ou ainda como a ponte de Mangora ou a sucessão dos desejos de Bárbara: todos acontecimentos fatidicamente

impostos em detrimento das vontades de uma ou muitas pessoas; fenômenos que desafiam a compreensão humana e impõem, sob a aura do inconcebível, a inquietude como modo de existir.

Por conseguinte, o absurdo-fantástico se apresenta, por meio do lesbocídio de Luana Barbosa dos Reis, a quem sente a dor do outro, a quem consegue imaginar o filho de Luana olhando sua mãe ser violentada por pessoas que supostamente devem defender a população. Para essas pessoas, as explicações – históricas, sociais, culturais, psicológicas, performáticas – não bastam: são necessárias para que compreendamos o mundo onde vivemos, claro, mas não retiram do acontecimento o caráter brutalmente absurdo, fantasticamente enojador, ou seja, não retiram da violência extrema o quê de revolta que, inevitavelmente, para essas pessoas, faz lembrar que o mundo não é como poderia ser, mas é, assim, absurdo-fantástico: desafia visceralmente nossa capacidade de articular nexos e seguir em frente, de modo irrefletido, vivendo o cotidiano como se tudo fosse normal, aceitando a condição de plateia para uma encenação de horrores que busca a todo instante naturalizar as mais variadas violências.

Essa percepção se acirra ainda mais se expandirmos a análise do lesbocídio de Luana para os crimes contra a comunidade LGBTQIA+, por exemplo. Segundo o Observatório de crimes e violências LGBTI+<sup>27</sup>, de 2020 a 2022 no Brasil houve mais de 800 casos! Se juntássemos então os crimes de racismo e todos os outros crimes cujas vítimas são corpos estereotipados, excluídos do padrão branco-hétero-cis-habitante dos centros urbanos de consumo... São muitas pessoas sendo violentadas apenas por serem o que são, apenas porque suas performances não agradaram a plateia.

O problema é que, quando o palco é a rua, os espaços não delimitados, as regras da encenação sucumbem à lógica do poder. De plateia a algozes em performances que nem são suas: os criminosos se sentem intitulados a invadir performances alheias, sobrepondo a elas uma outra performance, a do horror, do fantástico, fazendo plateia a sociedade de modo geral e quem passa por perto. Assim, já que todos podemos ser plateia em performances do horror, que evoquemos o absurdo-fantástico contra as tentativas de naturalização, rotinização de tudo que é violência hegemônica, de tudo que é opressão perpetrada pelos agentes coloniais da padronização, como o foram Douglas, Fábio e André, os três policiais assassinos de Luana.

---

<sup>27</sup> <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2022/#:~:text=Em%202020%2C%20o%20total%20de,casos%20de%20crimes%20de%20C3%B3dio.>

Nessa irrupção do absurdo-fantástico, as versões rubianas ecoam em evidência. A versão schwartziana de MR (1981), por exemplo, pode levar-nos a pensar que, para os corpos desviantes do padrão hegemônico e para quem com eles se empatiza, a vida talvez assuma um caráter cíclico infértil em que os atos de resistência possam, se não sempre, ao menos às vezes, parecer veículos de vã esperança: se, para esses corpos, existir é resistir, e se a resistência frequentemente resulta em morte e violência, então o próprio mecanismo de enfrentamento se configura como elemento catalisador da destruição de si, ainda que a responsabilidade pelos atos violentos seja totalmente alocada em quem comete o crime, obviamente.

Essa visão pessimista pode fazer sentido sempre que o sujeito se encontre num momento/local existencial de angústia, tristeza, sentindo-se preso às circunstâncias e à estrutura que dominam e limitam sua forma de agir, de ser, suas performances. Mas o pessimismo não é a única via! A versão bastiana de MR nos mostra que, num mundo dominado pela espectralidade – isto é, num mundo em que não podemos confiar na autossuficiência do presente, devendo sempre duvidar das aparências –, é importante que se esteja sempre alerta, exercendo sua vontade e entoando sua voz. Afinal, é justamente pela não determinação que a liberdade e a criatividade podem ser manifestar, principalmente se a força do fantasma é a destruição da identificação entre os sujeitos e o seu mundo. Nesse sentido, o MR de Bastos (2001) abre-nos os olhos à potencialidade de não nos conformarmos com os desejos (e, por que não, performances?) que nos foram impostos como se fossem nossos.

Por fim, mas não menos importante, a versão perciniana de MR nos alerta que o fantástico é – ou, ao menos, pode ser – uma escolha, uma decisão pragmática. Pensando e agindo a partir dessa versão, podemos optar por continuar a compreender como não senso os atos vis perpetrados pelos agentes da vigilância colonial; podemos escolher pragmaticamente pela não naturalização das violências cotidianas, pelo estranhamento de toda e qualquer imposição violenta que negue às pessoas o direito e o prazer de serem o que são em detrimento dos padrões hegemônicos instituídos. Dessa forma, optar pelo não senso, como coloca Percino (2014), é reconhecer que há mais vida fora do enclausuramento proposicional, fora da lógica demonstrativa: o senso sentido – o não senso, o fantástico – reside na emoção de quem se depara com o mundo e permite-se imaginar! Imaginar e agir: quem quer se tornar, o que quer fazer, como quer se apresentar etc.

Com base nas versões rubianas e na noção de absurdo-fantástico, portanto, é possível compreender que, embora a violência estereotípica seja vestida com a aura do legítimo e que isso coloque os corpos violentados numa sensação de clausura infértil e vã esperança, é possível usar a espectralidade do mundo como uma dobra agnóstica, como um fator de resistência. Nesse posicionamento contestador, opta-se sempre e conscientemente pelo estranhamento profundo, de modo a fazer da inquietude radicalizada um combustível catalisador de ações – individuais e coletivas – de enfrentamento psicológico, de não aceitação do *status-quo*, de recusa, enfim, da condição passiva de uma mera plateia, observadora. Afinal, conforme Sandra Pesavento,

[...] a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia [...] Sem dúvida, essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Nessa perspectiva, a inquietude radicalizada decorrente do absurdo-fantástico, evocada neste caso específico pelo lesbocídio de Luana Barbosa dos Reis, insere-se no rol de emoções possíveis para o contexto urbano. Essa performance cultural específica, esse absurdo-fantástico específico, configura-se então como uma sensibilidade que, a partir do desejo utópico por uma outra realidade, estimula a recusa consciente das encenações vigentes que buscam naturalizar as mazelas inconcebíveis do mundo. Isso posto, não nos deixemos enganar com a articulação poética do esquema conceitual elaborado até aqui, haja vista que, de figurativo, tais atrocidades têm apenas suas simbologias; de concreto, o tempo e os corpos de sangue e carne que jazem pelos caminhos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltemos então à indagação que abre essa pesquisa: é possível entender o fantástico como performance cultural? Após os quatro capítulos anteriores, a resposta é: sim, pois a circunstância fantástica pode ser objeto de estudo das Performances Culturais. Isso significa que, analogamente a uma performance cultural, o fantástico pode ser entendido como um produto cultural que enseja abordagem qualitativa e interdisciplinar para ser investigado, dado que é uma unidade de observação que condensa informações valiosas sobre o funcionamento de dinâmicas mais gerais da sociedade que o produz.

Como foi abordado nos capítulos 2, 3 e 4, a análise do fantástico envolve conhecimentos linguísticos, históricos, sociais, econômicos e psicológicos, porque é uma sensação condicionada pela quebra de expectativa radical que um sujeito tem sobre a realidade em que se insere. Formada com base nos conhecimentos disponíveis e nas explicações consideradas legítimas para os eventos (sociais, econômicos, psicológicos) que podem ocorrer, tal expectativa é radical porque abala fortemente a confiabilidade que esse sujeito passa a ter em relação à sua própria capacidade de articular nexos para entender o mundo. Essa circunstância coloca-o então numa condição de desejar profundamente um estado irreal de coisas: aquele em que o veículo fantástico não é real. Em suma: o sujeito acometido pelo efeito fantástico estranha tão fortemente a situação em que se encontra que essa inquietude passa a impactar sua própria condição de ser e estar no mundo, fazendo-o desejar um outro estado de coisas, uma outra realidade.

Como se pode notar, trata-se de um fenômeno complexo, no sentido de estabelecer relações múltiplas. Essa complexidade permite ao analista conectar escalas reduzidas – o indivíduo, a situação em que este se encontra – a escalas amplas de análise – o funcionamento da política, da economia, da estrutura social, a validade das narrativas explicativas, científicas ou não –. Assim, essa ponte entre o singular e o geral, por ser também um critério fundante da noção de performances culturais, conforme foi evidenciado por Singer e Redfield por meio dos termos Grandes Tradições e pequenas tradições (CAMARGO, 2013), torna coerente o entendimento do fantástico a partir das Performances Culturais.

Além disso, o fantástico pode ser entendido como performance cultural também por que viabiliza o estudo comparativo de diferentes sociedades, o que configura outro critério da noção de performances culturais (*Ibid.*). Essa investigação abre possibilidades de estudos em sociedades radicalmente diferentes da brasileira atual, por exemplo, cujo exemplo de fantástico abordado nesta dissertação foi o absurdo-fantástico. Nesse sentido, assim como

há, no Brasil, um fantástico específico, definido aqui – por meio da narrativa rubiana – como absurdo-fantástico, também é possível haver, em outros locais e (por que não?) em outros momentos históricos, evidências de circunstâncias fantásticas, sejam estas ficcionais, postas em circulação mediante performances orais ou mesmo de modo escrito – caso a sociedade analisada use a escrita como modo de distribuição de conhecimentos –, ou mesmo não ficcionais, isto é, experiências fantásticas reais, tidas diante de fenômenos conhecidos, mas não por isso menos inconcebíveis, como é o caso do que se busca referenciar por meio do termo absurdo-fantástico.

Todavia, observa-se também a possibilidade de investigar outros exemplos de fantástico na mesma sociedade brasileira que produz o absurdo-fantástico. Quais outros tipos de fantástico poderiam existir aqui? Também as Performances Culturais podem investigar isso, já que há múltiplas realidades socioculturais dentro do Brasil e, por isso, o absurdo-fantástico pode ser apenas um dos possíveis exemplos existentes para expressar o fantástico no tecido sócio-histórico brasileiro. Afinal, o que esta dissertação propõe (e isso buscou-se deixar claro desde o princípio) é **um entendimento possível** – não o único ou o essencial – que permita relacionar a experimentação do fantástico à perspectiva analítica das Performances Culturais, valendo-se da qualidade interpretativa, interdisciplinar e crítica desse campo de estudos.

Esse entendimento é tão singular que foi articulado por meio da confluência de três versões diferentes da obra de Murilo Rubião, em conjunto a uma teoria específica sobre o fantástico, juntamente a uma noção-chave do campo das performances. É nessa singularidade, espero, que reside a força desta pesquisa, dado que é por esta originalidade que se buscou realizar uma pesquisa exploratória para encontrar novas possibilidades investigativas na intersecção literatura performance. Assim, articulou-se uma compreensão, sob a ótica das Performances Culturais, focalizando o fantástico enquanto potencial circunstância extraficcional, não apenas como gênero textual ou texto fictício.

Nessa análise exploratória, sintetizou-se no termo absurdo-fantástico a existência de uma circunstância cíclica e infértil que aprisiona as pessoas numa realidade sociocultural marcada por um projeto econômico colonizador que faz dos seres humanos fantasmas de si mesmos, seres destituídos de autonomia que vivem em função da realização de desejos impostos. Em meio a essa ânsia por realizações que não satisfazem – dado que não são de fato dos sujeitos, mas sim do projeto colonial –, as pessoas frequentemente se sentem presas, estagnadas, e quando tentam fugir ou superar esse aprisionamento por vias de criação de

novos paradigmas, novas formas de vivência, novas performances, há sempre agentes coloniais à espreita, como Douglas, Fábio e André, os policiais assassinos de Luana Barbosa dos Reis.

Na ficção rubiana, esses agentes não cometem atos de tão vil atrocidade. Isso, talvez, em razão da vontade do autor de que sua literatura pudesse alcançar também as crianças e pessoas menos aptas a encarar a realidade nua e crua; talvez pela característica própria do fantástico de deixar no âmbito da sugestão a imaginação de quem lê o texto. De todo modo, alguns agentes da colonialidade podem ser percebidos: o estranho que tranca Alexandre Saldanha na sala por dez, cem ou mil anos; Roque Diadema, que simplesmente informa a sociedade de Mangora sobre a construção da ponte; Bárbara, que consome o mundo em sua fome insaciável.

Aprisionamento, impotência, esterilidade: essas são as qualidades que marcam a realidade do absurdo-fantástico. Mas não apenas: como bem lembra a versão perciniana de MR, o fantástico proporciona dobras agnósticas pelas quais se torna possível entreolhares com o que não se passou ainda, com o que pode vir a ser, com imaginações, utopias, dado que é na insuficiência, na indeterminação do texto (e da realidade) que se oportuniza ver o que está a nossa frente, sem interpretação: o vidro que é vidro, o branco que é branco, o assassinato que é assassinato. Tomar a realidade pelo que ela é de fato configura-se como uma prática libertadora, no sentido de que se pode liberar das armadilhas do significado, da naturalização dos inconcebíveis. Perceber na realidade dobras agnósticas consiste em recusar explicações como ferramentas que encerram os debates, como entendimentos que finalizam atitudes interpretativas e servem, portanto, como catalisadores de conformidade.

Nesse ponto fica claro um uso discursivo do absurdo-fantástico: ela dá um nome para uma sensação radical de desejo profundo por uma realidade que não existe, isto é, nomeia a sensação de radical inquietude perante a realidade que existe de fato. Algumas pessoas já se sentem assim diante de atrocidades como o lesbocídio de Luana, por exemplo. Para esses indivíduos, o absurdo-fantástico já existe enquanto emoção complexa, ainda que não tenha vida discursiva consciente, ou seja, ainda que esses sujeitos não usem esse nome para denominar tal emoção. Trata-se daquela repulsa profunda que acompanha o desejo radical de que a realidade não fosse assim, como é. Lembremos do livro infinito de Borges, da ponte de Mangora, do narrador que vai buscar a estrela no céu para Bárbara consumir: não pode ser, mas é.

Entretanto, para algumas pessoas que, por razões diversas (ganho pessoal, ódio condicionado, indiferença patológica etc.) que devem ser verificadas em cada caso individualmente – e aqui insere-se a potência interdisciplinar e comparativa –, a noção de absurdo-fantástico pode ter um caráter didático de mostrar como é possível interpretar uma situação de modo não naturalizado. Por exemplo, para alguém que tenha assistido ou lido no jornal o assassinato de Luana e, diante disso, tenha apenas dito a si que “se estivesse rezando com certeza não tinha sido parada pelos policiais”; ou mesmo para alguém mais inconformado, mas que lide com a explicação social e histórica sobre as mazelas sociais como mecanismo possibilitador da continuidade irrefletida da vida, como quem diz a si “**mais um** assassinato resultante da formação sistematicamente exploradora e excludente da sociedade brasileira”; para essas pessoas hipotéticas, a explicação do absurdo-fantástico a partir do assassinato de Luana poderia cumprir um papel didático de mostrar como esse acontecimento poderia ser interpretado de modo radicalmente diferente.

No entanto, a romantização da via deliberativa não pode fraquejar as estratégias de combate à opressão, por isso esse uso do termo absurdo-fantástico depende fortemente das condições de aceitabilidade de quem se propõe ao debate. Digamos que não seja razoável esperar que um fascista deixe de sê-lo quando for apresentado a argumentos racionais que delineiem a monstruosidade de sua visão de mundo e de suas ações irrefletidas. Por conseguinte, a utilidade discursiva do termo absurdo-fantástico requereria um estudo à parte, com metodologia própria para conduzir uma investigação que levasse em consideração um grande número de casos em que se analisaria o impacto da compreensão desse conceito na percepção de um indivíduo sobre situações de potencial fantástico.

Conforme Gil (2008) e Severino (2013), essa investigação hipotética seria classificada como pesquisa mista, por mesclar as abordagens qualitativa e quantitativa; aplicada, pois voltada à resolução de problemas; descritiva, cujo objetivo é o detalhamento da transformação provocada pela compreensão de uma noção; e experimental, pelo procedimento de análise baseado em controle de variáveis – o que permitiria inclusive separar um grupo de controle para avaliar a diferença entre ser ou não exposto à compreensão da noção de absurdo-fantástico quando na atitude interpretativa direcionada a um acontecimento real de potencial fantástico –.

Analogamente, poder-se-ia pensar numa outra possibilidade de estudo nessa investigação sobre a utilidade discursiva do termo absurdo-fantástico: averiguar o que mais poderia ser considerado absurdo-fantástico, pesquisando pessoas que, por exemplo, nunca

tenham lido Murilo Rubião e, portanto, significariam o absurdo de outras formas. O que, para esses sujeitos, seria uma situação real que, apesar de explicável, carrega o peso do inconcebível? Nessa linha de estudos, talvez houvesse uma banalização do termo, como o que ocorre às vezes com o termo performance, cuja aplicação recai frequentemente sem rigor analítico sobre qualquer fenômeno cotidiano (CAMARGO, 2013, p.24). Todavia, jaz aí outra oportunidade de investigação.

De todo modo, embora a aplicação prática do absurdo-fantástico tenha seus desafios, a articulação conceitual da noção mostrou-se minimamente coerente após os 4 capítulos desta dissertação, evidenciando dois entendimentos situados na intersecção literatura-performance: o fantástico pode ser compreendido como performance cultural, e o absurdo-fantástico pode ser pensado como uma performance cultural específica, neste texto entendida nos limites de uma experiência social condicionada pelas dinâmicas violentas de um projeto colonial. Essas duas compreensões, uma geral e outra específica, extrapolam as duas tendências principais da intersecção entre os dois campos, pois não focam nem na escrita nem na leitura como práticas performáticas, mas sim enfatizam as encenações ficcionais como potentes inspirações-guia para cursos práticos de pensamento e ação na realidade extraficcional.

Diante dessa constatação, portanto, observa-se que os objetivos desta dissertação foram alcançados. Primeiramente, porque uma nova possibilidade de estudos foi apresentada, e aqui podemos sintetizá-la por meio do termo **performances culturais do fantástico**, como fora apresentado na introdução, pretendendo com ele indicar uma linha investigativa na intersecção literatura-performance. Em segundo lugar, em razão de que, no percurso dessa apresentação, críticas e reflexões foram tecidas em relação a mazelas sociais que dilaceram o tempo e a energia das pessoas que existem e sofrem no mundo. Por fim, cabe sempre ressaltar: se o conhecimento deve servir a algum propósito, que seja à minimização do sofrimento; e se as ideias veiculadas neste texto conseguirem iluminar possibilidades – ainda que subjetivas – de enfrentamento, esta pesquisa terá cumprido seu papel.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, H. J. **Literatura e colonialismo**: rotas de navegação no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/816236/mod\\_resource/content/1/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/816236/mod_resource/content/1/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024.
- CAMARGO, R. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. KARPA. **Karpa Journal**. 6. 1. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/319677960\\_Milton\\_Singer\\_e\\_as\\_Performances\\_Culturais\\_Um\\_conceito\\_interdisciplinar\\_e\\_uma\\_metodologia\\_de\\_analise\\_KARPA/link/59b92e90a6fdcc687230d425/download?\\_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19](https://www.researchgate.net/publication/319677960_Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_analise_KARPA/link/59b92e90a6fdcc687230d425/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19) . Acesso em: 29 set. 2024.
- DESPRET, V. **Our emotional Makeup**. Ethnopsychology and Selfhood. New York: Other Press, 2004. Disponível em: <https://archive.org/details/ouremotionalmake0000desp/page/n7/mode/2up> . Acesso em: 29 set. 2024.
- DIAS, L. & FREIRE, R. Atravessamentos de mulheres lésbicas na cidade. In: KUNZLER, J et al (Orgs.). **Urbano palco: estudos de performances urbanas**. V. 2. p. 223-245. Goiânia: Editora Kelps, 2020. Disponível em: [https://portaldoautor.kelps.com.br/wp-content/uploads/2020/11/urbanoPalco\\_estudos-de-performances-urbanas\\_ebook.pdf](https://portaldoautor.kelps.com.br/wp-content/uploads/2020/11/urbanoPalco_estudos-de-performances-urbanas_ebook.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e terra, 2014.
- GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas S.A., 2008. Disponível em: <https://ayanrafael.com/wp-content/uploads/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf> . Acesso em: 29 set. 2024.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Editora Apicuri, 2016. Disponível em: [https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL\\_Cultura\\_e\\_Representa%C3%A7%C3%A3o\\_-\\_2016.pdf](https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024.
- HARTMANN, L.; LANGDON, E. J. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. **Bib-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 91, p. 1-31, 2020. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/496/472> . Acesso em: 28 set. 2024.
- LEAL, J. H. G. **Literatura e performance**: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. 2012. 174 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras de Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8RVH4C> . Acesso em: 11 ago. 2024.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5566228/mod\\_resource/content/1/LIVRO%20Edgar%20Morin%20-%20Introduc%C3%A7%C3%A3o%20ao%20Pensamento%20Complexo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5566228/mod_resource/content/1/LIVRO%20Edgar%20Morin%20-%20Introduc%C3%A7%C3%A3o%20ao%20Pensamento%20Complexo.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024.

NETO, Antonio Pokrywiecki. A solidão da América Latina – Discurso de García Márquez no Nobel de Literatura. *In*: Mario Felipe Cavalcanti *et al.* **Homus Literatus**. [S.I.], 6 ago. 2016. Disponível em: <https://homoliteratus.com/solidao-da-america-latina-discurso-de-garcia-marquez-no-nobel-de-literatura/?cn-reloaded=1> . Acessado em: 5 dez. 2024

PEDRON, Denise. Performance e escrita performática. **Cadernos de subjetividade**, n. 15, p. 158-167, 2013. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38520/26180> . Acesso em: 29 set. 2024.

PERCINO, E. B. **Murilo Rubião**: senso e não senso. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

PESAVENTO, S. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, vol. 27, n. 53, p. 11-23, jun. 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbh/a/BXNmGmrvkWDkdVR4VPskmLJ/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 28 set. 2024.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de arte e antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/cadernosaa/909> . Acesso em: 28 set. 2024.

RAVETTI, G. Narrativas performáticas. *In*: ARBEX, M.; RAVETTI, G. (Orgs.).

**Performances, exílios, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte:

Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-69.

Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/site/e-](http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf)

[livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-](http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf)

[%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf](http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024.

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

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião** – Obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. Abingdon/New York: Routledge, 2013. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod\\_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inrrroduction.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inrrroduction.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2013.

Disponível em:

[https://www.ufrb.edu.br/ccaab/images/AEPE/Divulga%C3%A7%C3%A3o/LIVROS/Metodologia do Trabalho Cient%C3%ADfico - 1%C2%AA Edi%C3%A7%C3%A3o - Antonio Joaquim Severino - 2014.pdf](https://www.ufrb.edu.br/ccaab/images/AEPE/Divulga%C3%A7%C3%A3o/LIVROS/Metodologia_do_Trabalho_Cient%C3%ADfico_-_1%C2%AA_Edi%C3%A7%C3%A3o_-_Antonio_Joaquim_Severino_-_2014.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1974. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861105/mod\\_resource/content/1/Turner\\_Victor\\_O\\_processo\\_ritual\\_Estrutura\\_e\\_antiestrutura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861105/mod_resource/content/1/Turner_Victor_O_processo_ritual_Estrutura_e_antiestrutura.pdf) . Acesso em: 29 set. 2024

ZAGURY, Eliane. **Murilo Rubião**, o Contista do Absurdo. *In*: \_\_\_\_\_ A palavra e os ecos. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p.28-36.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 1986.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/37234103/ZUMTHOR\\_Paul\\_Performance\\_recepcao\\_leitura?auto=download](https://www.academia.edu/37234103/ZUMTHOR_Paul_Performance_recepcao_leitura?auto=download) . Acesso em: 29 set. 2024