UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IARANDA JUREMA FERREIRA BARBOSA

HORIZONTES DE LA ESCALERA: a presença do modo fantástico na poesia latino-americana

Recife
2020

IARANDA JUREMA FERREIRA BARBOSA

HORIZONTES DE LA ESCALERA: a presença do modo fantástico na poesia latino-americana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife

2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

B238h Barbosa, Iaranda Jurema Ferreira
Horizontes de la escalera: a presença do modo fantástico na poesia latino-americana / Iaranda Jurema Ferreira Barbosa. – Recife, 2020.
352f.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Fantástico. 2. América Latina. 3. Poesia fantástica. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-129)

IARANDA JUREMA FERREIRA BARBOSA

HORIZONTES DE LA ESCALERA: a presença do modo fantástico na poesia latino-americana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Aprovada em: 05/03/2020.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. André de Sena Wanderley (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profª. Drª. Maria Luiza Teixeira Batista (Examinadora Externa)

Universidade Federal da Paraíba

_____

Profª. Drª. Amanda Brandão Araújo Moreno (Examinadora Externa)

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico esta Tese de Doutorado a todos os meus ancestrais autóctones latino-americanos e africanos que resistiram às atrocidades dos sistemas opressores. Este trabalho é o fruto da perseverança de povos que não se entregaram. Eu existo. Eu resisto. Eu persisto.

AGRADECIMENTOS

A filha da lavadeira virou doutora!

Logo, agradeço às forças sobrenaturais que me permitem levantar todos os dias através do orixá que me rege; do anjo da guarda que me dá proteção; dos espíritos de luz que me defendem; dos santos que me amparam; e dos deuses que me renovam.

Aos membros da minha família – em especial, à minha mãe Eulália Barbosa, pessoa fulcral para que eu realizasse meus estudos; à minha irmã-mãe de coração Maria Helena, que prenunciava meu futuro na docência e, desde o meu nascimento, já acendeu toneladas de velas rogando afastar o mal dos meus caminhos; ao meu filho Wendel Barbosa, ao meu companheiro Ninô Ferreira e aos meus cachorros (leia-se guardiões) Zorro e Romeo, por me suportarem durante minhas crises existenciais ao longo da construção desta tese.

Aos meus mentores intelectuais Serafim Gomes, José Alberto Miranda Poza, Fabiele Stockmans Di Nardi e Anco Márcio Tenório Vieira, que não apenas me ensinaram a essência da profissão de docente, mas também contribuíram de forma incomensurável para minhas decisões acadêmicas e meus projetos de vida. Reverencio a estes pelas mãos estendidas, pelos sorrisos e pelas palavras de incentivo.

Ao meu professor orientador Alfredo Cordiviola, por acreditar em meu projeto e me dar confiança para seguir em frente; aos membros da banca: Maria Luiza Teixeira Batista, Amanda Brandão, André de Sena e Anco Márcio pela credibilidade dada ao meu trabalho.

À minha coorientadora Susana Reisz, imenso exemplo humano e profissional que, através de sua anuência ao intercâmbio para realizar o doutorado sanduíche, deu-me abrigo, acalanto, sabedoria, tranquilidade, realização de sonhos e acesso a conhecimentos diversos tanto por meio de leituras quanto – e, sobretudo – por conversas e discussões sobre as minhas análises. Pessoa extraordinária que me ensinou tantíssimas lições em seis meses – que mais pareceram seis anos – em um local de magia, encantamento, religiosidade, misticismo, resistência, lutas, desafios e sobrenaturalidade: o Peru.

Agradeço, por motivos óbvios e que não caberiam em uma única frase, ao meu companheiro de viagens (imaginárias e reais) Vinícius Nicéas, a Carviler Cefas

pelas orações, a Luiz Lucena pelo socorro em tempos de desespero e a Abson Sany Valentim, por, ainda durante a graduação, presentear-me, de forma diabolicamente visionária, com o título desta tese.

Ao projeto social e voluntário EU na Universidade, que em 2006 começou a mudar a minha história.

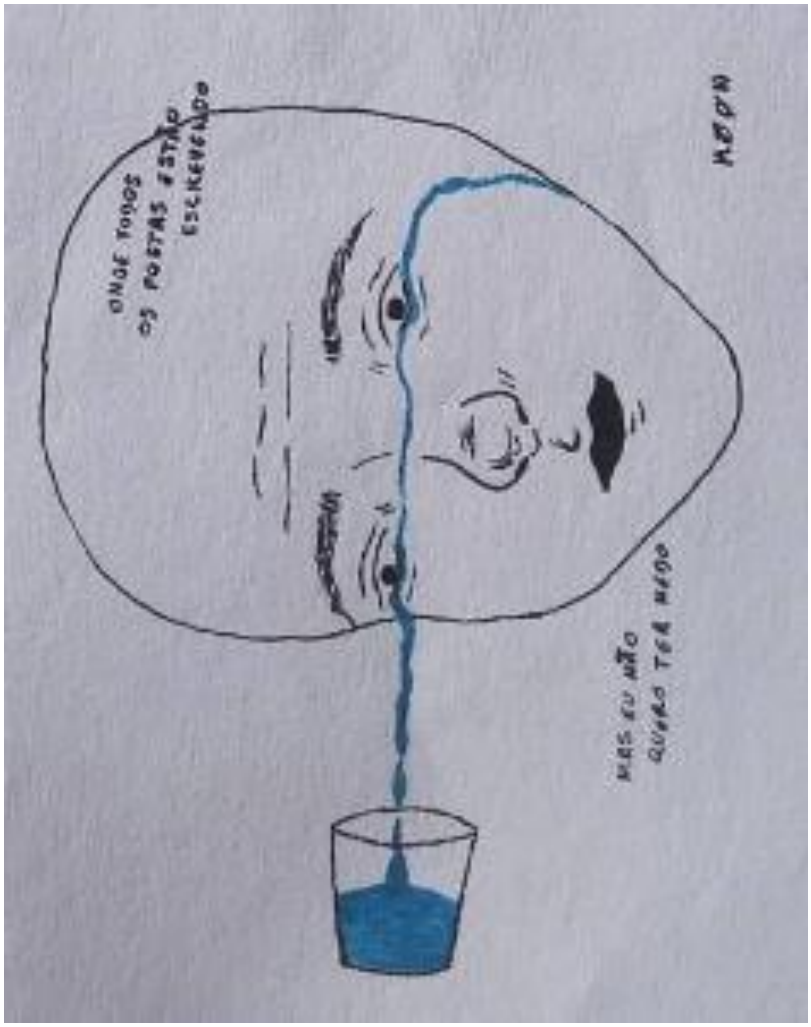
Às pessoas amigas que se alegram com a minha vitória e que me auxiliaram das mais diversas maneiras. Em destaque: Sandra Aulísia, Rogério Costa, Silvio Alfonso, Néstor Sanguinetti, Elvira Blanco Blanco e Luis Bravo.

Às pessoas que pensaram que eu não conseguiria, às que torceram contra, às que não acreditavam em mim e às que pensavam que eu não teria capacidade também agradeço, pois o desafio me motiva e a satisfação de vencer com vários fatores adversos e com chances de dar errado é maravilhosa.

À FACEPE, pelo apoio financeiro, tão necessário e muitas vezes vital no tocante ao acesso às bibliografias, às viagens e à busca de teorias. Ao órgão CAPES pelo doutorado sanduíche. Aos governos que se empenharam para fomentar políticas públicas que me permitiram ter acesso à educação e, portanto, mudar a minha realidade e a realidade da minha família.

A mim mesma por ter insistido nessa aventura que é estudar, realizar um curso superior e encarar seus desdobramentos. Desistir não pertence ao meu dicionário.

Neste momento está clara a insuficiência das palavras para exprimir o que verdadeiramente gostaria de dizer. Assim, resta-me escrever o que está ao meu alcance: MUITO OBRIGADA!



Fonte: Moon. 2019. Obra enviada via e-mail pela artista em 14 fev. 2019.

“Onde todos os poetas estão escrevendo / Mas eu não quero ter medo” (MOON, 2019)

RESUMO

O fantástico se firmou enquanto forma estética com o romantismo europeu, mais especificamente no fim do século XVIII. Devido ao grande volume de obras escritas em prosa a partir da modernidade, o referido modo literário não apenas é estudado como também é produzido em narrativas que habitam, sobretudo, contos e novelas. Entretanto, sua chegada a esses gêneros se deu a partir do poema fantástico, em especial, das baladas românticas que pululam o pré-romantismo e o Romantismo. Baladas essas que traziam em seu âmago um mundo afim ao fantasmagórico, aos seres prodigiosos, aos eventos extraordinários que nos desestabilizam e nos colocam em meio a encruzilhadas, labirintos, bifurcações e abismos. Versos e parágrafos esses que são trazidos do Velho para o Novo Mundo, um território invadido, saqueado, violentado por estrangeiros em busca de fiéis, expansão territorial e riqueza alheia, configurando, assim, um contexto conflituoso, ambíguo, híbrido e polidimensional devido às incontáveis idiossincrasias e cosmovisões autóctones e externas. Caracteres esses que não são alheios ao fantástico, mas sim intrínsecos a ele e à poesia que lhe deu morada antes de sua "fuga" para sobreviver em outros horizontes. Nesse ensejo, configura-se como primeiro objetivo desta tese desenvolver o conceito de poesia fantástica, tomando como ponto de partida o local de chegada do fantástico: a prosa, em específico, latino-americana. Através dela, selecionei as características mais pertinentes para o fantástico se distinguir de narrativas adjacentes como o terror e o realismo maravilhoso. Por meio de exemplificações basilares das teorias e dos pensadores de diversas áreas (a Psicanálise e a Filosofia foram bastante exploradas), pautei minhas argumentações para compor o meu conceito de fantástico e, assim, facilitar a compreensão do *corpus* analítico selecionado para este trabalho. As asseverações de Todorov (2008) sobre o fantástico foram problematizadas e as afirmações no tocante à incompatibilidade entre fantástico e poesia rechaçadas, algo muito evidente, sobretudo, pela existência desta tese. A eleição de poemas esteve ancorada em duas perspectivas: poesias de autores que reconhecem a existência de uma poesia fantástica e a produzem com essa intencionalidade; e poesias de autores que eu identifico enquanto fantástica. O referencial teórico sobre fantástico, poesia (ficcional, lírica, narrativa, lírico-narrativa) e poesia fantástica está ancorado, primordialmente, em Reisz (1982; 2001; 2008; 2014), Cortázar (2011), Kayser

(1958), Smith (1993), García (2005), Viegnes (2006), Bessière (1974), Barrenechea (1979; 1972), Chanady (1985), Jackson (1981), Chiampi (1980), Batalha (2011; 2012), Arán (2007), Campra (2008), Ceserani (2006) e Gama-Khalil (2013). É perceptível, a partir do exposto, que houve a decisão de centrar a análise crítica e analítica exclusivamente de obras da América Latina. A seleção de teóricos, em sua maioria, pertencentes a essa região e, nessa esteira, a presença de muitas teóricas, configura-se, assim, um deslocamento centrífugo que envolve questões de formação de cânon e de gênero.

Palavras-chave: Fantástico. América latina. Poesia fantástica.

ABSTRACT

The fantastic established itself as an aesthetic form with the advent of Romantism in Europe, more specifically at the end of the 18th century. The aforementioned literary genre has not only been researched in the academia, but it has also been produced in narratives that are present, above all, in tales and novels. However, its expansion to those genres originated from the fantastic poems, especially from romantic ballads that were present during Pre-Romantism and Romantism. Such ballads used to carry in its core a perspective of the world, as well as the phantasmagorical, the prodigious beings, the extraordinary events that push the reader outside their comfort zone in addition to transporting them to crossroads, labyrinths, bifurcations and abysms when reading. Such written works were brought from the Old Continent to the New World, which was invaded, plundered, aggressed by foreigners in search of believers, territorial expansions and wealth, thus creating an ambiguous, conflictive, hybrid, multifaceted context due to its innumerous idiosyncrasies and its internal and external worldviews. These characters are not foreign to the fantastic, instead they are intrinsic to it and to the poetry that harbored it before its arrival in new territories. Considered the aforementioned aspects, the main goal of this thesis is to develop the concept of fantastic poetry based on the end-goal of the fantastic, that is to say, the prose, and more specifically, the Latin American prose. By means of this, the most pertinent characteristics to the fantastic were chosen in order to differ it from concurrent narratives such as horror and marvelous realism. By means of foundational exemplifications of theories and scholars of different fields of knowledge – an emphasis has been given to Psychoanalysis and Philosophy in this study, the argumentation to create my concept of fantastic has been provided and, therefore, facilitates the comprehension of the research corpus present in this study. Teodorov's perspectives on the fantastic have been discussed and his claims regarding the incompatibility of the fantastic have been refused in this research, hence the existence of this thesis. The poems' choice was based on two grounds: 1) author's poetries all of which recognize the existence of fantastic poetry and conceive their works with such aim in mind. 2) poetry from authors that I identify as fantastic authors. The theoretical background about fantastic, poetry (fictional, lyrical, narrative, and lyrical-narrative) and fantastic narrative is mainly based on Reisz (1982; 2001; 2008; 2014), Cortázar (2011),

Kayser (1958), Smith (1993), García (2005), Viegnes (2006), Bessière (1974), Barrenechea (1979; 1972), Chanady (1985), Jackson (1981), Chiampi (1980), Batalha (2011; 2012), Arán (2007), Campra (2008), Ceserani (2006), and Gama-Khalil (2013). In this study, it has been decided to focus the critical analysis exclusively on Latin American works – among which canonical authors which are little known or almost unknown to the greater audience. The selection of theorists relies on their geographical background, hence the presence of a wide range of theories that results in a change of perspective that comprises matters of canon and genre.

Keywords: Fantastic. Latin america. Fantastic poetry.

RESUMEN

Lo fantástico se estableció como una forma estética con el Romanticismo europeo, más específicamente a fines del siglo XVIII. Debido al gran volumen de obras escritas en prosa en los tiempos modernos, el modo literario en cuestión no solo se estudia, sino también es producido en narrativas que habitan, principalmente, cuentos y novelas. Sin embargo, su llegada a estos géneros ocurrió a partir del poema fantástico, en particular, de las baladas románticas que abundan en el prerromanticismo y el romanticismo. Baladas que trajeron a su núcleo un mundo con los seres fantasmagóricos y prodigiosos, los eventos extraordinarios que nos desestabilizan y nos ponen en medio de encrucijadas, laberintos, bifurcaciones y abismos. Versos y párrafos traídos desde el Viejo al Nuevo Mundo, un territorio invadido, saqueado, violentado por extranjeros en una búsqueda de fieles, de la expansión territorial y riqueza ajena configurando así una contextualización conflictiva, ambigua, híbrida y polidimensional, debido a innumerables idiosincrasias y cosmovisiones autóctonas y externas. Personajes que no son ajenos a lo fantástico, sino intrínsecos a él y a la poesía que le dio morada antes de su “fuga” para sobrevivir en otros horizontes. En esta oportunidad, el primer objetivo de esta tesis es desarrollar el concepto de poesía fantástica, tomando como punto de partida el lugar de llegada de lo fantástico: la prosa, más específicamente, la latinoamericana. A través de ella, seleccioné las características más pertinentes para que lo fantástico se distinga de narrativas adyacentes como las del terror y el realismo maravilloso. Basada en teorías y pensadores de distintas áreas (el psicoanálisis y la filosofía fueron muy exploradas), guie mis argumentos para componer mi concepto de lo fantástico y, por lo tanto, facilitar la comprensión del *corpus* analítico seleccionado para este trabajo. Las afirmaciones de Todorov (2008) sobre lo fantástico fueron cuestionadas y las declaraciones sobre la incompatibilidad entre lo fantástico y la poesía fueron rechazadas, algo muy evidente, sobre todo, por la existencia de esta tesis. La selección de poemas estuvo pautada en dos perspectivas. La poesía de los autores quienes reconocen la existencia de una poesía fantástica y la producen con esa intencionalidad. La segunda, poesía de autores que identifico como fantásticos. El marco teórico sobre poesía fantástica (ficción, lírica, narrativa, lírica-narrativa) y narrativa fantástica está anclado, principalmente, en Reisz (1982; 2001; 2008; 2014), Cortázar (2011), Kayser (1958),

Smith (1993), García (2005), Viegnes (2006), Bessière (1974), Barrenechea (1979; 1972), Chanady (1985), Jackson (1981), Chiampi (1980), Batalha (2012), Arán (2007), Campra (2008), Ceserani (2006) y Gama-Khalil (2013). Es perceptible, por lo anterior, que hubo una decisión de enfocar el análisis crítico y analítico exclusivamente en obras en América Latina, que pertenecen tanto a los autores canónicos, como a los poco conocidos y desconocidos para el público en general. La selección de teóricos, en su mayoría pertenecientes a esta región, y, en este sentido, la presencia de muchas teóricas, configura un desplazamiento centrífugo que involucra cuestiones de formación de canon y género.

Palabras clave: Fantástico. América latina. Poesía fantástica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....15
2 QUIMERAS E AVATARES.....22
2.1 O TERROR.....24
2.2 O REALISMO MARAVILHOSO.....31
2.3 O FANTÁSTICO.....44
2.3.1 Ambiguidade e conflito: jogo de máscaras.....65
2.3.2 Transições e dimensionalidades.....78
2.3.3 O fantástico e a linguagem.....93
2.3.4 Voz narrativa e tipos de discurso.....105
2.4 CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS: O POEMA E O FANTÁSTICO.....114
3 POESIA FANTÁSTICA.....131
3.1 O ESPÍRITO FANTÁSTICO.....162
3.2 BALADA.....167
3.3 LÍRICA: ESCRITA DO ‘EU’?.....193
4 BREVÍSSIMA INTRODUÇÃO À POESIA HAHNIANA.....233
4.1 ENCONTROS, DESENCONTROS, OBJETOS, VISITANTES E INVASORES.....251
4.2 O FANTASMA E O POEMA.....275
4.3 FANTASMA EM FORMA DE EROTISMO TANÁTICO.....281
4.4 TEMPORADA DE FANTASMAS.....301
4.5 PREFANTASMAS: O DIVISOR DE ÁGUAS.....311
5 CONSIDERAÇÕES (QUIÇÁ) FINAIS.....334
REFERÊNCIAS.....338

1 INTRODUÇÃO

O pensamento todoroviano considera a linguagem poética como uma combinação de palavras e não de coisas e enfatiza a inutilidade, ou melhor, considera prejudicial traduzir a referida combinação em termos sensoriais. Logo, segundo o teórico, o fantástico apenas pode subsistir na ficção e a poesia, portanto, é incompatível com o fantástico. Esse pensamento ainda é um poderoso fantasma que assombra a crítica e as teorias, fazendo com que poucos se arrisquem a engolfar-se nos mistérios do fantástico a fim de identificá-lo na poesia, constituída, por sua vez, como uma linguagem pouco comum e pouco acessível à grande parte dos leitores e, portanto, repleta de barreiras naturais no tocante à amplitude de interpretações e entendimentos. Alguns críticos também acreditam nessa impossibilidade por considerarem que o fantástico promove a suspensão da realidade reconhecível, simultaneamente, com a instauração de uma realidade insólita. Logo, para eles, a poesia já representa uma realidade distante e esperada pelo leitor. Ou seja, a irrealidade criada na poesia não é algo insólito e, portanto, não causaria estranhamento.

Na contramão dessa corrente, que ofusca a presença do modo fantástico na poesia, apresenta-se esta tese cuja pedra de toque é afirmar que o fantástico não apenas pode ocupar o espaço do poema, como dele se originou. Ou seja, houve uma fuga do poema para a prosa e não o contrário. Ademais, o poema não só é o berço do fantástico como também de toda ficção. Logo, a poesia fantástica é, sobretudo, uma poesia ficcional. O embasamento teórico para essas afirmações reside nos estudos de Lovecraft (2007), Reisz (2014), García (2005) e Viegnes (2006).

O início desta tese esteve dedicado à diferenciação entre o fantástico e as narrativas adjacentes – em especial, o terror e o realismo maravilhoso – para, através disso, expor o conceito de fantástico por mim trabalhado. O segundo capítulo versou a respeito da existência não apenas de uma poesia fantástica, mas, sobretudo, de uma poesia ficcional, da origem do fantástico no poema, da balada romântica (gérmen da poesia fantástica) e das análises referentes aos poemas fantásticos, enfatizando os caracteres líricos, narrativos e lírico-narrativos. Já o terceiro esteve dedicado a Óscar Hahn, devido à sua larga contribuição à poesia

fantástica, variada e constituída por poemas longos, curtos, líricos, narrados, eróticos e lírico-narrativos.

O escopo desta investigação foi realizar discussões teórico-críticas a respeito da presença dos elementos fantásticos no poema latino-americano, com o propósito de, após a análise do *modus operandi*, chegar a uma estética da poesia fantástica. Para tanto, o ponto de partida foi eleger, com base na prosa, devido ao grande volume de obras literárias e teóricas, critérios com o propósito de definir quais são os elementos imprescindíveis para que uma produção seja considerada fantástica. Os dispositivos contemplados se pautaram em uma estrutura conjunta que abarca a ambiguidade, o conflito, o insólito, a inquietação e o sobrenatural. Tais recursos, associados às categorias narrativas, estão urdidos tanto pela linguística cognitiva quanto pela gramática discursiva e seus componentes (imagens, vozes narrativas, focalização, escolha lexical, semântica, sintaxe, disposição sintagmática e pragmática), com o propósito de os efeitos do fantástico se instaurarem dentre os seus núcleos temáticos existentes nos enredos. Em meio aos objetivos e ao processo metodológico, foi realizado um estudo sistemático do tema com o intuito de promover uma problematização e uma discussão a respeito de um fantástico que desbrava territórios e instala experimentações estéticas, através de seu caráter polivalente, híbrido, polimorfo e polidimensional.

A decisão de contemplar e definir um *corpus* analítico integralmente voltado à América Latina – e um referencial teórico majoritariamente americano – está em consonância com a perspectiva de sair das análises e dos exemplos extremamente eurocêntricos, nem sempre válidos para as nossas produções. Ademais, são bastante raras análises sincrônicas que contemplam apenas obras e autores latino-americanos, sem exemplificações externas ao continente. Ressaltar a literatura latino-americana é imprescindível e isso deve ser realizado através do diálogo, da troca e do intercâmbio entre as obras, os autores, os teóricos e os leitores. Assim como o fantástico dissolve as fronteiras entre as dimensões (opostas ou diferentes), os trabalhos voltados à teoria precisam dissipar os limites (históricos, linguísticos, periódicos) entre as produções e lançar um olhar sobre as literaturas da região dentro de uma perspectiva de unidade, respeitando, obviamente, as particularidades de cada *locus* de enunciação. As fronteiras devem ser locais de contato, de trânsito, e não de impedimentos, pois a experiência da leitura funciona como unidades mediadoras que permitem o deslize entre as dimensões textuais e extratextuais.

A literatura fantástica latino-americana possui características próprias que também lhe conferem um caráter autóctone. A relação que vários países latino--americanos possuem com a morte é um ponto fulcral para a criação de histórias que relacionam elementos feéricos e telúricos, trabalhados de uma maneira bastante objetiva, na qual confluem para uma mesma direção: perturbar a racionalidade do leitor. As lendas, as superstições e os mitos que formam parte da idiossincrasia de inúmeras civilizações não são tratados como folclore, mas trabalhados na tessitura do texto de modo natural, orgânico, visceral e, sobretudo, estético. O fantástico produzido na América Latina está pautado em um caráter imagético que lhe proporciona a possibilidade de estar inserido não só na prosa, mas também na poesia. É importante observar que embora tenhamos muitos estudos sobre a literatura fantástica, poucos ainda estão dedicados à poética e mais escassos ainda são aqueles relacionados à poesia fantástica latino-americana.

Para a formação de nosso *corpus* analítico no que diz respeito à prosa, foram selecionados autores como João do Rio, Rubén Darío, Fernando Iwasaki, Julio Cortázar, Carlos Carvalho, Murilo Rubião, Adolfo Bioy Casares, Roberto Beltrão, André Vianco e Amparo Dávila.

No tocante ao *corpus* analítico poético, aparecem José María Eguren, Silvina Ocampo, Xavier Villaurrutia, Luis Bravo, Miró, André de Sena e Óscar Hahn. Estes dois últimos reconhecem que algumas de suas produções, sobretudo as aqui analisadas, fazem parte da estética fantástica. Já os outros apresentam poemas que foram por mim classificados, conforme os critétios explanados ao longo das análises, enquanto fantástico. A seleção desses poetas tem o propósito de realizar um estudo comparativo entre os textos, visando tecer observações teóricas de elementos convergentes e divergentes tanto no âmbito do fantástico quanto no campo estrutural e temático. Ademais, foi meu intuito promover uma reflexão sobre como tais produções logram ser universais e, ao mesmo tempo, conservarem a ipseidade.

A importância intelectual desta investigação está pautada no fato de não só teorizar a respeito da origem, mas também da estrutura, da constituição de uma poesia fantástica, a fim de trazer à ordem do dia discussões pertinentes à originalidade das produções aqui desenvolvidas. Validar este tipo de estudo é reconhecer a materialidade da obra fantástica e suas relações com outras instâncias discursivas. É, portanto, investigar onde o fantástico se manifesta, onde o insólito se

aloja. Logo, considero que a carga semântica da literatura fantástica é capaz de fundir-se com o lirismo poético e ir mais além da simples linguagem metafórica – esta, inclusive, muito mais ampla que a simplória analogia ou representação de uma imagem em lugar de outra –.

O percurso intelectual escolhido para o projeto foi trilhado a fim de refletir sobre as análises discursivas que têm engendrado os objetos, os conceitos, os contextos, as modalidades enunciativas, as estratégias discursivas e a estruturação dos textos narrativos e poéticos. Foram analisados os procedimentos formais e temáticos utilizados no discurso mimético com o foco na representação dos eventos sobrenaturais, na ambiguidade, no conflito, no insólito, na superposição de mundos e nos acontecimentos que incitam o irracional, o ilógico e o irreal, de modo a suscitar uma reflexão sobre os traços determinantes do fantástico na poesia.

O viés teórico está pautado, principalmente, nos pensamentos de Remo Ceserani (2006), Rosemary Jackson (1981), Irène Bessière (1974), Maria Cristina Batalha (2012), Jaime Alazraki (1983, 1990), Ana María Barrenechea (1972), Beatrice Amaryll Chanady (1985), Susana Reisz (1986, 2008, 2014), Pampa Arán (2007) e Rosalba Campra (2001, 2008, 2014). Nas teorias sobre poesias e na minha defesa da existência de uma poesia ficcional, estive ancorada em teóricos como Carlos Bousoño (1970, 1976), Susana Reisz (1986, 2008, 2014), Bárbara Smith (1993), Wolfgang Kayser (1958), Óscar Hahn (2016) e Dominique Combe (1999). No tocante à existência da poesia fantástica, estive pautada em Óscar Hahn (2011), García (2005) e Viegnes (2006). Em relação às áreas afins à literatura e ao fantástico, trabalhei com Jean Paul Sartre (1960), Gaston Bachelard (1978), Michael Foucault (1967), Agamben (2007) e Sigmund Freud (1988; 1917). Através de tais pensamentos norteadores, visei contemplar um modo de organização e de exposição do pensamento que condiciona a escolha dos objetos de pesquisa, as formas de organização do conhecimento e as prioridades atribuídas à seleção de alternativas. Evidentemente outros pensadores, teóricos e estudiosos foram citados e abordados ao longo desta tese, no entanto, deu-se destaque aos nomes acima citados, para delimitar o referencial teórico no que tange à linha de pensamento selecionada para ser seguida.

Os poetas selecionados possuem estilos próprios na produção da poesia fantástica. Cada um a seu modo, com um lirismo em maior ou em menor grau, apresenta poemas inovadores para a sua época no tocante à linguagem, à estética,

à temática e à estrutura. Eles são de extrema relevância, pois, assim como inúmeros outros artistas dessa região, demonstram com suas obras que estão distantes de serem imitadores do estilo europeu, mas sim poetas e narradores que grandemente conseguiram autonomia e mostraram produções fantásticas da América Latina diversa, muito além de uma literatura transplantada ou aculturada, e detentoras de uma identidade própria, apesar de todos os “ismos” relacionados à Europa.

A fim de desenvolver uma investigação inaugural sobre o tema, destinada a ultrapassar o plano da pura subjetividade, das considerações hipotéticas e apresentar resultados pautados sob análises objetivas e consistentes, ao invés de debater sobre questões taxonômicas referentes ao fantástico, realizei um trabalho de caráter heurístico que se propõe a analisar comparativamente obras (poéticas e narrativas) de corte fantástico. A metodologia, dessa forma, consiste em uma proposta holística que toma como base a abordagem de textos e teorias com um propósito dialógico e integrante.

A realização de um estudo no seio da literatura comparada possui o propósito de tecer observações teóricas acerca de elementos convergentes e divergentes, tanto no âmbito do fantástico quanto no campo estrutural e temático da linguagem poética. Uma discussão literária que contempla a linguagem promove uma análise a partir de um diálogo com outras leituras que façam com que o signo (linguagem) não necessariamente esteja relacionado a um referente tangível (realidade) nem que funcione como um espelho onde o leitor espere encontrar o reflexo de um mundo plenamente mimetizado ou representado metaforicamente.

Para que o fantástico e, consequentemente, a poesia fantástica não sejam considerados meros epifenômenos da “literatura de medo”, da narrativa gótica, tampouco da ficção científica, foi importante teorizarmos o fantástico desde um ponto de vista de um tipo de escrita ficcional detentora de uma linguagem própria e de formas consideravelmente definidas, que podem estar associadas a outras estruturas, convertendo-se, assim, em um modo literário híbrido, amplo e extremamente marcante.

Por conseguinte, abordei o fantástico enquanto modo narrativo ficcional, por entender os modos literários enquanto categorias meta-históricas, diferenciando-se, portanto, dos gêneros – categorias históricas. Reis (1995) assevera que, por não terem sua representação associada a apenas um gênero, os modos são categorias abstratas que possuem propriedades fundamentais, passíveis de serem

reconhecíveis em diversos gêneros. Ainda segundo o teórico (baseado em Fowler), os modos do discurso se fizeram independentes de concretizações contingentes, possuem a capacidade de se prolongar ao longo dos tempos e de se conectarem com realizações culturais traduzidas verbalmente. Assim, os modos "[...] surgem como emanações de características permanentemente válidas, provenientes dessas formas relativamente evanescentes que são os gêneros" (REIS, 1995, p. 41, tradução nossa)[1] – é o que Reis chama de *modos derivados*. Logo, é uma incongruência, uma incompatibilidade teórica, chamá-lo gênero e reconhecê-lo dentro de outro gênero. Ademais:

> Quando o examinamos intelectualmente, o relato fantástico provoca insegurança, porque põe em funcionamento características contraditórias reunidas de acordo com uma coerência e uma complementaridade próprias. Não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes – e – tampouco constitui uma categoria ou um gênero literário, mas sim que supõe uma lógica narrativa e ao mesmo tempo formal e temática que reflete, de maneira surpreendente ou arbitrária para o leitor, por trás do aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 1974, p. 2, tradução nossa)[2].

Bessière, que considera o fantástico uma forma híbrida resultante do caso e da adivinha, utiliza a expressão 'modo narrativo fantástico' ao longo de sua obra. Em consonância com a teórica, no tocante ao fantástico enquanto modo, estão Jackson (1981), Chanady (1985) Ceserani (2006) e Gama-Khalil (2013), por exemplo. Aproveitando as últimas palavras da citação de Bessière ("imaginário coletivo"), vale ressaltar que, embora sejam usadas nesta tese expressões como "explicação racional" e "lógica dos acontecimentos", quando contraponho os fenômenos 'sobrenaturais' e 'naturais' comungo da ideia de que a explicação animista também é racional, lógica, coerente e possui base gnoseológica, embora nós, enquanto leitores e pesquisadores muito aderidos à epistemologia, talvez não a compartamos, nem a vivenciemos. O uso dessas expressões se limita apenas ao alinhamento com termos bastante recorrentes quando se fala em literatura fantástica.

---

[1] "[...] surgen como emanaciones de características permanentemente válidas, provenientes de esas formas relativamente evanescentes que son los géneros".

[2] "Cuando se lo examina intelectualmente, el relato fantástico provoca inseguridad, porque pone en funcionamiento caracteres contradictorios reunidos de acuerdo a una coherencia y una complementariedad propias. No define una calidad actual de objetos o de seres existentes –y– tampoco constituye una categoría o un género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que refleja, de manera sorprendente o arbitraria para el lector, tras el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo."

É importante evidenciar que esta investigação está expondo uma teoria específica e não universal sobre a presença do fantástico no poema. Quer dizer, o recorte teórico e analítico aqui utilizado leva-me a propor um tipo de fantástico – que aqui denomino híbrido, polivalente – dentro da América Latina, considerando, evidentemente, o dinamismo, a variabilidade, a particularidade, a flexibilidade e, principalmente, a complexidade desse modo a cada momento no qual ele é escrito e a cada gênero no qual ele se infiltra, contemplando as instâncias enunciativas que promovem a interação entre autor → texto → leitor dentro da dimensão triádica linguagem → mente → mundo.

Destarte, a identificação das estruturas e a teorização sobre a poesia fantástica constituem ferramentas para explicitar a riqueza da expressão fantástica em meio às suas isotopias e distopias. Assim como o fantástico é uma literatura sempre em evolução, a crítica também necessita acompanhar esse processo, com tentativas de conceitualização abertas, permanentes, disponíveis, flexíveis e dispostas a novas visões, que não vêm a fim de exterminar as anteriores, mas sim somar-se a elas. Nesta tese estão amalgamadas reflexões que interrogam, e que são passíveis de serem interrogadas, em textos nos quais a permeabilidade da linguagem faz com que esta possa ser a linha demarcatória entre a loucura e a lucidez. A poesia fantástica, portanto, aparece como uma Escila, como um labirinto, como um abismo, como uma aporia, pois “[...] os críticos, como os paleontólogos, andamos em busca da reconstrução do dinossauro inteiro, embora o único que tenhamos em mãos seja um fragmento…” (CAMPRA, 2014, p. 137, tradução nossa)[3].

[3] “[...] los críticos, como los paleontólogos, andamos en busca de la reconstrucción del dinosaurio entero, aunque lo único que tengamos entre manos sea un fragmento…”

2 QUIMERAS E AVATARES

"*Não se buscou explicação, uma história se narra, não se explica.*"
(1937, AMADO, Jorge)[4]

Acomodado no divã de um gabinete, Heitor de Alencar, fumando cigarros egípcios, narra para o Barão Belfort, para Anatólio de Azambuja e para Maria de Flor sua mais recente aventura, vivida durante a festa de Momo, naquele ano. A história de máscaras, como denomina o aristocrata, acontece quando ele, junto com um grupo de mais ou menos oito a dez pessoas dispostas a se entregarem aos excessos, à luxúria e aos mais variados prazeres carnais, saem para aproveitar o que estes quatro dias festivos podem lhes proporcionar. No sábado de carnaval, após frequentar os clubes mais luxuosos da cidade e beber champanhe, Heitor sugere aos amigos irem até um baile público composto por indivíduos pertencentes ao submundo, à periferia, à escória da sociedade, pois, naquele local, ele conseguiria realizar seus mais lascivos desejos.

Aceito o convite e todos inseridos no ambiente desregrado, Heitor sente alguém roçar nele e, ao olhar, depara-se com uma pessoa fantasiada de um bebê de tarlatana rosa. A imagem agrada-o, embora o nariz postiço do disfarce lhe chame a atenção. Após analisar a figura, o libidinoso folião decide beliscar o bebê que, por sua vez, suspira e diz ter sentido dor. Tal revelação desperta no protagonista os mais obscenos propósitos, fazendo-lhe querer abandonar o grupo e estar a sós com aquela criatura que lhe despertara tanto fetiche. Entretanto, ele decide não abandonar suas primeiras companhias e segue com elas para cear em um elegante clube da cidade.

No dia seguinte, em uma avenida, Heitor sente um beliscão na perna. Era o bebê, com o mesmo nariz bem feito, que lhe retribuía a "carícia" da noite anterior e se perdia em meio à multidão. Outro fortuito reencontro apenas veio a se repetir na madrugada da quarta-feira de cinzas, após nosso libidinoso folião, agora sem a companhia do grupo, não obter sucesso nas libertinas investidas que realizava nos mais voluptuosos clubes. Finalmente, após caminhar errante durante as horas mortas pelas ruas escuras, sombrias e ermas do centro da cidade, ele se depara com o bebê de tarlatana rosa. No afã de encontrarem um local para estarem a sós,

[4] AMADO, Jorge. **O sumiço da santa**. Uma história de feitiçaria.

peregrinam pelas penumbras dos edifícios, em meio a trocas de carícias das mais ardentes. Em um desses momentos, o nariz postiço, frio e pegajoso da fantasia causa grande incômodo em Heitor que, por sua vez, o arranca a contragosto do bebê e lhe é revelada uma “cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante – uma caveira com carne...”. Assim, após abandonar o ser abjeto e fugir louca e febrilmente daquele local, Heitor chega à casa onde mora e percebe que traz na mão direita, tal qual a flor de Coleridge, “[...] uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (RIO, 1910, p. 60).

O conto “O bebê de tarlatana rosa” (1910), de João do Rio, é a primeira das narrativas aqui apresentadas e me servirá de pedra angular, ao longo deste primeiro capítulo, para minha teorização sobre o fantástico e, posteriormente, sobre a poesia fantástica. A obra, composta por vários recursos temáticos, estilísticos e estruturais (ambientes escuros, erotismo, carnavalização, evento insólito, atmosfera sobrenatural, unidade mediadora, ambiguidade e conflito), forma um conjunto de dispositivos que nos permitem, desde o ponto de vista de uma primeira leitura, identificá-la enquanto literatura fantástica. Entretanto, como os elementos citados também podem ser encontrados, por exemplo, em narrativas adjacentes como o terror e o realismo maravilhoso, uma análise mais aprofundada e teórica permite reconhecer os pontos que as diferenciam. Considero o terror e o realismo maravilhoso como sendo narrativas bastante próximas ao fantástico, devido ao fato de ambos se inclinarem (guardadas as devidas proporções) para o que Todorov (2008) define como um dos grandes períodos da literatura fantástica: o romance negro, do qual é possível distinguir duas tendências: a do sobrenatural explicado (estranho) e a do sobrenatural aceito (maravilhoso). Outra aproximação é que as origens do fantástico gravitam na mesma esfera das novelas góticas e da *ghost story*, que apresentavam uma estética voltada para a distração de uma sociedade ansiosa por uma forma de fuga, na qual explicações razoáveis (ilusões de ótica, pessoas disfarçadas, casualidades, dons sobrenaturais, invocações malignas) estavam consideravelmente presentes no final das histórias. Ao avaliar o terror, primeiramente, farei uso do termo *sobrenatural explicado* e, ao tratar do realismo maravilhoso, *sobrenatural aceito*.

2.1 O TERROR

O sobrenatural é um fenômeno multifacetado que, a depender do ponto de vista das civilizações, pode ser encarado tanto como algo ameaçador quanto cotidiano. Sua existência nunca foi negada e sempre passou pelo crivo de explicações psicológicas, religiosas, míticas, místicas, científicas. Mais: o poder por ele exercido dentro de cosmovisões, que regiam comportamentos e costumes, deslocou-se para o domínio do subjetivo, porém não deixou de ser importante nem respeitado. O racionalismo motiva o homem a buscar explicar os fenômenos (sobre)naturais através da razão, já que tudo o que existe tem uma causa inteligível, mesmo sem a possibilidade de ser demonstrada empiricamente. Aceita a sua existência e legitimado o empenho em permanecer na saga por desvendar seus mistérios, o sobrenatural enfrenta a tentativa de ser domesticado ou destruído.

O terror que se utiliza do sobrenatural[5] apresenta o objetivo de provocar sobressaltos e, principalmente, medo. Por isso, muito provavelmente, além da proximidade com o romance negro, ele esteja bem próximo ao fantástico clássico, pois muitos escritores, em especial, europeus do século XIX, produziram obras que contemplavam o plano puramente do abstrato e do sensorial. Críticos como H. P. Lovecraft (2007), por exemplo, consideram o medo uma condição *sine qua non* para que uma obra seja fantástica. O titubear (e não a dúvida) do leitor estaria intensificado por um evento insólito que provocasse o medo, principalmente quando associado à curiosidade relacionada ao *post mortem*, pois é a mola propulsora para despertar a antiga e permanente busca pelo destino do que, dependendo do idioma, da cultura e da visão de mundo, podemos chamar de alma, espírito, sopro.

A psicologia do terror da qual trata Lovecraft (2007) está intrinsecamente relacionada ao medo e à morte – ou ao medo da morte e dos mistérios a ela relacionados –, pois foram temáticas recorrentes nas primeiras produções de literatura fantástica, a partir do século XVIII. Não raras vezes, tal sentimento era – ou pelo menos deveria ser – provocado por meio de eventos sobrenaturais, recurso utilizado como acessório na composição das obras:

[5] Ressalto que em algumas narrativas de terror, nem sempre o sobrenatural é utilizado de forma explícita, pois em alguns casos, existem explicações pautadas em enfermidades mentais, tais como psicoses, provocando crimes em série, e, dessa forma, inserindo-se no que se entende, conforme Todorov (1970), por estranho.

> O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido. E, claro, quanto mais complexa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio (LOVECRAFT, 2007, p. 18).

Considerar a experiência do leitor como único parâmetro para a existência ou não do fantástico é o mesmo que condenar um nascituro à morte. Em uma narrativa fantástica, não é impossível que a estética do medo seja experienciada pelo leitor, mesmo porque o pensamento escatológico e soteriológico das civilizações inculcou na humanidade, ao longo do tempo, o medo, as crendices e as emoções de ordem mítico-religiosas e empírico-religiosas. Ele é um elemento que continua sendo utilizado como ferramenta ideológica para marcar normas e condutas do controle social e religioso, pois “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p. 13). Esse ‘desconhecido’ é o que nos atormenta, por desconhecermos os motivos que nos levam a temer determinados lugares, sentirmos-nos incomodados com algumas situações ou repetir, de modo automático e inconsciente, certas ações, interpretadas muitas vezes como hábito ou costume (o escuro, o barulho da porta rangendo, olhar embaixo da cama antes de dormir, fechar a porta do cômodo, mesmo sabendo que ninguém aparecerá). Assim, esse sentimento pode ser experienciado, por parte do leitor, dos personagens e/ou do narrador em uma narrativa fantástica, contudo ela não apresenta uma estrutura voltada para essa finalidade. Por outro lado, é o medo o propósito do terror, já que todos os elementos (cenário, caracterização dos personagens, perseguições, mortes, mutilações) estão voltados para isso. Ademais:

> Introduzir o fantástico é substituir familiaridade, conforto, *das Heimliche*, com estranhamento, desconforto, o estranho. É introduzir áreas, de algo completamente diferente e invisível, os espaços fora da fama limitante do "humano" e "real", fora do controle da "palavra" e do "olhar". **Daí a associação do fantástico moderno com o horrível, dos contos góticos do terror aos filmes de terror contemporâneos** (JACKSON, 1981, p. 179, grifo nosso, tradução nossa)[6].

[6] “To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, *das Heimlich*, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce areas, of something completely other and unseen, the spaces outside the limiting fame of the ‘human’ and ‘real’, outside the control of the ‘word’ and of the ‘look’. Hence the association of the modern fantastic with the horrific, from Gothic tales of terror to contemporary horror films.”

Outra característica importante que muitas vezes confunde o terror com o fantástico é o pensamento supersticioso. Nessa vertente, Siebers (1984) localiza o fantástico no âmbito da crença. Há uma generalização do teórico, que baseia toda a sua análise na superstição, elemento que, para ele, é a essência do fantástico, embora acredite na estetização desse tipo de visão:

> Os autores românticos do fantástico foram, ao mesmo tempo, homens céticos e aficionados à mentira. Embora tenham herdado dos racionalistas uma atitude cética em relação ao sobrenatural, levaram suas dúvidas a uma direção inesperada. Trataram de estetizar a superstição, não de exorcizá-la. Sua dúvida lhes permitiu estudar a superstição e representar sua lógica em termos de ficção (SIEBERS, 1984, p. 74, tradução nossa)[7].

Entretanto, o medo e a aceitação do sobrenatural por meio de uma explicação baseada na crença, na superstição, na religião ou no folclore é a essência do terror e não a do fantástico. Ou seja, no terror inexiste espaço para a dúvida, para a vacilação, para titubeios – e mesmo que esses sentimentos apareçam (por parte do narrador, dos personagens ou do leitor), eles permanecem apenas até determinado ponto da diegese, pois haverá uma explicação convincente e incontestável para os acontecimentos –. Toda a estrutura está voltada para produzir o medo e fazer com que os atores envolvidos, por meio da suspensão da incredulidade e de uma explicação condizente, aceitem, sem maiores questionamentos, os fatos apresentados e relacionados aos fantasmas, às aparições, aos monstros e aos seres metamórficos que assombram residências, casarões abandonados, florestas, locais provincianos e distantes. Esses lugares, por sua vez, são recorrentes tanto no terror como no realismo maravilhoso. Já no fantástico existe um caráter mais urbano e as ações podem se desenvolver em grandes metrópoles e, inclusive, ganhar o espaço da rua – “O bebê de tarlatana rosa”, acima apresentado, é um exemplo –.

Ademais, no terror, as explicações oferecidas para o aparecimento dos monstros e das assombrações são justificadas pela crença local, por uma tradição que determinada comunidade respeita, evita e, principalmente, teme. Os entes, no terror, revelam-se para executar vingança, para cobrar justiça, para expulsar intrusos, para fazer o mal, para dominar a Terra ou a alma dos humanos. Além disso, esses mesmos seres – por vezes apresentados como insatisfeitos, cheios de

[7] “Los autores románticos de lo fantástico fueron, a la vez, hombres escépticos y aficionados a la mentira. Aunque de los racionalistas heredaron una actitud escéptica hacia lo sobrenatural, sin embargo, llevaron sus dudas en una dirección inesperada. Trataron de estetizar la superstición, no de exorcizarla. Su duda les permitió estudiar la superstición y representar su lógica en términos de ficción.”

caprichos, repletos de veleidades – também podem resultar como ainda pertencentes a este mundo, tanto devido ao fato de fazerem parte do convívio entre os vivos como por não possuírem descanso enquanto determinadas dívidas para com os viventes, ou vice versa, estiverem irresolutas – pensamentos esses pautados na superstição, no pensamento mítico, na religiosidade, na crença. Ou seja, no terror, o sobrenatural pode ser explicado através da suspensão da incredulidade por parte do leitor, do narrador e dos personagens.

Além disso, a integridade física dos coadjuvantes e do(s) protagonista(s) está sempre ameaçada no terror e, na grande maioria dos casos, a morte e as mutilações de parte do enredo são os desfechos mais recorrentes – enquanto no fantástico a ameaça se refere à capacidade de assimilação do fenômeno, tanto por parte dos seres de papel como por parte do leitor. O sobrenatural explicado apresenta uma relação de causa e efeito bastante clara, explicável e aceitável por todos os atores e, na grande maioria das vezes, existe um canal de comunicação com o natural, podendo ser: possessões demoníacas, maldições, invasões de corpos animados (animais e seres humanos) e inanimados (brinquedos e residências) por fantasmas malignos ou espíritos assassinos que habitam outros mundos e retornam quando são provocados pelos seres viventes.

Há, portanto, uma grande previsibilidade no que concerne às metamorfoses, aos personagens (homens-lobos, fantasmas, vampiros, objetos que se animam, poderes parapsicológicos, bruxarias, feitiçarias, mortos-vivos, pessoas deformadas) e às ferramentas utilizadas para matar as vítimas (objetos perfurocortantes, unhas pontiagudas, força física extrema, domínio das forças da natureza, induzir as pessoas a entrarem em lugares perigosos). Nesse ensejo, é possível identificar combate ou fuga, bem ou mal, céu ou inferno, vida ou morte, pois o sobrenatural ‘sempre será maléfico’.

Em outros casos, há uma espécie de predisposição, por parte de algum personagem, para atrair o mal ou uma afinidade que permite o convívio com ele. Por exemplo, em “El huésped” (1959), de Amparo Dávila, uma família que vive “em um povo pequeno, incomunicável e distante da cidade. Um povo quase morto ou a ponto de desaparecer” (DÁVILA, 1959, p. 6, tradução nossa)[8] recebe um hóspede tenebroso trazido pelo patriarca. Esse ser começa a perseguir a narradora

[8] “en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer.”

(matriarca) e as crianças (seus filhos e o filho da empregada, Guadalupe). Embora a mulher suplique ao marido que leve o hóspede embora, ele nada faz e despreza as argumentações da esposa. Esta, por sua vez, após flagrar o espírito maligno golpeando brutalmente o filho da empregada, decide aproveitar a ausência do esposo para, junto com Guadalupe, trancar a criatura no quarto até que ela morra de fome e de sede. Amparo Dávila nos mostra um tipo de terror no qual existe tanto a ameaça física quanto a psicológica de todos os personagens, à exceção do patriarca, que demonstra não apenas aceitar as atitudes do ser maléfico, como também parece haver levado tal hóspede de modo proposital para a sua residência, para esse fim. O medo permeia toda a história e é evidenciado pela narradora quando descreve a criatura logo no início da diegese: “Não pude reprimir um grito de horror, quando o vi pela primeira vez. Era lúgubre, sinistro. Com grandes olhos amarelados, quase redondos e sem piscar, que pareciam penetrar através das coisas e das pessoas” (DÁVILA, 2010, p. 6, tradução nossa)[9].

Vale ressaltar que, à diferença do fantástico, em um grande número de narrativas de terror, o sobrenatural, seus efeitos e suas atitudes são experienciados e aceitos não apenas pelo protagonista, mas sobretudo por uma grande parte do enredo. Tal estratégia (também existente no realismo maravilhoso – embora com diferenças fundamentais que serão explicitadas um pouco mais adiante) é um dos recursos utilizados para excluir a vacilação, a ambiguidade e a dúvida (tão caros ao fantástico), referentes à ‘realidade’ dos fatos, pois anula a decisão de justificá-la como fruto da imaginação, distúrbio psicológico ou problemas do estado anímico devido a algum fator psicotrópico. Ou seja, apenas é possível aceitá-la como pertencente às leis que fogem de nosso domínio. Também é importante enfatizar que, embora a dicotomia acima descrita, claramente todoroviana, seja uma das bases ainda existentes para diferenciar o fantástico das outras narrativas, é evidente que ela nem sempre é válida, pois a referida modalidade vai mais além de uma simples decisão por parte do leitor, do narrador ou do personagem.

O sobrenatural também pode justificar-se, no terror, pelo despertar de seres diabólicos devido a algum tipo de violação de regras por parte dos seres humanos. André Vianco, em *Os sete* (2016), ilustra bem este tipo de recurso ao construir uma história na qual mergulhadores de uma pequena cidade – novamente o recurso de

[9] “No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.”

um ambiente mais provinciano – encontram um caixão de prata dentro de um navio português naufragado e o vendem a um grupo de cientistas que, ao abri-lo, mesmo sob a advertência escrita na lateral do objeto, desperta sete vampiros ali aprisionados desde a primeira metade do século XVI. A obra (construída bem aos moldes do terror clássico) explora a violência e é constituída por cenas que primam pelo derramamento de sangue e pelo modo cruel como os vampiros atacam as pessoas. A narrativa de Vianco utiliza outro artifício bastante recorrente no terror: o protagonista procurar fugir do sobrenatural e, quando percebe a ausência de sucesso, atua como um herói no sentido de lutar contra os eventos e os seres malignos.

Eis aqui mais algumas diferenças: no fantástico, a violência, quando está presente e relaciona-se a um viés mais psicológico, à morbosidade, às mutilações ou até mesmo à morte, não apela para o sangue, feridas putrefatas, muito menos causa repulsa. A reação, nem sempre negativa, vem acompanhada de surpresa, devido ao insólito ali presente. Ademais, o discurso maniqueísta no fantástico é inexistente, quer dizer, as forças contrárias (natural e sobrenatural, possível e impossível, real e irreal) colidem, mas estão distantes de serem classificadas como manifestação diabólica, macabra, maligna em oposição a um ator divino, benevolente, angelical. No livro de Vianco, os seres maléficos, que interferem diretamente no cotidiano das pessoas, devem ser capturados e, sobretudo, destruídos.

Logo, no terror, os enigmas podem ser decifrados, combatidos, aprisionados e, em alguns casos, destruídos (tal como aconteceu em “El huésped”). Vale destacar que a referida luta entre as dimensões natural e sobrenatural, apresentadas como benéficas e maléficas, respectivamente, acontece em um plano que identificamos enquanto real. Quer dizer, nos é apresentada uma realidade verossímil que é invadida por seres maravilhosos e perigosos. Entretanto, a explicação do fenômeno anula o estranhamento, pois nos leva a suspender nossa incredulidade e aceitar os eventos.

As histórias pertencentes a essa espécie de tradição do medo, pautada nos agentes fantasmagóricos, respondem à exigência de um público que busca a morbidez e o medo enquanto prazer estético. Os finais dessas obras direcionam-se, geralmente, para duas saídas principais: o encerramento de um ciclo seja pela derrota seja pela satisfação do sobrenatural; e a indicação de uma continuidade,

pois a luta contra as forças malignas está incompleta como, por exemplo, em *Os sete*, quando temos o despertar do último dos monstros e o seu encontro com o protagonista – transformado em vampiro após ter sido mordido por uma das criaturas:

> "Tiago cuspiu o sangue que permanecia em sua boca. Recolheu seus caninos vampíricos e se ajeitou em um lugar para se sentar com um mínimo de conforto. A narrativa seria por demais longa e rica em detalhes. Diria tudo o que viu, que ouviu e que viveu. Olhou para a fera, que, como um menino curioso, esperava pela história. Iria começar desde aquele maldito dia em que resolveram mergulhar e verificar de que diabos de navio se tratava aquele afundado em uma das depressões do litoral do Rio Grande do Sul. A história seria bastante longa, mas igualmente real. E não será necessário que eu a transcreva a você, leitor, que já chegou até aqui. Mas, agora, o que aconteceu deste encontro para a frente, bem... isso já é uma outra história" (VIANCO, 2016, p. 429)[10].

O fantástico, por sua vez, é labiríntico. Não nos permite identificar um final unívoco, mas sim uma equivocidade. Ou seja, passível de interpretações e, a cada leitura, apresenta a possibilidade de se modificar devido ao fato de como os eventos extraordinários – em conjunto com o insólito, a ambiguidade e o conflito – nos são expostos no texto. No terror, o sobrenatural é um intruso, algo não familiar e que nem apresenta possibilidade para ser o contrário. Ele é um ser indesejado, um ente aprisionado em um mundo ou corpo que não lhe pertence e, por isso, precisa ser expulso desse lugar.

Destarte, em se tratando de dimensões, os seres tanto podem ainda estar presos a este plano que reconhecemos como real, como podem ser invocados de outros mundos (inferno, umbral, vale dos mortos) por meio de 'feitiçaria', palavras, gestos ou objetos mágicos, podem ser dominados e, ainda, podem exigir um preço para a sua partida. No fantástico, além de mais de uma dimensionalidade – como será explicitado mais adiante – não há controle, negociações, também não há pactos e a ameaça vem de onde menos se espera: uma flor, um quadro, um livro, um ruído, uma roupa e, principalmente, surge da pior das origens: de dentro do próprio ser humano.

[10] As referidas aspas foram utilizadas a partir deste trecho com a finalidade de que as passagens retiradas das obras literárias não se confundam com as citações teóricas longas.

2.2 O REALISMO MARAVILHOSO

A fim de classificar uma série de narrativas produzidas por autores como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Jorge Amado, alguns críticos decidem optar, principalmente, pelo termo “real maravilhoso”, utilizado por Carpentier, em 1948, ou “realismo mágico”, adotado por Asturias, em 1949. Em não raros casos, ambas as nomenclaturas são apresentadas como sinônimas. Entretanto, Camayd-Freixas (1998, p. 106, grifo nosso, tradução nossa) assim as diferencia:

> O projeto de Carpentier se reparte necessariamente em três aspectos: realidade, percepção e expressão. O real maravilhoso se refere unicamente aos dois primeiros: dados mais ou menos objetivos acerca da natureza e do homem americano (o real), percebidos desde o ângulo adequado, afetam o sujeito de tal modo que este os interpreta como “maravilhosos”. Em contrapartida, o “realismo mágico” é, desde logo, um “ismo”: algo que se pratica, um modo de expressão, um conjunto de procedimentos. Sua relação direta não é com a realidade, mas sim com a arte (leia-se “artifício”). Daí o fato de “o real maravilhoso” e o “realismo mágico” não poderem ser sinônimos. Contudo, sua relação é estreita. O realismo mágico pode entender-se como expressão literária do real maravilhoso (relação análoga ao do **primitivismo** e do **primitivo**). Por outro lado, a ideia do real maravilhoso provê as bases de realidade e percepção que outorgam à prática do realismo mágico certo sentido de autenticidade, sem o qual seria gratuito seu artifício[11].

Antes de avançar, é importante esclarecer os termos destacados na citação acima. Camayd-Freixas (1998) justifica o uso de *primitivismo* como parte integrante de uma família de conceitos. Ou seja, não é um conceito unificado. Pautado em teorias voltadas para o rechaço de definições rígidas (como as de Bell, Lovejoy e Boas), o teórico considera a existência de um *primitivismo cronológico* (crença de que a idade dourada da humanidade está no passado), de um *primitivismo cultural* (representa o descontentamento do homem civilizado com a civilização e, portanto, prega que uma vida mais simples e menos sofisticada pode oferecer maior plenitude moral) e de um *primitivismo estético* (apresenta traços plásticos do primitivismo

[11] “El proyecto de Carpentier se reparte necesariamente en tres aspectos: realidad, percepción y expresión. Lo real maravilloso se refiere únicamente a los dos primeros: datos más o menos objetivos acerca de la naturaleza y del hombre americano (lo real), percibidos desde el ángulo adecuado, afectan al sujeto de tal modo, que éste los interpreta como “maravillosos”. En cambio, el “realismo mágico” es, desde luego, un “ismo”: no algo que se es sino algo que se practica, un modo de expresión, un conjunto de procedimientos. Su relación directa no es con la realidad, sino con el arte (léase “artificio”). De ahí el que “lo real maravilloso” y el “realismo mágico” no puedan ser sinónimos. Sin embargo, su relación es estrecha. El realismo mágico puede entenderse como expresión literaria de lo real maravilloso (relación análoga a la del primitivismo y lo primitivo). Por otro lado, la idea de lo real maravilloso provee las bases de realidad y percepción que le otorgan a la práctica del realismo mágico cierto sentido de autenticidad, sin el cual sería gratuito su artificio.”

como derivações intuitivas do sentimento do arcaico). Para Camayd-Freixas (1998), o *primitivismo estético* possui em seu âmago os princípios de realismo intelectual e realismo conceitual, aproximações do realismo mágico na literatura.

Já em relação ao termo “primitivo”, o teórico reconhece a carga semântica negativa a ele atrelada advinda da modernidade, mas que, embora os discursos antropológico e artístico-crítico, a partir de 1910, lhe tenham dado uma utilização positiva, ele emprega tanto “primitivo” quanto “primitivismo” de modo estritamente descritivo e neutro. O uso da palavra “primitivo” por Camayd-Freixas está relacionado a uma questão etnológica, que se refere aos povos autóctones e às suas crenças e aos seus mitos, referentes ao modo como as sociedades se organizavam e, por que não dizer, seus descendentes se organizam. Para o teórico, o termo “primitivo” abarca um significado de ancestralidade que identifica, antropologicamente, o ser humano.

Retomando a discussão referente às nomenclaturas, as diferenças entre real maravilhoso e realismo mágico se dão também, de acordo com Camayd-Freixas (1998), pelo fato de que “real” é entendido como algo empírico, no sentido literal, e “realismo”, no sentido artístico. Realismo, portanto, é uma realidade artística e esteticamente modificada, principalmente porque a arte implica uma dessacralização e, portanto, a rejeição de Carpentier em usar “ismo” é pela questão de legitimar a realidade a fim de querer deixá-la o mais próximo possível do real. Mesmo porque, seja uma estátua, um vudu, um canto ou uma dança, nada disso é arte para os praticantes de determinada religião, seita, civilização ou comunidade, mas sim rito, tradição e louvor. Tais elementos são denominados enquanto arte por aquele que observa, que não faz parte daquela sociedade, que os enxerga como “artifício” (CAMAYD-FREIXAS, 1998). Por isso é real para o praticante e maravilhoso para o expectador. Logo, está equivocado denominar de arte, por exemplo, os mantos mortuários da civilização Parakas, os ajuares funerários dos Inka ou as linhas de Nazca, já que tudo isso, de acordo com a idiossincrasia dessas sociedades, faz parte de meios de comunicação com outras dimensões e das cerimônias religiosas desses povos.

Em meio a essas discussões críticas e teóricas a respeito de obras da vertente de *Cien años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, nas quais existe uma realidade permeada por eventos de ordem sobrenatural, mágica, maravilhosa, elegi o termo “realismo maravilhoso”, adotado por Chiampi (1980), em

um estudo anterior ao de Camayd-Freixas (1998). A teórica está pautada tanto em outras vertentes artísticas, como a origem dos binômios “Realismo Mágico”, advindo da pintura[12], e “real maravilhoso”, de Carpentier. Ela situa “Realismo Maravilhoso” na instância literária, devido ao fato de “maravilhoso” ser um termo utilizado desde a *Poética*, de Aristóteles, perpassando, posteriormente, por todos os gêneros, categorias e modos literários, pelas canções de gestas, pelos contos de fadas, pelas lendas românticas, pelo experimento surrealista, pelos estudos crítico-literários[13] e por se aproximar de outros tipos de discurso como o fantástico e o realista[14].

Para a teórica, dentro da vertente lexical existem duas acepções básicas para “maravilhoso”: a primeira está relacionada ao extraordinário, ao insólito. Etimologicamente falando, vem de *mirabilia*, das coisas admiráveis, sejam elas belas, execráveis, boas ou horríveis e que se contrapõem à *naturalia*. Relaciona-se ao verbo mirar (*mirare*) que, por sua vez, liga-se a milagre e a miragem. “É um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição que pode ser *mirada* pelos homens” (CHIAMPI, 1980, p. 48, grifo do autor). Já na segunda acepção, o maravilhoso está relacionado à intervenção dos seres sobrenaturais à “própria natureza dos fatos e objetos [que] pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional” (CHIAMPI, 1980, p. 48). Ademais, Chiampi chama a atenção para o fato de que “mágico” está relacionado ao Ocultismo, ao domínio de forças que causam efeitos contrários aos das leis naturais. Tal visão está atrelada também aos pensamentos dos povos autóctones e, logo, objetos, palavras e gestos, por exemplo, seriam ferramentas para exercer o poder, por parte de um ser dotado de magia, sobre os entes, animados e inanimados, da Terra e de outras dimensões. Isto é, o mágico

[12] Dentro dos estudos literários relacionados ao realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, é sabido que o termo é utilizado pela primeira vez a partir dos anos 1925 pelo historiador e crítico de arte Franz Roh que “[...] visava a caracterizar como realista mágica a produção pictórica do pós-expressionismo alemão (afim à arte metafísica italiana da mesma época), cuja proposta era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo ante-guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1980, p. 21). Durante essa mesma época, Massimo Bontempelli utilizava, além de “realismo mágico”, “realismo místico” com o propósito de superar o futurismo. De acordo com Chiampi (1980, p. 22), a nova estética, para ambos os teóricos europeus, “refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto”.

[13] O termo “realismo mágico” foi incorporado à crítica do romance hispano-americano por Arturo Uslar Pietri (1948), ao se referir “ao conto venezuelano dos anos trinta e quarenta” (CHIAMPI, 1980, p. 23).

[14] É válido observar que tanto Beatrice Chanady quanto Camayd-Freixas utilizam o termo “realismo mágico” para se referir a o que aqui, em consonância com Chiampi, denomino “realismo maravilhoso”. Portanto, todas as citações referentes à Chanady e a Camayd-Freixas foram traduzidas como ambos assim classificaram o modo narrativo.

representaria um (in)consciente coletivo pré-científico pertencente a sociedades arcaicas.

Antropologia, etnografia e tradição literária estão, portanto, amalgamadas e a fusão dessas acepções com o termo “realismo” amplia a leitura de obras e nos faz compreender que o realismo maravilhoso visa deslumbrar o leitor diante do que foi narrado. Daí o fato de esse tipo de narrativa não contradizer o natural, mas sim maravilhar o leitor. O realismo maravilhoso tende a questões relacionadas a costumes e mentalidades ancestrais, antropológicas, relacionadas aos povos autóctones, aos invasores e aos transladados. O que é apresentado no realismo maravilhoso corresponde a um coletivo, a uma comunidade, a uma sociedade – no fantástico, em contrapartida, corresponde a um indivíduo. Por isso, no realismo maravilhoso existe uma força que prende os personagens: o poder da tradição, dos ritos, das cerimônias e das regras, que não pode ser quebrado. Existem práticas cotidianas e ancestrais que se mantêm e se repetem ou por fazerem parte da cultura ou por estarem bastante entranhadas no inconsciente coletivo e individual daqueles seres de papel. Assim se justifica o receio do casamento consanguíneo na família Buendía, em *Cien años de Soledad*, devido ao fato de os familiares temerem o nascimento de filhos com caudas de porco:

> “Embora seu casamento fosse previsível desde que vieram ao mundo, quando eles expressaram a vontade de casarem seus próprios parentes trataram de impedir. Tinham medo de que aqueles saudáveis produtos de duas raças secularmente entrecruzadas passassem pela vergonha de conceber iguanas. Já existia um precedente tremendo. Uma tia de Úrsula, casada com um tio de José Buendía, teve um filho que passou toda a vida usando umas calças largas e frouxas, e que morreu de hemorragia depois de viver quarenta e dois anos no mais puro estado de virgindade, porque nasceu e cresceu com uma cauda cartilaginosa em forma de saca-rolhas e com um tufo de pelos na ponta. Uma cauda de porco que nunca permitiu que fosse visto por nenhuma mulher, e que lhe custou a vida quando um amigo açougueiro lhe fez o favor de cortá-la com um cutelo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 32, tradução nossa)[15].

Outra contribuição de Chiampi (1980, p. 61, grifo do autor) versa em relação ao objetivo do realismo maravilhoso: encantar. Efeito este “provocado pela

[15] “Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo, cuando ellos expresaron la voluntad de casarse sus propios parientes trataron de impedirlo. Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrando después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar.”

percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja". É importante considerar neste momento as linhas tênues relacionadas às acepções, às definições, à sinonímia, à semântica e à pragmática, pois os termos "maravilhoso", "mágico" e "encantamento" estão submetidos não apenas à denotação, mas, sobretudo, à conotação. Quer dizer, o mágico também pode encantar, maravilhar, deslumbrar os atores textuais e o leitor. É inclusive problemático o verbo "encantar" e suas aplicações como adjetivo (estar sob o efeito de encanto, encantamento) e substantivo (entidade dotada de forças sobrenaturais). Assim, a opção entre "mágico" ou "maravilhoso" dependerá de uma questão semântica e pragmática aplicada e justificada por cada teórico. A solução (com a qual estou de pleno acordo) apresentada pela referida crítica para resolver o impasse entre "ora uma teorização de ordem fenomenológica (a "atitude do narrador"), ora de ordem conteudística (a magia como tema)" (CHIAMPI, 1980, p. 43) é bastante plausível ao considerar o maravilhoso dentro do viés da tradição literária. Ademais, ela se pauta na relação binômica "realismo maravilhoso" combinando o primeiro membro com o epíteto sob o critério estético-literário e, ao invés de fazer surgir um paradoxo, cria, na verdade, um oxímoro. Assim, em se tratando da tradição da criação literária, o maravilhoso é:

> [...] a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou no leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento) (CHIAMPI, 1980, p. 49).

Maravilhoso este que apresenta seres existentes no âmbito das lendas, dos mitos, das religiões, das crenças e que, de acordo com o grau e a frequência de aparição, pode enquadrar-se no maravilhoso puro (contos de fadas), no terror (possui uma explicação e o propósito de provocar medo. Não deixa dúvidas nem interrogantes), no realismo maravilhoso (que será explicitado um pouco mais adiante, mas que pode ser visto como uma narrativa assimilada como natural, sem o propósito de provocar medo, com a aceitação de mistérios existentes entre o homem e a natureza) e no fantástico (causa estranhamento, contradiz o natural, o leitor é confrontado, há uma antinomia e a inexistência de uma explicação unívoca). Isto é, o maravilhoso pode conviver com o mágico e com os modos literários sem implicar uma anulação mútua.

Em alguns casos, a distinção entre o maravilhoso e o mágico está bastante marcada como, por exemplo, no conto “Magush” (1959), de Silvina Ocampo, cujo protagonista (Magush) é, denominado pela voz narrativa, um bruxo de catorze anos que vive em uma carvoaria e lê o futuro nas janelas de um edifício desabitado. O adolescente adivinho permite ao narrador experienciar o momento no qual o maravilhoso se manifesta ao estarem diante das janelas do edifício:

> “Comigo Magush teve deferências extraordinárias. Deixou que eu olhasse, pessoalmente, na hora propícia, uma por uma, as janelas do edifício. (Às vezes era possível ver cenas indecifráveis; nesse sentido, no princípio tive sorte). Numa delas vi, para o mal de meus pecados, a que foi depois minha namorada, com meu rival. Ela estava usando o vestido vermelho que me deslumbrou e a cabeleira solta, presa por um coque, sobre a nuca. Eu deveria ter olhos de lince para haver visto esse detalhe, porém a claridade da imagem se deve à magia que a rodeia e não à minha vista. (Dessa mesma distância consegui ler cartas ou recortes de jornais.) Ali vi aquele leito coberto de colchas rosadas e as senhoras horríveis que entravam e saíam com pacotes. Ali estive a ponto de estrangular alguém. Depois, quando fui ao encontro desses acontecimentos, a realidade me pareceu um tanto descolorida e minha namorada talvez menos bonita” (OCAMPO, 1959, p. 224, tradução nossa)[16].

O domínio das forças ocultas por parte do vidente determina o caráter mágico. A visão tida pelo narrador representa a manifestação do maravilhoso. Assim, o mágico é utilizado e o maravilhoso surge através de uma atmosfera propícia para o acontecimento, pois as primeiras palavras do conto afirmam a existência de bruxos e bruxas que utilizam, cada um a seu modo, objetos para colocarem em prática o poder adivinhatório. Dessa maneira, Magush e seu dom não causam quaisquer surpresas, sobressaltos ou estranhamento, pois fomos inseridos em um contexto propício para o seu aparecimento. Aproveitando a menção do conto de Silvina Ocampo, é válido destacar mais algumas diferenças fundamentais entre o fantástico e o realismo maravilhoso:

> Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar,

[16] “Conmigo Magush tuvo deferencias extraordinarias. Me dejó mirar, personalmente, a la hora propicia, una por una, las ventanas del edificio. (A veces se veían escenas indescifrables; en ese sentido, al principio anduve con suerte). En una de ellas vi, para mal de mis pecados, a la que fue después mi novia, con mi rival. Ella llevaba puesto el vestido rojo que me deslumbró y la cabellera suelta, retenida con un pequeño moño, sobre la nuca. Por haber visto ese detalle yo debía tener ojos de lince, pero la claridad de la imagen se debe a la magia que la rodea y no a mi vista. (A esa misma distancia he alcanzado a leer cartas o recortes de diarios.) Allí vi aquel lecho cubierto de colchas rosadas y las señoras horribles que entraban y salían con paquetes. Allí estuve a punto de estrangular a alguien. Después, cuando fui al encuentro de esos acontecimientos, la realidad me pareció un tanto descolorida y mi novia tal vez menos hermosa.”

> coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de decifra mento do leitor (CHIAMPI, 1980, p. 59).

O sobrenatural, portanto, é cotidiano sem ser extravagante, é familiar à realidade criada e parte integrante dos acontecimentos. Tais caracteres provocam a suspensão do julgamento entre possível e impossível, real e irreal, racional e irracional. O homem, a natureza e os mistérios convivem em harmonia, sem necessidade de explicação, muito menos de medo. O sobrenatural faz parte das normas. Logo, por exemplo, mortos e vivos convivem, conversam e interagem sem qualquer estranhamento no sentido de encarar esses episódios como impossíveis ou artifícios malignos. É um tipo de efeito que encontramos em *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, quando Tita, a protagonista, conversa, em momentos distintos, com Nacha e com Luz del amanecer, empregada da família e avó do médico John Brown, respectivamente – ambas já falecidas e com fortes traços físicos e culturais dos povos nativos do México –, ou quando em *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, o patriarca da família Buendía dialoga com o espírito do cigano Melquíades. Em consonância com o que já fora aqui discutido, Chanady (1985, p. 21-22, tradução nossa)[17] corrobora:

> O realismo mágico é, portanto, caracterizado em primeiro lugar por duas perspectivas conflitantes, mas autonomamente coerentes, uma baseada em uma "iluminada" e racional visão da realidade, e a outra na aceitação do sobrenatural como parte da realidade cotidiana.

De igual maneira, é esse mesmo sobrenatural do cotidiano, da tradição, da cosmogonia que permite o seguinte acontecimento:

> "Num meneio de ancas, santa Bárbara, a do Trovão, passou entre mestre Manuel e Maria Clara e para eles sorriu, sorriso afetuoso e cúmplice. A ebômi colocou as mãos abertas diante do peito no gesto ritual e disse: Eparrei, Oiá! Ao cruzar com o padre e a freira, fez um aceno gentil para a freira, piscou o olho para o padre.

[17] "Magical realism is thus characterized first of all by two conflicting, but autonomously coherent, perspectives, one based on an "enlightened" and rational view of reality, and the other on the acceptance of the supernatural as part of everyday reality."

> Lá se foi santa Bárbara, a do Trovão, subindo a rampa do Mercado, andando para os lados do Elevador Lacerda. Levava certa pressa, pois a noite se aproximava e já era passada a hora do padê. Também o negro bem-posto se inclinou ao vê-la, tocou o chão com os dedos, depois os levou à testa e repetiu: Eparrei! O negro era Camafeu de Oxóssi, obá de Xangô, barraqueiro do Mercado, solista de berimbau, outrora presidente do Afoxé Filhos de Gandhy, e nem ele próprio sabia se ali se encontrava por acaso ou por obra e graça dos encantados. Antes que as luzes se acendessem nos postes, Iansã sumiu no meio do povo" (AMADO, 2010, p. 24-25).

No trecho acima, pertencente a *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988), de Jorge Amado, há um sincretismo religioso evidentemente marcado tanto pelo epíteto "a do Trovão" quanto pelas descrições da cena. O realismo maravilhoso ali presente legitima uma realidade reconhecível (o transporte da imagem de uma santa para um museu). Assim como a narrativa de Esquivel insere um sobrenatural com forte ligação com as tradições e ritos dos povos autóctones do México, sem cair no clichê ou em uma leitura puramente fantasiosa (leitura essa que também foi muito atribuída ao fantástico), o autor baiano também o faz através da ficcionalização do resultado da relação étnica e religiosa entre os povos invasores e escravizados (tanto os autóctones quanto os sequestrados).

No realismo maravilhoso, o animismo se faz bastante presente, pois os seres animados ou inanimados podem intervir em assuntos humanos, tudo possui um espírito, uma alma, já que objetos, pessoas, vegetais e animais podem metamorfosear-se porque sempre foram daquela maneira, só estavam ocupando outro corpo. Temos, então, à diferença do fantástico, uma narrativa na qual o sobrenatural não nos é apresentado como algo que causa uma laceração, uma perturbação, um rompimento da ordem cotidiana, mas sim faz parte de uma unidade. Inexistem questionamentos e rupturas, conflito, ambiguidade, choque, instabilidade na interpretação, necessidade de uma explicação para aquele fato, pois a atmosfera criada já justifica o acontecimento. Fer (1998, p. 167, tradução nossa)[18] afirma que "o fantástico, diferentemente do estranho e do maravilhoso, não implica nem requer fé alguma na razão nem no sobrenatural, entre outras causas, porque se interessa mais pelo mistério do que pela solução".

Consoantes com essas reflexões estão críticas como Reisz (2001) e Bessière (1974) ao asseverarem que é imprescindível para o fantástico a presença do estranhamento a partir do momento em que há o conflito entre as instâncias

[18] "Lo fantástico, a diferencia de lo extraño y de lo maravilloso, no implica ni requiere fe alguna en la razón ni en lo sobrenatural, entre otras causas porque se interesa más por el misterio que por la solución."

possível/impossível (REISZ), natural/sobrenatural (BESSIÈRE). Caso haja a aceitação e, obviamente o conflito não se estabeleça, o relato passa a habitar o plano do maravilhoso. Nesse direcionamento, Hahn (1997, p. 89, grifo do autor, tradução nossa) corrobora: [...] "diferentemente da literatura fantástica, o 'realismo mágico' exclui toda a problematização do insólito e aceita o prodígio como ingrediente natural da realidade"[19]. Logo, independente do seu ponto de vista, o leitor aceita os fatos (pois assim lhe são apresentados) como naturais e anula-se diante do texto, já que "se eu estou ao contrário, em um mundo ao contrário, tudo me parece direito"[20] (SARTRE, 1960, p. 105, tradução nossa). Por conseguinte:

> Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização ("me parece que...") – e largamente praticada pelo narrador ou personagem fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos. Os personagens do realismo maravilhoso não se desconsertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito (CHIAMPI, 1980, p. 61).

Portanto, seres e eventos verossímeis e inverossímeis convivem harmonicamente, sem a probabilidade de alucinações, delírios, visões oníricas ou efeitos maléficos. Não há a modificação de algo familiar para o não familiar. O realismo maravilhoso nos apresenta "uma visão de mundo radicalmente diferente da nossa e igualmente válida. Ele nem censura nem mostra surpresa" (CHANADY, 1985, p. 30, tradução nossa)[21]. Apesar de compreender a colocação de Chanady, estou em desacordo com o advérbio "radicalmente", que me parece problemático, pois isso dependerá de cada leitor e de sua formação religiosa, intelectual e cultural que pode fazer com que ele se aproxime ou se distancie dos eventos ali apresentados, sem perder de vista a questão ficcional e estética da obra. O realismo maravilhoso possui uma relação bastante estreita com a nossa realidade, pois:

> Dentro do paradigma comunicativo do realismo, o emissor do texto e seu receptor compartilham também com os personagens e com o mundo narrado uma mesma noção da realidade, composta por convenções como o tempo linear e cronológico, a concatenação de causa e efeito, a regularidade das leis da natureza, a continuidade das identidades pessoais,

[19] "[…] a diferencia de la literatura fantástica, el 'realismo mágico' excluye toda problematización de lo insólito y acepta el prodigio como ingrediente natural de la realidad."
[20] "Si yo estoy al revés en un mundo al revés, todo me parece al derecho."
[21] "[…] a world view that is radically different from ours as equally valid. He neither censures nor shows surprise."

> a autonomia do indivíduo e a adesão aos códigos de conduta vigentes (CAMAYD-FREIXAS, 1998, p. 59-60)[22].

Nesse sentido, tomando como base a citação acima, é possível inferir que o papel do narrador no tocante à aceitação dos eventos extraordinários é determinante para o realismo maravilhoso, pois ele nos apresenta um sobrenatural inserido ao cenário e em meio aos personagens que encaram os eventos com naturalidade e pertencentes à rotina daquele grupo. Há, portanto, o que Chiampi (1980, p. 158) chama de a "desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso". Por isso, o sobrenatural não é algo problemático, estranho ou assombroso, por exemplo, ao estar relacionado às mariposas amarelas que acompanham Mauricio Babilonia, ao aumento da fecundidade e da reprodução dos animais de Aureliano Segundo quando este e Petra Cotes fazem amor, nem ao se referir à leitura e à premonição do futuro através das cartas por parte de Pilar Ternera, todos em *Cien años de soledad*. Em outros casos, ainda tomando como base a referida obra, os episódios fabulosos são interpretados pelos personagens, como milagre, como no caso de Remedios, la bella, que se transparenta e ascende ao céu no momento em que dobrava lençóis no jardim da família Buendía.

A partir da exemplificação com algumas obras acima mencionadas, somos muitas vezes inclinados a realizar leituras considerando que as diegeses possuem uma tendência para o miscigenado, para o sincretismo religioso, para o rural, para o provincianismo, enfim, para um tipo de sociedade na qual a relação de contiguidade entre o possível e o impossível do inconsciente coletivo não é abalada. Em outras palavras, somos impelidos a pensar que os atores envolvidos possuem um sentimento de pertença àquele local, há uma ligação forte entre as pessoas, suas características, seu modo de atuar e de pensar, pois a identidade cultural está bastante arraigada. Logo, nos é apresentada uma lógica interna na qual o sistema de valores daqueles personagens é coerente com os sucessos ali ocorridos. Assim, ninguém titubeia quando o texto se afasta do que entendemos por habitual, já que o natural não é violado e os personagens são dotados de uma fleuma que, portanto, não lhes deixa abalar diante do sobrenatural, no sentido de causar-lhe

[22] "Dentro del paradigma comunicativo del realismo, el emisor del texto y su receptor comparten también con los personajes y con el mundo narrado una misma noción de la realidad, hecha de convenciones como el tiempo lineal y cronológico, la concatenación de causa y efecto, la regularidad de las leyes de la naturaleza, la continuidad de las identidades personales, la autonomía del individuo y la adhesión a los códigos vigentes de conducta" (CAMAYD-FREIXAS, p. 59-60).

estranhamento ou inquietação. Tal panorama, entretanto, não é exclusividade de locais afastados, haja vista o conto “Magush” estar desenvolvido em um ambiente urbano e, ainda assim, configurar-se nos moldes do realismo maravilhoso. De igual maneira, nada impede de que alguns contos fantásticos possam estar ambientados em um espaço rural. É reconhecível que há uma tendência maior de narrativas do realismo maravilhoso contextualizadas nesses locais mais distanciados das metrópoles (à diferença do fantástico). Entretanto, é inviável considerar essa característica como um elemento de exclusividade ou de diferenciação de uma ou outra estética.

Ademais, esses conflitos e confluências apresentados nas obras não se distanciam muito da realidade de leitores de regiões onde existe um passado com raízes autóctones e coloniais que ainda apresentam ramificações e sombras nos dias atuais – como é o caso da América Latina, onde há lugares, inclusive, em que tanto os descendentes dos povos nativos são maioria entre os cidadãos quanto a língua mãe é majoritária –. Logo, urbano ou rural, o imaginário coletivo está repleto de lendas, superstições e crenças com as quais os cidadãos convivem, alimentam e transmitem uns aos outros. Portanto, seria arriscado afirmar que apenas os povos autóctones ou não urbanos sejam os detentores do “maravilhoso” e de, portanto, compreender sem sobressaltos ou estranhamento a realidade sobrenatural.

Em contrapartida, também existem leitores que nem se identificam nem vivenciam empiricamente esse tipo de organização social, mas que encaram as narrativas com encantamento e aquiescência relacionados aos fatos maravilhosos. A razão desse efeito é que no realismo maravilhoso há uma espécie de genealogia da sociedade (*Cien años de soledad*), de gênesis dos protagonistas (*Como agua para chocolate*), de apanhado histórico daquele local (*O sumiço da santa: história de feitiçaria*) como que para justificar os eventos. A sociedade apresentada no realismo maravilhoso, mesmo que seja em certa medida alheia à do leitor, faz com que ele se comporte como um antropólogo quando observa determinado grupo, sem contestar os comportamentos, pois o que lhe interessa são os fatos, ali está um objeto de estudo. Existe o reconhecimento de uma idiossincrasia que se pode transportar desde um ponto de vista puramente literário e ficcional para o plano empírico no qual o leitor se sinta tocado, devido à empatia para com o outro.

A posição inicial do leitor-antropólogo, observando determinada sociedade, vai pouco a pouco se transformando em admiração, a distância vai diminuindo,

transformando-se em deslumbramento e depois em aceitação daquele comportamento. A dialogia começa a se estabelecer e se transforma em uma leitura crítica. Os eventos não são encarados como pura superstição ou ignorância, mas como parte integrante de uma cosmovisão. Logo, à diferença do fantástico – em que o homem é solitário –, no realismo maravilhoso o ser humano é parte integrante de uma comunidade fortemente unida por tradições e costumes e, ao mesmo tempo, igualmente válida à científica, embora obedeça a outra lógica. Em muitos casos, há um sistema *mito-lógico* que traduz seus próprios códigos e mistérios.

O realismo maravilhoso é dialógico e, portanto, a partir do momento em que o leitor pós-colonial, inserido em um contexto formado por uma mentalidade transculturada, mestiça, miscigenada e sincrética abdica, ao menos por um momento, de suas convicções para adentrar em um universo diferente do seu, no qual o discurso do outro é válido, através de um ato responsivo – já que estamos no plano de conceitos bakhtinianos –, pode concordar, discordar, construir e desconstruir. Por meio desses mutualismos, a interação proporciona a integração dos sujeitos dos discursos e a partir dessas visões é possível existir uma leitura crítica.

Finalmente, o jogo dialógico tem seu início, pois nem a autoridade textual nem a legitimidade da voz narrativa são questionadas, fato este que mantém o equilíbrio da verossimilhança, já que no texto está uma realidade que reconhecemos como uma narrativa realista, logo, os episódios mantêm uma estreita relação com o nosso mundo. No realismo maravilhoso os eventos sobrenaturais são típicos e apresentam uma sincronia entre o objetivo, o subjetivo e o cósmico. Eles se complementam, sem violência, sem a necessidade de uma unidade mediadora ou de portais comunicantes[23], já que o “extraordinário” é regra e intrínseco a alguns personagens. Por conseguinte, é possível afirmar que o contexto do realismo maravilhoso ocorre em apenas uma dimensão – embora reconheçamos uma realidade bastante próxima à nossa – pois o sobrenatural não se infiltra, não é invocado, despertado ou provocado. Ele habita local e personagens desde suas origens. As justificativas ou explicações para o desencadear dos acontecimentos podem dizer respeito a um dom, à causalidade de uma tradição/destino e/ou à onipotência do pensamento, tanto de modo voluntário quanto involuntário [respectivamente: a clarividência de Aureliano – por ter chorado no ventre –, a peste de insônia que acompanha

[23] Tratarei sobre esses conceitos no subcapítulo referente ao fantástico.

Visitación e a morte da pequena Remedios Moscote, que provoca em Amaranta uma crise de consciência, já que ela queria impedir o casamento de Rebeca com Pietro Crespi e, para tanto, “Havia suplicado a Deus com tanto fervor que algo pavoroso acontecesse para não ter que envenenar Rebeca [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p. 110, tradução nossa)][24].

Assim, tanto no terror quanto no realismo maravilhoso (haja vista as diferenças entre os objetivos e as estruturas anteriormente apresentadas), os dispositivos obedecem a um procedimento balizado na dinamicidade do texto por meio de efeitos distribuídos gradativamente. O narrador dá gradualmente certos detalhes que vão alcançando a suspensão da dúvida, da incredulidade e permitem a aceitação do inverossímil – uma possibilidade objetiva dentro da realidade textual. O leitor, portanto, não tem como titubear, pois já foi convencido, ao longo da construção textual, da inexorabilidade do evento e, portanto, está no mesmo horizonte de consciência do narrador e/ou do personagem. No fantástico, por outro lado, a incredulidade é suspensa e simultaneamente perturbada, confrontada, desestabilizada, por não compreendermos (de modo plenamente satisfatório) sequer racional ou sobrenaturalmente os eventos. Logo, os sentimentos conflitam e causam ressonâncias no leitor.

Diferentemente do terror e do realismo maravilhoso, no fantástico existe a suspensão de uma realidade plenamente aceitável a fim de permitir a transposição de ordens distintas (real/irreal; possível/impossível; natural/sobrenatural). Há a criação de uma atmosfera de tensão que perdura até a aparição do insólito e do sentimento de inquietação após o término da narrativa, que perturba o leitor por não conseguir, nem imediata nem posteriormente, desvencilhar-se do sentimento de incompletude, por não encontrar uma explicação, ao mesmo tempo, racional e tangível dentro de uma totalidade, para esse universo tão harmônico no princípio e inóspito no final. Há ausência de respostas, inclusive, para definir as sensações que nos invadem, pois “o fantástico cria um mundo que não pode ser explicado por nenhum código coerente”[25] (CHANADY, 1985, p. 12, tradução nossa). Em suma, no realismo maravilhoso, o sobrenatural não é problemático, pois não transgride nenhuma ordem.

[24] “Había suplicado a Dios con tanto fervor que algo pavoroso ocurriera para no tener que envenenar a Rebeca.”
[25] “The fantastic creates a world which cannot be explained by any coherent code.”

Portanto, se no terror e no realismo maravilhoso o leitor se insere, ou melhor, é inserido, em uma convenção levada até o final da história, no fantástico essa convenção é rompida e invalidada pelo acontecimento insólito, seja por parte do sobrenatural seja por parte de alguma atitude dos personagens, causando desestabilização. O insólito desafia essa convenção e qualquer tentativa de seu aprisionamento ou de classificação para os eventos. O que há são possibilidades de leitura. E, por mais que os personagens aceitem ou deem a ideia de aceitar sem questionamentos os efeitos sobrenaturais, aparece sempre uma peça que resulta "mal encaixada" no quebra-cabeça, existe um fio solto que provoca um 'curto circuito' em nossa razão. Logo, no terror, os acontecimentos respondem a uma lei de causalidade; no realismo maravilhoso, de naturalidade; e no fantástico não respondem a nenhuma lei, por isso fomentam uma incerteza.

2.3 O FANTÁSTICO

Inicialmente, 'fantástico' é um predicado utilizado ora de forma negativa, ora positiva, ao longo de sua história, para classificar uma narrativa que até os dias atuais fomenta tantas discussões. Walter Scott faz uso da palavra 'fantástico' para criticar como absurdistas, fantasiosos, inverossímeis e de qualidade inferior os contos de Hoffmann. Posteriormente, o adjetivo é substantivado pelos românticos franceses, ressignificando-o. Os críticos literários e os escritores que se enveredaram pela criação literária dentro dos moldes fantásticos tentaram defini-la e compreendê-la, respectivamente, debruçando-se em teorias e classificações, até Nordier classificar o fantástico enquanto gênero literário[26] e, posteriormente, outros críticos e teóricos, como Bessière, Ceserani e Chanady, considerá-lo enquanto modo.

Em meio às análises teóricas voltadas para o fantástico, ainda é consideravelmente forte a visão todoroviana na qual o leitor é colocado diante de uma bifurcação pautada entre leis naturais existentes ou ainda desconhecidas: "'Cheguei quase a acreditar': eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida" (TODOROV, p. 36, 2008, grifo do autor). O fantástico, dessa

[26] Além dessas classificações, o fantástico também já foi classificado como metagênero, subgênero, paragênero e, até mesmo, subliteratura.

maneira, para o referido teórico, apenas existirá no momento da incerteza. Embora sejam apresentadas nesta tese várias outras teorias e diversos exemplos de narrativas fantásticas que se afastam dos pressupostos todorovianos, é inegável que a influência desses conceitos e da classificação do fantástico não apenas enquanto gênero, mas também dependente de outros gêneros vizinhos – estranho e maravilhoso –, tanto permeia os embates teóricos como um fantasma que assombra, tenta, obsessiona, como também atualmente ainda serve de parâmetro para a criação de histórias fantásticas que colocam o leitor no cerne de uma decisão entre uma explicação racional ou a aceitação de leis sobrenaturais ainda desconhecidas por nós.

"A curva das cruzes" (2013), de Roberto Beltrão, é um exemplo de literatura fantástica bem aos moldes das teorias todorovianas, no sentido de que coloca, sutilmente, o leitor diante de uma decisão: optar por um pensamento relacionado à crença e a uma cobrança por parte do fantasma (inserindo-se no maravilhoso); ou decidir pela possibilidade de leitura referente a uma crise de consciência, por parte do protagonista (compondo-se como uma narrativa do gênero estranho). No conto de Beltrão, o fantasma de uma mulher, falecida em um acidente de carro, assombra Palmiro, um caminhoneiro de uma cidade interiorana que está às vésperas do casamento, passa pelo local após o desastre e resolve retirar o anel da defunta para presentear a noiva, já que o objeto era exatamente como ela desejava. Como a mão da ocupante do veículo estava com um edema, devido ao estado do corpo, ele decide cortar o dedo da finada com uma faca. Ao se afastar, provoca a explosão do carro acidentado ao jogar, aleatoriamente e sem más intenções, a ponta do cigarro aceso para longe. Um mês após o acontecido, Palmiro e a noiva saem de sua cidade e se dirigirem à capital, para realizar algumas compras. Durante a viagem, ele observa duas cruzes fixadas no local do acidente e se lembra de que, quando criança, fazia perguntas ao pai sobre quem as colocava ali. O pai lhe respondia:

> "O povo que mora nas redondezas, quem tem um pedacinho de terra para plantar ou criar bode, respondia Jacinto. É gente pobre e de muita fé que põe a cruz para que o Diabo não chegue perto da alma do morto. Porque a alma de quem sofre desastre fica sem saber que morreu, presa ao lugar onde foi a desgraça, sabia? O pessoal mais velho diz que é preciso muita reza e vela para esse espírito encontrar a luz" (BELTRÃO, 2013, p. 7).

Na capital, o caminhoneiro tem uma visão da moça morta no desastre, fato que lhe perturba e que se repete na volta para casa sob forte chuva. Desta vez, a dona do anel se atira contra o para-brisa do carro, revelando que em umas das mãos lhe faltava um dedo. Neste momento, Palmiro perde o controle da direção, provocando um acidente no mesmo local do primeiro, onde sua noiva falece. Ao se recuperar, ele retorna ao lugar e observa que agora há três cruzes. O caminhoneiro, então, enterra o anel junto às cruzes mais antigas e deposita um ramalhete de rosas vermelhas ao lado da mais recente.

A narrativa de Beltrão é importante para enfatizar que minha discordância em relação a Todorov (2008) não está relacionada à hesitação nem à possibilidade de uma escolha por parte do leitor e/ou do personagem. Pelo contrário. Acredito que essa é uma das estruturas possíveis no fantástico, mas não a única, sobretudo quando consideradas as narrativas fantásticas latino-americanas. Minha leitura no tocante ao leitor (e/ou personagem) vacilar ou hesitar está mais voltada para o fato de ele, em um grande volume de narrativas fantásticas, estar **impedido** – e não **impelido** – exatamente de decidir, pois a diegese o posiciona em uma situação que extrapola escolher entre aceitar ou rejeitar o sobrenatural como explicação, pois:

> [...] nem sempre a hesitação provada pelos protagonistas da literatura fantástica tem diante de si o drástico dilema entre explicação natural e explicação sobrenatural das experiências “estranhas” ou “extraordinárias” nas quais estão envolvidos, mas pode também acontecer que uma simples explicação sobrenatural não seja suficiente para desamarrar os nós intrincados de uma experiência paradoxal e dar um conteúdo cogniscivo satisfatório ao encontro com algo profundamente, malignamente (e cabe bem, nesse caso, diabolicamente) perturbador (CESERANI, 2006, p. 32).

Os nós desatados ao longo da leitura são reatados no desenlace e exigem novas estratégias para serem desfeitos. Eles são provocados pela ambiguidade e pelo conflito, fomentando a perduração do efeito fantástico. O mistério, em alguns casos, é trabalhado durante toda a narrativa, mas, mesmo com a possibilidade de uma explicação objetiva no final, ele ainda não é resolvido, embora os personagens enfrentem os eventos extraordinários com (estranha) naturalidade. Dessa forma, é preciso voltar ao texto porque:

> [...] o verdadeiro relato fantástico é, de entrada e por essência, suscetível a várias leituras, pode ser compreendido, sentido, vivido em vários níveis; revela-se multívoco. O relato fantástico requer, em suma, e mais que

> nenhum outro, uma “leitura aberta”, e inclusive leituras sucessivas e múltiplas (HELD, 1987, p. 22, tradução nossa)[27].

Ademais, além do óbvio afastamento no tocante à existência de uma poesia fantástica, aqui defendida e, por outro lado, rejeitada pelo teórico em sua célebre obra *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, também me posiciono contrariamente à afirmativa na qual ele determina a Psicanálise como substituta e agente inutilizador da literatura fantástica. Segundo ele, “o fantástico teve uma vida relativamente breve” (TODOROV, 2008, p. 174), iniciando no fim do século XVIII e sobrevivendo apenas mais cem anos.

Em relação à Psicanálise, Campra (2011) observa que o fantástico foi utilizado como mediador de assuntos como o sadismo, o incesto e a necrofilia (talvez por isso eles estivessem relacionados ao fantástico e fossem tão recorrentes), mas as mudanças sociais permitiram que esses temas também fossem tratados em outras instâncias. Alguns deles podem ser vistos como ultrapassados, entretanto a simbologia ligada a eles continua, pelo menos até então, viva no imaginário coletivo e individual, devido ao fato de muitos assuntos que eles trazem no seu bojo ainda não estarem resolvidos. Por isso a ficção fantástica transita nas esferas do desconhecido e persiste em personagens – guardadas as devidas proporções entre o aparecimento dessa literatura e os dias atuais – acometidos pela licantropia ou adictos por sangue, fazendo com que a simbologia, familiarmente reconhecível, ultrapasse cada período da humanidade de forma sempre atual.

Os desfechos das narrativas sofrem uma grande reviravolta com as contribuições dos estudos psicanalíticos, pois o monstro deixa de estar relacionado às religiões ou à ciência e passa a ter morada dentro do homem, sem a necessidade de ser explicado, identificado, entendido e/ou localizado. O contato com novas instâncias científicas e religiosas proporciona a coexistência de uma literatura fantástica ortodoxa (embora em menor número) no tocante a temas, personagens e formas fixas, com uma literatura fantástica inovadora, que amplia o seu horizonte de produção e atuação, respondendo a um novo contexto socio-histórico, mantendo uma essência que objetiva perturbar, inquietar e exasperar as certezas do leitor. Em se tratando de um período final da literatura fantástica, a existência desta tese, as

[27] “[…] el verdadero relato fantástico es, de entrada y por esencia, susceptible de varias lecturas, puede ser comprendido, sentido, vivido en varios niveles; se revela multívoco. El relato fantástico requiere, en suma y más que ningún otro, una “lectura abierta”, e incluso lecturas sucesivas y múltiples.”

teorias e as narrativas aqui apresentadas são a materialização de um fantástico vivo e pulsante.

Logo, a autonomia do fantástico insurge em meio a um ambiente conflituoso no qual as discussões admoestavam a fé cega e ao mesmo tempo valorizavam a emoção, a sensibilidade, o obscuro, o invisível:

> O surgimento dessa literatura em períodos de relativa "estabilidade" (meados do século XVIII, final do século XIX, meados do século XX) aponta para uma relação direta entre a repressão cultural e sua geração de energias opostas *expressas* em várias formas de fantasia, em arte (JACKSON, 1981, p. 179, grifo do autor, tradução nossa)[28].

Na evolução do fantástico, recursos tradicionais e inéditos incidem para o mesmo direcionamento: colocar em xeque as convicções do indivíduo enquanto ser humano dentro de uma realidade fictícia, mas extremamente familiar. Ele conviveu com uma crise religiosa e travou um embate com o pensamento teológico, em pleno Século das luzes e, durante o século XIX:

> [...] começou a escavar o mundo real, tornando-o estranho, sem fornecer qualquer explicação para a estranheza. Miguel Guiomar denominou esse efeito *l'insolite* - o inusitado, o inédito - e ele descreveu a atividade negativa do fantástico como sendo de dissolução, ruína, desintegração, desarranjo, dilapidação, escorregamento, esvaziamento (JACKSON, 1981, p. 25, grifo do autor, tradução nossa)[29].

A novidade trazida pelo fantástico em relação ao insólito está pautada na forma como ele foi apresentado: autônomo, posicionando o leitor não perante duas possibilidades de "explicação", mas sim diante de possibilidades múltiplas de leituras que podem tanto se esvair quanto se complementar. Características que conflitaram com a literatura realista na qual o leitor era não apenas autorizado, mas convidado a assumir, junto com o personagem, o papel de detetive e poderia desvendar o mistério revelando a identidade do assassino no desfecho, impunidade ou ausência, apresentando como resposta uma fatalidade, sem confrontar a ordem "natural" ou esperada.

---

[28] "The emergence of such literature in periods of relative 'stability' (the mid-eighteenth century, late nineteenth century, mid-twentieth century) points to a direct relation between cultural repression and its generation of oppositional energies which are *expressed* through various forms of fantasy in art."

[29] "[…] began to hollow out the real world, making it strange, without providing any explanation for the strangeness. Miguel Guiomar has termed this effect *l'insolite* – the unusual, the unprecedented – and he has described the negating activity of the fantastic as being one of dissolution, disrepair, disintegration, derangement, dilapidation, sliding away, emptying."

O fantástico, portanto, é visitado pelo cético, pelo crente, pelo ateu, pelo crítico e pelo leigo, pois “se a ciência tranquiliza, reduzindo os fantasmas à parapsicologia e os vampiros a símbolo do desejo reprimido, a linguagem permite, entretanto, desvelar, e também criar outros perigos [...]” (CAMPRA, 2001, p. 191, tradução nossa)[30]. Mesmo porque:

> […] os chamados “conteúdos” ou “verdades” de uma obra só podem ser explicados e entendidos a partir de sua forma: é aqui onde o escritor criou uma nova verdade, embora aparentemente, como ideia, nos possa parecer que não nos diz nada de novo. O novo reside, justamente, na criação de uma forma nova, embora seja a partir de uma verdade conhecida e desgastada. É aqui onde, finalmente, aproximamo-nos do limite que separa o fantástico de outras formas literárias (ALAZRAKI, 1983, p. 66-67, tradução nossa)[31].

A literatura fantástica conviveu com tendências literárias como o Naturalismo, que privilegiava a ciência. Logo, muitos relatos que abordavam fenômenos insólitos poderiam ser explicados através do racionalismo científico. O escândalo da razão surgiu por meio do questionamento da explicação monológica em personagens de personalidade, perversidade e atitudes oblíquas em um cenário cotidiano, familiar. Portanto, o movimento artístico antilógico, ao invés de negar e combater o medo, despertou a consciência do ‘eu’ e contemplou esse sentimento enquanto “prazer estético” (LLOPIS, 1974). O homem saiu da pura interpretação e começou a fervilhar nas sensações, pois, antes de ser racional, ele é instintivo e:

> [...] quando na evolução progressiva da consciência humana, morre uma crença, renasce em um nível superior em forma de estética. A crença já não pode ser aceita como crença, porém o sentimento de base persiste em virtude dessa inércia própria da vida psíquica escura, subcortical, dos sentimentos, e se lavra uma nova via de expressão (LLOPIS, 1974, p. 19, tradução nossa)[32].

Portanto, o que iniciou com uma vertente tanatológica e com o propósito de provocar o medo, transitou pelos percursos do psicológico e, hoje, desperta um

---

[30] “Si la ciencia tranquiliza, reduciendo los fantasmas a parapsicología y los vampiros a símbolo del deseo reprimido, el lenguaje permite, sin embargo, desvelar, y también crear otros peligros […]”

[31] “[...] los llamados ‘contenidos’ o ‘verdades’ de una obra solo deban explicarse y entenderse a partir de su forma: es aquí donde el escritor ha creado una nueva verdad, aunque en apariencia, como idea, pueda parecernos que no se nos dice nada de nuevo. Lo nuevo reside, justamente, en la creación de una forma nueva, aunque sea a partir de una verdad consabida y hasta gastada. Es aquí donde, finalmente, nos aproximamos al límite que separa lo fantástico de otras formas literarias.”

[32] “[...] cuando, en la evolución progresiva de la consciencia humana, muere una creencia, renace a un nivel superior en forma de estética. La creencia ya no se puede aceptar como creencia; pero el sentimiento de base persiste en virtud de esa inercia propia de la vida psíquica oscura, subcortical, de los sentimientos, y se labra una nueva vía de expresión.”

sentimento de inquietação, é perturbador, visto que a imaginação cada vez mais fomenta uma gama de expectativas, mundos possíveis, dimensões habitadas e criaturas dos mais variados formatos. Os monstros não estão fora do homem, mas sim dentro dele. Logo, o desconhecido é real e mais familiar do que se pensava. O leitor, que outrora encarava a literatura como forma de fuga do real, encontra outro mundo tão verossímil quanto o das narrativas realistas, mas diferente ao ponto de fazê-lo refletir sobre aqueles acontecimentos que antes, na carícia das primeiras linhas, eram fúteis e agora, nas ranhuras do desfecho, são inquietantes.

Se antes revelar o mistério dos acontecimentos da diegese fazia parte do jogo, por responder a uma estética da época, hoje isso não é mais possível. O desfecho racional, fechado, unívoco e homogêneo fará o texto perder o sentido enquanto ato de leitura do fantástico. A permanência do mistério não exclui a possibilidade de uma explicação conforme a contiguidade dos sucessos. Contudo, é inadmissível que ela seja pueril ou ao mesmo tempo puramente racional, de modo a romper com o mistério e invalidar o sobrenatural. Isso não é plausível, pois modifica toda a estrutura do fantástico ao evanescer os efeitos de percepção e da experiência, por parte do leitor, ao longo da diegese e simplifica ao extremo as diferentes possibilidades de leitura, pois:

> O relato fantástico utiliza marcos socioculturais e formas de entendimento que definem os campos do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para chegar a uma certeza metafísica, mas para organizar a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia segundo épocas (BESSIÈRE, 1974, p. 2-3, tradução nossa)[33].

Por estar tão próxima dos contextos socioculturais, a ficção fantástica posiciona o sobrenatural em uma categoria do possível empírico, haja vista o fato de ele ser elemento imune ao anacronismo, por estar diretamente inculcado nas concepções do real, do verossímil, da vida. No âmbito do sobrenatural, evidentemente, os temas relacionados à morte e aos delírios relacionados ao inconsciente são recorrentes no fantástico, mas a inserção de outras temáticas não invalida as anteriores. Elas continuam presentes, porém abordadas conforme outras formas e outros recursos que também se atualizam, já que:

[33] “El relato fantástico utiliza marcos socioculturales y formas de entendimiento que definen los campos de lo natural y de lo sobrenatural, de lo banal y de lo extraño, no para llegar a una certeza metafísica, sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo surreal, cuya concepción varía según las épocas.”

> O relato fantástico corresponde à diagramação estética dos debates intelectuais do momento, relativos à relação do sujeito com o suprassensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e ideologias do momento postas em jogo pelo autor (BESSIÈRE, 1974, p. 3, tradução nossa)[34].

Bessière também reitera que os debates intelectuais foram estetizados. O leitor estava mais crítico, menos ingênuo e exigia mais que ambientes escuros, portas rangendo e correntes arrastando. Conforme Llopis (1974, p. 141), "para vencer o crescente ceticismo do leitor, o relato teria que ser cético também[35]", pois "uma maravilha absurda é, para mim, sem atrativos: o espírito não se emociona com aquilo que não crê" (BOILEAU apud RODRIGUES, 2016, p. 27). Nesse conflito entre crença, dúvida, realidade, racionalismo e dimensões distintas:

> Para o incrédulo, todo fenômeno aparentemente impossível de explicar é estranho; para o crédulo, por outro lado, é maravilhoso. Porém para o cético, todo fenômeno inexplicável é muito mais rico, já que não é estranho ou maravilhoso, mas sim estranho e maravilhoso porque é fantástico (FER, 1998, p. 167, tradução nossa)[36].

O cético, portanto, apresenta-se mais 'vulnerável' ao sobrenatural do que o crente, pois este possui explicações religiosas, filosóficas, míticas, metafísicas, mas aquele, por não estar ancorado nem no abstrato nem no concreto, mergulha em mar aberto sem objetos de proteção. Isso não quer dizer que o fantástico não frua ou atinja o seu objetivo em ambos os leitores, mas significa um tipo diferente de experiência de leitura, porque "fora do mundo e ao mesmo tempo no mundo, o fantástico subverte nossas evidências habituais. Traz um novo ponto de vista, leva-nos, embora seja por um momento, a adotá-lo" (HELD, 1987, p. 138, tradução nossa)[37]. O leitor, ávido por se aventurar no mundo representado, cede à sedução do fantástico e, mesmo estando ciente das técnicas aplicadas, a leitura frui e atinge seus objetivos porque:

---

[34] "El relato fantástico corresponde a la diagramación estética de los debates intelectuales del momento, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones e ideologías del momento puestas en juego por el autor."

[35] "Para vencer el creciente escepticismo del lector, el relato tenía que hacerse escéptico también (LLOPIS, 1974, p. 141)."

[36] "Para el incrédulo, todo fenómeno aparentemente imposible de explicar es extraño; para el crédulo, en cambio, es maravilloso. Pero para el escéptico, todo fenómeno inexplicable es mucho más rico, ya que no es extraño o maravilloso, sino extraño y maravilloso porque es fantástico."

[37] "Fuera del mundo y sin embargo en el mundo, lo fantástico subvierte nuestras evidencias acostumbradas. Trae un nuevo punto de vista, nos lleva, aunque sea por un momento, a adoptarlo."

> [...] embora os dispositivos do fantástico sejam revelados, o leitor não é perturbado por eles. Assim como o narrador está consciente de seu artifício, o leitor está ciente das convenções do fantástico. No entanto, ele os ignora enquanto lê a narrativa de acordo com suas diretrizes. Parece que neste modo, talvez mais do que em qualquer outro, o leitor consente em jogar um jogo. Ele observa suas regras, mas não é prejudicado por elas. Ele é um leitor passivo, em que ele interpreta a história exatamente como indicado pelas convenções óbvias do modo. Mas ele também é um participante ativo no jogo de ficção, porque ele deve se distanciar de suas próprias crenças e aceitar o código do fantástico. Ele se deixa levar por algo em que não acredita (CHANADY, 1985, p. 96, tradução nossa)[38].

De igual maneira, o fantástico vibra cada vez que o convite é aceito e alguém se apresenta disposto a diminuir o coeficiente de incerteza e ampliar o de relatividade. O homem, embora se exponha ao fantástico e 'acredite' naquela atmosfera fantástica, estranha os fatos porque se conscientiza de que "somos, simplesmente, uma pura experiência, um puro perceber e expressar. Somos, como o mundo que concebemos, um gerúndio, um ser que se vai construindo enquanto se conhece e conhece o que o rodeia" (MARTICORENA, 2017, p. 101, tradução nossa)[39]. Logo, o leitor, cônscio de estar perante um conjunto de espaços, objetos e seres imaginados, não perderá a oportunidade de movimentar-se nesse terreno movediço.

Sartre, em *Aminadab* (1960), comenta o fato de alguns escritores usarem a linguagem do fantástico para expressar suas ideias filosóficas ou morais. Eles assumiam usar esse artifício, mas negavam o fato de haverem criado um falso fantástico, utilizado com o propósito de enganar os leitores. Reisz, em seu artigo "Política y ficción fantástica"[40] teoriza sobre Julio Cortázar sob a ótica de um possível posicionamento político do autor em algumas obras escritas em um contexto de regimes militares e revolução socialista, na América do Sul e Central, respectivamente. Essa abordagem tira o fantástico do estereótipo, de uma literatura pura, única e exclusivamente transcendental, metafísica, inalcançável e o coloca em um plano mais concreto, mais próximo à tendência logocêntrica. A perspectiva da

---

[38] "But although the devices of the fantastic are laid bare, the reader is not disturbed by them. Just as the narrator is conscious of his artifice, the reader is aware of the conventions of the fantastic. Yet he ignores them while reading the narrative according to their guidelines. It seems that in this mode, maybe more than in any other, the reader consents to play a game. He observes its rules, but is not hampered by them. He is a passive reader, in that he interprets the story exactly as indicated by the obvious conventions of the mode. But he is also an active participant in the game of fiction because he must distance himself from his own beliefs and accept the code of the fantastic. He allows himself to be carried away by something in which he does not believe."

[39] "Somos, sencillamente, una pura experiencia, un puro percibir y expresar. Somos, como el mundo que concebimos, un gerundio, un ser que se va haciendo mientras se conoce y conoce lo que lo rodea."

[40] REISZ, Susana. Política y ficción fantástica. **Inti**: Revista de literatura hispânica. Cranston, EUA, n. 22, art. 20, 1985. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=inti. Acesso em: 10 jan. 2019.

teórica está centrada, principalmente, nos contos “Segunda vez”, “Apocalipsis de Solentiname”, “Recortes de prensa” e “Grafitti” que, segundo ela, apresentam:

> […] a coexistência problematizada de distintos mundos, sejam esses o do sonho e o da vigília, o da sanidade e o da loucura, o do normal e o do anormal, o do possível e o do impossível. Dentro da mímesis de mundo que cada relato propõe, a reunião de ordens inconciliáveis – transgressiva da noção de realidade em cujo horizonte se implanta a ficção – costuma apresentar-se como efetivamente produzida ou como uma possibilidade inquietante, que amplia o espectro de possibilidades “reais” (no sentido hegeliano) (REISZ, op. cit., tradução nossa)[41].

Os códigos sociais, culturais e cognitivos do leitor são problematizados e atualizados através dos paradoxos que são construídos e desconstruídos pelo fantástico que, por sua vez, provoca efeitos duradouros após a leitura, afastando-se fortemente do pressuposto todoroviano que o delimita ao instante de uma hesitação comum tanto ao leitor quanto ao personagem, a fim de fazer com que eles decidam se o que percebem está dependente ou não da visão do real, isto é, do senso comum.

Obviamente, o objeto de estudo de Todorov está totalmente inserido na Europa e nas obras dos séculos XVIII e XIX. Tal delimitação analítica abarca narrativas que traziam em seu âmago personagens (principalmente os de origem folclórica como vampiros e seres licantropos) e estruturas voltadas para provocar o medo e, sobretudo, temas referentes à morte. As produções analisadas pelo teórico estavam imersas em um contexto no qual exaltava a razão em detrimento da fé. Ademais, as narrativas latino-americanas não são contempladas em seu estudo. Daí a insuficiência de alguns pressupostos todorovianos ao serem utilizados para a análise de inumeráveis obras fantásticas dessa região, pois o fantástico, na América Latina, encontrou pouso na diversidade das histórias orais transmitidas pelos povos resistentes aos genocídios, às torturas e aos sequestros. A convivência linguística, religiosa e cultural fomentou a fusão e a disseminação de lendas e personagens mitológicos tanto dos povos autóctones como estrangeiros (escravizadores e escravizados). O referido cenário foi responsável para impedir (como ocorrido no continente europeu) o que podemos chamar de dessacralização do sobrenatural:

[41] “[…] la coexistencia problematizada de distintos mundos, sean éstos el del sueño y el de la vigilia, el de la cordura y el de la locura, el de lo normal y el de lo anormal, el de lo posible y el de lo imposible. Dentro de la mimesis de mundo que cada relato propone, la reunión de órdenes inconciliables —transgresiva de la noción de realidad en cuyo horizonte se implanta la ficción— suele presentarse como efectivamente producida o como una posibilidad inquietante, que amplía el espectro de posibilidades ‘reales’ (en el sentido hegeliano).”

> […] Rubén Darío escrevia no fim do século XIX: “Eu nasci em um país onde, como quase em toda a América, praticava-se a feitiçaria e os bruxos se comunicavam com o invisível. O misterioso autóctone não desapareceu com a chegada dos conquistadores. Mas sim, na colônia aumentou, com o catolicismo, o uso de evocar as forças estranhas, o demonismo, o mau olhado” (HAHN, 1997, p. 12, tradução nossa)[42].

Nesse ensejo, do mesmo modo que as superstições estão presentes na grande maioria das civilizações – e, portanto, não apenas os povos autóctones carregam os mistérios no imaginário –, o fantástico, inserido e modificado na América Latina permanece vivo e dinâmico e apresenta características de suas origens importadas e autóctones transmitidas para seus herdeiros. Carlos Fuentes afirma que “não existe criação sem tradição que a nutra, assim como não existe tradição sem criação que a renove”[43]. Assim, essa herança recebida forma o totem e o tabu que, por sua vez, constituem o gene transmitido para os descendentes. Nele estão o Romantismo, o sinistro, o *Unheimlich*, os mitos, os temas inquietantes, os assuntos proibidos e as práticas combatidas que despertam o que há de mais sinistro, ocultado em nosso inconsciente ancestral. Portanto, a visão totêmica e o pensamento relacionado ao tabu na literatura fantástica estão pautados tanto em um viés estético e ideológico quanto antropológico, sociológico e histórico, referentes à maneira de pensar, à arte e à religião, aos quais temos acesso hoje através de ruínas, restos mortais e, principalmente, à cultura popular, transmitida pela oralidade e perpetuada pela escrita. Eles configuram a plesiomorfia e a apomorfia do fantástico.

Quando trato das questões de totem e tabu, claramente dentro da perspectiva freudiana, e as relaciono com o fantástico, trago à ordem do dia problemáticas e temas com raízes mais profundas que a simples associação com a sexualidade ou com a visão mitológica. Os pressupostos freudianos afirmam que nossos antecessores nos deixaram proibições aceitas como algo natural – diferentes daquelas relacionadas às religiosas e às morais – de origem desconhecida e com caráter protetivo que abarca tanto as pessoas mais frágeis quanto as mais poderosas do clã. Essas restrições são o tabu (permanente ou temporário) que “[...] **diverge em dois sentidos contrários**. Para nós significa, por um lado, ‘sagrado’,

[42] “[…] Rubén Darío escribía a fines del siglo XIX: ‘Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo’.”

[43] FUENTES, Carlos (2000). **O milagre de Machado de Assis.** Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm. Acesso em: 5 mar. 2019.

‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’” (FREUD, 1913-1914, p. 18, grifo do autor). A fonte do tabu é um **poder mágico** de certos indivíduos e espíritos e pode ser **transmitido por eles através de objetos inanimados**. Pessoas também podem ser consideradas dessa forma, pois “a violação de um tabu transforma o próprio transgressor em tabu (…)” (FREUD, 1913-1914, p. 19), e comparadas a objetos detentores de eletricidade e do poder da transmissibilidade por contato. Poder esse que pode destruir o corpo tocado, caso ele seja mais fraco.

Pautado nas proibições, o tabu (oculto em pessoas, coisas, lugares ou na condição transitória) deriva das crenças no poder demoníaco, do qual se liberta e permanece baseado em uma espécie de conservadorismo mental (WUNDT apud FREUD, 1913-1914). Se tocado ou utilizado ilegalmente, pode vingar-se do transgressor, lançando-lhe um encantamento. A punição tinha o objetivo de impedir a **ameaça** dos **perigos** para toda uma comunidade.

Contudo, mesmo estando relacionado à ideia de coletividade, com o passar do tempo, pessoas criam para si os próprios tabus, obedecendo-os de modo fundamentalista a ponto de gerar **obsessões**, denominadas de doença do tabu, pois “essas proibições dirigem-se principalmente contra a liberdade de **prazer** e contra a liberdade de **movimento** e **comunicação** [...]” (WUNDT apud FREUD 1913-1914, p. 21, grifo nosso). As relações sexuais incestuosas, alimentar-se de determinados animais, tocar em certos objetos ou pessoas, pensamentos estranhos à cosmovisão, visitar lugares específicos, quer dizer, o contato, mesmo que mental, eram proibidos. Contudo, da mesma maneira que as **proibições** foram transmitidas de geração em geração, **o desejo de transgredi-las** também permaneceu, mesmo sob ameaça de castigo ou pressionados pela culpa, pois em relação às civilizações autóctones e contemporâneas:

> Em seu inconsciente não existe nada que mais gostassem de fazer do que violá-los, mas temem fazê-lo; temem precisamente porque gostariam, e o medo é mais forte que o desejo. O desejo está, inconsciente embora, em cada membro individual da tribo, do mesmo modo que está nos neuróticos (FREUD, 1913-1914, p. 27-28).

O caráter consuetudinário do totem e do tabu, portanto, permitiu-lhes coabitar o universo do **conflito** no qual flutuam a **veneração** e o **horror**, o contraste entre o **sagrado** e o **impuro**, a **obediência** e a **violação**, o **medo** e o **desejo**. Qualquer

semelhança com o objeto de estudo desta tese – em especial aos termos acima destacados – exclui a mera coincidência, haja vista o fantástico ser uma criação romântica e, por conseguinte, deslizar entre essas esferas, assim como estar plenamente associado à mentalidade ancestral do totem, do tabu, do *numinoso*, do *Unheimlich*. Ademais, os vocábulos em negrito compõem o âmago dessa literatura transgressora, subversiva, híbrida, heteróclita, excêntrica, polivalente, polimorfa e polidimensional que encontrou pouso e abrigo em uma região onde a magia, o imaginário e a natureza estão imbricados.

As origens dessas narrativas e sua posterior expansão muito se devem – e mais especificamente – aos movimentos artísticos hispano-americanos[44], a partir de meados dos anos 1880, pois:

> A ampla abertura para o fantástico ou para o maravilhoso é a consequência natural, tanto da inclinação dos modernistas e seus seguidores a sobrevoar a fantasia e a elogiar os chamados frutos puros da imaginação, como do magnetismo que as doutrinas ocultistas e esotéricas exerciam sobre eles. Acrescente-se a atração da origem romântica pelo ultraterreno, a revalorização do sobrenatural religioso e a incorporação da ciência a uma ordem transcendente – tudo isto, já como exacerbação do materialismo positivista, já como reação contra seus excessos – e se terá uma imagem adequada das forças que governam suas obras (HAHN, 1990, p. 17, tradução nossa)[45].

Para atingir a configuração desejada, os ficcionistas passam a utilizar elementos ao redor de um centro de narração que permitem representar as referidas confluências em um ambiente no qual os aspectos telúricos e feéricos gravitam em um mesmo sistema. O resultado, portanto, é uma desrealização passível de apresentar-se como psicológica, metafórica e/ou hiperbólica que, por sua vez pode revelar uma literalização da ciência (“Axolotl”, de Julio Cortázar), da metáfora (“La cueva”, de Fernando Iwasaki) do sentido figurado (“De acá no nos vamos ni muertos”, de Víctor Miró Quesada Vargas) ou da superstição/crença (“El viento distante”, de José Emilio Pacheco).

---

[44] Vale ressaltar que países como Uruguai e Paraguai, ambos de língua espanhola, tardaram um pouco no tocante ao reconhecimento por parte dos teóricos e críticos literários em relação ao fantástico, devido ao fato de eles valorizarem uma literatura realista que procurasse transmitir uma identidade nacional – fato este também existente no Brasil e aplicado a outros movimentos literários, como o Simbolismo –, impedindo, portanto, a criação de um grupo sólido que pudesse formar uma tradição de literatura fantástica nesses países.

[45] “La apertura amplia hacia lo fantástico o hacia lo maravilloso es la consecuencia natural, tanto de la inclinación de los modernistas y sus seguidores a sobrevolar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación, como del magnetismo que las doctrinas ocultistas y esotéricas ejercía en ellos. Agréguense la atracción del origen romántico por lo ultraterreno, la revaloración de lo sobrenatural religioso y la incorporación de la ciencia a un orden trascendente –todo esto, ya como exacerbación del materialismo positivista, ya como reacción contra sus excesos– y se tendrá una imagen adecuada de las fuerzas que gobiernan sus obras.”

A simbiose sensitiva culmina em uma simbiose emocional. Ou seja, existe uma associação entre sensibilidade e intelecto, construída por meio dos núcleos temáticos, como as metamorfoses, os duplos, as viagens no tempo, os seres extraordinários e as metempsicoses que surgem de forma progressiva em uma dimensão pautada na dialética dos estados transitórios, permanentes e instáveis, realizados nos jogos dicotômicos entre presença e ausência.

Nesse ensejo, tais argumentos justificam ainda mais o distanciamento desta tese dos conceitos todorovianos e a aproximação às teorias que trazem em seu *corpus* analítico obras latino-americanas. Assim, considero de extrema importância uma das primeiras reflexões e seleções a respeito da literatura fantástica, escritas por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares e contidas em *Antología de la literatura fantástica*, livro lançado em 1940 e que, segundo Sardiñas (2007, p. 9, tradução nossa): "[...] parece ser o primeiro texto hispano-americano mais ou menos teórico que tenta explicar o que é um conto ou relato fantástico"[46]. O prólogo, escrito por Casares, apresenta a classificação dos contos fantásticos em três tipos:

> a) Os que se explicam pela agência de um ser ou de um fato sobrenatural.
> b) Os que têm explicação fantástica, porém não sobrenatural ("científica" não me parece o epíteto conveniente para essas invenções rigorosas, verossímeis, pela força da sintaxe).
> c) Os que se explicam pela intervenção de um ser ou um fato sobrenatural, porém insinuam, também, a possibilidade de uma explicação natural (*Sredni Vashtar*, de Saki); os que admitem uma explicativa alucinação. Esta possibilidade de explicações naturais pode ser um acerto, uma complexidade maior; geralmente, é uma debilidade, uma escapatória do autor, que não soube propor com verossimilhança o fantástico (CASARES, 2010, p. 12, grifo do autor, tradução nossa)[47].

A referida antologia, como o próprio gênero indica, não apresenta um estudo teórico nem aprofundado sobre a literatura fantástica, mas antecipa em pelo menos trinta anos alguns conceitos de Todorov (2008) – haja vista o item "C" – e amplia o horizonte de leitura para com as narrativas fantásticas. Em contrapartida, o próprio

[46] "[…] parece ser el primer texto hispanoamericano más o menos teórico que intenta explicar qué es un cuento o relato fantástico."

[47] "a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural ("científica" no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis).
c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (*Sredni Vashtar*, de Saki); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente, es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico."

Casares (2010, p. 7, tradução nossa), também no prólogo, considera o fantástico como intrínseco aos primeiros relatos orais, por conter a literatura espectral em seu âmago: “Velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. Os aparecidos povoam todas as literaturas: estão em *Zendavesta*, na *Bíblia*, em *Homero*, nas *Mil e uma noites*”[48]. Logo, a aparição de monstros, fantasmas, duplos, alomorfias, comunicação/passagens entre planos e deslocamentos temporais, não necessariamente para provocar medo, são suficientes para considerar uma obra fantástica. Tal visão, como afirma Ceserani (2006, p. 8, grifo do autor):

> [...] tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo.

Quer dizer, nesse conceito *lato sensu*, há uma diversificação de narrativas que é ao mesmo tempo global e problemática, pois abrange desde *As mil e uma noites*, perpassando por a *Ilíada* e a *Odisseia* até a visão animista das mais variadas civilizações do Planeta, como obras fantásticas. Sobre essa classificação, bastante elástica ao meu parecer, Reisz (2001), considerando a diferença entre a metamorfose, de Ovídio e a de Kafka, afirma o porquê de esta ser fantástica e aquela não:

> [...] por mais que ambos os acontecimentos possam parecer meras variações de um mesmo *impossível*, suas diferentes relações com o respectivo horizonte cultural do produtor e seus receptores fazem com que o primeiro acontecimento possa ser categorizado como produto de um tipo de legalidade oposta à natural, contudo em última instância como *Prv* [possível segundo o relativamente verossímil] pela validação que lhe dá o fato de pertencer a uma tradição mítica ainda viva; o segundo, por outro lado, não corresponde a nenhuma das formas codificadas de manifestação do sobrenatural que mantenham sua vigência para um homem de nossos dias e de nosso âmbito cultural (REISZ, 2001, p. 197, grifo do autor, tradução nossa)[49].

---

[48] “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en *Las mil y una noches*.”

[49] “[…] por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo *imposible*, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores acarrean que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida como un *Prv* por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; el segundo, en cambio, no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural.”

É importante ressaltar que é possível a existência de personagens advindos do animismo no relato fantástico. Entretanto, eles fazem parte de uma ficção e, sobretudo, não são apresentados como um elemento natural do contexto no qual estão inseridos. Dentro da idiossincrasia de muitos países latino-americanos, um fantasma conviver ou se comunicar com os vivos dificilmente causará uma laceração na narrativa, mas no caso do fantástico, a lenda, a narrativa mítica ou a mitológica estão desempenhando um papel de referência, sua presença deverá estar associada a uma estrutura na qual ela seja desnaturalizada a ponto de apresentar códigos que entrem em conflito, produzindo um marco insólito, inquietante e incompatível tanto para os interlocutores quanto para os receptores. Por conseguinte:

> O fantástico exige certo estado de ânimo especial por parte do leitor e dos personagens, que se manifesta através de um sentimento de inquietante incerteza diante dos fatos insólitos, enquanto esses não fazem parte dos marcos de referência conhecidos e controlados pelo indivíduo. Ao contrário, se os acontecimentos não são levados *a sério*, dificilmente poderão inquietar ninguém (HAHN, 1997, p. 64, grifo do autor, tradução nossa)[50].

Caso contrário, se determinado elemento faz parte de minha cosmovisão e age de acordo com sua natureza, como posso duvidar de sua existência, temê-lo ou considerá-lo sobrenatural? Hahn (1997, p. 22, grifo nosso, tradução nossa)[51] ainda corrobora:

> Uma condição indispensável para que se produza o fantástico é a existência de acontecimentos anormais, que contradizem nossa percepção do natural e **ainda do sobrenatural** e que, portanto, escapam aos nossos marcos referenciais.

Logo, o imprevisto está dentro da rotina apresentada no texto e transparece quando há algo que sai da normalidade diária, rompe com a ordem natural dos personagens, foge do controle, de uma realidade esperada. O relato cria um cotidiano principal, aquele no qual nos detemos mais detalhadamente, e vários outros que, funcionando como microcotidianos, gravitam ao redor do núcleo central.

---

[50] "Lo fantástico exige cierto estado de ánimo especial de parte del lector y de los personajes, que se manifiesta a través de un sentimiento de inquietante incertidumbre frente a los hechos insólitos, en cuanto éstos son inubicables en los marcos de referencia conocidos y controlados por el individuo. Por el contrario, si los sucesos no son tomados *en serio*, difícilmente podrán inquietar a nadie."

[51] "Una condición indispensable para que se produzca lo fantástico es la existencia de acontecimientos a--normales, que contradicen nuestra percepción de lo natural y aun de lo sobrenatural y que, por lo tanto, escapan a nuestros marcos de referencias."

Eles sofrem menos interferências e seguem o transcurso da narrativa de modo elíptico, quase dentro da normalidade, para no final serem reinseridos no texto pelo insólito. Essa absorção nos causa um choque, pois embora seja condizente com a coerência textual na qual está pautada, é incompatível com o que era esperado e nos desperta sensações ininteligíveis.

A ausência de vacilação, ambiguidade e inquietação dentro da própria diegese, através do pacto ficcional – com leitor e personagens aceitando os acontecimentos como possíveis e reais, sem serem confrontados por nenhum evento insólito e sem despertar quaisquer surpresas – não configurariam uma narrativa composta sob os moldes do fantástico, pois enquanto no terror e no realismo maravilhoso a censura é abolida, no fantástico ela é recuperada, já que a razão, a norma e a convenção estão em constante vigilância, sendo policiadas, haja vista o grande receio do leitor em encontrar o não sentido, fato este que termina por acontecer. Portanto:

> [...] é a chamada "literatura fantástica" a que fará um mostruário de personagens assaltados por circunstâncias que desafiam seu sentido do irreal ou verossímil. Ali onde há desenfado de parte dos personagens diante do fato extraordinário na narrativa real maravilhosa, na fantástica haverá confusão e uma desesperada busca pela claridade de parte de seus personagens (e o leitor identificado com ele) diante desse mesmo fato. O eu personagem e o eu leitor (finalmente um só) serão assaltados pelos confins do racionalmente concebível (MARTICORENA, 2017, p. 179-180, tradução nossa)[52].

Se no terror e no realismo maravilhoso o leitor é orientado pelo narrador a suspender a própria visão de mundo, de realidade e aceitar o que lhe está sendo contado, no fantástico o insólito leva o leitor a questionar a realidade que lhe é apresentada (e às vezes a sua própria realidade). A visão de mundo do leitor se choca com o enredo, não há aceitação, mas sim dúvidas, perguntas, inquietação e estranhamento. Enquanto no realismo maravilhoso há um certo distanciamento entre a realidade do leitor e do enredo e o narrador transmite uma ideia de confiança, no fantástico há uma aproximação com a narrativa e desconfiança para com o narrador, a veracidade, a autenticidade, a validade dos fatos, fazendo com que alguns

[52] "[...] es la llamada "literatura fantástica" la que hará un muestrario de personajes asaltados por circunstancias que desafían su sentido de lo real o verosímil. Allí donde hay desenfado de parte de los personajes frente al hecho extraordinario en la narrativa real maravillosa, en la fantástica habrá confusión y una desesperada búsqueda de claridad de parte de sus personajes (y el lector identificado con él) frente a ese mismo hecho. El yo personaje y el yo lector (finalmente uno solo) serán asaltados por los confines de lo racionalmente concebible."

acontecimentos e seres sejam passíveis de questionamentos. O sobrenatural, dessa maneira, deve ser insolucionável, pois:

> Comprometido com a razão para subsistir sob uma forma literária, deve ser econômico e insólito e, precisamente desta forma, dar luz ao fantástico. No relato, o sobrenatural possui uma existência de leis próprias, transforma-se em uma parte dessa lógica requerida pelo estranho, formula-o, desafia-o e o exorcisa, cria-o na medida em que esta projeta os problemas. O estranho não existe sem interrogação nem assombro. Se continua sendo não solucionável inclusive quando a razão o circunscreveu, converte-se no fantástico, onde a razão, a força de querer suprimir o irracional, encontra a permanência do desatino e a ruptura irreparável das cadeias de causalidade (BESSIÈRE, 1974, p. 19-20, tradução nossa)[53].

Em consonância com a perspectiva de Bessière, e endossando as argumentações já apresentadas, está Barrenechea (1972, p. 392, tradução nossa) que propõe para a determinação do que é ou não fantástico a inclusão do modo (que a teórica denomina subgênero "em um sistema de três categorias constituído por dois parâmetros: a existência implícita de fatos a-normais, a-naturais ou irreais e seus contrários; e ademais a problematização desses contrários"[54]. A teórica aclara que se refere à convivência desses contrários (*in absentia* ou *in praesentia*) e expõe o seguinte esquema (BARRENECHEA, 1972, p. 393, tradução nossa)[55] – que resume, também, o que afirmamos algumas páginas acima, no tocante às diferenças entre o terror, o realismo maravilhoso e o fantástico:

Contraste DO A-NORMAL / NORMAL	Apenas o NÃO A-NORMAL	
Como PROBLEMA	SEM PROBLEMA	
O fantástico	o maravilhoso	o possível

[53] "Comprometido con la razón para subsistir bajo una forma literaria, debe ser económico e insólito y, precisamente de esta forma, dar luz a lo fantástico. En el relato, lo sobrenatural posee una existencia y leyes propias, se transforma en una parte de esa lógica requerida por el extraño, lo formula, lo desafía y lo exorcisa, lo crea en la medida en que ésta plantea los problemas. Lo extraño no existe sin interrogación ni asombro. Si continúa siendo insoluble incluso cuando la razón lo ha circunscripto, se convierte en lo fantástico, donde la razón, a fuerza de querer suprimir lo irracional, encuentra la permanencia del desatino y la ruptura irreparable de las cadenas de causalidad."

[54] "[…] en un sistema de tres categorías constituido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización de esos contrarios.

[55] "Contraste de LO A-NORMAL / LO NORMAL Solo LO NO A-NORMAL
Como PROBLEMA Sin PROBLEMA
Lo fantástico Lo maravilloso Lo posible"

Tal esquema delineado por Barrenechea está em consonância com a perspectiva de Chanady (1985, p. 10, tradução nossa)[56]:

> Qualquer narrativa que se estabeleça no reino da fantasia está excluída do modo do fantástico, uma vez que apenas um nível de realidade é descrito, e qualquer história na qual não há dimensão sobrenatural também não deve ser considerada fantástica, de acordo com a nossa hipótese de estabelecer um tipo de leitura para esta forma literária.

Ou seja, a literatura fantástica é problemática e possui em seu âmago narrativas que colocam o "centro de interesse na violação da ordem terrena, natural ou lógica e, portanto, na confrontação de uma e outra ordem dentro do texto, de forma explícita ou implícita" (BARRENECHEA, 393, tradução nossa)[57]. Logo, o imaginário é desafiado todo o tempo porque coloca em xeque crença/descrença, realidade/fantasia, possível/impossível, causando-lhes uma fissura no que diz respeito às regulações do que entendemos por natural e sobrenatural, mas em momento algum o fantástico é sinônimo de fantasia, o que remete ao caráter de não possuir existência real, embora esteja plenamente atrelado à faculdade de imaginar. Assim:

> O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente (*un dépaysement de l'esprit*) para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou dos delírios, projeta diante de si as imagens de suas angústias e dos seus horrores (CASTEX, 1951, p. 8 apud CESERANI, 2006, p. 46, grifo do autor).

O fantástico é uma unidade suturada em meio a uma fratura, transgride regras, irrompe normas, viola modelos e torna vulnerável o leitor que, por sua vez, inconformado com a ausência de uma explicação objetiva e unívoca, em não raros casos, busca explicações fora do texto, colocando a obra em um leito histórico,

---

[56] "Any narrative that is set in the realm of fantasy is to be excluded from the mode of the fantastic, since only one level of reality is described, and any story in which there is no supernatural dimension is likewise not to be considered as fantastic, according to our hypothesis for establishing a reading code for this literary form."

[57] "[…] el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita."

social, filosófico, psicanalítico, biográfico, para moldá-lo como se houvesse uma longitude ajustável[58]. Isto é:

> O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo da realidade [...] O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso (CAILLOIS, 1965 apud CESERANI, 2006, p. 47).

As fendas existentes na narrativa fantástica se assemelham às existentes no ser humano. Elas provêm da consciência sobre a necessidade da reorganização diante de uma estrutura que parece perfeita, mas que está na iminência de uma ameaça entre duas esferas que se sobrepõem e, depois de instaurada, é, segundo Campra (2001), irreconciliável, embora outras unidades independentes se formem. O fantástico abre lacunas para serem preenchidas através das possibilidades existentes no imaginário de quem o leu, sem se afastar do texto, fazendo coexistir ambas as realidades (leitor e texto) ora de modo harmônico, ora de modo conflituoso, como a essência do fantástico que, por sua vez:

> [...] nasce da confrontação de duas esferas mutuamente excludentes, de uma antinomia irredutível cuja designação varia segundo o instrumental conceitual de cada autor [...] todo o qual se traduziria, dentro do sistema de modalidades proposto por mim, na convivência conflituosa do *possível* e do *impossível* (REISZ, 2001, p. 195, grifo da autora, tradução nossa)[59].

Confluente à afirmação de Reisz, Sánchez (1998, p. 111, tradução nossa) corrobora: “o que define intimamente o fantástico é o conflito, a problematicidade, dos mundos presentes”[60]. Toda narrativa fantástica possui tipos peculiares de conflito (temático, filosófico, metafísico, social, existencial) consoantes com as aspirações, as vontades reprimidas, os anseios, o imaginário e a idiossincrasia do leitor, estimulando-os, provocando-os, reavivando-os, multiplicando-os. Os eventos prodigiosos apresentados no texto podem estar relacionados a determinadas visões, mas encontram o seu ápice quando o insólito se apresenta e revela uma relação problemática, conflituosa entre os acontecimentos normais e anormais (BARRENECHEA, 1980). Isto posto, conflituosos são os sonhos, os desejos, as

[58] Esses tipos de recortes teóricos são plenamente aceitáveis, válidos e importantes dentro do fantástico, entretanto, não podem ser entendidos ou apresentados como única explicação.
[59] “[…] lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutualmente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor […] todo lo cual se traduciría, dentro del sistema de modalidades propuesto por mí, en la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*.”
[60] “Lo que define íntimamente lo fantástico es el conflicto, la problematicidad, de los mundos en presencia.”

sensações, as visões de mundo, as relações da humanidade. Logo, o fantástico, por ser uma invenção humana, é sinônimo de conflito porque o homem assim o é. Ele se insinua diante desse titubear e assoma sutilmente a lógica ‘inabalável’ do cético, do racional ou do crente com um discurso que será:

> […] aquele em que determinada dimensão conflituosa ative especificamente a área do racional e do irracional ou de algumas de suas variantes: real e irreal, natural e não natural ou, abordando a questão em termos inequivocamente literários, mímesis e fantasia. Um texto é plenamente fantástico se alguma(s) dessas antinomias se apresenta(m) em estado de não resolução, de combinação ambígua (SÁNCHEZ, 1998, p. 87, tradução nossa)[61].

É na ambiguidade que o conflito encontra pouso. É ela que o carrega ao longo do texto e instala um filtro deformante para que o leitor não chegue a uma conclusão única dos mistérios do fantástico. Tendo as microproposições – que nos fazem passar de soslaio por determinados pormenores – como parte integrante de sua existência. Essa propriedade nos causa certa insegurança ao interpretar algo subentendido – já que no fantástico nada é revelado, mas sim sugerido. Por exemplo, quando Heitor, narrador-personagem de “O bebê de tarlatana rosa”, diz em certos momentos: “caí no mar alto da depravação”; “estava trepidante”; “embarafustei pelo S. Pedro” (RIO, 1910, p. 58), a metáfora, o adjetivo e o verbo, respectivamente, incidem para certas possibilidades: já que o universo do fantástico é o clima perfeito para avultar visões ambíguas de um mesmo referente, em relação ao estado anímico, estaria ele sob efeito de drogas (não mencionado explicitamente no texto) ou seria apenas ansiedade por saciar suas vontades? O bebê seria um ser humano (mulher, homem, não-binário) fantasiado ou efetivamente uma criatura sobrenatural?

A ambiguidade não ameaça a regularidade da diegese. Sartre (1960, p. 120, tradução nossa)[62] afirma que nela “[...] as contradições coexistem sem se fundir, cada uma remete à outra, indefinidamente”. Logo, a ambivalência interpretativa, enquanto recurso de representação, gera um desenlace indefinido no que diz respeito a uma única resposta, pois acentua os conflitos do texto. Sem demora, é acionado o dispositivo do convite a novas leituras e, tal qual o vento desfaz a figura

[61] “[…] el discurso fantástico será aquél en que dicha dimensión conflictual active específicamente el área de lo racional y de lo irracional o de algunas de sus variantes: real e irreal, natural y no natural o, planteando la cuestión en términos inequívocamente literarios, mímesis y fantasía. Un texto es plenamente fantástico si alguna(s) de estas antinomias se presenta(n) en estado de no resolución, de combinación ambigua.”
[62] “[…] las contradicciones coexisten sin fundirse, cada una remite a la otra indefinidamente.”

quando nos demoramos no esforço para identificá-la nas nuvens, novas indeterminações advêm do caráter volátil do fantástico. Sempre de par em par, as ‘resoluções’ compostas majoritariamente das conjunções ‘mas’ e ‘também’ (que a depender do contexto pode ser advérbio ou interjeição), exortam o conflito a permanecer atuante, pois:

> O fantástico supõe a medida do fato segundo as normas internas e externas, o equilíbrio que se mantém sempre apesar de apreciações opostas. Constitui a língua especial do universo da estimação, onde a ambiguidade marca a impossibilidade de toda a asserção (BESSIÈRE, 1974, p. 8, tradução nossa)[63].

Vale ressaltar que a ambiguidade é fortemente confundida com a dúvida, quanto tratamos de narrativas fantásticas. Dúvida, principalmente, sobre a crença nos acontecimentos, a respeito de uma decisão se eles são verídicos, devido ao fato de muito se discutir e argumentar sobre serem a hesitação (por parte do leitor e/ou do personagem) e a dúvida – resultados da vacilação diante de um evento sobrenatural – uma das peças fundamentais para que o fantástico exista.

2.3.1 Ambiguidade e conflito: jogo de máscaras

A ambiguidade desempenha um papel de primeira importância, pois amplia os horizontes para a interpretação, favorece a contiguidade e a interpenetração dos eventos naturais e extranaturais. A opacidade por ela criada gera uma visão dual, assim como a fantasia – enquanto indumentária – de “O bebê de tarlatana rosa”, que pode provocar comicidade ou medo, pois “o fantástico cria uma misteriosa zona de contato, em que o riso e o supranaturalismo se encontram para afirmar seu comum interesse no preconceito humano e a violência” (SIEBERS, 1984, p. 140, tradução nossa)[64]. João do Rio explora a funcionalidade das estruturas linguísticas para o fantástico engendrar essa zona de contato, ao longo da narrativa, para evocar dualidades, conflitos, opostos, balizados pela alegria e pela desolação. O autor evoca, sem escarnecimento nem maldizer, uma discussão teológica do medievo europeu: a demonização do riso. Para tanto, o uso da máscara é fundamental, pois:

---

[63] “Lo fantástico supone la medida del hecho según las normas internas y externas, el equilibrio que se mantiene siempre a pesar de apreciaciones opuestas. Constituye la lengua especial del universo de la estimación, donde la ambigüedad marca la imposibilidad de toda aserción.”

[64] “Lo fantástico crea una misteriosa zona de contacto, en que la risa y el supranaturalismo se encuentran para afirmar su común interés en el prejuicio humano y la violencia.”

> Um sentido, entretanto, pode observar-se como persistente em todas as culturas: a máscara é a expressão do monstruoso que move – de forma simultânea – do horror ao riso. Esse é o sentido mais evidente da máscara que a expressão carnavalesca revela e aquele que, definitivamente, a arte recupera para si (VICTOR BRAVO, 2007, p. 181, tradução nossa)[65].

A máscara é o ponto central para que o indivíduo se esconda, disfarce seus instintos, dissimule sua própria personalidade, mas ao mesmo tempo revela o que há de mais íntimo e instintivo dentro dele. Através dela, embora assumamos outra identidade, estamos revelando algo ou alguém que gostaríamos de ser e, ao mesmo tempo, lidamos com os conflitos relacionados às convenções da sociedade, às classes sociais, aos valores, aos tabus e aos hábitos ao transgredi-los, transubstanciá-los, haja vista que:

> É claro que esta idolatria de um eu ideal entranha não apenas o desinteresse pelo mundo real que caracteriza todas as formas do narcisismo, mas também a insatisfação de viver nos limites de uma personalidade única, a paixão da máscara, do teatro, do disfarce e a perda das identificações que permitem ao sujeito nominar-se e se sustentar (MILNER, 1990, p. 100, tradução nossa)[66].

No afã de viver outras vidas e outras realidades, em um viés interpretativo visto pelo prisma da moral, Heitor, o protagonista de “O bebê de tarlatana rosa”, ao invés de renunciar aos prazeres mundanos procurava-os e, logo, foi **castigado**[67]. A violência do fantástico que rompe, subverte, deforma ou, como afirma Campra (2001), transgride as normas, deu-se também ao colocar a figura de uma criança – simbolicamente associada à pureza, de modo caricaturado e em meio a um contexto violento, pois toda punição é um ato de violência em razão de tolher, oprimir, usurpar. Dessa forma:

> A convergência de imagens cômicas e fantásticas define sempre uma zona de contato em que a violência humana e a morte se expressam de forma estética. O cômico e o fantástico favorecem a difusão da violência embotando nossa sensibilidade ante as agressivas deformações dos sujeitos humanos. Embora o cômico nem sempre oculte sua forma

[65] “Un sentido, sin embargo, puede observarse como persistente en todas las culturas: la máscara es la expresión de lo monstruoso que mueve –en forma simultánea– al horror y a la risa. Ese es el sentido más evidente de la máscara que la expresión carnavalesca revela y el que, en definitiva, el arte recupera para sí.”

[66] “Es claro que esta idolatría de un yo ideal entraña no sólo el desinterés por el mundo real que caracteriza todas las formas del narcisismo, sino también la insatisfacción de vivir en los límites de una personalidad única, la pasión de la máscara, del teatro, del disfraz y la pérdida de las identificaciones que permiten al sujeto nombrarse y sostenerse.”

[67] “Referência à perspectiva de violação do tabu e seu eventual castigo, que comentei anteriormente.”

> tendenciosa, suas deformações, em geral não se esgotam para por em dúvida a imagem (SIEBERS, 1984, p. 116, tradução nossa)[68].

O resultado é uma fissura que cede passagem a instâncias aparentemente incompatíveis, mas assim como no carnaval, o fantástico é o espaço da permissividade, da ausência de proibições, do momento em que não há fronteiras entre prazer e dor, morte e vida. Logo, um símbolo que remete à vida (um bebê) pode carregar dentro de si a personificação da morte (uma caveira). O jogo de contrastes está presente, disposto no arranjo textual, enredado de modo tênue pelas sequências macro e microproposicionais: lábio /beiço; rostinho atrevido/uma caveira com carne, nariz bem-feito/dois buracos sangrentos atulhados de algodão, agradável/atroz reverso da Luxúria. Ele insufla a ambiguidade em meio a um cenário que obnubila as certezas do leitor: “rua escura e sem luz”, “sombras espessas”, “o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes”. Por isso o fantástico é a literatura da subversão (JACKSON, 1981), da transgressão (CAMPRA, 2001), vítima e algoz de sua própria origem, cobiçada e rechaçada por gravitar pelo espaço da incerteza, de uma realidade que não é, mas que poderia ser:

> A ambiguidade do fantástico é precisamente a do movimento da sua criação, que não pode alcançar o proibido a não ser pelo deslocamento simbólico. Essa ambiguidade, que é originalidade e ao mesmo tempo debilidade desse relato, traz emparelhado o jogo sobre o verossímil e o inverossímil, no qual a inevitável vacilação parece, sobretudo, o resultado da incapacidade para analisar a perversão e a transposição do limite em si mesmos (BESSIÈRE, 1974, p. 21, tradução nossa)[69].

Deslocamentos, ressignificados e transposições são permitidos através de um cenário no qual a possibilidade de um disfarce, de uma máscara, seja o veículo que transportará o indivíduo a outras instâncias do pensamento e da vida. O fantástico e o carnaval, portanto, assemelham-se porque ambos são transgressores, transfiguradores. Neles, as fronteiras entre possível e impossível, real e irreal são

---

[68] “La convergencia de imágenes cómicas y fantásticas define siempre una zona de contacto en que la violencia humana y la muerte se expresan en forma estética. Lo cómico y lo fantástico favorecen la difusión de la violencia, embotando nuestra sensibilidad ante las agresivas deformaciones de los sujetos humanos. Aunque lo cómico no siempre oculta su forma tendenciosa, sus deformaciones por lo general no gastan para poner en duda la imagen.”

[69] “La ambigüedad de lo fantástico es precisamente la del movimiento de su creación, que no puede alcanzar lo prohibido sino por el desplazamiento simbólico. Esa ambigüedad, que es originalidad y al mismo tiempo debilidad de ese relato, trae aparejado el juego sobre lo verosímil y lo inverosímil, en el que la inevitable vacilación parece sobre todo el resultado de la incapacidad para analizar la perversión y la transposición del límite en sí mismos.”

dissolvidas e a entrega é radicalizada pelos excessos, pela inexistência de julgamento, pois:

> Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1987, p. 6, grifo do autor).

É perceptível que a falta de pudores e privações não apenas é aceita, mas procurada nessa saturnália propícia às inversões das ordens, à ausência de barreiras jurídicas e à abolição de juízes, advogados, algozes ou vítimas. Tanto na ficção quanto nesse período, travestir-se não causa surpresa, pois o personagem é transfigurado e revela uma aparência socialmente aceitável.

A simetria entre o modo literário e a festa pagã também é visível ao observarmos que, mesmo dentro desse ambiente transgressor, em determinado momento a sua verdadeira face causa estranhamento, não é aceitável, embora os envolvidos estejam de comum acordo com o fingimento, haja vista o panorama de aparente normalidade, o evento insólito culmina e aviva todos os outros elementos a ele associados. No fantástico, o indivíduo pode travestir-se, ultrapassar os limites que o aprisionam, ser ele mesmo e ser outro. Outra zona de confluência entre ambos é a ideia de escapar da realidade durante um certo período e através de uma fantasia. Contudo, esse preceito serve apenas para o carnaval, pois o fantástico não faz uso de fantasia, muito menos é escapista. Ele, ao contrário, insere o leitor na realidade ora sem saída ora com saídas múltiplas, incertas e inseguras:

> [...] o fantástico representa não mais uma evasão ou uma digressão imaginativa da realidade, mas sim, pelo contrário, uma forma de penetrá-la mais além dos sistemas que a fixam a uma ordem que em literatura reconhecemos como “realismo”, porém que, em termos epistemológicos, define-se em nossa apreensão racionalista da realidade (ALAZRAKI, 1983, p. 86, tradução nossa)[70].

Nesse ensejo, a literatura fantástica consegue, simultaneamente, através da sua expressividade e de seus mecanismos, cercear as tentativas de extrapolação –

[70] “[...] lo fantástico representa no ya una evasión o una digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una forma de penetrar en ella más allá de sistemas que la fijan a un orden que en literatura reconocemos como ‘realismo’, pero que, en términos epistemológicos, se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad.”

no que diz respeito a forçar a obra a enquadrar-se em uma visão de mundo unilateral. Ela revela-se, portanto, estreita para a dimensão que o leitor quer dar e imensa para ser atada, amordaçada e ter cortadas suas partes “sobressalentes”, tal qual o leito de Procusto.

No fantástico há a suspensão de uma realidade que nos é apresentada como possível, envolvente e identificável com a do leitor, para que outra realidade seja instaurada, sutil e inesperadamente, e desestabilize, perturbe, transgrida, lacere nossa percepção do real e faça com que o natural e o sobrenatural colidam, desfazendo os limites da verossimilhança. Ele problematiza tanto nossa ideia de realidade quanto a realidade por ele criada, pois em algumas narrativas nos são apresentados pelo menos dois caracteres. O primeiro é uma ‘explicação’ da própria diegese para o sobrenatural, configurando uma espécie de ‘fantástico racionalizado’, se é possível usar esse termo, como “En memoria de Paulina” (1990), de Adolfo Bioy Casares. Nele, a voz narrativa – intra e homodiegética – conta seu envolvimento em um triângulo amoroso com Paulina e Montero. O narrador, anônimo, é contemplado com uma bolsa de estudos na Inglaterra e, na véspera da viagem, Paulina vai até o seu apartamento para despedir-se. Após acompanhá-la até a rua, o protagonista vê Montero observando-os, escondido no jardim. Dois anos depois, encerrados os estudos e de volta ao seu apartamento, ele recebe a visita de Paulina, que está diferente nas atitudes, na forma de falar e de olhar, assemelhando-se a Montero. Novamente eles se despedem, mas no dia seguinte, ainda impressionado com os acontecimentos da véspera, o narrador sai em busca de notícias do casal e é surpreendido com a notícia de que Montero estava preso por haver assassinado Paulina um dia antes de sua viagem. Logo, o mistério é revelado. O ciúme de Montero havia criado toda uma cena, ao imaginar a despedida entre Paulina e o narrador, e, portanto, aquela pessoa que apareceu no apartamento na noite anterior não foi Paulina nem tampouco um fantasma seu, mas a projeção criada por Montero. A cena, imaginada há dois anos, ficou em suspenso durante o período de estudos e foi representada naquela tarde do encontro. Quer dizer, a rivalidade entre o narrador e Montero foi capaz de não apenas projetar a imagem de Paulina, como também reproduzir todo o cenário interno e externo ao apartamento, com certas imagens distorcidas, tais quais uma lembrança.

Temos, dessa maneira, uma explicação objetiva e, portanto, um fantástico racionalizado. Mas não possuímos códigos inteligíveis e capazes de explicar como

essa imagem se manteve ‘congelada’, ‘paralisada’ no tempo. Tampouco estão explicitadas quais forças atuaram para que Montero tivesse essa capacidade, já que em momento algum do texto ele é associado a nenhuma força extraordinária ou mágica. É possível deduzir que o sobrenatural se configura na robustez do ciúme do assassino, mas a ambivalência do fenômeno permanece, pois ela é um dos pilares que sustentam o modo narrativo em questão:

> Caillois já apontou que a ambiguidade é essencial para o fantástico. Obriga o leitor a decidir se aceita ou não os eventos sobrenaturais descritos no texto. No entanto, acreditamos que não é uma questão de aceitar o sobrenatural ou não. No fantástico existem dois códigos de realidade, nenhum dos quais pode ser ignorado. O autor implícito cria deliberadamente um mundo realista, sobrenatural. A narrativa é interpretada de acordo com dois códigos de percepção, entre os quais o leitor não hesita. Além disso, em muitas histórias fantásticas, uma ocorrência é inequivocamente sobrenatural, e uma explicação racional seria uma extrapolação injustificada do texto, ou uma leitura errada (CHANADY, 1985, p. 11, tradução nossa)[71].

O choque entre esses códigos de realidade, do qual versa Chanady faz com que as múltiplas expressões do fantástico, em não raros casos, fomentem uma gama de determinações que tentam aprisioná-lo, ocultar a natureza plena e natural que o compõe. Por conseguinte, conflito e ambiguidade estão no cerne do fantástico e ancoram a estrutura onde os outros dispositivos estarão dispostos.

O segundo caráter é a pseudoaceitação dos fatos, como ocorre em “Boi da cara preta” (1975), de Carlos Carvalho, que nos conta a história de Matador, um homem considerado o melhor funcionário do abatedouro onde trabalha há trinta anos. Em um dia como outro qualquer, após acordar pensativo, ele anuncia à esposa sua decisão de não ir mais ao trabalho e de o seu cargo ser ocupado, sob muitos protestos da mulher, pelo filho. Matador se transforma, pouco a pouco, em um boi. O período exato da conclusão do processo nos é omitido, mas é tempo suficiente para que o filho cresça, desenvolva-se e ganhe força e prestígio ao ponto de receber as mesmas honras do pai. Matador, desde o anúncio de sua ‘aposentadoria’ deixa de falar com a família e passa a dormir na sala, em uma rede. Intrigada, a esposa vai espiar-lhe e, ao desamarrar a botina do marido, vê pender

[71] “Caillois already pointed out that ambiguity is essential to the fantastic. It forces the reader to decide whether or not he can accept the supernatural events described in the text. However, we believe that it is not a question of accepting the supernatural or not. In the fantastic there are two codes of reality, neither of which can be ignored. The implied author deliberately creates a realistic world, supernatural. The narrative is interpreted according to two codes of perception, between which the reader does not hesitate. Moreover, in many fantastic stories an occurrence is unambiguously supernatural, and a rational explanation would be an unwarranted extrapolation of the text, or a direct misreading.”

uma pata de boi. Ela, após pedir conselhos para uma amiga de anos, consegue domar o animal dando-lhe açúcar e leva-o para o matadouro onde seu filho trabalha. Este, por sua vez, o espera (sem saber que é seu pai), com a faca na mão.

O insólito no conto de Carlos Carvalho consolida-se com a (pseudo)aceitação dos fatos, revelada através da reação da esposa, que não apenas vendeu o marido, como também "prevenida, com o dinheiro comprou uma televisão, uma geladeira, dois sacos de açúcar e alguns metros de corda, para quando chegasse a vez do filho". A focalização da narrativa está desde o princípio quase exclusivamente no homem, induzindo a pensar haver uma 'justificativa' para a metamorfose. Todavia o insólito estava na penumbra, movimentando-se em paralelo até o momento de se revelar e causar o verdadeiro estranhamento: o comportamento da mulher. Vale observar que os questionamentos são sempre em relação à origem, ao poder, à forma do sobrenatural, mas não em relação a sua existência. Quer dizer, existe a admissão de que realmente ele aconteceu, o evento é inegável, todos estão convictos.

A 'aceitação' do inverossímil pelo personagem não significa plena satisfação do leitor, pois muitos questionamentos surgem, a inquietação é reforçada a cada releitura, mesmo porque no fantástico "[…] a sequência de explicações não conduz jamais a uma explicação, toda proposta de solução necessita sua própria explicitação; se esta não existir, a solução passa ao inverossímil" (BESSIÈRE, 1974, p. 9, tradução nossa)[72]. De igual maneira, o desenlace nunca nos permite afirmar que houve um 'final feliz' (impossível no relato fantástico) ou que o personagem foi merecedor das intempéries do sobrenatural e do insólito, mesmo porque inexiste resultado 'benéfico' ou 'maléfico' para o enredo. A única certeza que o leitor possui no fantástico é que o desfecho será totalmente inesperado e que os personagens são agentes passivos, em se tratando dos acontecimentos do relato. A verossimilhança trabalhada no fantástico, dessa maneira, consegue fazer com que a busca pela 'verdade' se transforme em uma aceitação ou conformidade intrassubjetiva. Por conseguinte, é a busca por respostas que o retroalimenta e aparece como um local de libertação, seja das amarras sexuais (JACKSON, 1981) seja das amarras culturais não no sentido negativo, como alienante ou alucinatório,

[72] "[…] la secuencia de explicaciones no conduce jamás a una explicación, toda propuesta de solución necesita su propia explicitación; si esta no existiera, la solución pasa a lo inverosímil."

mas como reflexivo, principalmente porque muito mais que uma realidade inventada, ele proporciona uma idealidade. Portanto:

> [...] não basta a copresença de unidades miméticas e maravilhosas ou sobrenaturais para que surja o fantástico em determinado texto. Como em nossa teoria o conceito da perturbação, de desequilíbrio, é nodal, requer, ademais, que ditas células apareçam em conflito (SÁNCHEZ, 1998, p. 89, tradução nossa)[73].

Assim, o leitor percorre novamente o texto que, ambíguo, fomenta mais dúvidas em relação ao sobrenatural e suas consequências: sonho, delírio, enfermidade, loucura, obnubilação da consciência, forças desconhecidas, fenômenos ainda não explicados pela ciência? As relações interpessoais, a visão dos indivíduos como partícipes de um mesmo cosmos e a existência do eu-individual em direta dependência do outro – antes representadas por meio de uma obra literária, indicativa de um sujeito enquanto parte integrante de uma comunidade – esvaem-se.

A literatura fantástica exige um aprofundamento cognitivo, um mergulho para dentro do próprio eu, um olhar ao redor e um *locus* de enunciação específicos para despertar a percepção do leitor no tocante a ele ser parte integrante, constituir uma peça fundamental, para a interpretação da narrativa. Não há espaço para admitir ou não novas leis. Há apenas conjecturas, suposições, hipóteses.

Portanto, novos indícios geram mais ambiguidades e outros conflitos são criados, haja vista a insurgência do insólito e a suspensão e ruptura da realidade criada no texto, a fim de instaurar a sobreposição entre as ordens do natural e do sobrenatural:

> […] no fantástico o choque se produz entre duas ordens irreconciliáveis; entre elas não existe continuidade possível, de nenhum tipo, e portanto não teria que haver nem luta nem vitória. Aqui a interseção das ordens significa uma transgressão no sentido absoluto, cujo resultado não pode ser senão o escândalo. A natureza do fantástico, neste nível, consiste em propor, de algum modo, um escândalo racional, na medida em que não há substituição de uma ordem por outra, mas sim sobreposição. Daqui nasce a conotação de periculosidade, a função de aniquilação – ou fissuras, pelo menos – das certezas do leitor. **O mundo fantástico pode ser tudo, menos consolador** (CAMPRA, 2001, p. 159-160, grifo nosso, tradução nossa)[74].

---

[73] "Sin embargo, no basta con la copresencia de unidades miméticas y maravillosas o sobrenaturales para que surja lo fantástico en un texto dado. Como en nuestra teoría el concepto de la perturbación, de desequilibrio, es nodal, se requiere, además, que dichas células aparezcan en conflicto."

[74] "[…] en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes

Nem a ‘explicação’ nem a pseudoaceitação evanescem o efeito do fantástico. Ao contrário, elas tomam de assalto o leitor, causam a laceração na narrativa, pois a atitude do personagem frente ao sobrenatural não subtrai o aspecto prodigioso, mas sim exaspera o excepcional. Chanady (1985, p. 81, tradução nossa)[75] afirma que “[...] o fato de a solução do mistério nunca ser satisfatória no fantástico é uma característica essencial do modo”. Nesse sentido, o sobrenatural é assimilado, mas não de modo completo – já que há sempre um mistério para o leitor desvendar. O desenrolar da trama nos coloca *vis a vis* com detalhes que modificam o ponto de vista a cada nova leitura porque:

> O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo (CHIAMPI, 1980, p. 56).

É possível afirmar que a agressividade e a violência do sobrenatural se apresentam não no sentido luciferino e sanguinário, como no terror, mas no tocante a ferir as expectativas, a ser ininteligível e ao mesmo tempo indeterminado, insolúvel, a confrontar as certezas, a desafiar a cognição, a fazer o leitor titubear sobre a sua (in)capacidade de desvendar os mistérios da natureza, ou melhor, da sobrenatureza. A inquietação física, traduzível como o medo, não é um dos objetivos do fantástico, mas sim a inquietação intelectual (dúvida, estranhamento, incerteza, ausência de explicação monológica satisfatória) e a psicológica. É a “integridade” do seu domínio sobre o texto que está desestabilizada, pois é impossível definir como resolver a situação. Existem meios (lendários, mitológicos, religiosos, supersticiosos) para afugentar, destruir, neutralizar ou combater fantasmas, lobisomens, vampiros, zumbis... porém inexistem meios para resolver o conflito da fantasmagoria. A razão está sob ameaça e, portanto, é necessário policiá-la todo o tempo. Os elementos

---

significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición. De aquí nace la connotación de peligrosidad, la función de aniquilación –o agrietamiento, por lo menos– de las certezas del lector. El mundo fantástico puede ser todo, menos consolador.”

[75] “[…] the fact that the solution of the mystery is never satisfactory in the fantastic is an essential characteristic of the mode.”

norteadores para o entendimento do sobrenatural não estão bem delineados a ponto de o sobrenatural poder ser dominado.

Os procedimentos enunciativos atuam de modo a criar uma identificação entre o leitor e o relato, através de um suporte no real que, por sua vez, torna-se crível, aceito, envolvente. Isso é possível porque a narração fantástica "[...] se deleita em nos apresentar a homens como nós, situados subitamente em presença do inexplicável, porém dentro de nosso mundo real" (VAX, 1965, p. 6, tradução nossa)[76]. Esses seres ficcionais são capazes de gerar empatia, de se tornar familiares. Campra (2001) chama a atenção para a experiência extratextual do leitor ao afirmar que quando há uma identificação entre a realidade do leitor e a textual, isso não gera um conflito, mas a ausência desse processo gera um problema e o leitor encara-o como mito, lenda, alucinações. Isto é, há uma espécie de hipertexto da vida real: uma busca fora do relato para encontrar respostas (enfermidades, momento histórico, desvios comportamentais, mitologia, religiosidade). Logo:

> O fantástico intervém como um desejo de se abrir para áreas inexploradas, como um amplificador da capacidade perceptiva, como um incentivo mítico e mimético que possibilita nossa máxima porosidade fenomenal, nossa máxima adaptabilidade ao desconhecido (YURKIEVICH, 1980, p. 160, tradução nossa)[77].

A construção de um personagem por meio de artefatos estéticos fomenta processos de identificação, pois, dentro das realidades criadas, existe um personagem que nunca poderá estar ausente, uma criatura que exerce uma função fundamental no tocante à verossimilhança:

> [...] o homem. Não o homem das religiões e o espiritualismo, metido no mundo apenas até a metade do corpo, mas sim o homem-dado, o homem--natureza, o homem-sociedade o que cumprimenta uma carroça fúnebre quando passa, o que se barbeia na janela, o que se ajoelha nas igrejas, o que marca o passo atrás de uma bandeira (SARTRE, 1960, p. 99, tradução nossa)[78].

---

[76] "[...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real."

[77] "Lo fantástico interviene como afán de apertura hacia las zonas inexploradas, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo mítico y mimético que posibilite nuestra máxima porosidad fenoménica, nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido."

[78] "[…] el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera."

Em outras palavras, é o cidadão comum, o personagem trivial. É por ele estar presente na literatura fantástica que ela existe. É com ele que o leitor – já exposto aos recursos linguísticos e psicológicos empregados pelo fantástico – identifica-se ou, indo um pouco mais longe, torna-se cúmplice, independente do gênero, das características físicas, da classe social ou da idade. Dessa maneira, mais que empatia, há uma questão de outridade, pois "*somos* o protagonista, raciocinamos com ele, porém esses raciocínios nunca terminam, como se o importante fosse unicamente raciocinar" (SARTRE, 1960, p. 104, grifo do autor, tradução nossa)[79]. Em contrapartida, a identificação entre leitor e personagem ao invés de ser satisfatória, é angustiante. No fantástico, o leitor é colocado diante de um espelho e, portanto, confronta-se com grupos invisibilizados pela sociedade, com as mazelas do capitalismo, com os frutos (bons e ruins) do progresso. Logo:

> O homem de hoje vive a alta pressão, diante do perigo da aniquilação e da morte, da tortura e da solidão. É um homem de situações extremas, chegou ou está diante dos limites últimos de sua existência. A literatura que o descreve e indaga não pode ser, senão, uma literatura de situações excepcionais (SABATO, 2007, p. 86, tradução nossa)[80].

Na América Latina, muitos são os relatos fantásticos nos quais os personagens marginalizados como prostitutas, crianças, mulheres, deficientes físicos e intelectuais, mendigos e criados, de modo geral, saem dos subgrupos dos personagens, da posição de coadjuvantes e assumem o protagonismo dos textos. José Bianco (em "Sombras suele vestir"), Elena Garro (em "La culpa es de los tlaxaltecas") e, sobretudo, Silvina Ocampo (entre muitos, "Clotilde Ifrán", "La sibila" e "Las vestiduras peligrosas") exploram não apenas a figura dos empregados, como também levam para os textos a linguagem coloquial utilizada por eles. Portanto, o lugar do narrador ou do personagem antes destinado a uma elite aristocrática ou burguesa passa a ser protagonizada por personalidades comuns que, obviamente, também possuem crises existenciais, medos, desejos, anseios e monstros internos. Por conseguinte:

---

[79] "*somos* el protagonista, razonamos con él, pero estos razonamientos nunca terminan, como si lo importante fuese únicamente razonar."

[80] "El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, sino una literatura de situaciones excepcionales."

> […] o fantástico, ao se humanizar, aproxima-se da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Ele se despojou, aparentemente, de todos os seus artifícios: nada tem nas mãos, nada nos bolsos; reconhecemos que a pegada da margem é nossa. Nada de súcubos, nem fantasmas, nem fontes que choram; não há nada além de homens e o criador do fantástico proclama que ele se identifica com o objeto fantástico. O fantástico não é já, para o homem contemporâneo, senão um caminho entre cem para retornar a sua própria imagem (SARTRE, 1960, p. 99, tradução nossa)[81].

Ao preservar a condição de ser humano, o fantástico cria personagens tão passivos e passíveis aos acontecimentos que suas histórias de vida, na grande maioria dos relatos, nos são omitidas e, mesmo quando expostas, toda a informação transmitida mais detalhadamente sobre eles até pode influenciar no tocante a "justificar" ou "explicar" as atitudes dos personagens ou o acontecimento sobrenatural, mas nunca o insólito, pois o relato fantástico:

> [...] apresenta um personagem frequentemente passivo, porque examina a maneira na qual as coisas sucedem no universo e extrai as consequências para uma definição do estatuto do sujeito. Esta interrogação, orientada para uma verdade do *acontecimento* e não para a *intriga*, para ser completa deve pautar-se sobre o que é irredutível a qualquer marco cognitivo ou religioso (BESSIÈRE, 1974, p. 4-5, grifo do autor, tradução nossa)[82].

Contudo, mesmo que sejamos informados sobre a vida pregressa do indivíduo, o fantástico, independente do gênero no qual ele está infiltrado, deixa espaço para o insolúvel e ao insólito, pois as situações fogem do domínio do sujeito. Ou seja, independem de sua vontade, desejos ou ciência do acontecimento, mesmo porque, apesar de inexoráveis e incontroláveis, elas são imprevisíveis quanto ao tempo e ao modo como virão. O universo, o sobrenatural, tem total domínio sobre os fatos e os acontecimentos em relação ao sujeito, que apenas presencia e/ou sofre as consequências e as atribulações de forças exteriores a ele. Por conseguinte, não há espaço para arrependimento no fantástico. O personagem (tampouco o narrador) não tem como interferir e sequer se defender, pois o extraordinário é poderosamente inevitável, algo que não se pode impugnar. Os seres de papel, apesar de estranharem os acontecimentos, comumente quando conscientes, aceitam o evento

[81] "[…] lo fantástico, al humanizarse, se acerca a la pureza ideal de su esencia, llega a ser lo que era. Se ha despojado, al parecer, de todos sus artificios: nada tiene en las manos, nada en los bolsillos; reconocemos que la huella de la orilla es la nuestra. Nada de súcubos, ni de fantasmas, ni de fuentes que lloran; no hay más que hombres y el creador de lo fantástico proclama que se identifica con el objeto fantástico. Lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen."

[82] "[…] presenta un personaje a menudo pasivo, porque examina la manera en que las cosas suceden en el universo y extrae las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto. Esta interrogación, orientada hacia la verdad del *acontecimiento* y no hacia la *intriga*, para ser completa debe plantearse sobre lo que es irreductible a cualquier marco cognitivo o religioso."

e geralmente não fazem esforços para sair do ‘pesadelo’ (como em “Boi da cara preta”, de Carlos Carvalho).

A passividade dos personagens praticamente exclui uma causa que, por mais que seja racional e apresentada na trama, ainda coloca o personagem como vítima no sentido de não ter controle, opção, defesa ou uma segunda chance. É esse indivíduo que será passivo e sofrerá as intempéries do sobrenatural. Logo, muito mais importante que associar a literatura fantástica à morte, ao medo, à crença, à superstição, à dúvida ou à metamorfose é conscientizar-se que nela encontramos um indivíduo, tal qual ele se apresenta na vida real (dores, angústias, alegrias, sonhos, ilusões).

Essa passividade, por um lado, é propícia à inexistência de uma luta contra o sobrenatural e, por outro, em certos casos, o protagonista se propõe à tentativa de convívio com os acontecimentos e com os seres extraordinários, embora essa demonstração de resiliência não apresente sucesso. O convívio com os fenômenos sobrenaturais é impossível, pois o fantástico indica o choque de duas ordens irreconciliáveis (CAMPRA, 2001). Portanto, a ausência de harmonia angustia os personagens mais que o evento em si. Nesses intentos de resolver o irresoluto, em algumas narrativas, a saída é o suicídio (como, por exemplo, em “Cartas a una señorita en París”, de Julio Cortázar). Tal atitude é denominada por Chiampi (1980, p. 58-59) como “exceção à passividade do herói”. Ela “[...] faz da morte um desejo de significação, uma exigência de ordem, uma solução fictícia do insolúvel, a tentativa radical de afirmar a lucidez diante do irracional”. A predominância de personagens sorumbáticos e taciturnos contribui, por meio desses estados anímicos, para a caracterização e, em alguns casos, para sua reação diante dos fenômenos e das criaturas que os acometem.

Logo, os medos do indivíduo (envelhecimento, morte, solidão, violência, perdas, enfermidades, decepções) são abordados por meio do espessor ficcional no qual o discurso do fantástico apresenta um extravio da lógica. É nessa armadilha utilizada pelo fantástico onde cai o homem urbano (leitor culto), que tenta racionalizar cientificamente tudo ao seu redor. Ele caminha sobre uma linha tênue entre a crença e a descrença, entre o real e o irreal, entre o natural e o sobrenatural, até chegar diante de um abismo no qual ele se atira ao buscar uma resposta unívoca. O fantástico, ao mostrar uma realidade cotidiana, pragmática, na qual os personagens vivenciam experiências, inseridos em meios sociais bastante próximos

da realidade empírica do leitor, nos faz ampliar nossa compreensão do real, muito mais que a literatura realista, pois é mais uma forma de interpretar o mundo não como uma cópia fiel ou uma fotografia da realidade, mas sim como uma representação.

Ao produzir representações, o fantástico inclui nos níveis de realidade a coexistência de unidades contrárias, contraditórias, irreconciliáveis, excludentes assim denominadas a partir das diversas concepções de mundo de cada indivíduo. Assim, [...] “o fantástico surge, então, como a síntese de alternativas contraditórias, intransitáveis ao mesmo tempo e, contudo, transitadas (HAHN, 1997, p. 38, tradução nossa)[83]. Em seu interior, esse conflito é transladado para um contexto diferente, no qual essas posições possam coexistir, mantendo explicações e conclusões gnosiológicas, epistemológicas, ontológicas, religiosas, filosóficas ou antinômicas, no qual os deslizes de um nível de realidade a outro são imprescindíveis.

2.3.2 Transições e dimensionalidades

As bases românticas do fantástico associadas às técnicas narrativas do Realismo fazem com que vários elementos estejam imbricados e que os símbolos pertencentes aos mais diversos imaginários possuam uma relação direta com a verossimilhança. Entretanto:

> Se o texto realista desenha um mundo de alguma maneira isomorfo ao do leitor, o texto fantástico, ao contrário, padecendo de uma espécie de debilidade neste plano, elabora uma série de estratégias para provar sua realidade: para provar-se. Em alguns casos resulta inexato falar de estratégia, pois a necessidade de afirmar como crível a matéria do relato pode estar tematizada de maneira explícita e insistente [...] Na maior parte dos casos, entretanto, o procedimento não é nem tão ingênuo nem tão notório, mas sim se dissimula sob as convenções mais ou menos perceptíveis nas que se apoia todo universo ficcional. O fantástico resulta, assim, paradoxalmente, o território ficcional mais sujeito às leis da verossimilhança (CAMPRA, 2008, p. 68, tradução nossa)[84].

[83] “[...] Lo fantástico surge entonces como la síntesis de alternativas contradictorias, intransitables al mismo tiempo, y sin embargo, transitadas.”

[84] “Si el texto realista dibuja un mundo de alguna manera isomorfo al del lector, el texto fantástico en cambio, adoleciendo de una especie de debilidad en este plano, elabora una serie de estrategias para probar su realidad: para probarse. En algunos casos resulta inexacto hablar de estrategia, pues la necesidad de afirmar como creíble la materia del relato puede estar tematizada de manera explícita e insistente […] En la mayor parte de los casos, sin embargo, el procedimiento no es ni tan ingenuo ni tan notorio, sino que se disimula bajo las convenciones más o menos perceptibles en las que se apoya todo universo ficcional. Lo fantástico resulta así, paradójicamente, el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud.”

Por conseguinte, é em meio à dissolução desses limites que períodos e mundos hipotéticos, histórias alternativas e personagens intemporais são criados e dentro deles "o fantástico pressupõe, pois, empiricamente, o conceito de realidade, que se dá como indiscutível, sem necessidade de demonstração: simplesmente é" (CAMPRA, 2008, p. 17, tradução nossa)[85]. Nesse ensejo, é possível afirmar que esse tipo de literatura trabalha em um processo a fim de desrealizar o real e realizar o irreal (YURKIEVICH, 1980) e, como corrobora Bessière (1974, p. 2, tradução nossa)[86]: "o relato fantástico está dirigido desde seu interior por uma dialética de constituição da realidade e de desrealização que pertence ao projeto criador do autor". Logo, ele oblitera as defesas, as certezas do leitor e, ao mesmo tempo, "não contradiz as leis do realismo literário, entretanto mostra que essas leis se transformam nas de um irrealismo quando a atualidade se torna totalmente problemática" (BESSIÈRE, 1974, p. 3, tradução nossa)[87]. Tudo possui uma razão de ser dentro daquela lógica na qual ela está inserida e explica que nem tudo é explicável ou que há seres e atitudes no mundo que são inexplicáveis e "apresentando aquilo que não pode ser, mas *é*, a fantasia expõe as definições de uma cultura daquilo que pode ser: traça os limites de seu quadro epistemológico e ontológico" (JACKSON, 1981, p. 23, grifo do autor, tradução nossa)[88]. Nesse sentido:

> [...] o fantástico é (ou deveria ser) subversivo, buscando minar o status quo, para interrogar o que é privilegiado pelo nome de "realidade" pelos poderes culturais que são, para revelar as ausências reprimidas em que somos encorajados a pensar como o "real", para expor como ideologia o que é apresentado como verdade eterna (RUDDICK, Introdução, 1992, tradução nossa)[89].

Assim, o fantástico ameaça a realidade, seja ela a ficcional ou a conhecida, vivenciada e aceita pelo leitor implícito e empírico que, por sua vez, pode duvidar do

---

[85] "Lo fantástico presupone pues, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demonstración: simplemente es."
[86] "El relato fantástico está dirigido desde su interior por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización que pertenece al proyecto creador del autor."
[87] "No contradice las leyes del realismo literario; muestra que esas leyes se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad se vuelve totalmente problemática."
[88] "Presenting that which cannot be, but *is*, fantasy exposes a culture's definitions of that which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame."
[89] "For most of the critics here the fantastic is (or ought to be) subversive, seeking to undermine the status quo, to interrogate whatever is privileged by the name of "reality" by the cultural powers that be, to reveal the repressed absences in what we are encouraged to think of as the "real", to expose as ideology what is presented as eternal truth."

inverossímil, porém hesitará ou estará escandalizado sempre que as leis forem transgredidas, mesmo porque:

> [...] o real e o fantástico não se solucionam por uma mútua exclusão, mas por uma relação ambivalente e integrada, que empresta a razão de ser a uma totalidade coerente e funcional: o universo mental da coletividade [...] a imaginação conduz à realidade existente e à realidade imaginada, à realidade sofrida e à realidade desejada, até um ponto de intersecção – o cotidiano dos homens – onde toda a distinção torna-se equívoca e polivalente (NOGUEIRA, 1991, p. 99).

É nas multivalências do fantástico que a ficção se envereda. Ela atua na criação de uma atmosfera, de uma expectativa baseada na perspectiva do que o leitor tem de realidade, pois "a *mímesis* que a literatura fantástica atualiza coincide com as questões pertinentes à problemática da modernidade e ilustra de modo significativo a relação entre os polos da imaginação, do real e do ficcional" (BATALHA, 2012, p. 496). Frequentemente relacionado à subversão, mais que atualizar a mímesis, o texto fantástico:

> […] Subverte os mecanismos e pressupostos do texto mimético, a fim de deixar espaço para o impensável, que tenta representar de maneira ambígua, para permitir ver de outra maneira o que não pode ser representado. Assim, erige como o lugar no meio para uma crítica do universo da representação, estabelecendo assim uma vertigem da razão desconcertada. Porém não no âmbito de um discurso subversivo, mas mediante à prática da subversão de todo discurso fiável e pela instalação, nas "margens" do pensável e do representável, em uma efetiva alteridade (BOZZETTO, 2001, p. 224, tradução nossa)[90].

O aumento ou a diminuição do espessor fictício associado ao alto controle mimético são as ferramentas que contribuirão para convencer o leitor a suspender a incredulidade, fazendo com que a credibilidade nos eventos extraordinários do fantástico seja ampliada. Dessa maneira, a atmosfera é apresentada e aceita, assim como todo e qualquer evento que destoe da realidade do leitor, mas não da realidade textual. Daí o surgimento do insólito e, por sua vez, do estranhamento, a partir de um elemento que rompa com a ordem "natural" do ambiente anteriormente criado pela narrativa, porque:

---

[90] "[…] subvierte los mecanismos y los presupuestos del texto mimético, con el fin de dejar espacio a lo impensable, que intenta representar de una manera ambigua, de permitir por contra pensar lo no representable. Así pues, se erige como el lugar en el medio para una crítica del universo de la representación, instaurando por eso mismo un vértigo de la razón desconcertada. Pero no en el marco de un discurso subversivo, sino mediante la puesta en práctica de la subversión de todo discurso fiable y por la instalación, en los "márgenes" de lo pensable y de lo representable, en una efectiva alteridad."

> Todo texto ficcional solicita a credulidade, ou melhor dizendo, a cumplicidade do leitor: solicita o reconhecimento da 'verdade' de sua ficção. Ao redor das condições para a cumplicidade se foi construindo o conceito de verossimilhança, cujo debate é muito mais antigo que o do fantástico, pois seja tratando de textos fantásticos seja de textos realistas encontramos-nos, em todos os casos, diante de uma estipulação de referencialidade. Quer dizer que, embora os textos remetam a um referente extratextual – este pode não existir, nem haver existido, na realidade do leitor empírico – neles se afirma igualmente um mundo de significados, este mundo, que os textos ficcionais submetem ao leitor como sua verdade própria, vê-se regido por leis determinadas: as convenções que constituem o sistema de realidade dos gêneros. É este sistema que o leitor decifra em cada caso particular, fazendo possível a leitura (CAMPRA, 2008, p. 65, tradução nossa)[91].

A inserção do fantástico em um plano realista – ou pelo menos mais próximo do imaginário humano – permite ao leitor projetar os seres extraordinários apresentados na narrativa, pois o sobrenatural "acrescenta ao real o necessário princípio de inconsistência para que se instale o indizível" (BESSIÈRE, 1974, p. 19, tradução nossa)[92]. Corpóreo ou incorpóreo, racionalizado ou aceito, animado ou inanimado, explícito ou sugerido, no fantástico, o sobrenatural se apresenta das mais diversas formas e posicionamentos dentro da narrativa. É ele que nos fará questionar a nossa ideia de real/irreal, possível/impossível ao se sobrepor à nossa concepção de 'natural'. É o encadeamento de sucessos desafiadores e perturbadores da racionalidade que faz surgir estímulo que alimenta o profícuo terreno imagético do fantástico. Dentro dessa estética, o sobrenatural transita entre aquilo que amedronta e aquilo que fascina:

> […] No fantástico, seres sobrenaturais destroem a harmonia de um mundo regido pelas normas da razão. Há, portanto, uma distância maior entre o leitor e o mundo do maravilhoso do que no caso do fantástico, onde a representação da realidade nos é familiar (CHANADY, 1985 p. 3, tradução nossa)[93].

---

[91] "Todo texto ficcional solicita la credulidad, o mejor dicho, la complicidad del lector: solicita el reconocimiento de la 'verdad' de su ficción. Alrededor de las condiciones para la complicidad se ha ido construyendo el concepto de verosimilitud, cuyo debate es mucho más antiguo que el de lo fantástico, pues ya se trate de textos fantásticos o bien de textos realistas nos encontramos, en todos los casos, ante una estipulación de referencialidad. Es decir que, aunque los textos no remitan a un referente extratextual –éste puede no existir, ni haber existido, en la realidad del lector empírico– en ellos se afirma igualmente un mundo de significados, este mundo, que los textos ficcionales someten al lector como su verdad propia, se ve regido por leyes determinadas: las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los géneros. Es éste sistema que el lector descifra en cada caso particular, haciendo posible la lectura."

[92] "Añade a lo real el necesario principio de inconsistencia para que se instale lo indecible."

[93] "[…] in the fantastic, supernatural beings destroy the harmony of a world ruled by the norms of reason. There is thus a greater distance between the reader and the world of the marvellous than in the case of the fantastic, where the representation of reality is familiar to us."

Essa ligação entre o fantástico e a realidade também foi observada por Casares (2010) quando ele realiza um panorama da atmosfera dos primeiros relatos fantásticos, destinada a provocar o horror, o espanto, mas que:

> Depois alguns autores descobriram a conveniência de fazer com que em um mundo plenamente crível acontecesse um só fato incrível, que nas vidas consuetudinárias e domésticas, como as do leitor, surgisse o fantasma. Por contraste, o efeito resultava mais forte. Surge então o que poderíamos chamar a tendência realista na literatura fantástica (CASARES, 2010, p. 8-9, tradução nossa)[94].

Dessa maneira, cenas cotidianas nos são apresentadas, mas o aparente equilíbrio da narrativa é desestabilizado pelo abalo provocado por um episódio e a realidade simulada, tão próxima à nossa, é modificada em diversas instâncias. Dessa forma, a desnaturalização dos eventos é cada vez mais inevitável, culminando para a sobreposição dessas duas ordens, fazendo surgir uma incompatibilidade entre elas. Bessière (1974, p. 19, tradução nossa)[95] assevera que "o fantástico se vale do sobrenatural porque o sobrenatural lhe é familiar: dele se extrai sua imaginação, faz dele a propedêutica da alteração das aparências". Por conseguinte, mesmo apresentado no início da obra, a atmosfera criada desnaturaliza-o e o impacto inicial, diluído ao longo da diegese, é reavivado com uma nova investida, pois sempre um clima de mistério provoca a intuição para um sobressalto, já que "as ficções fantásticas o empregam apenas para dele extrair uma imagem consagrada, porém sem apresentá-la como legítima nem denunciá-la como ilusória" (REISZ, 2001, p. 207, tradução nossa)[96].

Por conseguinte, as transições entre as dimensionalidades, as metamorfoses, o conflito entre as ordens ontológicas, os questionamentos sobre a realidade e a antinomia apenas são possíveis devido à presença de dois recursos: a **unidade mediadora** e a **heterotopia do deslize**.

Embora haja uma tendência em utilizar o termo 'objeto mediador' (CESERANI, 2006; MARTÍNEZ, 2010), para esta investigação, opto por utilizar a nomenclatura **unidade mediadora** devido ao fato de que o vocábulo 'objeto' remete

---

[94] "Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble, que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica."

[95] "Lo fantástico se vale de lo sobrenatural porque lo sobrenatural le es familiar: de él se extrae su imaginería, hace de él la propedéutica de la alteración de las apariencias."

[96] "Las ficciones fantásticas lo emplean tan solo para extraer de él una imaginería consagrada pero sin presentarla como legítima ni denunciarla como ilusoria."

a um elemento dotado de propriedades corpóreas: volume, cor, peso, tamanho, por exemplo. Contudo, como explicarei um pouco mais adiante, a unidade mediadora – e nada impede que exista mais de uma – pode ser, assim como o sobrenatural, animada ou inanimada, corpórea ou incorpórea, explícita ou sugerida.

A unidade mediadora se interpõe entre as ordens do natural e do sobrenatural, do possível e do improvável, do real e do irreal para servir de vínculo ou transgressão do que podemos chamar mundos, realidades, dimensões. De acordo com Martínez (2010, p. 365, tradução nossa)[97], considerando a materialidade e a evidência, ela seria, simultaneamente, "eloquente e silenciosa, concluinte e interrogante"[98]. Quer dizer, suas funções podem ser tanto de ordem retórica quanto de ordem semântica. Ela indica que as fronteiras entre o sobrenatural e o natural são caminhos transitáveis por essas duas forças que coabitam o mundo diegético do fantástico até o momento em que se intercruzam, desencadeando uma sobreposição, uma reorganização entre elas, tornando-as irreconciliáveis, fato que causa o choque responsável pela mudança na realidade dos personagens, impedindo-os de retornar ao estado cotidiano inicial e deixando-os com apenas uma saída: a resiliência. A caráter de exemplificação, é possível elencar: o nariz, em "O bebê de tarlatana rosa", de João do Rio; as botinas, em "O boi da cara preta", de Carlos Carvalho; e a estatueta, em "En memoria de Paulina", de Adolfo Bioy Casares, como unidades mediadoras. É por meio delas que o sobrenatural se infiltra e o evento insólito começa a se manifestar.

Em alguns casos, a unidade mediadora não é tangível, materializada ou tão explícita, como nos relatos "El caso de la señorita Amelia" (1894), de Rubén Darío, e "As unhas" (1994), de Murilo Rubião. Na primeira obra, composta por uma narrativa em moldura, o personagem doutor Z torna-se amigo de uma família cuja filha mais nova (de três irmãs) chama-se Amelia, de doze anos, por quem ele possui sentimentos encontrados de carinho e desejo. O doutor Z afasta-se para realizar uma viagem de estudos que dura vinte e três anos. Ao retornar encontra Amelia exatamente com as mesmas feições, trejeitos e vestimentas. Ou seja, os anos não se passaram para ela.

No relato de Rubén Darío, considero o ato perlocutório "e meus bombons?" como sendo a unidade mediadora porque ao ser enunciado por Amelia desde as

[97] "En su materialidad y en su evidencia, el objeto sería elocuente y silencioso a la vez, concluyente e interrogante."
[98] O crítico, assim como Ceserani (2006), usa a expressão 'objeto mediador'.

primeiras visitas do doutor à casa da família, ativa a abertura da passagem por onde as dimensões do natural e do sobrenatural transitarão livremente. A referida frase é retomada no fim da narrativa, após o retorno do doutor à casa da família:

> "[…] nisso vi chegar saltando uma menina, cujo corpo e rosto eram iguais em tudo aos de minha pobre Amelia. Dirigiu-se a mim, e com sua mesma voz exclamou:
> — **E meus bombons?**
> Não soube o que dizer.
> As duas irmãs se olhavam pálidas, pálidas e moviam a cabeça desoladamente...
> Balbuceando uma despedida e fazendo uma reverência com o joelho esquerdo, saí para a rua, como perseguido por algum sopro estranho. Logo soube de tudo. **A menina que eu acreditava ser fruto de um amor proibido é Amelia, a mesma que eu deixei há vinte e três anos, a qual ficou na infância, seu transcurso vital parou. O relógio do Tempo se deteve para ela, em uma hora marcada** quem sabe com que desígnio do desconhecido Deus!" (DARÍO, 1894, 188, grifo nosso, tradução nossa)[99].

A importância da retomada da sentença no final do relato é usada de modo recorrente nas obras fantásticas, a fim de trazer ares de normalidade para o relato, que, a considerar a velocidade da narrativa por meio dos verbos de ação, nunca termina em um momento de tensão, mas de repouso – embora isso não signifique tranquilidade. Concomitantemente, a unidade mediadora é a chave girada para abrir os portais comunicantes e sua reaparição serve também como prova de que as dimensões se intercruzaram:

> Como a característica do enigma fantástico é a ausência de resposta, é por isso frequente que os objetos mediadores da anedota ofereçam no final do texto seu especial protagonismo, para permanecer assim como provas últimas e definitivas substantivas – da realidade do acontecimento. Deste modo tampouco se concede espaço ao leitor nem aos personagens para questionar a identidade do objeto (MARTÍNEZ, 2010, p. 370-371, tradução nossa)[100].

---

[99] "[…] en esto vi llegar saltando a una niña, cuyo cuerpo y rostro eran iguales en todo a los de mi pobre Amelia. Se dirigió a mí, y con su misma voz exclamó:
—¿Y mis bombones?
Yo no hallé qué decir.
Las dos hermanas se miraban pálidas, pálidas y movían la cabeza desoladamente...
Mascullando una despedida y haciendo una zurda genuflexión, salí a la calle, como perseguido por algún soplo extraño. Luego lo he sabido todo. La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!"

[100] "Como lo propio del enigma fantástico es la ausencia de respuesta, es por ello frecuente que los objetos mediadores de la anécdota ofrezcan al final del texto su especial protagonismo, para permanecer así como pruebas últimas y definitivas –sustantivas– de la realidad del acontecimiento. De este modo tampoco se concede espacio al lector ni a los personajes para cuestionar la identidad del objeto."

Ainda de acordo com o teórico, os objetos mediadores, por ele assim denominados, são praticamente imunes às intempéries do tempo e do espaço, no tocante a sofrerem modificações bruscas ou extremas. Nas raras vezes em que ocorrem, não chegam a adulterar drasticamente as características intrínsecas do objeto. É possível observar, por exemplo, que no reencontro do doutor Z com Amelia inclusive a voz da criança e a sua entonação permanecem inalteradas.

Na mesma perspectiva do abstrato, a narrativa “As unhas”, de Murilo Rubião, nos apresenta Henrique Canavarro, um homem ególatra e narcisista que é acometido repentinamente pelo crescimento exacerbado e incontrolável das unhas das mãos, fato este que o faz retirar-se do convívio social. Após um longo tempo recluso, ele decide deixar de lutar ou entender o fenômeno e, ao se recolher em seu quarto, adormece. Ao acordar, percebe que, da mesma maneira como cresceram inesperada e incontrolavelmente, as unhas não haviam aumentado de tamanho. Entretanto, ele não pôde retomar a sua vida social, pois ao se olhar no espelho “[...] viu que era tarde. Nele estava refletido um rosto cansado e velho. Rugas e amargura estavam impressas ali” (RUBIÃO, 1994, p. 130). Em “As unhas”, a unidade mediadora é o perfume de flor noturna que entra pela janela do quarto e marca o início do fenômeno: “Diante do espelho, com amoroso cuidado, Henrique Canavarro aprontava-se para a festa. Pela larga janela do quarto, penetrava intenso perfume de flor noturna, sem que ele o percebesse” (RUBIÃO, 1994, p. 125); e o seu fim: “Arrastou-se até a janela do seu quarto. Uma noite fria e cheia de astros. Sentiu, em plenos pulmões, o perfume intenso de uma flor noturna” (RUBIÃO, 1994, p. 130).

Esse recurso funciona, dessa maneira, como a flor de Coleridge. Por isso, nenhuma unidade mediadora causa estranheza ou é desarmônica. Mas para que ela se configure como tal, precisar ser mencionada anteriormente, necessita ser anunciada, focalizada. E o fantástico assim o faz, de modo tácito e sutil para que ela seja o ponto de interseção das ordens ontológicas natural e sobrenatural e a antinomia insurja como um dos efeitos no final da leitura. Através desse dispositivo é marcado o contraponto entre o evento apresentado como natural e outro além do natural, que não necessariamente é uma criatura anômala, uma metamorfose ou uma transgressão corpórea, mas sim um ente ou um acontecimento que destoe daquele ambiente apresentado como rotineiro. As unidades mediadoras, portanto, podem estar no nível textual (objeto, atitude, fenômeno da (sobre)natureza –

identificáveis pela modelização), no nível sintático (a expressão) ou no nível verbal (palavra).

Em se tratando das **heterotopias do deslize**, recorro aos espaços simbólicos que Foucault (1967) denomina heterotopia[101]. Ou seja, um local existente em todas as culturas, passível de ser localizado geograficamente, mas que, assim como a utopia – embora esta apresente espaços irreais –, é um lugar que revela uma imagem, uma associação análoga direta, aperfeiçoada ou invertida da sociedade. O filósofo assevera que entre a utopia e a heterotopia:

> [...] poderá existir uma espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente [...] Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo (FOUCAULT, 1967, p. 80).

Teorizo, a partir das asseverações do referido filósofo, que a literatura fantástica, por conseguinte, é uma heterotopia que abriga em seu seio outras heterotopias e, absolutamente todas, são passíveis de transformações e substituições, de acordo com o desenvolvimento das sociedades (FOUCAULT, 1967). Elas existem na literatura fantástica e/ou são por ela representadas devido ao fato de os papéis estarem totalmente alinhados e coincidirem, porque a função da heterotopia é:

> [...] ou o de criar um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais, todos os lugares em que a vida é repartida, e expondo-os como ainda mais ilusórios. Ou então o de criar um espaço outro, real, tão perfeito, meticuloso e organizado em desconformidade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos (FOUCAULT, 1967, p. 83).

O fantástico pode ser entendido como uma heterotopia porque esta apresenta: espaços sagrados, proibidos ou privilegiados reservados para indivíduos em crise existencial, social ou com desvios comportamentais; ambientes que se metamorfoseiam ao longo do tempo e ganham novas acepções; territórios que

[101] A descrição das heterotopias é denominada pelo filósofo de *heterotopologia*, por estar pautada em uma contestação mítica e real do espaço em que vivemos. Ademais, dentro da proposta de plesiomorfia e apomorfia do fantástico, os termos “mítica” e “real” utilizados por Foucault são equivalentes a “ancestral” e “atual”, por mim utilizados.

conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços e lugares que por si só seriam incompatíveis; pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo (heterocronias), cujo auge funcional só é alcançado com a perda da vida; acumulação do tempo (museus e biblioteca) e heterotopias associadas ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira e simultaneamente orientadas para o eterno, o itinerante e o permanente (festivais, feiras e circos); abertura e encerramento, tornando a si próprio hermético e penetrável; e uma função específica ligada ao espaço que sobra, que se desdobra em dois polos extremos (FOCAULT, 1967).

Nas heterotopias do fantástico o sobrenatural é transeunte. Ele desliza entre as dimensões, partindo sempre de um espaço que o leitor identifica como seguro, familiar, para transformá-lo em um ambiente estranho, ameaçador. No fantástico todo espaço é sempre violado por um elemento que provoca uma disjunção, uma ruptura tanto de um espaço fechado para outro aberto como no sentido contrário. Entretanto, o deslocamento "protegido $\rightarrow$ desprotegido" deriva de um processo no qual a inversão da ordem pode significar também fuga, acolhimento. Em outras palavras, não necessariamente o ponto de chegada indica prejuízo ou angústia. Logo, a transgressão também pode ser libertadora (como no caso de "O boi da cara preta").

Nesse ensejo, assim como as unidades mediadoras, as heterotopias do deslize podem estar representadas por elementos físicos (o apartamento[102] na obra "En memoria de Paulina"; a rede em "O boi da cara preta"; e a janela em "As unhas") ou por heterotopias abstratas, identificadas da seguinte forma: no conto "O bebê de tarlatana rosa", o deslize entre as dimensões natural e sobrenatural acontece no período carnavalesco: [...] *"*Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Fôste tu que quiseste..." (RIO, 1910, p. 60). Já Rubén Darío traz um deslizamento que une o concreto e o abstrato, o toque e o sentido, o desejo e a censura:

> "[…] dei um falso aperto de mãos em Josefina, que tinha entre os dentes, para não chorar, um lencinho de cambraia, e na testa de Amelia **incrustei um beijo**, o mais puro e o mais acalorado, o mais casto e o mais puro e o

[102] As residências, configurando a transição do ambiente familiar para o não-familiar, são as heterotopias mais recorrentes no fantástico tanto para os deslizes quanto para o aparecimento do sobrenatural, assim como para o início e fim dos processos metamórficos.

> mais acalorado, o mais casto e o mais ardente eu que sei! de todos os que dei em minha vida" (DARÍO, 1894, p. 187, grifo nosso, tradução nossa)[103].

As heterotopias do deslize, portanto, são umbrais comunicantes que se abrem por meio das unidades mediadoras e permitem que na vigília ou na letargia, na lucidez ou no devaneio o sobrenatural se infiltre, as transformações se iniciem as metamorfoses se completem, o insólito se instale e uma nova realidade seja instaurada. As heterotopias e a unidade mediadora dão suporte à narrativa para os elementos da anagnórise[104]. Ou seja, ferramentas através das quais o personagem reconhece o seu estado e/ou o estado do outro após o sobrenatural causar seus efeitos. Eles são capazes de revelar o resultado final dos personagens após passarem pelos estados transitórios. Ademais, podem estar personificados, por meio de um duplo, de uma testemunha, de um registro escrito, de uma imagem, de um sinal físico, de um objeto.

Muitos autores recorrem a um objeto arquétipo na literatura fantástica: os espelhos. Entretanto, para a personagem Amélia, do conto de Darío, eles funcionam como uma ameaça e estão cobertos para que ela não tome conhecimento de sua condição. Todavia, se para ela a anagnórise é negada, embora seja explícita para os outros personagens, para Henrique Canavarro (protagonista de "As unhas") é a prova cabal e necessária para a revelação, para que ele tenha uma ideia mais exata de si e do que o rodeia, para o reconhecimento da sua identidade, do seu estado atual após a passagem do evento extraordinário e o caráter irreconciliável após o choque do sobrenatural e do natural lhe é revelado:

> "Correu para o banheiro para fazer a barba. Tinha que tomar providências imediatas, chamar o alfaiate, etc. Mas, ao dar com a sua fisionomia no espelho, viu que era tarde. Nele estava refletido um rosto cansado e velho. Rugas e amargura estavam impressas ali" (RUBIÃO, 1994, p. 130).

Os territórios do fantástico comportam elementos de passagem para os mundos comunicantes. As digressões acontecem através das unidades mediadoras, que permitem o trânsito de elementos e eventos naturais e sobrenaturais, como também os próprios personagens para dimensões outras, representadas por

---

[103] "[…] di un falso apretón de manos a Josefina, que tenía entre los dientes, por no llorar, un pañuelo de batista, y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el más puro y el más encendido, el más casto y el más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida."

[104] Termo este emprestado da *Poética*, de Aristóteles, relacionado ao reconhecimento.

espelhos, corredores, atmosfera onírica, portas e toda uma gama de ferramentas e dispositivos. Nesse ensejo:

> A representação do limite que separa dois âmbitos, a representação de um umbral, de uma porta de entrada para um âmbito "outro" cheio de perigos ou maravilhas é uma constante nas tradições dos povos. A narrativa fantástica desenvolveu a representação do umbral, da porta de acesso ao âmbito "outro", como uma de suas expressões (VÍTOR BRAVO, 2007, p. 196, tradução nossa)[105].

A simbologia desses componentes está representada em uma heterotopia que consegue estabelecer o diálogo entre unidades formadas por matérias distintas. Estes "contra-lugares" (FOCAULT, 1967) realizam sobreposições de espaços aparentemente incompatíveis, mas realizáveis por meio da imaginação humana. Ou seja, as heterotopias são possíveis empírica, simbólica e literariamente porque se originam de uma mentalidade ancestral e criadora de variadíssimos espaços irreais, reais, sagrados, proibidos, coercivos, excludentes, perenes e transitórios. Logo:

> […] as antigas crenças sobrevivem em nós, sob ameaça de uma confirmação. Portanto, assim que acontece algo nesta vida, suscetível de confirmar aquelas velhas convicções abandonadas, experimentamos a sensação do sinistro [...] (FREUD, 1919, p. 12, tradução nossa)[106].

Por conseguinte, é pertinente asseverar que a possibilidade de experienciar o sinistro, o inquietante, o estranho a partir de uma digressão de algo + familiar para outro - familiar deriva de um elemento ancestral, despertado pelo fantástico ao utilizar os mecanismos da linguagem e nos fazer refletir que:

> O espaço contemporâneo não foi ainda totalmente dessacralizado (pelo que parece, uma atitude aparentemente diferente da que foi tomada perante o tempo, arrancado da esfera do sagrado no século dezenove). Na verdade, uma certa dessacralização do espaço ocorreu (sublinhada pela obra de Galileu), mas ainda não atingimos o ponto ótimo dessa dessacralização. A nossa vida ainda se regra por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre

[105] "La representación del límite que separa dos ámbitos, la representación de un umbral, de una puerta de entrada a un ámbito "otro" lleno de peligros o maravillas, es una constante en las tradiciones de los pueblos. La narrativa fantástica ha desarrollado la representación del umbral, de la puerta de acceso al ámbito "otro", como una de sus expresiones."

[106] "[…] las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro […]"

> espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado (FOUCAULT, 1967, p. 79).

A permanência da sacralização, portanto, é uma das responsáveis pelo choque provocado quando, no fantástico, as fronteiras entre os espaços citados por Foucault se esfumam. Essas ferramentas narrativas, estruturais e estilísticas outorgam ao fantástico a possibilidade para transitar entre as dimensões e nos fazem refletir sobre o que entendemos como natural e sobrenatural. Este interfere no espaço daquele ou é o contrário? Em meio a essas intervenções recíprocas, considerando o critério da dimensionalidade, é possível selecionar pelo menos três tipos de interferências:

a) Quando um evento/ente extraordinário atua em um mundo/ente natural: este é o mais recorrente a considerar o mais próximo do que entendemos como natural, sobrenatural e realidade (tanto a representada quanto a empírica). Essa modalidade está representada e justificada por esses contos já analisados até o momento;

b) Quando um evento/ente natural atua em um mundo/ente extraordinário: este tipo de intervenção é geralmente representado por viagens no tempo ou quando a voz narrativa pertence ao sobrenatural, como, por exemplo, no miniconto “La mujer de Blanco” (2011), de Fernando Iwasaki:

> “QUANDO LHES CONTEI que havia visto uma senhora vestida de branco vagando entre as lápides, um gelado silêncio de almas nos assombrou.
> Por que continuavam voltando depois de tantas bênçãos, conjuros e exorcismos?
> Depois de tudo a mulher de branco era uma aparição amável, sempre com um ramo nos braços e parecendo flutuar através da neblina, porém da mesma forma nos lançamos sobre ela assim que passou diante da cripta.
> Nunca mais regressou para deixar flores no velho cemitério” (IWASAKI, 2011, p. 26, tradução nossa)[107].

[107] “CUANDO LES CONTÉ que había visto a una señora vestida de blanco vagando entre las lápidas, un helado silencio de almas nos sobrecogió. ¿Por qué seguían volviendo después de tantas bendiciones, conjuros y exorcismos?
Después de todo la mujer de blanco era una aparición amable, siempre con un ramo en los brazos y como flotando a través de la niebla, pero igual nos abalanzamos sobre ella en cuanto pasó delante de la cripta.
Nunca más regresó a dejar flores en el viejo cementerio.”

c) Quando um evento/ente extraordinário atua em um mundo/ente extraordinário: esta é a intervenção menos frequente, a considerar o *corpus* analítico e as fontes elencados e consultados para esta investigação. As fronteiras praticamente se esfumaçam. A direção não é unilateral, mas sim plural e alternante. A caráter de exemplificação, recorro à obra “La noche boca arriba” (1956), de Julio Cortázar. O relato breve inicia direcionando a leitura para a percepção dos acontecimentos como fruto de um delírio provocado pelo estado febril de um homem que, após cair da moto ao atropelar uma mulher, está internado em um hospital. O paciente sonha que é um *moteca* perseguido pela civilização azteca. A voz narrativa – hetero e extradiegética – recorre ao discurso indireto livre e, junto com o recurso da focalização, apresenta ao leitor a alternância das visões: ora está no quarto do hospital, ora está na selva fugindo dos inimigos. Em meio aos estados transitórios de sonho e vigília, a focalização assume um direcionamento único: o ponto de vista do *moteca* que, depois de capturado e nos últimos instantes de vida, revela haver sonhado com um mundo estranho. Logo, o acidente, o semáforo, a ambulância, a moto e tudo o que entendemos por ‘natural’ eram, então: *“*um sonho no qual havia andado por estranhas avenidas de uma cidade assombrosa, com luzes verdes e vermelhas que ardiam sem chama nem fumaça, com um enorme inseto de metal que zumbia sob suas pernas” (CORTÁZAR, 1956, p. 280, tradução nossa)[108]. Quer dizer, para o motoqueiro, o *moteca* e o ambiente onde ele está inserido são extraordinários, entretanto, a recíproca também se faz verdadeira. Assim, o relato inicia induzindo-nos ao plano do estranho, mas se configura fantástico e tantaliza as expectativas do leitor que esperava encontrar no delírio de um homem febril a resposta para o enigma das visões apresentadas. Ademais, a confluência e a sobreposição das ordens dentro de uma perspectiva onírica e de semiconsciência (de ambos os personagens) viabilizam a sintonia bidimensional, simultaneamente, na direção futuro-passado e passado-futuro.

[108] “un sueño en el cual había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.”

Com a exposição dessas vicissitudes, é possível asseverar que a mudança espaço-temporal no fantástico indica deslocamentos a outras dimensões. Chanady (1985) considera como uma das mais importantes características do fantástico dois diferentes níveis de realidade, cuja ausência invalida a obra enquanto fantástica: o natural e o sobrenatural. Isto é, a bidimensionalidade que, segundo a teórica, diferencia o fantástico de outras narrativas por apresentar os sucessos em duas dimensões diferentes que estão em contato, destacando realidades e mundos em níveis distintos:

> [...] portanto, devemos rejeitar o medo e o horror como critério no caso do fantástico e reconsiderar o conceito de bidimensionalidade [...] Uma das mais importantes características distintivas do fantástico é, portanto, a presença no texto de dois níveis diferentes de realidade, o natural e o sobrenatural. Sem essa característica, uma narrativa não pode ser fantástica, mesmo que transmita uma atmosfera do estranho. Esses níveis são logicamente contraditórios, pois um é definido pelas leis da razão convencional e do conhecimento empírico, enquanto o outro é caracterizado pelo código do irracional, da superstição e do mito (CHANADY 1985, p. 9-10, tradução nossa)[109].

Por consequência, reiterando de forma mais concisa o que já fora afirmado até o momento: no realismo maravilhoso existe uma perspectiva unidimensional e o "[...] sobrenatural não é apresentado como problemático" (CHANADY, 1985, p. 23)[110]; no terror, a bidimensionalidade é possível, mas não obrigatória e o sobrenatural é problemático até o momento de sua explicação; já no fantástico, a bidimensionalidade e a criação de novas dimensões é essencial para o modo e o sobrenatural possui uma problematicidade vital. Portanto, [...] "para que o fantástico emirja, é preciso que se mantenha sua ambivalência; que o choque do sobrenatural e o natural permaneça como problema não resolvido em nenhuma direção" (HAHN, 1997, p. 36, tradução nossa)[111].

Na interseção dos planos oníricos e objetivos, as fronteiras entre forças contrárias se esfumam devido ao sobrenatural que, por sua vez, somente consegue determinados efeitos se está presente no imaginário das sociedades,

---

[109] "[…] we must therefore reject fear and horror as a criterion in the case of the fantastic and reconsider the concept of bidimensionality[…]. One of the most important distinguishing characteristics of the fantastic is thus the presence in the text of two different levels of reality, the natural and the supernatural. Without this trait, a narrative cannot be fantastic, even if it conveys an atmosphere of the uncanny. These levels are logically contradictory, since one is defined by the laws of conventional reason and empirical knowledge, while the other is characterized by the code of the irrational, superstition and myth."

[110] "[…] the supernatural is not presented as problematic."

[111] "[…] Para que lo fantástico emerja, es preciso que se mantenga su ambivalencia; que el choque de lo sobrenatural y lo natural permanezca como problema no resuelto en ninguna dirección."

principalmente, porque toda figura sobrenatural é intelectualmente possível quando a estética está voltada para isso. A existência de um evento que foge ao senso comum e o surgimento de um fato que destoa do esperado acometem os personagens e fazem com que o leitor pulse junto com a narrativa e, finalmente, tenha colocadas em xeque suas certezas e aquiescências no tocante às normas instituídas social e culturalmente. Cada produção fantástica que agrega tradição e originalidade permite ao desconhecido ir além das premissas por ser fascinante, desafiador e permanecer descortinando horizontes no tocante a novas perspectivas.

O fantástico segue uma estética em que suas estruturas podem transitar em meio às nuances das partes da narrativa e, assim, coincidir com os desejos do ser humano. Campra (2001, p. 185, tradução nossa)[112]afirma que "[...] o fantástico aparece como uma falha que se abre no compacto da narração, uma transgressão no sentido da dinâmica convencional do texto". Por conseguinte, no tecido textual, essa falha surge após as organizações sintagmáticas responsáveis pela apresentação dos personagens e as orientações quanto ao cenário, cotidiano e características. Quer dizer, ela se instaura no momento da trama, no qual a resolução e o resultado são inesperados, mas definitivos. Para tanto, o fantástico, além dos recursos narrativos já descritos, faz uso de ferramentas de ordem linguística e extralinguística, no plano do discurso, da gramática e da pragmática, que têm relação direta e indissociável da tríade linguagem-mente-mundo.

2.3.3 O fantástico e a linguagem

O fantástico é um discurso mediante o plano ficcional e pautado em uma linguagem transgressora, no sentido de subverter padrões e o senso comum, pelo qual conseguimos compor uma realidade representada, como assinala Campra (2001), para realizarmos uma leitura do mundo (que nos parece) real. Segundo a teórica, "e é o discurso, como modo da representação, o que propõe (assinala, sugere, determina) o modo de leitura [...] o discurso é o lugar onde, como dizia

[112] "[...] lo fantástico aparece como una falla que se abre en lo compacto de la narración, una transgresión en el sentido de la dinámica convencional del texto."

antes, as fronteiras da representação se apagam, solicitando uma atitude de leitura" (CAMPRA, 2014, p. 140, tradução nossa)[113].

Quer dizer, a linguagem performativa e a gramática compartem uma relação holística que desencadeia novos processos no texto e provoca no leitor sensações e representações mentais que organizam o mundo. Em meio às análises que tomam por base a linguagem e a linguística para uma definição do fantástico, surgem modalidades teóricas pautadas em um tipo de literatura que provoca uma transgressão através tanto das sensações quanto do plano verbal[114]. É uma espécie de configuração que Hernández (2010, p. 8, grifo do autor, tradução nossa) define como uma "*conspiração* de um conjunto de recursos linguísticos que se unem no texto contra uma norma estabelecida e com uma finalidade comum"[115].

A estética do fantástico se utiliza de um discurso narrativo que em nada tem de fragmentado ou incoerente. Ao contrário, ela está inscrita no campo da inteligibilidade, fato que lhe confere superar a realidade textual construída e apresentada ao leitor. As relações conflitantes dentro do relato não significam contradição, mas sim um encadeamento, uma construção arquitetônica de um relato no qual os elementos estão intrincados na composição da lógica fantástica:

> [...] no relato fantástico, trata-se de transformar em discurso (realçar) o fato de que aquilo que a princípio parece improvável, estranho e sobrenatural é verossímil, provável e totalmente organizado. A organização da matéria, quer dizer, o choque conflituoso de duas formas de conteúdo, uma real e outra irreal, vê-se respondida como um eco pela organização da forma. De fato, o relato fantástico quase sempre está estreitamente formalizado, normalizado, regulado, seja consciente ou não, segundo regras discursivas e narrativas muito restritas, contudo, que, ao mesmo tempo, deixam um amplo campo à criatividade (LORD, 1998, p. 14-15, tradução nossa)[116].

O fantástico não é o discurso pelo discurso, mas o discurso dentro de uma forma esquematizada em sequências de macro e microproposições que, além de percebidas pelo leitor mais atento, são também, e sobretudo, sentidas já em uma

---

[113] "Y es el discurso, como modo de la representación, lo que propone (señala, sugiere, determina) el modo de lectura […] el discurso es el lugar donde, como decía antes, las fronteras de la representación se borronean, solicitando una actitud de lectura."

[114] Bessière (1974) e Todorov (2008), por exemplo, afirmam que o relato fantástico é composto pela forma tríplice verbal, sintática e semântica.

[115] "*Conspiración* de un conjunto de recursos lingüísticos que se unen en el texto contra una norma establecida y con una finalidad común."

[116] "[...] en el relato fantástico, se trata de transformar en discurso (realzar) el hecho de que aquello que en un principio parece improbable, extraño y sobrenatural es verosímil, probable y totalmente organizado. La organización de la materia, es decir, el choque conflictivo de dos formas de contenido, una real y otra irreal, se ve respondida como un eco por la organización de la forma. De hecho, el relato fantástico casi siempre está estrictamente formalizado, normalizado, regulado, sea conscientemente o no, según reglas discursivas y narrativas muy restrictas pero que, al mismo tiempo, dejan un amplio campo a la creatividad."

primeira leitura. O prazer estético do fantástico, para se fazer presente, exige que o texto seja não apenas experienciado, mas também ressignificado:

> […] nossa cultura ocidental veio nos obrigando, a partir do século XVII, a comparar o tipo de figuração que se desdobra em cada caso com os dados de nossa própria experiência, a qual, na leitura ou audição, traduz-se também em discurso. Quer dizer, que o receptor opõe ao texto que *experimenta* (figura) outro texto seu fundado em sua própria biografia, e cumpre uma espécie de tradução de um a outro [...] E este texto do leitor, devido ao peso da referida tradição, tende a ser realista. Daí a proposta de um texto fantástico ou maravilhoso (porém sobretudo fantástico) lhe exija um maior esforço figurativo, para o que às vezes inclusive não disponha de palavras com as quais projetar-se (também ocorre frequentemente com o emissor) por se tratar de um ente ou fenômeno inteiramente inusitados, novos (RISCO, 1998, p. 128, grifo do autor, tradução nossa)[117].

O pensamento surge da experiência e tem sentido segundo esse experiencialismo. Portanto, a linguística cognitiva, espaço de significados, é basilar para o discurso do fantástico e o sustenta em quatro pilares: sintático, sintagmático, semântico e pragmático[118] – que estão em um plano de "acumulação e articulação de sequências organizadas" (BOZZETTO, 2001, p. 231, tradução nossa)[119]. As unidades sintáticas estão em um plano horizontal de leituras, a partir de uma relação contrastiva; o sintagmático em um plano vertical, em uma relação associativa ou paradigmática/sistemática, que devem coincidir; o semântico em um plano global, nas relações com o significado; e o pragmático em um plano extratextual, no experiencialismo vivenciado devido ao contexto no qual cada leitor está inserido.

A sintaxe, dentro de uma perspectiva discursiva e cognitiva, está relacionada a um sistema retórico e estilístico, formado de acordo com as articulações entre as partes do texto a fim de provocar um efeito semântico determinado e a recuperação de elementos dispostos ao longo da narrativa, os quais serão recuperados no que B. Tomashevski (apud CAMPRA, 2001) denomina desenlace regressivo. A depender do estilo de cada autor, o desfecho aproxima-se, não raras vezes, do gênero narrativo policial. Quer dizer, apenas nesse momento é possível urdir e perceber

---

[117] "[…] nuestra cultura occidental nos ha venido constriñendo, a partir del siglo XVII, a comparar el tipo de figuración que se despliega en cada caso con los datos de nuestra propia experiencia, la cual, en la lectura o audición, se traduce también en discurso. Es decir, que el receptor opone al texto que *experimenta* (figura) otro texto suyo fundado en su propia biografía, y cumple una especie de traducción de uno a otro […] Y este texto del lector, por el peso de la citada tradición, tiende a ser realista. De ahí que la propuesta de un texto fantástico o maravilloso (pero sobre todo fantástico) le exija un mayor esfuerzo figurativo, para el que a veces incluso no disponga de palabras con que proyectárselo (también ocurre a menudo al emisor), por tratarse de un ente o fenómeno enteramente inusitados, nuevos."

[118] Esses sistemas serão exemplificados e analisados de modo mais detalhado nos dois subcapítulos subsequentes, juntamente com a explicação de outras estruturas formais e retóricas do fantástico.

[119] […] acumulación y articulación de secuencias organizadas.

justificadas certas atitudes, acontecimentos, adjetivações, advérbios, sinais de pontuação que estão presentes na tessitura da obra. No conto que inicia esta tese, “O bebê de tarlatana rosa”, ao nos depararmos com os últimos episódios, compreendemos o total sentido na repetição insistente da palavra ‘nariz’ e todos os atributos a ela associados:

> “Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado
> [...]
> Os meus lábios tocaram apenas a ponta fria do seu nariz
> [...]
> O nariz
> [...]
> Mas o meu nariz sentiu o contato com o nariz postiço dela, um nariz com cheiro de resina, um nariz que fazia mal. – Tira o nariz!
> [...]
> [...] Procurei não tocar o nariz tão frio
> [...]
> O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia;
> [...]
> [...] uma cabeça sem nariz
> [...]
> [...] num choro que lhe arregaçava o beiço mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos
> [...]
> [...] e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz
> [...]
> Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (RIO, 1910, p. 57-60).

O fantástico explora a capacidade de representações ao provocar a associação direta entre a linguagem e o mundo. O nível de organização do texto apela para que o leitor recorra ao seu repertório icônico e simbólico para interpretar. A princípio, a realidade é significada e, ao longo da trama, é ressignificada até chegar ao desfecho que transgride – ademais de outras categorias – as expectativas do leitor. Por conseguinte, os autores desafiam os limites e nossos conhecimentos epistemológicos:

> Os procedimentos estilísticos são signos de um *processo* de descrição de ações de um tipo bastante particular. Nele se descreve algo bastante vago, uma passagem, uma transferência que tem relação com uma forma de paisagem mental e material ao mesmo tempo, produzido mediante o procedimento (ou no processo) misto de focalização interna e da onisciência, o que tem como resultado a reificação de estranhas imagens evocadas no pensamento, desta forma, formaliza-se, em e por este procedimento híbrido de narração/sugestão, a passagem de uma realidade à outra, a entrada em um labirinto de alto grau de complicação, mais

> atualmente entre, pelo menos, dois mundos (LORD, 1998, p. 28, grifo do autor, tradução nossa)[120].

Os recursos estilísticos são como impressões digitais, que estão ligados aos dispositivos verbais e não verbais dentro do texto. Significante e significado estão associados a signos que compõem o imaginário do leitor que, por sua vez, interpreta os sintagmas organizados no texto de modo a proporcionar valores semânticos individuais que o fazem inquietar-se. Ou seja, a linguagem é o suporte para que holisticamente os elementos fantásticos tomem corpo e proporção na escrita. Uma análise semiótica de um objeto/signo nos revela as manifestações (linguísticas ou não) que ele pode assumir. O fantástico funciona no que Risco (1998, p. 127, grifo do autor, tradução nossa)[121] chama de plano *figurativo* "[...] ou seja, aquele em que a linguagem se concreta em representações imaginárias e que solicita paralelas respostas imaginárias no leitor". É a pragmática configurando-se através da linguística cognitiva – ancorada na percepção e na conceitualização do mundo –, da gramática discursiva e sua associação com um elemento que, diferente das figuras mais ou menos familiares e dos temas – que em maior ou menor grau de aparição se repetem – traz em si algo universal que atua diretamente sobre o imaginário para que ele se expanda: a linguagem.

A recepção psicológica é parte integrante das estratégias de representação pautadas no inconsciente coletivo e no cognitivo, pois o fantástico apela para o imperativo da experiência de sentidos. A associação dessas valências transita majoritariamente através do caráter fecundo da linguagem. É por meio dela que a ficção ganha vida, a ambiguidade se manifesta, o sobrenatural se apresenta e o insólito se revela. Como afirmado anteriormente, no fantástico, os procedimentos linguísticos, narrativos e enunciativos são utilizados de forma magistral para trabalhar a plasticidade das palavras e gerar choques dos mais diversos tipos.

No conto de João do Rio, o autor está ancorado, principalmente no uso do léxico, na construção dos sintagmas, na disposição da sintaxe. Portanto, a

---

[120] "Los procedimientos estilísticos son signos de un *proceso* de descripción de acciones de un tipo bastante particular. En él se describe algo bastante vago, un paso, una transferencia que tiene relación con una forma de paisaje mental y material a la vez, producido mediante el procedimiento (o en el proceso) mixto de focalización interna y de la omnisciencia, lo que tiene como resultado la reificación de las extrañas imágenes evocadas en el pensamiento. De esta forma, se formaliza, en y por este procedimiento híbrido de narración/sugestión, el paso de una realidad a otra, la entrada en un laberinto de alto grado de complicación, a caballo entre, al menos, dos mundos."

[121] "[...] o sea, aquel en que el lenguaje se concreta en representaciones imaginarias y que solicita paralelas respuestas imaginarias en el lector."

figurativização da luxúria, da lascividade, do erotismo e da promiscuidade, por exemplo, aparece de modo sutil, filosófico, eufemístico e, acima de tudo, poético: “confianças ilimitadas”, “excessos”, “ânsia”, “espasmos”, “acanalhar-se, enlamear-se bem”, “E saindo, à noite, para a pornéia da cidade, saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da Primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodita”, “mar alto da depravação”, “gulosamente a sua boca se oferecia”, “parecia uma possessa tendo pressa”.

Através de uma escolha lexical precisa, João do Rio remete às imagens relacionadas às convenções sociais, com a finalidade de tornar perceptível o conflito entre o luxo – e o que interessa ser mostrado: “gabinete”, “gianaclis [autêntico] ponta de ouro”, “champagne”, “automóveis”, “clube mais chic e mais cecante da cidade”, “barão”, “tocou a campainha para que o criado trouxesse refrigerantes”, “piano” e o submundo – onde gozar os maiores prazeres:

> “Mas é horrível. Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes...
> [...]
> [...] rocei-me àquela gente em geral pouco limpa
> [...]
> [...] desolação com pretas beiçudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que têm as perdidas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel arroz.
> [...]
> Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, acabar, continuar. Era ignóbil” (RIO, 1910, p. 57-58).

O fantástico subverte a ordem natural do mundo criado no texto por meio do trabalho com a linguagem, com a sintaxe, mediante a figuração, provocando o avultar da semântica e da faculdade interpretativa do conjunto formado pela unidade das palavras. Na obra em questão, além da seleção dos vocábulos, a estrutura sintagmática, com a apresentação dos personagens e, principalmente, com a dissolução do espaço temporal existente entre a narração psicológica e a cronológica, prepara a atmosfera propícia à suspensão da realidade criada e à apresentação do sobrenatural. O bebê é um elemento ambíguo que, em relação ao ambiente, é ao mesmo tempo destoante, por ser uma figura “agradável”, com “rostinho atrevido”, em um cenário degradante – e ao mesmo tempo condizente, por

ser um personagem plenamente verossímil, adequado à circunstância: alguém fantasiado em um baile carnavalesco. Essas características díspares e concordantes, de modo análogo, envolvem o leitor na tessitura do enredo, pois o fantástico potencializa a atmosfera de mistério e naturalidade.

O discurso do fantástico em momento algum é verborrágico, confuso ou possui um sentido difícil de captar. Tampouco está composto de modo pedregoso ao ponto de soterrar os significados, ser ininteligível. Ele é simultaneamente hermético, enquanto representação artística, por necessitar não de conhecimento técnico/científico, mas de sensibilidade e reflexão sobre como o indivíduo se enxerga no mundo; e permeável enquanto ficção, pois o sujeito compreende que aquela realidade ali existente, embora possua referentes extratextuais, foi criada para comunicar algo que *a priori* está ofuscado não por códigos desconhecidos, mas por uma visão estanque, fruto de uma cultura que considera o valor prático como o critério da verdade:

> A arte fantástica é a expressão das relações vividas imediatamente entre as coisas e o Eu, fazendo abstração momentaneamente das relações existentes entre as coisas entre si, que são objeto da ciência. A arte fantástica é pura e simplesmente a magia, uma magia que se sabe apenas subjetiva, carente de eficácia no mundo objetivo da física deste amplo – e eclético – reino do fantástico, o terrorífico é só uma província. Seu conteúdo é só uma das infinitas relações vividas imediatamente entre o cosmos e o Eu: o numinoso (LLOPIS, 1974, p. 337, tradução nossa)[122].

Esse caráter híbrido do fantástico exige a ativação de horizontes mentais propícios ao ato interpretativo, ao considerar que “a imaginação, como a inteligência ou a sensibilidade, cultiva-se ou se atrofia” (HELD, 1987, p. 34, tradução nossa)[123]. Tal exercício cognitivo é efetivamente um esforço intelectual cada vez mais distante de um pensamento adepto do utilitarismo e da praticidade.

A junção dos contextos extra e intratextuais confluirão para o nível interpretativo e, a partir desse momento, os signos se transformam em símbolos. Assim, do mesmo modo que o discurso do fantástico está atrelado a um *locus* de enunciação, a atitude interpretativa do leitor também está porque:

---

[122] “El arte fantástico es la expresión de las relaciones vividas inmediatamente entre las cosas y el Yo, haciendo abstracción momentáneamente de las relaciones existentes entre las cosas entre sí, que son objeto de la ciencia. El arte fantástico es pura y simplemente la magia, una magia que se sabe sólo subjetiva, carente de eficacia en el mundo objetivo de la física. De este amplio –y ecléticо– reino de lo fantástico, lo terrorífico es sólo una provincia. Su contenido es sólo una de las infinitas relaciones vividas inmediatamente entre el cosmos y el Yo: lo numinoso.”

[123] “La imaginación, como la inteligencia o la sensibilidad, se cultiva o se atrofia.”

> Ao contrário do simbólico, o imaginário é habitado por um número infinito de eus que precede a socialização, antes que o ego seja produzido dentro de um quadro social. Esses eus permitem que surja um potencial inominável infinito, que um senso de caráter fixo exclui de antemão. Cada texto fantástico funciona de maneira diferente, dependendo de sua colocação histórica particular, e seus diferentes determinantes ideológicos, políticos e econômicos, mas os mais subversivos são aqueles que tentam transformar as relações do imaginário e do simbólico. Eles tentam estabelecer possibilidades para *transformações* culturais radicais, tornando fluidas as relações entre esses domínios, sugerindo ou projetando a dissolução do simbólico através de violenta inversão ou rejeição do processo de formação do sujeito (JACKSON, 1981, p. 91, grifo do autor, tradução nossa)[124].

Isto posto, o discurso se torna polissêmico já que o objeto é retirado de seu *locus*, sua função passa a ser ressignificada e novos valores e abstrações lhes são atribuídos: castigo, crítica à vaidade, finitude, cosmos, inteligência, renascimento espiritual, perigo, conhecimento, festividade. Quer dizer, o objeto possui um ponto alfa e outro ômega onde os elementos do discurso sempre se encontram, confundindo-se, complementando-se e ampliando os campos semânticos a partir do princípio da prototipicidade motivada, principalmente, pela sintaxe ao trabalhar com a escolha lexical e a disposição dessas palavras no texto. A categorização, que parte sempre de membros centrais em direção aos periféricos, sempre inicia tomando como base, mesmo que inconscientemente o fator subjetivo. Ao lermos a palavra bebê, logo imaginamos uma criança de acordo com o nosso contexto social seguindo a sequência: generalização $\rightarrow$ discriminação $\rightarrow$ abstração, o que inclui: raça/gênero $\rightarrow$ roupas/acessórios $\rightarrow$ inocência. O fantástico se utiliza da semântica cognitiva para fazer com que o leitor parta da subjetividade e da experiência a fim de se direcionar para a periferia, tendendo à aproximação da definição técnica, obviamente para quem dispõe de conhecimento para tal.

Os recursos de interpretação agrupam entidades diferentes em um mesmo conjunto, pautadas em relações de gradiência entre os membros nas quais são levadas em consideração não apenas os traços comuns a eles associados como também os modelos idealizados, fazendo com que o protótipo mude, de acordo com a realidade de cada indivíduo, e gerando uma tendência na qual o conhecimento

---

[124] "Unlike the symbolic, the imaginary is inhabited by an infinite number of selves preceding socialization, before the ego is produced within a social frame. These selves allow an infinite unnameable potential to emerge, one which a fixed sense of character excludes in advance. Each fantastic text functions differently, depending upon its particular historical placing, and its different ideological, political and economical determinants, but the most subversive are those which attempt to *transform* the relations of the imaginary and the symbolic. They try to set up possibilities for radical cultural transformation by making fluid the relations between these realms, suggesting, or projecting, the dissolution of the symbolic through violent reversal or rejection of the process of the subject's formation."

empírico (referente pragmático) apareça antes do técnico. Esse encadeamento de significações se dá a partir de:

> [...] repetições que permitem relacionar, entre eles, significantes: este envio perpétuo de significantes uns aos outros suscita, no leitor, a precognição de um sentido, suscita o desejo de saber, de compreender a lei, a ordem que os organiza. O que evidentemente é um chamariz. Quanto mais se analisa um relato fantástico, mais se crê encontrar nele indícios de sentido... […] (BOZZETTO, 2001, p. 233, tradução nossa)[125].

Os sistemas significantes, integrados pelos signos, portanto, estão ligados pelo caráter da convertibilidade recíproca[126]. Por conseguinte, é possível afirmar que o plano semântico vai sendo construído a partir da decifração dos códigos que, para CAMPRA (2001, p. 188, tradução nossa)[127]: "[...] já não é arbitrário, mas sim necessário, estende seu poder sobre o objeto significado". Assim, jogos linguísticos, através de palíndromos, anagramas, metáforas, sinédoques e metonímias estão plenamente presentes, mais do que em qualquer outra, na literatura fantástica.

Em se tratando do nível sintagmático, este possui uma relação de contiguidade e proximidade. Os sintagmas complementam o processo interpretativo, não apenas pelo uso de dêiticos e outros recursos gramaticais que mantêm coeso e coerente o texto, mas também por macro e microproposições. Estas possuem um caráter mais global. São orientações iniciais e finais compostas pela focalização, pelas descrições, pelos indícios relativos à história. Como o fantástico é uma narrativa que persegue a verossimilhança realista, os autores fazem uso das macroproposições estruturando-as com referentes que podem pertencer ao mundo real do leitor: ruas, monumentos, prédios, locais famosos: "baile do Recreio", rua São Jorge"; "largo do Rocio"; "rua Leopoldina"; "edifício de Belas-Artes"; "rua Luís de Camões"; "Conservatório de Música"[128]. Esse recurso provoca o leitor a desenhar um mapa mental associando-o ao cenário de penumbra, descrito pelo narrador. Ademais, personagens históricos e registros escritos – cartas, diários, livros, textos apócrifos – a repetição de vocábulos e atitudes, o gestual, a descrição do caráter e da personalidade e a condição social compõem os núcleos descritivos que são

[125] "[...] repeticiones que permiten la puesta en relación, entre ellos, de significantes: este envío perpetuo de significantes de unos a otros suscita, en el lector, la precognición de un sentido, suscita el deseo de saber, de comprender la ley, el orden que los organiza. Lo que evidentemente es un señuelo. Cuanto más se analiza un relato fantástico, más se cree encontrar en él brotes de sentido… […]"
[126] Conceito peirceano que considera os signos sob todas as formas e manifestações que assumem.
[127] "[...] ya no es arbitrario sino necesario, extiende su poder sobre el objeto significado."
[128] Ibid.

utilizados pela voz narrativa que, por sua vez, faz uso dos tipos de discurso (direto, indireto, indireto livre) para direcionar nossa leitura.

As microproposições se referem às estruturas tácitas. Estão nas entrelinhas, nos detalhes não percebidos em uma primeira leitura. Elas nos obrigam a dedicar mais atenção ao relato e ao mesmo tempo nos auxiliam a perceber trechos antes desprezados pela pressa, pelo envolvimento da atmosfera fantástica e, principalmente, por outro recurso de extrema importância: a focalização que, ao incidir luz sobre determinado objeto do texto, deixa outros elementos à sombra (advérbios, adjetivos, sinais de pontuação).

Tal conjunto de referencialidades é uma ferramenta narrativa que induz o leitor ao convencimento da 'verdade' dos fatos, pois no fantástico a disparidade ou a discrepância atua no sentido de que "[...] tudo o que acontece pode referir-se ao campo da experiência sensorial, da vivência do sujeito, e tudo o que acontece é verdade, ainda que se trate de verdades discrepantes" (CAMPRA, 2008, p. 87, tradução nossa)[129].

No fantástico, os acontecimentos envolvem o leitor por meio de um efeito catalítico que acelera a narrativa construída pelos verbos de ação, dispostos de modo sequencialmente lógico para algumas atitudes, enredando os sentidos, induzindo o leitor a pensar em uma leitura que condiz com suas expectativas: folião em busca de promiscuidade $\rightarrow$ carnaval $\rightarrow$ baile $\rightarrow$ pessoa fantasiada $\rightarrow$ reciprocidade $\rightarrow$ fornicação (até atingir o desenlace que rompe com o esperado).

Assim, partimos de uma célula (a palavra) para uma estrutura maior (os sistemas) até chegarmos a uma organização mais complexa (o corpo) viva, autônoma, que está inserida em um contexto (social, cultural, histórico). Na literatura "há um conteúdo literal que emerge do primeiro sistema (o linguístico), e há um conteúdo do discurso gerado pelo segundo sistema (o literário); os sentidos do primeiro correspondem à denotação, e os do segundo, à conotação" (ALAZRAKI, 1983, p. 128, tradução nossa)[130]. Ou seja, é através de como a forma está organizada que o autor logra chegar ao seu objetivo: transmitir uma mensagem. Qual? Cada leitor é desafiado a descobri-la.

---

[129] "[…] todo lo que sucede puede referirse al campo de la experiencia sensorial, de la vivencia del sujeto, y todo lo que sucede es verdad, aunque se trate de verdades discrepantes."

[130] "Hay un contenido literal que emerge del primer sistema (el lingüístico), y hay un contenido del discurso generado por el segundo sistema (el literario); los sentidos del primero corresponden a la denotación, y los del segundo, a la connotación."

Os autores do fantástico trabalham esses sistemas através da escolha lexical, da disposição dos sintagmas, das inversões sintáticas, das relações entre os termos, da seleção das vozes narrativas, da focalização e dos silenciamentos do texto, pois muito mais se revela quando a narração se cala. Separados eles nada dizem, mas o discurso, suas mensagens e seus sentidos se compõem a partir dessa união intra e extratextual, pois a potencialidade dos termos é exasperada para que eles sejam determinantes no relato. É nesse sentido em que o fantástico permite:

> [...] o acesso a outras referências, a outras identidades; representa outra ordem de factualidade governada por outra ordem de causalidade; Propõe outras formas de existência, levanta outro mundo e outro esquema simbólico para representá-lo (YURKIEVICH, 1980, p. 160, tradução nossa)[131].

Bessière (1974) afirma que não há uma linguagem fantástica em si mesma. Mas o fantástico se apropria da linguagem para se fazer presente e para que as leituras de mundo sejam realizadas através dele. Os procedimentos verbais, retóricos e semânticos estão justapostos, a fim de provocar o efeito do fantástico e chegar à extratextualidade, à inquietação. A polivalência do fantástico harmoniza as unidades que estão imbricadas e amplia a decodificação dos signos e símbolos presentes na narrativa e, o que antes parecia incompatível, torna-se congruente. Dentro dessa confluência, de maneira simultânea, estão, de forma latente e pulsante, os elementos compositivos presentes no âmago do fantástico, enquanto modo ficcional: o **conflito**, a **ambiguidade**, o **sobrenatural**, o **insólito** e o **estranhamento**. Eles são estruturas basilares que atuam conjuntamente entre si, assim como com estratégias retóricas, narrativas, enunciativas e linguísticas, com núcleos temáticos e com procedimentos estilísticos, movimentados pelo dinamismo de suas interações que fazem o efeito do fantástico instalar-se e atingir o seu objetivo principal: a **inquietação**. A desestabilização da ordem torna fragilizadas as certezas do personagem, do narrador, do leitor e, simultaneamente, o sentimento perturbador se mantém mesmo após muitas (re)leituras, pois esses mecanismos atuam diretamente no inconsciente coletivo e cognitivo dos leitores:

---

[131] "[...] el acceso a otros referentes, a otras identidades; representa otro orden de factualidad regido por otro orden de causalidad; propone otras formas de existencia, suscita otro mundo y otro esquema simbólico para representarlo."

> [...] há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor (CESERANI, 2006, p. 12).

Os vestígios dispostos no enredo são peças que podem ser encaixadas de várias maneiras, obedecendo uma lógica, ou melhor, uma antinomia, e revelam imagens diferentes, embora próximas e possíveis, a cada reorganização, de um estranho quebra-cabeça. O discurso fantástico, portanto, é dialético, no sentido de que a antinomia proporciona ideias distintas e igualmente válidas sobre um mesmo objeto, contraposição e contradição de pensamentos para que novas concepções sejam criadas:

> No fantástico, a antinomia entre diferentes códigos intelectuais é a característica mais importante. Nos romances policiais, por outro lado, o papel do leitor é resolver qualquer contradição e chegar a uma conclusão lógica. Se o leitor é enganado no fantástico, não é pelo sobrenatural, mas pela possibilidade de uma explicação racional (CHANADY, 1985, p. 94, tradução nossa)[132].

Tal processo alcança êxito ao ampliar o horizonte interpretativo. Para tanto, o fantástico emprega as vozes narrativas, os tipos de discursos e a focalização como ferramentas sintagmáticas. Essa tríade é fulcral para ditar a melodia, o ritmo e a harmonia da narrativa. Por meio desses mecanismos, as correspondências são organizadas para atender a uma sequência de episódios até atingir as sensações do leitor, fazendo-o transitar em um progresso dos fatos, partindo da estabilidade, perpassando pela tensão e atingindo o repouso, que absolutamente não indica calmaria, pois sempre haverá insatisfação na resolução do ‘como?’, do ‘por quê?’. São esses dispositivos que fazem o leitor pulsar junto com o texto, pois a ficção fantástica emprega a função representativa da linguagem e, dessa maneira, explora o caráter plurissignificativo dos signos.

[132] “In the fantastic, the antinomy between different intellectual codes is the most important characteristic. In detective novels, on the other hand, the reader’s role is to resolve any contradiction and arrive at a logical conclusion. If the reader is misled in the fantastic, it is not by the supernatural, but by the possibility of a rational explanation.”

2.3.4 Voz narrativa e tipos de discurso

Independente da tipologia (intra, extra, auto, homo ou heterodiegético, implícito ou representado, a considerar a história e a focalização), o narrador contribui para a construção da verossimilhança, dos argumentos e da autenticidade do relato. Ele detém a autoridade maior sobre o texto e sobre o leitor, pois direcionará a leitura desde um ângulo de aproximação e distância dos personagens e dos acontecimentos, pois, conforme ALAZRAKI (1983, p. 237, tradução nossa)[133]: "a voz do narrador se adéqua às necessidades internas do relato".

Cada narrativa exige uma voz específica ou várias vozes específicas para ser contada. Por um lado, há uma certa tendência em associar o tipo de narrador a uma perspectiva da veracidade dos fatos, conferindo-lhe maior ou menor confiança. O auto ou homodiegético remete ao uso da primeira pessoa e por ser vítima, algoz (raramente) ou testemunha teria mais propriedade para falar sobre os acontecimentos. Por outro, o extra ou heterodiegético que também pode ser testemunha sem participar diretamente da ação, tende à neutralidade, à imparcialidade, é menos íntimo dos episódios. Todavia, ambos estão subordinados ao modo narrativo, logo, são passíveis de sofrer as mesmas intempéries relacionadas à memória, às emoções, às impressões causadas de forma bastante individual. Os narradores, então, podem ser céticos, inquietar-se ou estranhar os acontecimentos e, portanto, provocar a ambiguidade interpretativa:

> – O uso da primeira pessoa nem sempre é sinal de que o narrador faz parte do universo narrado, já que a fonte fictícia do discurso pode dizer "eu" para se referir a si mesma enquanto pura instância narrativa e nem tanto protagonista ou testemunha dos acontecimentos a que alude.
> – A "visão ambígua" não depende necessariamente do fato de que o narrador esteja presente ou ausente da história, mas sim do fato de que a fonte fictícia do discurso adote ou não o "ponto de vista" correspondente ao personagem. O determinante não é a "voz", mas sim o "modo" narrativo (REISZ, 2001, p. 214, tradução nossa)[134].

Em relação à primeira parte da citação, complemento que o narrador pode inclusive fazer uso da primeira pessoa do plural e inserir o leitor nessa instância

---

[133] "[…] la voz del narrador se adecúa a las necesidades internas del relato."

[134] "– El uso de la primera persona ni siempre es señal de que el narrador forma parte del universo narrado, ya que la fuente ficticia del discurso puede decir "yo" para referirse a sí misma en tanto pura instancia narrativa y no en tanto protagonista o testigo de los sucesos a que alude.
– La "visión ambigua" no depende necesariamente del hecho de que el narrador esté presente o ausente de la historia sino del hecho de que la fuente ficticia del discurso adopte o no el "punto de vista" correspondiente al personaje. Lo determinante no es la "voz" sino el "modo" narrativo."

narrativa. Em “O bebê de tarlatana rosa”, após apresentar o cenário e deixar um clima de suspense sobre o que o protagonista contará, o narrador, ou melhor, uma voz impessoal e anônima diz: “E Heitor de Alencar esticava-se preguiçosamente no divã, gozando a nossa curiosidade.” O narrador em primeira pessoa estaria mais vulnerável à parcialidade já que ele pode estar tomado pela emoção, traumatizado, pode haver imprecisões, assim como também o fator parcialidade, ao passo que a terceira pessoa remeteria a mais imparcialidade, menos desconfiança sobre o quão “verídicos” são os fatos. Tal estratégia poderia funcionar como um reforço para legitimar o que está sendo contado, mas também abre precedentes para que haja desconfiança, principalmente quando o narrador reverbera não as suas histórias, mas as de outrem. Ademais, as vozes narrativas podem sofrer alternâncias dentro da diegese:

> O pacto que a voz narrativa da ficção instaura com seu leitor não é inviolável. Está sujeito a variações, sem pré-aviso; pode ser refeito a cada instante sobre bases que o leitor ignora e que se vê obrigado a inferir a partir de leituras sucessivas. Neste campo, se bem as previsões se justificam, como se justificam os mapas quando se sai de viagem, nada assegura que sejam válidas, nem que se possam seguir servindo de guia na página seguinte (CAMPRA, 2008, p. 112, tradução nossa)[135].

“O bebê de tarlatana rosa” é um exemplo do que teoriza Campra (2001). A história é construída inicialmente com uma estrutura descritiva (espaços e pessoas) em terceira pessoa e, posteriormente, por meio do uso do discurso direto, assume a primeira pessoa, assemelhando-se a uma literatura de testemunho. Contudo, com grande efeito estilístico, tenuamente as vozes começam a imbricar-se, justapondo-se pouco a pouco e o discurso passa ao indireto livre, conferindo, assim, mais dinamismo e fluência à narrativa.

A alternância de vozes indica mudanças de pontos de vista que convergem para uma mesma direção: contar, juntas, o que não seria possível contar caso estivessem separadas (ALAZRAKI, 1983). Este fato também indica a possibilidade de o narrador em terceira pessoa, independente de estar personificado, neutro inicialmente, por meio dos tipos de discurso, dar voz a um personagem, revelar os acontecimentos e/ou fazer juízo de valor. Ele pode assumir, inclusive, por meio das

[135] “El pacto que la voz narrante de la ficción instaura con su lector no es inviolable. Está sujeto a variaciones, sin preaviso; puede ser rehecho a cada instante sobre bases que el lector ignora y que se ve obligado a inferir a partir de lecturas sucesivas. En este campo, si bien las previsiones se justifican, como se justifican los mapas cuando se sale de viaje, nada asegura que sean válidas, ni que se puedan seguir sirviendo de guía en la página siguiente.”

demonstrações de sentimentos, adjetivações e a descrição dos gestos, por exemplo, o ponto de vista do protagonista.

A voz narrativa, por consequência, manuseia as estruturas tácitas do discurso e ora se declara onisciente, denota veracidade, ao assumir uma espécie de autodiálogo rememorativo, ora assume não compreender certos indícios. Em outros momentos, a mesma voz oferece ao leitor a possibilidade de intuir a resposta, a fim de decifrar os mistérios.

Em conformidade com Reisz (2001, p. 215, tradução nossa)[136], a voz narrativa "[…] veicula as confusas sensações de um foco vivencial sem prover nenhuma informação que nos permita explicá-las ou posicioná-las em um mundo determinado". Essa espécie de desorientação, plenamente reconhecível dentro da estrutura fantástica, por mim chamada aqui de **ambiguidade interpretativa** – é provocada pela paralipse e pela paralepse. A alternância entre esses procedimentos transita no equilíbrio da onisciência e do limite. Isto é, atua esmiuçando a relação simbiótica constante e harmônica entre a escassez e o excesso de informações, explicações, indícios ou, como diria Genette (apud CAMPRA, 2001): motivações. Estas, por sua vez, estão presentes em três tipos de relatos: o *verossímil* apresentado como uma sequência que não precisa de explicação – motivação – porque é lógica; o *motivado* quando destoa um pouco do esperado, mas que possui uma explicação intratextual; e o *arbitrário* que destoa totalmente, que não tem explicação no texto. Tomando por base "As unhas", de Murilo Rubião, é possível exemplificar os relatos, respectivamente, através das sequências: Henrique Canavarro arrumar-se para a festa; sua desistência de ir ao baile; o crescimento das unhas.

Quanto mais detalhes mais mimética é a narrativa, no sentido de aproximar o texto de uma realidade reconhecida pelo leitor, de dar mais dinamicidade aos sucessos e de instigar a ânsia por encontrar respostas, já que "encontrar a voz do texto é também encontrar o caminho onde o qual se constrói o conto" (ALAZRAKI, 1983, p. 236, tradução nossa)[137]. Logo, os espaços em branco, os silenciamentos e os afastamentos do narrador fazem com que o leitor volte ao texto para buscar mais indícios. É uma espécie de síncope narrativa que Chanady (1985) chama de *authorial reticence*. Quer dizer, é quando o autor – ou o narrador – ausenta-se em

[136] "[…] vehiculiza las confusas sensaciones de un foco vivencial sin proveer ninguna información que nos permita explicarlas o ubicarlas en un mundo determinado."
[137] "Encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino donde el cual se construye el cuento."

determinados trechos, deixa uma atmosfera de suspense, interrompe informações. Mais que simples economia do relato, tal recurso amplia a dubiedade, pois deixa inúmeras lacunas a serem preenchidas, fato que aflora a subjetividade do leitor que, por sua vez, é convidado a participar e a cada leitura novas possibilidades podem surgir. Assim:

> O fantástico funciona como um anacoluto […] o anacoluto, como todo recurso linguístico, é um desvio de modelos convencionalmente aceitos como "normais" com o propósito de superar as limitações que esses modelos ou normas impõem às possibilidades expressivas da linguagem. O anacoluto e o fantástico são expedientes que buscam provocar uma ruptura dentro de uma ordem determinada (ALAZRAKI, 1983, p. 33, tradução nossa)[138].

As interrupções e retomadas com outros expedientes são táticas enunciativas aplicadas em um processo de extrema precisão. Contar também significa deixar nas entrelinhas, aguçar a vontade de descobrir de modo minucioso o que está protegido por camadas de mensagens implícitas, configuradas pelas elipses do autor.

O não dito é muito mais instigante do que o que é revelado. É quando o leitor é confrontado com determinada situação e se pergunta por que o narrador está em silêncio sobre uma informação essencial. O leitor, portanto, depende dele próprio para resolver o mistério, pois o fantástico é uma literatura de silêncios que validam e eternizam a sua existência. Nele, o narrador expõe, o personagem vive e o leitor supõe, ou seja, "o narrador dá apenas informações suficientes para criar o suspense, mas deixa o resto para a nossa imaginação" (CHANADY, 1985, p. 16, tradução nossa)[139]. É no silêncio que a comunicação ocorre e as palavras não pronunciadas dizem mais do que se tivessem sido proferidas.

De acordo com Campra (2001, p. 188, tradução nossa): "[...] o texto fantástico não conhece palavras inocentes [...]"[140]. Isto é, todos os vocábulos na obra são relevantes, entretanto é sabido que determinadas referências são colocadas em maior evidência que outras pelo foco narrativo e isso inclui acentuar o não dito. A focalização, de modo geral, não apenas nos induz a direcionarmos a atenção para determinado ângulo como também faz com que nos coloquemos no lugar do objeto

---

[138] "Lo fantástico funciona como un anacoluto [...] el anacoluto, como todo recurso estilístico, es una desviación de modelos convencionalmente aceptados como "normales" con el propósito de superar las limitaciones que esos modelos o normas imponen a las posibilidades expresivas del lenguaje. El anacoluto y lo fantástico son expedientes que buscan provocar una ruptura dentro de un orden determinado."
[139] "The narrator gives us only enough information to create suspense, but leaves the rest to our imagination."
[140] "[...] el texto fantástico no conoce palabras inocentes [...]"

focalizado. Quer dizer, na grande maioria das vezes, quando a voz narrativa assume a ótica de algum personagem, somos levados a compartilhar da mesma opinião que ele. Focalizar remete a incidir luz sobre um objeto e excluir temporariamente outro(s), deixá-lo(s) na penumbra. O narrador muda a focalização fazendo com que nos interessemos por outros personagens. Entretanto, o que está na sombra não é estático e permanece seguindo como uma sombra, sorrateira e paralelamente, o focalizado, até que sai do segundo plano e domina a narrativa no final, para produzir seus efeitos num instante exato de distração do leitor.

A atmosfera do fantástico, criada pelas nuances relacionadas à voz narrativa e, consequentemente, pela focalização, está atrelada à sinestesia e nos permite adentrar no universo, mas nem sempre na consciência do personagem. O despertar das impressões sensoriais atinge seu objetivo por meio da técnica impressionista denominada *delayed decoding*, por Ian Watt (1979), como o espaço de tempo entre a percepção de um fenômeno por parte do personagem e o seu reconhecimento. Tomando emprestado esse conceito das artes plásticas, é possível realizar uma analogia e afirmar que tal processo visa despertar a subjetividade da consciência na obra fantástica, realizando um atraso na informação objetiva. O narrador pode inclusive interromper a narração em determinado ponto e só depois retomar ou não com a informação omitida, a mensagem pode inclusive atingir leitor e personagem ao mesmo tempo. É uma fragmentação da narrativa e simultaneamente da consciência. Através dela, consegue-se que o leitor se utilize de suas próprias impressões subjetivas. A técnica tem a premissa de usar uma ordem inversa de apresentação de ideias, rompendo com a linearidade da história. Quando aplicado no âmbito dos personagens, a intenção é conectar as subjetividades, destinando-as a se posicionarem no mesmo patamar epistemológico do leitor. O *delayed decoding* contribui para a narração ser apresentada como um ato de linguagem, por representar a consciência, consolidar-se como impressão imediata e instantânea do leitor. Tal dispositivo valoriza ainda mais o sentido de cada palavra apresentada no texto, exige um investimento de atenção e percepção maior para cada signo ali escolhido para compor os sintagmas.

É possível afirmar que dentro da literatura fantástica há uma imbricação de asserções que compõe o jogo de atos ilocutórios e perlocutórios. Ademais, é perceptível a extensa utilização dos tropos a fim de ampliar os campos semânticos, haja vista a existência da intenção comunicativa e dos efeitos por eles causados, a

considerar que “[...] o fantástico não é apenas um ato de percepção do mundo representado, mas também uma interação entre um fenômeno de escrita e uma estratégia de leitura” (CAMPRA, 2008, p. 189-190, tradução nossa)[141]. Nesta atividade de ultrapassar os limites das mais diversas instâncias do conhecimento, inclusive o empírico, o referente, embora seja passível de várias representações, sempre apresentará um ponto comum onde todas as outras irão convergir e se encontrar: a natureza do objeto verbal.

As estruturas linguísticas dão suporte para que as transformações aconteçam de forma coerente e lógica dentro da narrativa, pois “[…] a ficção fantástica fabrica outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo” (BESSIÈRE, 1974, p. 3, tradução nossa)[142] e, no fim das contas, a literatura fantástica é:

> [...] uma explicação elegante do quão nebulosas são as fronteiras entre o real e o especulativo, entre os fatos acontecidos e os imaginados, fronteiras que em certo modo já foram implicitamente nebulosas em todo o texto chamado “ficção”, narrativo ou poético, sem importar sua rotulação (MARTICORENA, 2017, p. 15, tradução nossa)[143].

Tais referências formam parte da estrutura do discurso fantástico que, de modo bastante recorrente, marca a proximidade com o mundo real. Isto é, a ficção, ou como considera Campra (2001, p. 164, tradução nossa)[144]: “[...] os produtos humanos que criam um mundo de representação […]”, não se afasta de modo evidente e brusco do que entendemos por nossa realidade, mas sim desenvolve uma atmosfera de perfeita cotidianidade que será sucumbida, *a posteriori*.

Dessa forma, a ação na literatura fantástica está centrada no plano da intriga. Ou seja, as composições macro e microestruturais partem da exposição, perpassam pelo nó e chegam ao desenlace, nas quais as unidades sintáticas, semânticas, sintagmáticas e pragmáticas são trabalhadas em prol do que Sardiñas (2007) denomina “comoção intelectual”, voltada para produzir no leitor sentimentos e sensações, como dúvida, incerteza, expectativa, perplexidade, temor, angústia,

---

[141] “[...] lo fantástico no es solo un hecho de percepción del mundo representado, sino también una interacción entre un fenómeno de escritura y una estrategia de lectura.”
[142] “[…] la ficción fantástica fabrica otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo.”
[143] “La literatura llamada “fantástica”, en lo particular, es a la larga una explicación elegante de lo borrosas que son las fronteras entre lo real y lo especulativo, entre los hechos acaecidos y los imaginados, fronteras que en cierto modo ya fueron implícitamente borrosas en todo texto llamado “ficción”, narrativo o poemático, sin importar su etiquetación.”
[144] “[...] los productos humanos que crean un mundo de representación […]”

estranhamento, inquietação e, por que não acrescentar, medo. Os indícios deixados pela ação são postos em suspenso pelo fantástico para que o leitor os conecte a fim de rejeitar ou confirmar determinadas suspeitas. Logo, a obra não apresenta uma resposta do que a mensagem transmitida “é”, mas sim que ela “pode ser”.

As articulações discursivas permitem que na ação mais de um tema, inclusive mais de um núcleo temático, apareça na diegese, configurando uma tensão semântica cada vez mais complexa, em meio à sequência de eventos salientados por uma focalização que atua na criação de instantes narrativos centrais/principais e periféricos/secundários. Nesse ensejo, os jogos temporais, dimensionais, metamórficos e mitológicos almejam compor a manifestação lúdica do fantástico, transitável entre o absurdo, o grotesco, a loucura, a dualidade e o desejo já que:

> O fantástico é uma literatura que tenta criar espaço para um discurso que não seja o consciente e é isso que leva à sua problematização da linguagem, do mundo, em seu enunciado de desejo. As características formais e temáticas da literatura fantástica são similarmente determinadas por essa tentativa (impossível) de encontrar uma linguagem para o desejo (JACKSON, 1981, p. 62, tradução nossa)[145].

Quer dizer, o fantástico é sedutor, pois é na sedução que se almeja o prazer e o estar satisfeito. O leitor se deixa/quer ser seduzido para gozar do prazer estético e satisfazer seus desejos postergados, contudo não se satisfaz com o desfecho da obra, sente-se incompleto, insatisfeito, inquieto. De acordo com BESSIÈRE (1974, p. 18, tradução nossa)[146], “para seduzir, a obra fantástica tem o dever de decepcionar” e ambos os processos acontecem sutilmente quando – tomando emprestado um termo teatral – o fantástico derruba a quarta parede, não radicalmente como a parábase, mas sim mantendo o efeito da suspensão da descrença entre a ficção e o leitor que, ao ser sensibilizado, passa a ver o texto sob outros ângulos, criticamente, inclusive. Uma das estratégias do fantástico para atingir esse objetivo é apresentar um discurso narrativo focalizado na consciência do personagem, a voz narrativa dirige-se ao leitor implícito ou o insere no ambiente, fazendo-o compartilhar dos mesmos sentimentos. Nesse sentido:

---

[145] “The fantastic is a literature which attempts to create space for a discourse other than a conscious one and it is this which leads to its problematization of language, of the world, in its utterance of desire. The formal and thematic features of fantastic literature are similarly determined by this (impossible) attempt to find a language for desire.”

[146] “Para seducir, la obra fantástica tiene el deber de decepcionar.”

> Para se impor, o fantástico não deve somente fazer a irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consista com sua *sedução* [...] O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável (VAX, 1965, p. 88 apud CESERANI, 2006, p. 47, grifo do autor).

Entretanto, o indivíduo depara-se com a realidade de que não é dominador, pois o modo literário em questão apresenta versões, invenções e reversões que fazem o homem engolfar-se em sua própria armadilha e culminar em novas leituras em busca de uma eterna solução para os (vários) enigmas. Este eterno retorno proporciona novos olhares, inclusive técnicos para compreender até mesmo a realidade extratextual, pois as narrativas fantásticas incidem luz sobre a existência de mais elementos além do bem e do mal, do medo e do desejo, para nos fazer inquietos diante da ausência de respostas unívocas porque:

> O fantástico se alimenta do desejo de transpassar os limites que circunscrevem a existência humana, unido à angústia de penetrar em um universo em que o jogo das pulsões não encontra os mesmos obstáculos e as mesmas regulações que na vida real (MILNER, 1990, p. 113, tradução nossa)[147].

Isto posto, os recursos linguísticos e narrativos são utilizados pelos escritores que se apropriam do espessor ficcional a fim de construírem mundos elaborados sob uma perspectiva da existência de vários fantásticos: psicológico, metafísico, filosófico, político. Outros apresentam uma ação hiperbólica, na qual a metáfora, a sinédoque, a metonímia e outras figuras de linguagem anunciadas no título ou na fala dos personagens aparecem de modo literal, configurando uma dinâmica em que a transnominação e a antropomorfização atingem a totalidade.

Logo, a diegese, inicialmente linear, desemboca em um desenredo vertical e labiríntico, evidenciando a perenidade do modo fantástico. A estética fantástica, ao colocar o personagem nessa situação extrema, possui plena ciência do seguinte: “Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti” (NIETZSCHE, 2001, p. 89). Portanto, o fantástico aproveita o momento de vulnerabilidade do leitor para colocá-lo muitas vezes em situações que vão além de estar diante de um abismo, posicionando-o, nesse sentido, dentro dele.

[147] “Lo fantástico se alimenta del deseo de rebasar los límites que circunscriben la existencia humana, aunado a la angustia de penetrar en un universo en que el juego de las pulsiones no encuentra las mismas trabas y las mismas regulaciones que en la vida real.”

Ao compactuar com **a narrativa do entre-lugar**, o indivíduo compreende o sentido mais literal possível do adjetivo “abismado”.

São os caminhos labirínticos que fazem do fantástico uma narrativa da autorreflexibilidade (para o leitor, para os personagens, para a literatura), na qual as estruturas possuem uma força associativa em que o espaço referencial compõe o mundo imaginado, os atores representam a personificação do pensamento e o tempo revela uma falsa progressão, pois: “para que haja algo fantástico, é necessário que haja um jogo sobre os limites da existência humana [...]” (MILNER, 1990, p. 139, tradução nossa)[148].

A respectiva análise linguística e gramatical é uma das contribuições objetivadas por esta tese e serve de base para as análises realizadas no capítulo dedicado aos poemas fantásticos. Embora haja inumeráveis trabalhos teóricos e críticos a respeito do fantástico, ainda são poucos os que arriscam adentrar-se em uma investigação da sintaxe narrativa. *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), de Rosalba Campra, é um dos raros trabalhos – executados entre os críticos latino-americanos – nesse viés e serviu como pedra de toque para a produção deste subcapítulo. Evidentemente, classificações desde um ponto de vista semântico (BARRENECHEA, 1979), de uma estrutura pautada nos temas e nos personagens (BORGES, 2007)[149], de uma categorização (TODOROV, 2008) e de áreas como a psicanálise (FREUD, 1919) e a filosofia (SARTRE, 1960), por exemplo, também foram aqui contempladas. Entretanto, são a apreciação, o exame e as reflexões a respeito da textura verbal escrita que tornam esta tese incisiva no campo das Letras e diferenciada das outras grandes áreas – também válidas e contribuidoras. Ademais, é sabido que “o modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade” (CESERANI, 2006, p. 70) e, permanecendo nessa esteira: Não existe uma linguagem fantástica em si mesma,

[148] “Para que haya algo fantástico, es necesario que haya un juego sobre los límites de la experiencia humana […]”

[149] Vale ressaltar que existe uma tendência a identificar as narrativas fantásticas tomando por base os temas e os personagens (metamorfose, existencialismo, pandeterminismo, modificações de tempo e espaço, seres folclóricos). Esses núcleos são dispositivos acessórios ora centrais ora colaterais, que arrematam a estrutura e são pertinentes dentro da configuração transgressora, entretanto, nenhum deles é exclusivo ou obrigatório do fantástico (BARRENECHEA, 1980).

senão uma forma de usar a linguagem que gera um efeito fantástico (ROAS, 2011, p. 134, tradução nossa)[150].

2.4 CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS: O POEMA E O FANTÁSTICO

A opção por utilizar a narrativa – e seus principais recursos linguísticos, narrativos e estilísticos – a fim de criar bases para o entendimento e a conceitualização da poesia fantástica deve-se ao fato do grande volume de obras e à facilidade de acesso a esses trabalhos. Entretanto, foi realizado, como ponto de partida, um caminho inverso, quer dizer, não é o fantástico existente na prosa que se infiltra na poesia, mas sim o contrário. Não nos esqueçamos de que o século XVIII e o Romantismo nos brindaram em primeira mão grandes poetas que compõem versos pautados no combate ao desencanto do mundo, na subjetividade, no questionamento da identidade do sujeito, na introspecção dos abismos interiores e que reivindicam os poderes criativos da imaginação. Assim, fantástico e poesia são expressões afins. Pensamento este já apresentado entre os românticos que, cientes da pluralidade do movimento, estavam em consonância para o fato de que:

> [...] quaisquer que fossem suas diferenças filosóficas a poesia não poderia, em princípio, opor-se ao fantástico, pois também se esforça para atravessar o brilho superficial dos fenômenos, para revelar, por um processo de escavação, [...] o mistério da realidade, o fantástico da realidade (VIEGNES, 2006, p. 39, tradução nossa)[151].

Encontramos em Schlegel (1997) um dos pensamentos norteadores para que essa fusão entre fantástico e poesia acontecesse de modo consistente e duradouro em meio a essa pluralidade chamada Romantismo: o intercruzamento de gêneros:

> Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (SCHLEGEL, 1997, p. 63).

É nesse intercruzamento de gêneros, proposto pelo referido representante alemão do Romantismo, que García (2005) se apoia e traça suas premissas para

[150] “No existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino una forma de usar el lenguaje que genera un efecto fantástico.”

[151] “[...] quelles que soient par ailleurs leurs divergences philosophiques la poésie ne saurait s'opposer par principe au fantastique, puisque'elle s'attache elle aussi à traverser le miroitement superficiel des phénomènes, à révéler, par un processus de «creusement», [...] le mystère du réel lui-même, ce «fantastique de la réalité»”.

afirmar que o conto fantástico nasce da poesia fantástica, pois há uma "fuga do fantástico" dos versos para a prosa:

> O fantástico nasce no seio da poesia, isto é, do mito. Não obstante, a fuga do fantástico para a prosa narrativa é um fenômeno que vinha se produzindo de maneira gradual desde o nascimento desta. No romantismo há um período de confluência: os românticos desenvolveram o fenômeno fantástico tanto na poesia como na prosa. Por isso haverá que esperar até os fins do século XIX para que se consuma tal fuga do fantástico […] (GARCÍA, 2005, p. 110, nota de rodapé 66, tradução nossa)[152].

O referido teórico endossa a sua perspectiva trazendo a seguinte informação:

> Produziu-se um deslize dos gêneros. O poema fantástico paulatinamente vai perdendo lugar como poesia pela nascente tradição visionária (via Rimbaud), que vem ocupar seu lugar. Enquanto isso, o fantástico vai naturalizando-se na narrativa. E é na prosa onde o fantástico pôde evoluir em profundidade, à medida que avançava também a mentalidade da época à aparição do neofantástico (GARCÍA, 2005, p. 116, tradução nossa)[153].

Ainda segundo o referido teórico, é esse intercruzamento de gêneros o fomento para o intercâmbio de leituras realizadas entre Coleridge e Hoffmann e as traduções que Baudelaire faz dos contos de Poe. Esse resvalar entre as artes criaram as pontes entre a poesia fantástica e o conto fantástico. Este, por sua vez, foi a fonte para a criação dos relatos neofantásticos do século XX[154]. Além disso, entre os anos 1800 e 1900 a poesia vai perdendo espaço devido ao Realismo, à ascensão capitalista (juntamente com o valor comercial dos folhetins, a facilidade de

---

[152] "Lo fantástico nace en el seno de la poesía, esto es, del mito. No obstante, la fuga de lo fantástico hacia la prosa narrativa es un fenómeno que venía produciéndose de manera gradual desde el nacimiento mismo de ésta. En el romanticismo hay un período de confluencia: los románticos desplegaron el fenómeno fantástico tanto en la poesía como en la prosa. Por eso habrá que esperar a fines del siglo XIX para que se consume tal fuga de lo fantástico […]"

[153] "Se produjo un deslizamiento de los géneros. El poema fantástico paulatinamente va siendo desplazado en poesía por la naciente tradición visionaria (vía Rimbaud), que viene a ocupar su lugar. Mientras tanto, lo fantástico va pasando a adquirir carta de naturaleza en la narrativa. Y es en la prosa donde lo fantástico pudo evolucionar en profundidad, a medida que avanzaba también la mentalidad de época hacia la aparición de lo neofantástico."

[154] García (2005) utiliza em sua análise o termo "neofantástico" (segundo ele, herdeiro do conto fantástico do século XX), mas em momento algum faz referência a Jaime Alazraki. Muito provavelmente o termo "neofantástico" provém da proposta do referido teórico argentino: *¿Qué es lo neofantástico?* (1990). García inclusive utiliza os mesmos autores que Alazraki para falar do neofantástico: Kafka, Borges e Cortázar. Ademais, ele considera o fantástico como gênero literário. Em contrapartida, como já esclarecido nesta tese, minha perspectiva é considerá-lo enquanto modo e classificar as narrativas apresentadas como *fantásticas*. Logo, essas nomenclaturas configuram apenas questões de escolhas lexicais, pois, teoricamente, coincidimos em muitos pontos. Também é importante frisar que García (2005) está teorizando sobre sua própria produção poética a qual denomina "uma poética do limite" que possui raízes no Romantismo e na Ilustração. Entretanto, o referido teórico não apresenta nem análises nem exemplos de poemas fantásticos ou visionários (seus ou de outros poetas), a fim de facilitar a compreensão. Daí a impressão de a poesia fantástica, para ele, estar contida em um grande "guarda-chuva", pois inexiste uma diferenciação mais precisa entre ela e outros subconjuntos da poesia.

leitura da narrativa, acesso e proximidade cotidiana da prosa) e aos estereótipos que configuraram o caráter elitista, rebuscado e de difícil entendimento que o poema cada vez mais se torna objeto de apreço e produção de pequenos círculos. Entretanto, o Romantismo – enquanto movimento literário com início, ascensão e declínio –, deixou seus germens que habitaram o profícuo terreno das sensibilidades e transmitiram às novas gerações o espírito romântico, sobretudo no tocante à ideia de renovação, de fugir da mesmice, das amarras que aprisionam a imaginação, pois:

> Fugir é por natureza um desejo do outro, atração do diverso. Foge-se do homogêneo, do previsível, do igual a si mesmo, da cópia da cópia. Fiel aliada da fuga é a imaginação, embora o humor não fique atrás dela. É lugar comum falar de "voo" para aludir ao imaginativo, e do "irônico" para designar a cabriola do humor (BRAVO, 2007, p. 25, tradução nossa)[155].

Fuga, ironia, humor, imaginação, desejo, atração pelo diferente estão também na essência do fantástico que alça voos em universos ficcionais inspirados em uma realidade contrária ao desencanto do mundo. Nesses movimentos de dilatação e aproximação entre modos, gêneros e os mais diversos tipos de escrita é possível inferir que:

> [...] se com frequência a prosa se aproximou do verso, intuo que também a um poeta lhe é oferecido, nesse espaço de encontro entre a poesia e o fantástico, um fértil filão a explorar entre os que deixou abertos o romantismo. O projeto romântico do "cruzamento de gêneros" […] manifestava-se também como um afã de construir pontes entre poesia e prosa narrativa. Suspeito que o lugar natural para esse encontro é o espaço do fantástico, terra de ninguém entre prosa e poesia. Seu caráter fronteiriço, entre realidade e entressono, o converte em um território narrativo apto para o cruzamento com a palavra poética (GARCÍA, 2005, p. 105, tradução nossa)[156].

Nessa mesma linha de pensamento está Viegnes (2006) quando analisa a poesia fantástica francesa:

---

[155] "Fugar es por naturaleza un deseo de lo otro, atracción de lo diverso. Se huye de lo homogéneo, de lo predecible, de lo igual a sí mismo, de la copia de la copia. Fiel aliada de la fuga es la imaginación, aunque el humor no le va en zaga. Es lugar común hablar de 'vuelo' para aludir a lo imaginativo, y de lo 'irónico' para designar la cabriola del humor."

[156] "[...] si a menudo la prosa se ha aproximado al verso, intuyo que también a un poeta se le ofrece, en ese espacio de encuentro entre la poesía y lo fantástico, una fértil veta a explorar de entre las que dejó abiertas el romanticismo. El proyecto romántico del 'cruce de géneros' […] se manifestaba también como un afán de tender puentes entre poesía y prosa narrativa. Sospecho que el lugar natural para ese encuentro es el espacio de lo fantástico, tierra de nadie entre prosa y poesía. Su carácter fronterizo, entre realidad y ensoñación, lo convierte en un territorio narrativo apto para el cruce con la palabra poética."

> A dinâmica comum à narrativa fantástica e ao poema aparece assim: ocupando a terra de ninguém entre o literal e o figurativo, entre o tropo – que "abole" o primeiro significado como um conhecido "bibelô" – e a silepse – que faz coexistir os dois sentidos, os dois mundos – os dois tipos de discurso devolvem o real e o seu duplo. Eles estabelecem outra relação com o "real", nessa categoria, incluindo então o mundo objetivo, o espaço subjetivo e a linguagem (VIEGNES, 2006, p. 9, grifo do autor, tradução nossa)[157].

A poética fantástica, portanto, configura-se um entre-lugar que abarca uma retórica limítrofe entre a realidade e o onirismo, no limiar da poesia e da prosa, da narrativa e do verso. Essa essência de origem romântica é carregada e permanece pulsante através do fantástico e das suas interseções com os outros gêneros que lhe dão abrigo e que estão totalmente inseridos em nossa perspectiva de real e de nossas experiências empíricas, pois:

> [...] poesia e fantástico não estão dissociados do mundo referencial, sob pena de cair na fabulação lúdica ou no maravilhoso puro – o que Caillois chama de país das fadas – nem cúmplices da ilusão coletiva da vida comum. São, como Vênus de Ille, elementos de "turbulência" que visam perturbar, desordenar, reconfigurar nossa relação simbiótica com as palavras e as coisas. [...] poesia e fantástico procedem desse princípio de inquietação, que não se confunde necessariamente com o medo (VIEGNES, 2006, p. 9-10, grifo do autor, tradução nossa)[158].

A última parte da citação endossa tanto a minha divergência, anteriormente exposta, em relação à Lovecraft (2007) e sua respectiva associação entre o medo e o fantástico quanto a diferenciação do fantástico – seja na narrativa seja no poema – para com outros modos literários, como o maravilhoso. Logo, noções de mundo, objetos concretos da realidade conhecida, observada, sentida, vivenciada e capacidade de interação tudo converge para caracterizar o fantástico como um modo impossível de agrilhoar, livre de amarras que o aprisionem ou determinem limites intransponíveis:

> Na verdade, o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e

---

[157] "La dynamique commune au récit fantastique et au poème apparaît ainsi: occupant ce *no man's land* entre le littéral et le figural, entre le trope – qui «abolit» le sens premier comme un «bibelot» bien connu – et la syllepse – qui fait coexister les deux sens, les deux mondes – les deux types de discours renvoient dos à dos le réel et son double. Ils instaurent plutôt un autre rapport au «réel», cette catégorie incluant alors le monde dit objectif, l'espace subjectif, et le lenguage."

[158] "[...] poésie et fantastique ne sont ni désolidarisés du monde référentiel, sous peine de tomber dans l'affabulation ludique ou le merveilleux pur – ce que Caillois appelle la *féerie* – ni complices de l'illusion collective de la vie ordinaire. Ils sont, comme la Vénus d'Ille, des éléments de «turbulence» qui visent à troubler, à désordonner, à reconfigurer notre relation symbiotique avec les mots et les choses. [...] poésie et fantastique procèdent de ce principe d'inquiétude, qui ne se confond pas nécessairement avec la peur."

> categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor. Entendemos então que o fantástico, independentemente das categorias de modo ou de gênero, se funda na impossibilidade de solução, seja ela da ordem “natural”, ou da ordem do “sobrenatural”: é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode nomear de “fantástico” em seu sentido restrito (BATALHA, 2012, p. 498).

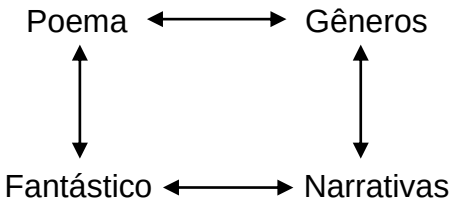
As esferas polivalentes do fantástico o protegem da submissão a um determinado gênero e formam querelas que fazem com que a literatura fantástica estenda seus tentáculos, provocando ainda mais a mente humana. Logo, é possível afirmar que o fantástico transcende os limites dos gêneros e é atualizado e recuperado pelas variações de linguagem e de representações (poesia, cinema, novela, conto). Embora abordado como modo, nesta tese, compartilho do mesmo pensamento de Viegnes (2006) ao considerar o fantástico enquanto categoria estética e, portanto, também estar em consonância com Batalha (2012) no tocante à impossibilidade de aprisionar o fantástico em um gênero:

> O fantástico, insistimos, não é um gênero, mas uma categoria estética, assim como o grotesco, o trágico ou o cômico. Mais do que um conjunto de processos e de temas, é um certo de olhar, um prisma que serve para interrogar os limites do real. Não pode, portanto, ser confinado a uma única expressão literária, nem *a fortiori* a um gênero literário histórico ou a um dos tipos de discurso da "gloriosa tríade" sobre a qual Genette ironiza em sua *Introdução ao arquitexto*. [...] como falamos de poética, diremos que o fantástico é uma opção ao mesmo tempo estética e filosófica, uma disposição alternativa do pensamento e da sensibilidade; nada pode proibir sua manifestação fora de uma narrativa, literária ou cinematográfica. Também pode se manifestar em outras formas de discurso, em particular no descritivo, pela principal razão de que consiste em um dispositivo de representação cujo objetivo adequado é desafiar um certo senso de realidade que forma o paradigma dominante da cultura ocidental, colocando o destinatário diante de uma alteridade que ele não pode reintegrar nem em conhecimentos positivos nem em um sistema estruturado de crenças (VIEGNES, 2006, p. 48, grifo do autor, tradução nossa)[159].

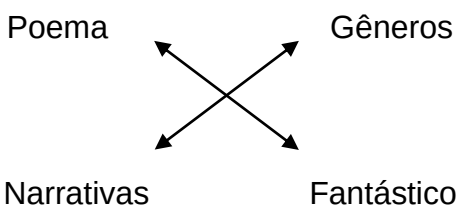
Assim, o fantástico dentro das estruturas poéticas amplia o questionamento do leitor para com o mundo, no sentido em que a leitura do poema exige uma

[159] “Le fantastique, insistons-y, n’est pas un *genre*, mais une catégorie esthétique, au même titre que le grotesque, le tragique ou le comique. Plus qu’un ensemble de procédés et motifs, c’est un certain regard, un prisme qui sert à interroger les limites du réel. Il ne saurait donc être confiné à la seule expression littéraire, ni *a fortiori* à un genre littéraire historique ou à l’un des types de discours de la «glorieuse triade» sur laquelle ironise Genette dans son *Introduction à l’architexte*. [...] comme on parle de la poétique, nous dirons que le fantastique est une option à la fois esthétique et philosophique, une disposition alternative de la pensée et de la sensibilité; rien ne saurait interdire sa manifestation hors d’un récit, littéraire ou filmique. Il peut se manifester également dans d’autres formes du discours, notamment dans le descriptif, pour la raison principale qu’il consiste en un dispositif de représentation dont la visée propre est de remettre en cause un certain sens de la réalité formant le paradigme dominant de la culture occidentale, en plaçant le destinataire face à une altérité qu’il ne peut réintégrer ni dans un savoir positif ni dans un système structuré de croyances”.

sensibilidade e, muitas vezes, um conhecimento e uma entrega diferentes da narrativa. Além de considerar que os efeitos do fantásticos não podem ser objetivados e reduzidos a um conjunto de processos e padrões, também ratifico que, ademais do trânsito entre os gêneros é pertinente, inclusive, fazer referência a outras disciplinas a fim de ampliar ainda mais esses conceitos. Nesse ensejo, ao fazer analogia com a linguagem matemática, inspirando-me nos conceitos de razão, proporção e grandezas, é possível enunciar:



Quer dizer, poema e fantástico (assim como os gêneros e as narrativas) são grandezas que se equivalem e a razão entre elas é a existência de poesias com um viés narrativo bastante forte. Entretanto, vale ressaltar que o arranjo acima descrito não implica afirmar que apenas existem poemas fantásticos de cunho narrativo, logo, os poemas lírico e lírico-narrativo fantásticos também são uma realidade[160]. Ademais, o referido esquema remete para o fato de que os gêneros, as linguagens e os modos caminham ombro a ombro, resvalando-se, chocando-se e ampliando novas possibilidades de representações do mundo. O fantástico e o poema, nesse sentido, gravitam por outras instâncias e endossam as palavras de Viegnes (2006) quando ele afirma que a poesia fantástica é um subconjunto da poesia como gênero. Nessas interseções, o produto dos meios, ao deslizar pelo produto dos extremos, cria novos resultados:



[160] As estruturas, os recursos e os elementos presentes e diferenciadores estão devidamente analisados e apreciados no capítulo subsequente.

Os produtos advindos dessas equações apresentam características intrínsecas de seus antecedentes e, por isso, a poesia fantástica possui o propósito de inquietar, de perturbar o significado dos nossos sentimentos, das nossas convicções, dos acontecimentos. Ela desestabiliza os paradigmas sem se afastar completamente da realidade, pois detém uma busca incessante pela transfiguração. Evidentemente, os elementos fantásticos enquanto fruto da fantasia e do imaginário coletivo (isto é, antes de se configurarem um procedimento estético) existem desde as primeiras narrativas orais e aparecem também em forma de poema. Afinal, a *Odisseia* e a *Ilíada* são um grande exemplo disso. Entretanto, as obras de Homero, assim como várias outras nesse sentido, pertencem a uma cultura que Lukács (2000, p. 29) define como fechada, perfeita, acabada, homogênea em equilíbrio e "[...] tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade". Ainda tomando por base mais algumas palavras de Lukács (embora ele verse sobre as questões do romance, da epopeia e da tragédia), é possível afirmar que o fantástico nos colocou *vis a vis* com as mazelas da humanidade e, por isso:

> [...] tivemos que cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos (LUKÁCS, 2000, p. 30-31).

É fulcral reiterar que diante do abismo o indivíduo apresenta sentimentos encontrados no tocante às convicções antes tidas como consistentes e inabaláveis, porém na poesia o fantástico, segundo Viegnes (2006), raramente provoca o medo, mas, ao invés disso, cumpre a função positiva de explorar as fronteiras da razão. O teórico ainda contribui afirmando que a característica da poesia fantástica "[...] é revelar uma estranheza fascinante, para destilar uma ansiedade frutífera, que incita a dar todo o crédito ao sonho e entenda por que a razão nem sempre pode estar certa […]" (VIEGNES, 2006, p. 349, tradução nossa)[161]. Assim, poesia e fantástico se fundem e compartilham fins análogos:

[161] "[...] est de révéler une envoûtante étrangeté, de distiller une inquiétude féconde, qui incite à donner tout son crédit au rêve, et à comprendre pourquoi la raison ne saurait avoir toujours raison."

> […] o ideal fantástico de “narrar o impossível porém certo” para dar-lhe vida na ilusão do texto é uma atitude muito similar à que se manifesta na vocação poética de “referir o inefável, porém real”. Dizer – pela magia da palavra – o que não se pode dizer: a insólita visão que entretanto está aí, “é” em nós, iniludível. Narrar o impossível e referir o inefável confluem, pois, à busca do outro lado (GARCÍA, 2005, p. 109, tradução nossa)[162].

Esse “outro lado” a que se refere García pode ser entendido como a outra margem do abismo ou ainda como a outra dimensão, já que o conto ou o poema fantástico:

> [...] estabelece dois planos de realidade. Na transgressão desse limite reside a chave do fantástico. A parcial ruptura da “ordem natural” nos sobressalta. Subitamente invadiu a realidade de todos os dias um evento extraordinário. Até esse preciso instante tudo parecia estar em seu lugar: os relógios marcam a hora correspondente, cada objeto cumpre sua função e tudo parece obedecer a uma estreita sucessão causal. Porém quando irrompe o fato fantástico nossa segurança desmorona (GARCÍA, 2005, p. 141, tradução nossa)[163].

Um dos fatores responsáveis para esse desmoronamento da nossa segurança se deve ao fato de que o fantástico atua diretamente no sentido mais aguçado no leitor: a visão. A criação das cenas está diretamente ligada ao imaginário e é através dos olhos que elas tomam forma e movimento. Logo, as distorções, os duplos, a opacidade de algumas figuras, o ambiente noturno e as sugestões referentes a possíveis ilusões de ótica contribuem para que as imagens que entram pelos olhos apresentem imprecisões e fomentem a ambiguidade. Não à toa:

> A topografia do fantástico moderno sugere uma preocupação com problemas de visão e visibilidade, pois é estruturada em torno de imagens espectrais: é notável quantas fantasias introduzem espelhos, óculos, reflexos, retratos, olhos - que vêem coisas miopicamente, ou distorcidas, ou fora de foco - para efetuar uma transformação do familiar no desconhecido (JACKSON, 1981, p. 43, tradução nossa)[164].

---

[162] “[…] el ideal fantástico de ‘narrar lo imposible pero cierto’ para darle vida en la ilusión del texto es una actitud muy similar a la que se manifiesta en la vocación poética de ‘referir lo inefable, pero real’. Decir –por la magia de la palabra– lo que no se puede decir: la insólita visión que sin embargo está ahí, ‘es’ en nosotros, insoslayable. Narrar lo imposible y referir lo inefable confluyen, pues, a la búsqueda del otro lado.

[163] “[...] establece dos planos de realidad. En la transgresión de ese límite reside la clave de lo fantástico. La parcial ruptura del “orden natural” nos sobrecoge. De pronto ha invadido la realidad de todos los días un suceso extraordinario. Hasta ese preciso instante todo parecía estar en su sitio: los relojes marcan la hora correspondiente, cada objeto cumple su función y todo parece obedecer a una estricta sucesión causal. Pero cuando irrumpe el hecho fantástico nuestra seguridad se derrumba.”

[164] “The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility, for it is structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, or out of focus – to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar.”

Em meio a essas interferências, deparamos-nos com a categoria do poema visionário. García (2005) considera o visionário como um tipo de poesia limítrofe entre a realidade e o entressono e que consiste em um diálogo com a atual manifestação fantástica (o neofantástico). Viegnes (2006) considera o visionário como uma subcategoria do fantástico, no qual o trabalho deve refletir uma "visão" do seu autor. Nesse sentido, a "visão" considera um modelo sagrado no qual apareça uma fusão de contrários (celeste/infernal), um relato de uma experiência mística. Bravo (2007), por outro lado, ao teorizar sobre poesia visionária [considerada por ele – assim como para García (2005) – uma escrita bastante focada nos símbolos, na criação de imagens e em dilatar a noção de realidade], traz exemplos tanto da prosa (Machado de Assis, Eça de Queiroz) quanto da poesia (Fernando Pessoa, Vicente Huidobro, Armonía Somers, Marosa di Giorgio). Ele diferencia as vertentes visionária e fantástica, utilizando como um dos eixos de sustentação os pensamentos de Michel Random:

> É possível dizer que a arte visionária começa onde a arte fantástica termina. Porém, a fronteira não é sempre evidente. O fantástico é uma exaltação do imaginário que se interna nas possibilidades do espaço-tempo, e constitui um número infinito de "mundos possíveis" que giram como microcosmos, como sementes de outras possibilidades. Está continuamente projetando e inventa novas imagens e formas que, de alguma maneira, apresentam igualmente o contexto cultural e o imaginário do que provêm […] Se o século XV se obsessionou com o Diabo, é possível dizer que hoje o inconsciente coletivo ocupou o lugar do Diabo (BRAVO, 2007, p. 22, tradução nossa)[165].

Nesse sentido, à diferença do visionário, o fantástico possui um vínculo muito maior e mais consistente com a realidade, ou melhor, com a verossimilhança, permitindo-lhe criar mundos possíveis dentro de um universo ficcional e reconhecível. Teorizo que a poesia fantástica possui um quê visionário, a considerar as questões de consciente, inconsciente, delírio, vigília e sobreposição de planos, por exemplo. Logo, o poema visionário dela se diferencia devido ao vínculo para

[165] "Puede decirse que el arte visionario comienza donde el arte fantástico termina. Pero la frontera no es siempre evidente. Lo fantástico es una exaltación de lo imaginario que se interna en las posibilidades del espacio-tiempo, y constituye un número infinito de "mundos posibles" que giran como microcosmos, como semillas de otras posibilidades. Está continuamente proyectando e inventa nuevas imágenes y formas que, de alguna manera, igual muestran el contexto cultural y el imaginario del que provienen […] Si el Siglo XV se obsesionó con el Diablo es posible decir que hoy el inconsciente colectivo ha ocupado el lugar del Diablo."

com a realidade não ser tão consistente, como acontece no seguinte poema de Óscar Hahn[166]:

Reencarnación de los carniceros

Y salió otro caballo, rojo: y al que estaba sentado sobre
éste, le fue dado quitar de la tierra la paz, y hacer que los
hombres se matasen unos a otros
SAN JUAN, *Apocalipsis*

Y vi que los carniceros al tercer día,
al tercer día de la tercera noche,
comenzaban a florecer en los cementerios
como brumosos lírios o como líquenes.

Y vi que los carniceros al tercer día,
llenos de tordos que eran ellos mismos,
volaban persiguiéndose, persiguiéndose,
constelados de azufres fosforescentes.
Y vi que los carniceros al tercer día,
rojos como una sangre avergonzada,
jugaban con siete dados hechos de fuego,
pétreos como los dientes del silencio.

Y vi que los perdedores al tercer día,
se reencarnaban en toros, cerdos o carneros
y vegetaban como animales en la tierra
para ser carne de las carnicerías.

Y vi que los carniceros al tercer día,
se están matando entre ellos perpetuamente.
Tened cuidado, señores los carniceros,
con los terceros días de las terceras noches.[167]

[166] Tanto neste capítulo quanto nos capítulos posteriores, diferentemente dos exemplos advindos da prosa, todos os poemas permanecerão no corpo do texto na versão original e a respectiva tradução livre constará nas notas de rodapé. Tal decisão visa otimizar as análises e as argumentações.

[167] "Reencarnação dos açougueiros / E saiu outro cavalo, vermelho: e ao que estava sentado sobre / este, lhe foi dado tirar da terra a paz, e fazer com que os / homens se matassem uns aos outros / SÃO JOÃO, Apocalipse / E vi que os açougueiros ao terceiro dia, / ao terceiro dia da terceira noite, / começavam a florescer nos cemitérios / como brumosos lírios ou como líquens. / E vi que os açougueiros ao terceiro dia, / cheios de tordos que eram eles mesmos, / voavam perseguindo-se, perseguindo-se, / constelados de enxofres fosforescentes. / E vi que os açougueiros ao terceiro dia, / vermelhos como um sangue envergonhado, / jogavam com sete dados feitos de fogo, / pétreos como os dentes do silêncio. / E vi que os perdedores ao terceiro dia, / reencarnavam em touros, porcos ou carneiros / e vegetavam como animais na terra / para ser carne dos açougues. / E vi que os açougueiros ao terceiro dia, / estão se matando entre eles perpetuamente. / Tende cuidado, senhores açougueiros, / com os terceiros dias das terceiras noites (HAHN 2012, p. 34, tradução nossa).

“Reencarnación de los carniceros”, amplamente lido e interpretado enquanto um poema de forte viés social, apresenta prenúncios de uma poesia afim ao sobrenatural, às transformações e à mitologia (sobretudo a judaico-cristã). Mais especificamente, essa obra se aproxima bastante da definição de poesia visionária proposta por Viegnes (2006), como uma subcategoria do fantástico, cujos exemplos trazidos pelo citado teórico são a visão de Ezequiel e o Apocalipse de João. Este, por sua vez, evidentemente, é a vertente sagrada na qual Hahn esteve ancorado.

O poema inicia com os “carniceros” formando parte de uma natureza singela, representada pelos tordos, e finaliza após alguns perderem o jogo realizado com os sete dados feitos de fogo e reencarnarem em animais pertencentes à terra e não mais ao céu e que serão sacrificados e vendidos. Os paralelismos estão representados pelas simbologias relacionadas à vida e à morte, através das imagens criadas pelos contrastes: florescer-cemitérios; terra-céu; lírios-líquens; tordos-touros, porcos ou carneiros; dia e noite. Em contrapartida, esses opostos se intercruzam, haja vista a ideia apocalíptica remeter a um fim para um novo recomeço. Entretanto, nessa renovação, as mortes serão uma eterna constante, marcada pelo advérbio “perpetuamente”, no antipenúltimo verso.

São evidentes nesse poema a intertextualidade com o livro bíblico de João e a influência escatológica de San Juan de la Cruz, já anunciada na epígrafe. Logo, há um diálogo, entre o misticismo e o mito religioso que se fazem presentes nas questões numerológicas (os números ‘sete’ e ‘três’ relacionados à totalidade, ao equilíbrio e à perfeição), no sacrifício e na revelação das coisas secretas, que acontece por meio da visão.

Dessa maneira, as fronteiras entre o possível e o improvável permanecem bem definidas e as interpretações metafóricas, a partir de uma experiência mística/extática e/ou referente a grandes temas estão bastante claras. Logo, não há surpresas, sobressaltos nem invasão do insólito, pois o direcionamento da leitura já nos foi dado na epígrafe e permaneceu ao longo dos versos.

Além do visionário, é importante diferenciar o poema fantástico das poesias surrealistas e creacionistas (bastante adjacentes), também inseridas na vertente visionária. A caráter de exemplificação, segue o poema “Bajó una mariposa a un lugar oscuro”, de Marosa di Giorgio (1981, tradução nossa):

Bajó una mariposa a un lugar oscuro; al parecer, de hermosos

> colores; no se distinguía bien. La niña más chica creyó que era una muñeca
> rarísima y la pidió; los otros niños dijeron: –Bajo las alas hay un hombre.
> Yo dije: –Sí, su cuerpo parece un hombrecito.
> Pero, ellos aclararon que era un hombre de tamaño natural.
> Me arrodillé y vi. Era verdad lo que decían los niños. ¿Cómo cabía un hombre de
> tamaño normal bajo las alitas?
> Llamamos a un vecino. Trajo una pinza. Sacó las alas. Y un hombre
> alto se irguió y se marchó.
> Y esto que parece casi increíble, luego fue pintado
> prodigiosamente
> en una caja[168].

O possível conflito entre o real e o irreal esvai-se paulatinamente ao longo do poema até desaparecer completamente no último verso. A transcendência se sobrepõe, o evento sobrenatural é compartilhado por outras pessoas e, mesmo havendo uma espécie de leve estranhamento por parte da voz poética narrativa, o fato de haver um homem de tamanho natural sob as asas de uma borboleta é aceito sem maiores questionamentos. Logo, a lógica é recodificada. A cena descrita assemelha-se ao conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1955), de Gabriel García Márquez, transcorrido em um mundo onde é evidenciada a curiosidade dos moradores locais relacionada ao personagem alado, mas inexiste uma problematização do fato prodigioso. Em ambos, houve a criação de um mundo autorreferencial, que caminha para a desrealização. Esta, por sua vez, também é o objetivo da poesia creacionista, fortemente inserida no viés visionário, cujo imperativo é criar um poema em que:

> [...] cada parte constitutiva, e todo o conjunto, mostra um fato novo, independente do mundo externo, desligado de qualquer outra realidade que não seja a própria, pois assume seu posto no mundo como um fenômeno singular, aparte e distinto dos demais fenômenos. O referido poema é algo que não pode existir senão na cabeça do poeta (HUIDOBRO, 2003, p. 3, tradução nossa)[169].

---

[168] “Uma mariposa pousou em um lugar escuro; aparentemente, com lindas / cores; não se distinguia bem. A menina menor acreditou que era uma boneca / raríssima e a pediu; os outros meninos disseram: – Sob as asas há um homem. / Eu disse: – Sim, seu corpo parece um homenzinho. /Porém, eles esclareceram que era um homem de tamanho natural. /Me ajoelhei e vi. Era verdade o que os meninos diziam. Como cabia um homem de tamanho normal sob as asinhas? /Chamamos um vizinho. Trouxe uma pinça. Tirou as asas. E um homem / alto se ergueu e se foi. E isto que parece quase inacreditável, logo foi pintado / prodigiosamente / em uma caixa (DI GIORGIO, 1981, tradução nossa).”

[169] [...] cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno

A vanguarda creacionista idealizada por Huidobro se propõe a criar um fragmento de universo onde uma aventura ocorre e o visível é explicado pelo invisível e não o inverso (JIMENO-GRENDI, 2006). O exemplo mais evidente e conhecido desse tipo de poesia é “Altazor” (1931), de Vicente Huidobro. Segue um trecho do poema:

> Tengo tanta necesidad de ternura, besa mis cabellos, los he lavado esta mañana en las nubes del alba y ahora quiero dormirme sobre el colchón de la neblina intermitente.
>
> Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas.
>
> Ámame.
>
> Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas.
>
> Me dormí y recité entonces mis hermosos poemas. Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen, que me dijo gracias y se alejó, sentada sobre su rosa blanda[170].

O rompimento do vínculo referencial no poema dividido em cantos é muito mais evidente do que em Marosa, não apenas pela estruturação e extensão, mas também pela proposta (poema-livro) de viagem, de voos pela palavra, pela criação poética desse pequeno Deus (como o próprio Huidobro definia) que é o poeta. Nesse viés creacionista, a ficção não tem abrigo, pois o poema está pautado em criar novos mundos nas experiências humanas.

As poesias visionária, surrealista e creacionista se avizinham ao fantástico por estarem também influenciadas pelo simbolismo. Entretanto, o caráter metafísico e transcendental no fantástico não instaura limites de realidade extremamente fluidos, afastando-o consideravelmente de um viés visionário tal qual García (2005) e Bravo (2007) preconizam. É possível afirmar que nos poemas de Hahn, Marosa e Huidobro, a opacidade pode ser observada em uma escala que vai do menor para o maior grau e direciona o leitor para uma interpretação voltada para grandes temas,

---

singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta.

[170] Tenho tanta necessidade de ternura, beija meus cabelos, lavei-os esta manhã nas nuvens do alvorecer e agora quero dormir sobre o colchão da neblina intermitente. / Meus olhares são um fio no horizonte para o descanso das andorinhas. / Ama-me. / Ajoelhei-me no espaço circular e a Virgem se elevou e veio sentar-se no meu paraquedas. / Dormi e recitei então meus lindos poemas. As chamas de minha poesia secaram os cabelos da Virgem, que me disse obrigada e se afastou, sentada sobre sua rosa suave (HUIDOBRO, 1931, p. 12, tradução nossa).

por estarem mais distanciados da verossimilhança, pois a ficcionalidade e as categorias que nos remetem a uma leitura mais literal ou sequencial (personagens, tempo, espaço e ação) apresentam um caráter menos apreensível e inteligível.

Em contrapartida, a poesia fantástica apresenta-se fincada em uma realidade reconhecível, bem estruturada e posteriormente abalada pelo sobrenatural. Assim temos “El centro del dormitorio” (2012)[171], também do poeta chileno Óscar Hahn:

> Un ojo choca contra las torres del sueño
> y se queja por cada uno de sus fragmentos
> mientras cae la nieve en las calles de Iowa City
> la triste nieve la sucia nieve de hogaño
> Algo nos despertó en medio de la noche
> quizá un pequeño salto un pequeño murmullo
> posiblemente los pasos de una sombra en el césped
> algo difícil de precisar pero flotante
>
> Y aquello estaba allí: de pie en el centro del dormitorio
> con una vela sobre la cabeza
> y la cera rodándole por las mejillas
>
> Ahora me levanto ahora voy al baño ahora tomo agua
> ahora me miro en el espejo: y desde el fondo
> eso también nos mira
> con su cara tan triste con sus ojos llenos de cera
> mientras cae la nieve en el centro del dormitorio
> la triste nieve la sucia nieve de hogaño[172].

“El centro del dormitório” forma parte do grupo de poemas fantásticos classificados por Reisz (2014, p. 181, tradução nossa)[173] como “menos problemáticos" cuja definição é: “[...] aqueles em que um texto poético esboça um

[171] A publicação de “El centro del dormitorio” foi em 1981, entretanto, “2012” se refere ao livro *Poesías Completas*, de onde foi transcrito o poema.

[172] “Um olho se choca contra as torres do sonho / e se queixa por cada um de seus fragmentos / enquanto cai a neve nas ruas de Iowa City / a triste neve a suja neve desta época / Algo nos despertou no meio da noite / talvez um pequeno salto um pequeno murmúrio / possivelmente os passos de uma sombra na grama / algo difícil de precisar porém flutuante / E aquilo estava ali: de pé no centro do dormitório / com uma vela sobre a cabeça / e a cera rodando-lhe pela face / Agora me levanto agora vou ao banheiro agora tomo água / agora me olho no espelho: e desde o fundo / isso também nos olha / com sua cara tão triste com seus olhos cheios de cera / enquanto cai a neve no centro do dormitório / a triste neve a suja neve desta época” (HAHN, 2012, p. 119, tradução nossa).

[173] “[...] aquellos en los que un texto poético esboza un relato […] presenta un monólogo dramático con elementos narrativos o evoca situaciones analógicamente relacionadas con el mundo extratextual”.

relato […] apresenta um monólogo dramático com elementos narrativos ou evoca situações analogicamente relacionadas com o mundo extratextual". É perceptível como o referido poema está atravessado por uma lírica narrativa na qual a sequência dos fatos descreve cenas bastante claras. O início, pautado em uma atmosfera onírica e dotado de certa opacidade, rapidamente se modifica para uma cena cotidiana que pouco a pouco vai sendo tomada por um clima fantasmagórico, no qual a dimensão sobrenatural nos apresenta um visitante misterioso que invade o ambiente familiar (ou a ele retorna), transformando-o em *unheimelich*. Para tanto, essa estranha criatura encontra na neve uma unidade mediadora que o acompanha pelos ambientes por ele percorridos, haja vista o deslocamento da neve da rua (onde o ser extraordinário está *a priori*): "mientras la nieve cae en las calles de Iowa City" para o centro do dormitório: "mientras cae la nieve en el centro del dormitório". É a unidade mediadora que lhe permite inserir-se na dimensão real, embora não saibamos se o seu propósito é ouvir, sentir, ameaçar, cobrar, suplicar, mas estamos cientes de que sua presença é perturbadora.

O mistério permeia todo o poema e deixa questionamentos como, por exemplo, quem está com a voz poética no dormitório? Pois tanto no verso quinto quanto no décimo quarto aparece o pronome "nos": "Algo **nos** despertó"; "eso también **nos** mira". O sujeito lírico está na companhia de quem? O que é esse ser materializado no centro do dormitório e denominado como "aquello", "eso"? A *authorial reticence* é exasperada nesse poema, principalmente porque sugere uma tentativa de comunicação, mas nenhuma palavra é emitida. O sentido da visão – recurso familiar ao fantástico – também é bastante explorado com os trechos: "un ojo choca"; "ahora me miro"; "eso también nos mira"; "con sus ojos llenos de cera", e como um todo, pois as imagens criadas nos permitem compor uma cena com início, meio e fim, bastante definidas.

Os recursos verbais apresentam um aspecto télico, indicando que o processo ou a ação irá evoluir até atingir sua finalidade, principalmente pela repetição do advérbio "ahora", sua associação com os verbos de movimento e a ausência de sinais de pontuação: "Ahora me levanto ahora voy al baño ahora tomo agua ahora me miro en el espejo". Ainda na quarta estrofe, embora não seja usado nenhum verbo que indique a ação de permanência, o contexto faz com que sejamos tomados pelo aspecto permansivo desse ser que se metamorfoseia e passa de uma sombra flutuante para um ente materializado no centro do dormitório. Assim, o poema de

Hahn configura-se extremamente conflituoso a ponto de nos impedir de encontrar uma explicação unívoca tanto para o sobrenatural, que insolitamente se desenvolve ao longo dos versos, quanto para os seus desígnios.

É possível afirmar, portanto, que em uma escala de proximidade com o referente e com a verossimilhança, as poesias creacionista, surrealista, visionária e fantástica estariam nesta projeção:

Verossimilhança ⟶ fantástico ⟶ visionário ⟶ surrealismo ⟶ creacionismo

Assim, na poesia fantástica as articulações lírica, narrativa e lírico-narrativa (estudadas com mais profundidade no capítulo seguinte) são muito mais concisas. Os pontos não são “frouxos” como nas poesias visionária, surrealista e creacionista, em que há uma fragmentação exacerbada em distintos níveis, além do fato de alguns se apresentarem pouco ou quase nada inteligíveis. Ademais, a poesia fantástica apresenta um espessor fictício/ficcional que cria mundos pautados em duas ordens contrárias (natural e sobrenatural), mas em contrapartida está inserido em uma realidade plena e assustadoramente reconhecível. Esses poemas apresentam início e fim construídos por uma contiguidade de fatos nos quais os desdobramentos nos surpreendem, desestabilizam-nos através do enunciador lírico que constrói a plasticidade das imagens a fim de que não apenas imaginemos as cenas, as personagens, os cenários e as vozes ali presentes, mas também tenhamos nossas questões identitárias, cognitivas e intelectuais perturbadas. A verossimilhança permanece racionalizada, a linha que nos prende à terra não é cortada, continuamos com os pés no chão, embora desestabilizados por estarmos pisando em um terreno movediço.

Sendo assim, é possível reiterar que o modo narrativo em questão é um “discurso fundamentalmente poético porque destrói a pertinência de toda dominação intelectual, reúne, entretanto, a obsessão de uma legalidade, que em lugar de ser natural pode ser supranatural” (BESSIÈRE, 1974, p. 10, tradução nossa)[174]. Logo, é chegado o momento de apresentar como os eventos prodigiosos se infiltram nas rupturas do texto poético, como o insólito se instala, como a ambiguidade surge por meio do conflito e como o efeito do fantástico se estabelece através dos recursos

[174] “Discurso fundamentalmente poético porque destruye la pertinencia de toda denominación intelectual, recoge sin embargo la obsesión de una legalidad, que en lugar de ser natural puede ser supranatural.”

poéticos e das ferramentas linguísticas. No seguinte capítulo, estão presentes, além de outras reflexões, as origens europeias da poesia fantástica, sua representação por meio dos versos de poetas latino-americanos dos séculos XX e XXI.

3 POESIA FANTÁSTICA

Os vivos quando voltam de um enterro estão mortos
(2010, MIRÓ)[175]

Os argumentos referentes tanto à negação quanto à aceitação de uma poesia fantástica estão pautados nos conceitos de fantástico e de poesia utilizados por cada teórico. Vax (1965), por exemplo, afirma que a incompatibilidade entre fantástico e poesia existe porque:

> [...] a poesia não consiste de nenhum modo, em um conflito entre o real e o possível, mas sim em uma transfiguração do real. O amante da poesia se dispõe a acolhê-la, quer dizer, a ceder a seu encantamento, em lugar de encolerizar-se diante do escândalo (VAX, 1965, p. 9, tradução nossa)[176].

Tomando primeiramente como exemplo o poema “La bouche d’ombre”, de Vitor Hugo, Vax afirma que existe uma ausência de assombração e de interrogação por parte do poeta tanto sobre a natureza dos fantasmas quanto em relação à sua força física, ou no tocante à sua aparição. Ainda segundo Vax (1965), há um deslocamento por parte do leitor para um mundo contrário ao seu e ele, portanto, não se sente impressionado nem cético. No segundo poema analisado, “The Listeners”, de W. De La Mare, no qual o protagonista se dirige a uma legião de espectros, o teórico observa que nem personagem nem leitor manifesta temor. Ambos apenas sentem os estremecimentos produzidos pela nostalgia e pelo mistério. Bastante superficiais e pouco embasadas são as análises de Vax em relação também a “Leonore”, de Bürguer e a “La prometida de Corinto”, de Göethe, pois se pautam na inexistência de elementos necessários para uma clássica história de vampiros e, portanto, o horror predomina sobre o poema.

Em contrapartida, quinze anos após essas conjecturas, Vax (1980) considera a existência de uma poesia fantástica que pode ser didática, evocativa ou narrativa, originada do gênero balada – de caráter tradicionalmente narrativo ou lírico-narrativo (embora a lírica não tenha sido mencionada pelo teórico). A análise realizada por Vax, nesse trabalho, considerou poemas narrativos delimitados entre os séculos XVI

[175] MIRÓ. Poema sem título (2010). *In*: **Miró até agora**. 2. ed. Recife: Cepe, 2016.
[2] “[...] la poesía no consiste de ningún modo, en un conflicto entre lo real y lo posible, sino en una transfiguración de lo real. El amante de la poesía se dispone para acogerla, es decir, para ceder a su encantamiento, en lugar de encolerizarse ante el escándalo […]”

e XIX, escritos por Ronsard, Saint-Amant, Cazotte, Robert Blair, Bürger, Goethe e Coleridge, e esteve pautada exclusivamente nos núcleos temáticos, nos cenários e nos personagens frequentemente associados ao fantástico como, por exemplo, o ambiente notívago, solitário e misterioso, o cemitério, os castelos, os fantasmas, os mortos-vivos e os esqueletos. Ou seja, a leitura das obras apresenta, ainda, um caráter bastante superficial e restrito.

Extremamente influenciado por Vax (1965, p. 9, tradução nossa)[177], principalmente quando este afirma que "para expressar o fantástico a narração constitui seguramente o gênero literário mais adequado, seja em forma de conto, obra teatral ou cinematográfica" no tocante à negação da presença do fantástico no poema, embora muito discutido e confrontado, Todorov (2008) foi um teórico bastante incisivo e uma das grandes bases para a consolidação desse tipo de pensamento que ainda hoje possui adeptos[178]. Ele, além de considerar o fantástico enquanto gênero efervescente, volátil, aprisionado no tempo referente à decisão do leitor e de determinar o início e a finitude do que ele classifica enquanto gênero, afirma que o fantástico é obstaculizado pela leitura poética. Na época em que *Introdução à literatura fantástica* foi escrito, segundo o teórico, era de comum acordo reconhecer:

> [...] que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais (TODOROV, 2008, p. 67).

O teórico búlgaro considera que o fantástico faz parte de um vasto conjunto de gêneros que se opõem à poesia e, portanto, as categorias narrativas – tempo, espaço, ação, personagens – e os componentes poéticos – rimas, ritmo e figuras retóricas – são incompatíveis, pois geralmente:

---

[177] "Para expresar lo fantástico, la narración constituye seguramente el género literario más adecuado, ya sea en forma de cuento, obra teatral o cinematográfica."

[178] Em consonância com Todorov está Filipe Furtado que – no Congresso (Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados, evento realizado em 2014, pela UERJ – após uma conferência na qual Susana Reisz defendeu a existência de uma poesia fantástica, apontou que: [...] a construção do fantástico é prejudicada quer pela poesia, pela fala poética, em versos, quer pela alegoria, que abrange em sua compreensão do crítico citado [Todorov], as figuras de retórica não se restringindo apenas à alegoria. Em sua perspectiva, as abordagens poética, metafórica, metonímica, alegórica, simbólica desviam claramente a ação da narrativa e sobretudo o olhar do leitor da ambiguidade fantástica, remetendo o rompimento do texto para uma leitura dessa estirpe – simbólica, alegórica, poética (MICHELLI, 2014, p. 170).

> [...] o discurso poético é assinalado por numerosas propriedades secundárias, e sabemos de imediato que, em determinado texto, não se deverá procurar o fantástico: as rimas, o metro regular, o discurso emotivo etc., dele nos afastam (TODOROV, 2008, p. 68).

A ideia na qual se apoia Todorov é que a literatura apresenta uma parte regida por um caráter representativo e outra por um não representativo. Este, diferencia-se das frases do discurso cotidiano por não se referir (no sentido preciso do termo) a nada exterior a ela. Aquele, é designado ficção, inexistente na poesia por ela não possuir a aptidão para evocar e representar – embora o teórico afirme a tendência para esta oposição esfumaçar-se na literatura do século XX. Os posicionamentos do teórico, a meu ver, tornam-se ainda mais problemáticos quando ele afirma que, assim como a ficção, a poesia também apresenta elementos representativos e a ficção, por sua parte, contém propriedades que provocam a opacidade textual. Contudo, mesmo com essas confluências, a oposição entre poesia e ficção não é anulada e, portanto:

> Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordamos uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de “poesia fantástica”...). Resumindo, o fantástico implica ficção (TODOROV, 2008, p. 68).

Existem basicamente dois pontos problemáticos nessas palavras todorovianas. O primeiro reside no início da citação, quando o teórico deixa a critério do leitor a recusa ou a aceitação no tocante à presença da representação no poema, podendo ele desconsiderar ou não o mundo ali representado. Isto é, por mais que os versos apresentem claramente personagens, ação, tempo, espaço, voz e enredo, o leitor pode desprezar o trabalho do poeta e considerá-los apenas pura combinação semântica. Nesse caso, é possível considerar que a recíproca é verdadeira. Isto é, o leitor também possui a decisão de considerar o texto poético enquanto representação e algo que vai além de simples combinação semântica, portanto, configurando-se, inclusive, ficção. O poeta mexicano Xavier Villaurrutia, trinta anos antes da publicação da obra referencial de Todorov, em uma entrevista, faz a seguinte declaração: “nunca poria em minha poesia uma só palavra sem um sentido exato ou bem que fosse puramente decorativa. Se usei os ‘jogos de palavras’ é porque foram preciosos para expressar com eles alguma ideia” (VILLAURRUTIA,

1940, p. 117, tradução nossa)[179]. O poeta inclusive relaciona a poesia a outras artes como a pintura e a música. Ou seja, Villaurrutia considera o exercício da construção poética um processo intelectual, semântico, estrutural, pragmático e aberto a outras manifestações artísticas.

O segundo ponto reside no fato entre a incompatibilidade entre poesia e ficção. O poema é o berço da ficção, basta tomarmos como exemplo os poemas homéricos nos quais existem a narração de fatos prodigiosos e extraordinários que serão cantados pelos poetas. *A posteriori*, vemos surgir outros gêneros como o conto, a novela e o romance. Logo, os recursos narrativos no poema não são novidade alguma, pois estão em seu âmago. Nesse sentido, o poema fantástico é um poema ficcional. As categorias narrativas e descritivas permitem a visão de um mundo representado plenamente verossímil cujo enigma vai mais além de uma simples interpretação metafórica ou pautada em grandes temas.

É curioso o fato de que os pressupostos todorovianos em relação à incompatibilidade entre fantástico e poesia tivessem durado (e ainda duram em certa medida) por tantas décadas, mesmo com um novo olhar de Vax (1980), considerando a existência de poesias fantásticas. Mais antigo do que ambos e tão importante quanto para os estudos literários dessa vertente, está H.P. Lovecraft. Ele, em *O horror sobrenatural na literatura*, publicado em 1927, considera que as prosas, mesmo encontradas em número muito maior de exemplos, beberam na fonte da poesia e, ao longo do século XVII e início do XVIII, há um número "crescente de lendas e de baladas transitórias de origem um tanto obscura, ainda mantidas, porém, sob a superfície da literatura polida e aceita" (LOVECRAFT, 2007, p. 23). O autor ainda corrobora:

> Assim como toda ficção encontrou inicialmente uma ampla materialização na poesia, é também na poesia que primeiro encontramos o ingresso permanente do fantástico na literatura normal. [...] Mas na época em que os velhos mitos setentrionais adquiriram forma literária, e naquela época posterior em que o fantástico aparece como um elemento constante na literatura do dia, encontramos-los, sobretudo, em roupagem metrificada (LOVECRAFT, 2007, p. 22).

Ou seja, Lovecraft já anunciava, no início do século XX o que García (2005) teoriza quase cem anos depois: a fuga do fantástico da poesia para a prosa e sua

[179] "Nunca pondría en mi poesía una sola palabra sin un sentido exacto o bien que fuera puramente decorativa. Si he usado de los 'juegos de palabras' es porque han sido preciosos para expresar con ellos alguna idea."

relação com os mitos. Viegnes (2006, p. 19, grifo do autor, tradução nossa), por sua vez, teoriza que “A poesia fantástica, em primeiro lugar, é um subconjunto da poesia como *gênero*, e não da “poética” enquanto categoria geral”[180]. Na esteira dessas zonas teóricas que se intercruzam, Barrenechea (1972) aparece como um quiasma ao discutir o pensamento todoroviano que rejeita a presença do fantástico no poema. Ela considera que a literatura contemporânea constitui gêneros híbridos que lhe conferem caracteres mais flutuantes. Por conseguinte, a teórica alude a uma metodologia que estabeleça oposições com traços nítidos, porém com a possibilidade de cruzá-los. Na dualidade literatura representativa/não representativa, Barrenechea insere a poesia, o drama ou a ficção fantástica na categoria de literatura representativa.

Na mesma linha teórica que se distancia da negação do fantástico no poema está Hahn (2013) – teórico que inclusive faz parte do *corpus* analítico desta tese –, que em seu discurso de incorporação à Academia Chilena da Língua, considera “The Listeners”, de Walter de La Mare, um poema fantástico, divergindo, dessa forma, tanto das colocações de Vax quanto das de Todorov. Para Hahn, o tecido verbal do poema não é:

> Um simples entrelaçado de figuras ou de uma mera “combinação semântica”. Seu tecido está perfeitamente capacitado para representar. Mais ainda, provoca no leitor um efeito afim ao que Sigmund Freud, no seu estudo sobre o sinistro, denomina *das Unheimliche*. Dita noção aponta para o tenebroso e inquietante que se instala no seio do familiar (HAHN, 2013, grifo do autor, tradução nossa)[181].

Ademais, Hahn (2013) defende “a existência de um tipo de poesia na qual o fantástico funciona de maneira atípica e, portanto, não se ajusta às premissas que possam ser válidas para a novela ou para o conto”[182]. Os poemas do próprio Hahn, inclusive, são objetos de estudos (embora recentes), relacionados ao fantástico, dentre os quais se destaca o teórico Belair (2016) que assevera:

---

[180] “La poésie fantastique, en primer lieu, est un sous-ensemble de la poésie comme *genre*, et non du “poétique” en tant que catégorie générale”.

[181] “Un simple entramado de figuras o de una mera ‘combinación semántica’. Su tejido está perfectamente capacitado para representar. Más aún, provoca en el lector un efecto afín a lo que Sigmund Freud, en su estudio sobre lo siniestro, denomina *das Unheimliche*. Dicha noción apunta a lo tenebroso e inquietante que se instala en el seno de lo familiar.”

[182] “la existencia de un tipo de poesía en la cual lo fantástico funciona de manera atípica, y por lo tanto, no se ajusta a las premisas que pueden ser válidas para la novela o el cuento.”

> E embora Todorov assinale que o fantástico apenas pode subsistir na ficção e não na poesia, o falante lírico em Hahn gera uma vacilação entre a explicação natural e sobrenatural dos acontecimentos, nos posiciona nos bastidores entre a realidade, a imaginação ou a ilusão, porque pode aparecer e desaparecer, ser um ou mais de um ao mesmo tempo ou se mover no tempo e no espaço com toda fluidez (BELAIR, 2016, p. 98, tradução nossa)[183].

Evidentemente que as proposições utilizadas para compor o silogismo dos gêneros narrativos não podem ser aplicadas de forma completa no poema, principalmente no tocante à questão estrutural. Além disso, é imprescindível considerar a existência de poesias com corte narrativo, líricas e lírico-narrativas (que serão aqui apresentadas ao longo deste capítulo), todas passíveis de abarcar o episódico, o anedótico, em maior o menor grau de evidência. A poesia lírica, em especial, conta com os elementos narrativos e inclusive ficcionais:

> [...] de outro modo, não em conformidade com os procedimentos da novela ou do conto. Logo, o fato de o fantástico implicar a ficção de nenhuma maneira justifica a exclusão da poesia lírica: enquanto haja componentes narrativos ou de ficção nesta última, sem dúvida pervertidos e anômalos com respeito ao cânone da novela e do conto, poderá ocorrer nela a irrupção do fantástico (AGUINAGA, 2014, p. 1, tradução nossa)[184].

Por conseguinte, ao considerar o fantástico enquanto modo narrativo que carrega dentro de si um discurso e após já haver exposto seu caráter polivalente, está bastante esclarecido que ele se adapta, metamorfoseia-se para se fazer presente nas mais diversas linguagens e produções artísticas. Nesse sentido, "[...] poesia e fantástico se aproximam por instaurarem novas possibilidades através da abordagem de temas ou mesmo de uma linguagem que se afasta do já dito" (MICHELLI, 2014, p. 167).

Sendo assim, em resposta às reflexões de Vax (1965; 1980) e de Todorov (2008), minha perspectiva de poesia fantástica considera, dentro da literatura, a existência de duas esferas poéticas: a primeira é não representativa[185], muito provavelmente utilizada por Todorov para formar suas premissas sobre negar a

---

[183] "Y aunque Todorov señale que lo fantástico solo puede subsistir en la ficción y no así en la poesía, el hablante lírico en Hahn genera una vacilación entre la explicación natural y sobrenatural de los acontecimientos, nos ubica en la trastienda entre la realidad, la imaginación o la ilusión, porque puede aparecer y desaparecer, ser uno o más de uno al mismo tiempo o moverse en el tiempo y en el espacio con toda fluidez."

[184] "[...] de otro modo, no con arreglo a los procedimientos de la novela o del cuento. Luego, que lo fantástico implique a la ficción de ninguna manera justifica la exclusión de la poesía lírica: mientras haya componentes narrativos o de ficción en esta última, sin duda pervertidos y anómalos con respecto al canon de la novela y el cuento, podrá ocurrir en ella la irrupción de lo fantástico."

[185] "Um grande exemplo desse tipo de poesia é *Altazor*, de Vicente Huidobro, já apresentada no final do capítulo anterior."

possibilidade da ficção dentro da poesia, pois é mais hermética, mais opaca. Quando o referencial é menos determinado em relação à verossimilhança, a organização semântica remete a uma inteligibilidade escassa, existindo uma opacidade no sentido da coerência e do referencial e a interpretação é direcionada a grandes temas (amor, morte, desilusão, guerra, política). Esse tipo de poema estaria em uma posição neutra em relação a ser ou não ficcional, na medida em que:

> [...] as frases não podem ser correlacionadas nem com fatos do nosso mundo real nem com fatos de outros mundos possíveis alternativos senão que parecem limitar-se a autodesignar-se, a impossibilidade de construir uma zona de referência torna inútil qualquer tentativa de verificar se nela foram ou não produzidas modificações (REISZ, 1987, p. 209, tradução nossa)[186].

A segunda esfera poética é a representativa (onde o fantástico se infiltra). Ela apresenta elementos que nos remetem a situações assimiladas não como fatos reais, mas como verossímeis devido à atmosfera criada pelos dispositivos fantásticos. Isto é possível devido ao fato de que mimetizar não é reproduzir, copiar fielmente o mundo, mas representar as coisas possíveis segundo o verossímil ou o necessário e, assim, "o que conta definitivamente para o poeta […] não é, portanto, ser fiel ao fático senão valer-se do fático para convencer" (REISZ, 1979, p. 125, tradução nossa)[187]. É desta esfera que esta tese se ocupa e, ao se vincular com o fantástico, remete à tríade linguagem-mente-mundo, privilegia experiências verbais e busca despertar o sistema sensorial, o emocional, o psíquico e todo o repertório de vivências do leitor a fim de provocar possibilidades de leituras. Nesse ensejo, ela está inserida no esquema proposto por Herder (apud SEIDEL, 2014, p. 198), ao realizar equivalência entre três faculdades humanas capitais e três tipos de discursos: "a experiência sensitiva corresponde à história; a fantasia, à poesia; a razão, à filosofia. E é somente no meio da língua que as três formas discursivas se integram". Logo, ao colocar em prática esse esquema, no exercício poético:

> O poeta, (chamaremos assim, para abreviar, todos os criadores de literatura) autocontempla-se; e ao se autocontemplar descobre que certas experiências muito pessoais lhe produzem uma peculiar fruição estética. O que lhe interessa, enquanto poeta, não é a realidade, senão essa imagem

[186] "[...] las frases no pueden ser correlacionadas ni con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en ella."
[187] "lo que en definitiva cuenta para el poeta […] no es por tanto ser fiel a lo fáctico sino valerse de lo fáctico para convencer."

> esteticamente valiosa que acaba de se descobrir no espelho de sua consciência. O poeta pôs a realidade à distância. Ao distanciá-la, a realidade deixou uma lacuna. E foi nesta lacuna onde apareceu um simulacro envolto por símbolos artísticos. É como se na lacuna da realidade rechaçada se apresentasse um fantasma e nos dissesse: "eu apareço" (ANDERSON IMBERT, 2007, p. 51, tradução nossa)[188].

Nesse ensejo, o poeta mantém o controle da palavra, do ritmo poético, da ressonância entre introspecção e transcendência para fazer a leitura gravitar entre imaginação e pensamento. Ele constrói uma atmosfera a fim de dilatar os sentidos e, mais que criar uma noção de real, proporcionar um **efeito de realidade**, principalmente porque o pensamento aristotélico relacionado à mímesis, arte, poesia "não exime o poeta de toda submissão à realidade nem postula a existência de um mundo poético autônomo sem conexão com a experiência coletiva do mundo real" (REISZ, 1979, p. 124, tradução nossa)[189], então:

> Se a ação de "mimetizar" seria o que caracterizaria o artista-poeta, o termo *mímesis* deve ser entendido como o caráter modalizador dos sistemas artísticos – não uma mera imitação, antes a elaboração de um novo mundo, que se dá dentro e mediante processos de manipulação e desconstrução tanto do código da língua quanto deste regido pelo código literário específico que o artista for adotar (SEIDEL, 2014, p. 196).

Para tanto, o poeta faz uso dos enunciados fictícios (SMITH, 1993), que procuram aproximar-se do mundo real por meio da mímesis e da verossimilhança. O processo de envolvimento, de pacto entre os atores, necessita que o código seja utilizado com esse propósito. Logo, a poesia não é mimética no sentido de pura imitação ou arte figurativa. Ao contrário, ela é representação e, nesse sentido, afirma-se que "o que o poeta compõe como texto não é um ato verbal, mas sim uma estrutura linguística que se transforma, através de sua leitura ou recitação, em uma *representação* de um ato verbal" (SMITH, 1993, p. 46, grifo do autor, tradução nossa)[190]. O poema, em outras palavras, nem é mímesis do mundo nem dos sentimentos do poeta, pois a poesia:

---

[188] "El poeta, (llamemos así, para abreviar, a todos los creadores de literatura) se autocontempla; y al autocontemplarse descubre que ciertas experiencias muy personales le producen una peculiar fruición estética. Lo que le interesa, en tanto poeta, no es la realidad, sino esa imagen estéticamente valiosa que acaba de descubrirse en el espejo de su conciencia. A la realidad el poeta la puso a distancia. Al distanciarla, la realidad dejó un hueco. Y es este hueco donde se ha aparecido un simulacro envuelto en símbolos artísticos. Es como si en el hueco de la realidad rechazada se presentara un fantasma y nos dijera: 'yo me aparezco'."

[189] "no exime al poeta de toda sujeción a la realidad ni postula la existencia de un mundo poético autónomo sin conexión con la experiencia colectiva del mundo real."

[190] "Lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística que se vuelve, a través de su lectura o recitado, una *representación* de un acto verbal."

> [...] igual ao drama, representa ações e acontecimentos que são exclusivamente verbais. E, enquanto composição verbal, o poema é caracteristicamente considerado não um enunciado natural, mas sim sua *representação* (SMITH, 1993, p. 41, grifo do autor, tradução nossa)[191].

Permanecendo na mesma linha de raciocínio de Smith (1993), o poeta está ciente de que ele e o público compartilham de determinadas convenções socioculturais, linguísticas e literárias. Quer dizer, o poeta supõe o domínio por parte do leitor em relação à língua, em relação à flexibilidade para possibilidades que ela oferece e que estão representadas no poema. Isso inclui o léxico e, embora o poeta apresente determinadas intenções e suposições, por mais universal que seja o poema, a presença de determinados termos no tecido textual será recepcionada de maneiras distintas, devido ao fato de ela estar inserida em imaginários e idiossincrasias que implicam significados diferentes para cada contexto de leitura, porque: "[...] o imaginário é sempre composto por imagens mais concepções, isto é, por imagens mentais traduzidas em associações cognitivas, que por sua vez expressam concepções de alcance coletivo numa dada sociedade [...]" (MORÁS, 2001, p. 279).

Assim, os motivos que levaram o poeta à palavra 'fantasma', por exemplo, em determinado poema, não necessariamente correspondem às justificativas que o leitor encontrou para aquele personagem. Existe, portanto, diferença entre o ato referente à composição do poeta e o ato verbal que o poema representa (SMITH, 1993). Isto posto:

> Apesar de ser uma estrutura linguística, não respondemos ao poema como meras organizações de sons ou puras formas. Cada uma dessas formas artísticas se entende em sua capacidade representacional e, como tal, em sua capacidade de provocar ou inferir um significado ou contexto — fictício — para os objetos, as ações e os acontecimentos representados (EMA LLORENTE, 2019, p. 304, tradução nossa)[192].

Em meio a essas inferências de significados está o principal argumento todoroviano para rejeitar a presença do fantástico na poesia: a alegoria. Elemento

---

[191] "La poesía, igual que el drama, representa acciones y sucesos que son exclusivamente verbales. Y, en cuanto composición verbal, el poema es característicamente considerado no un enunciado natural, sino su *representación*."

[192] "A pesar de ser una estructura lingüística, no respondemos al poema como meras organizaciones de sonidos o puras formas. Cada una de estas formas artísticas se entiende en su capacidad representacional y, como tal, en su capacidad de provocar o inferir un significado o contexto —ficticio— para los objetos, acciones y sucesos representados."

esse que muitos teóricos rechaçam e colocam no seu lugar a metáfora (principalmente na prosa). Entretanto, muito mais que uma interpretação metafórica, o fantástico abre espaço para uma leitura metonímica. Em relação à poesia, como a metáfora lhe está convencionalmente relacionada, além da metonímia, recorro a uma nova visão trazida por José Paulo Paes (1997), ao afirmar que existe uma metáfora relacionada à invenção e que, portanto, nos deslizes provocados pela ação, entre o real e o imaginário, uma ponte de mão dupla é instalada, por onde "a surpresa da descoberta irá transitar comprazidamente num repetido ir e vir" (PAES, 1997, p. 21), mesmo porque:

> [...] a tendência metafórica é lugar-comum do homem, e não atitude privativa da poesia [...] a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem desde as primeiras operações sensíveis e intelectuais, é que o leva a suspeitar uma força, uma direção do seu ser para a concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir (CORTÁZAR, 2011, p. 86).

É exatamente essa recusa à admissão de outras e antigas formas de apreensão da realidade intrínseca ao homem, por parte do racionalismo, que gera a tensão entre também admitir maneiras possíveis e válidas de representação do poema. A problemática entre poesia e ficção se dá, dessa forma, no sentido da comunicação que, para ter êxito, "depende em ampla medida da adequação do discurso à situação particular em que aquele se produz" (REISZ, 1989, p. 200, tradução nossa)[193]. Nesse sentido, é preciso que o poeta saiba como captar a atenção do leitor e como "mantê-la, fazendo com que se reconheça a pertinência do que se diz [através de] um dinamismo orientado para um final que se capta como cumprimento ou plenificação de uma trajetória" (GALVÁN, 2018, p. 114, tradução nossa)[194]. Essa problemática é observável principalmente nos poemas longos – que serão analisados um pouco mais adiante –, pois se aproximam imensamente da narrativa e, sem perder o caráter métrico, precisam manter a relevância causal e conceitual inserida em um cronotopo[195] coerente.

---

[193] "depende en amplia medida de la adecuación del discurso a la situación particular en aquél que se produce."
[194] "mantenerla, haciendo que se reconozca la pertinencia de lo que se dice [a través de] un dinamismo orientado hacia un final que se capta como cumplimiento o plenificación de una trayectoria."
[195] "[...] interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura [...] No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto" (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Dessa forma, a poesia fantástica responde, em certa medida, aos códigos narrativos do texto realista sinalizados por Barthes (1970). Esses sistemas apontados pelo semiólogo contemplam: o código hermenêutico, que apresenta um enigma no qual nos centramos, planejamos, formulamos, demoramos-nos e deciframos – embora no fantástico isso ocorra fora da concepção monológica; o código sêmico, que mantemos instável, disperso, sujeito às reverberações de sentido; o código simbólico, lugar próprio das multivalências, da reversibilidade e da problemática no tocante ao seu segredo e a sua profundidade; o código proairético, relativo à organização das sequências diversas, efeito de um artifício de leitura conforme as informações reunidas no texto sob as ações que, por sua vez, provocam uma sequência; e os códigos culturais, que recorrem a um conjunto de conhecimentos específicos presentes no texto. Ainda segundo o teórico, cada um desses cinco códigos possui uma voz e:

> […] formam uma espécie de rede, de tópico, através do qual passa o texto (ou melhor dito: ao passar por ele se faz texto). Se não tentamos estruturar cada código nem os cinco códigos entre si, o faremos de maneira deliberada para assumir a multivalência do texto, sua parcial reversibilidade. Em efeito, não se trata de manifestar uma estrutura, senão, na medida do possível, de produzir uma estruturação. Os brancos e os pontos desfocados da análise serão como as marcas que assinalam a fuga do texto, pois se o texto está submetido a uma forma, esta forma não é unitária, estruturada, acabada: é o fragmento, o pedaço, a rede cortada ou apagada, são todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso *fading* que assegura ao mesmo tempo a imbricação e a perda das mensagens (BARTHES, 1970, p. 15, grifo do autor; tradução nossa)[196].

O fantástico encontra pouso em um tecido poroso entrelaçado por fios (sistemas de códigos) que o separa e ao mesmo tempo o adere ao poema, como uma teia desenhada para reter apenas o que lhe serve de alimento. Por meio dele, ocorrem as trocas de fluidos, acontecem os diálogos e se inicia a “contaminação” entre modo e gênero, fomentando uma poesia fantástica que é, antes de tudo, ficcional e, como todo discurso fictício “[...] subentende-se que os atos e acontecimentos que têm lugar no cenário não está *acontecendo*, mas sim que estão

[196] “[…] forman una especie de red, de tópico, a través del cual pasa el texto (o mejor dicho: al pasar por él se hace texto). Si no intentamos estructurar cada código ni los cinco códigos entre sí, lo hacemos de manera deliberada para asumir la multivalencia del texto, su parcial reversibilidad. En efecto, no se trata de manifestar una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración. Los blancos y los puntos borrosos del análisis serán como las huellas que señalan la fuga del texto, pues si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, son todos los movimientos, todas las inflexiones de un inmenso *fading* que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes.”

sendo representados como se acontecessem" (SMITH, 1993, p. 40, tradução nossa)[197]. Essa relação simbiótica é internalizada quando o leitor realiza uma leitura que abole a noção de uma visão idealista, pré-concebida, e uma nova experiência é experimentada. Novos modelos perceptivos são potencializados pela polivalência do fantástico, pela opacidade da poesia e pela ambiguidade de ambos. Os reflexos e os contrarreflexos redirecionam o olhar que resulta na impossibilidade de um senso comum, pois a cada leitura há novos campos de possibilidades para a interpretação. Os efeitos cristalino e opaco (advindos tanto da prosa quanto da poesia) rivalizam-se e se reconciliam simultaneamente a partir do momento em que os versos são lidos e ressignificados, resultando em leituras individuais, pautados no 'parece/pode ser'.

Portanto, esse "como se" (GARCÍA, 2005)[198] remete exatamente a novas perspectivas responsáveis por incluir nos níveis de realidade a coexistência de unidades contrárias e contraditórias, assim denominadas a partir das diversas concepções de mundo de cada indivíduo. Nesse sentido, fazendo referência à lógica do terceiro incluído[199], que privilegia a transdisciplinaridade a fim de ampliar a noção de realidade, associo-a ao conceito do "terceiro sentido" ou da "significação obtusa", ainda seguindo os pensamentos de Barthes (1986), que recorreu a outras artes, ou seja, apoiou-se em outras instâncias, para desenvolvê-lo. O teórico nos apresenta o sentido informativo, que está no nível da comunicação, da mensagem (representado pelo cenário, pelo figurino e pelos personagens); o simbólico, no nível da significação (está estratificado em quatro simbolismos: o referencial, o diegético, o eisensteiniano e o histórico), desse nível se ocupariam as ciências do símbolo como a psicanálise, a economia e a dramaturgia; e chega ao nível da significância (oposto aos dois primeiros, caracterizado pelo não mensurável, pelo volátil, pelo impossível de aprisionar, pelo fugidio, pelo que não pode ser descrito, mas apenas constatado).

---

[197] "[...] se sobreentiende que los actos y sucesos que tienen lugar en el escenario no están *sucediendo,* sino que está siendo representados como si sucedieran."

[198] "Como si."

[199] "Essa lógica […] induz uma estrutura multidimensional e multirreferencial da realidade. Um novo princípio da relatividade emerge da coexistência entre a pluralidade complexa e a unidade aberta, em nossa perspectiva: nenhum nível de realidade constitui um lugar privilegiado desde o qual alguém é capaz de compreender todos os outros níveis de realidade. Um nível de realidade é o que é porque todos os demais níveis existem ao mesmo tempo. Este princípio da relatividade é o que origina uma nova perspectiva na religião, na política, na arte, na educação e na vida social e é quando nossa perspectiva do mundo muda" (NICOLESCU, 2006, p. 25, apud OSORIO GARCÍA, 2012, p. 286-287, tradução nossa). "[…] induce una estructura multidimensional y multirreferencial de la realidad. Un nuevo principio de la relatividad emerge de la coexistencia entre la pluralidad compleja y la unidad abierta, en nuestra perspectiva: ningún nivel de realidad constituye un lugar privilegiado desde el cual uno es capaz de comprender a todos los otros niveles de realidad. Un nivel de realidad es lo que es porque todos los demás niveles existen al mismo tiempo. Este principio de la relatividad es lo que origina una nueva perspectiva en la religión, la política, el arte, la educación y la vida social y es cuando nuestra perspectiva del mundo cambia."

Este último sentido é perceptível, é possível distinguir os seus traços, os acidentes significantes que compõem esse signo, incompleto (BARTHES, 1968), mas em contrapartida ele é impossível de ser delimitado em sua totalidade. A significação obtusa "[…] obriga a uma leitura interrogativa (justamente a interrogação se refere ao significante, não ao significado, à leitura, não à compreensão: trata-se de uma captação poética)" (BARTHES, 1986, p. 50, tradução nossa)[200]. A exemplificação dos pensamentos teóricos apresentados até o momento e suas correspondências com a poesia fantástica podem ser apreciadas no poema fantástico "El dominó" (1911)[201], de José María Eguren:

El dominó

Alumbraron en la mesa los candiles,
moviéronse solos los aguamaniles,
y un dominó vacío, pero animado,
mientras ríe por la calle la verbena,
se sienta, iluminado,
y principia la cena.

Su claro antifaz de un amarillo frío
da los espantos en derredor sombrío
esta noche de insondables maravillas,
y tiende vagas, lucífugas señales
a los vasos, las sillas
de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota,
por la alta noche de voluntad ignota,
en la luz olvida manjares dorados,
ronronea una oración culpable, llena
de acentos desolados
y abandona la cena[202].

[200] "[…] obliga a una lectura interrogativa (justamente la interrogación se refiere al significante, no al significado, a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación poética)."
[201] "Como explicitado anteriormente, todos os poemas permanecerão na versão original no corpo do texto. As respectivas traduções livres aparecerão nas notas de rodapé."
[202] "O dominó / Iluminaram-se na mesa as lamparinas, / moveram-se apenas os jarros, / e um dominó vazio, porém animado, / enquanto ri pela rua a festa, / se senta, iluminado, / e inicia o jantar. / Sua clara máscara de um amarelo frio / dá os espantos no contorno sombrio / esta noite de insondáveis maravilhas, / e estende vagos, lucífugos sinais / aos copos, às cadeiras / de ausentes comensais. / E logo em horror que nacarado flutua, / pela alta noite de vontade ignota, / na luz esquece manjares dourados, / ronrona uma oração ressentida, cheia / de acentos desolados / e abandona o jantar" (EGUREN, 1911, p. 76, tradução nossa).

O vocábulo “dominó” instaura a ambiguidade no poema. Tanto pode ser interpretado como um jogo quanto, de acordo com o Diccionario de la Real Academia Española[203], um “traje talar com capuz, que só tem uso nas funções de máscaras”[204]. Tal ambivalência permite, no mínimo, duas leituras. Tomando por base a segunda acepção, esse personagem, portanto, não seria uma peça de jogo que se anima, mas uma indumentária fantasmal iluminada pelas lamparinas e recepcionada pelos jarros, objetos que compõem o cenário noturno e festivo para a aparição do sobrenatural, que se senta à mesa para jantar enquanto na rua, ao ar livre, há diversão e baile (la verbena). Esse dominó, animado inicialmente, desmotiva-se quando se apercebe sozinho. A ausência dos convidados, representada pelas cadeiras vazias e pela mesa posta para mais comensais, provoca a renúncia aos prazeres (vontade ignota, manjares dourados), a oração silenciosa e o abandono da cena por parte do protagonista.

A referência lúdica, apresentada desde o título, é desenvolvida por todo o poema por meio de um clima fantasmagórico e de uma escolha lexical que abarca os três níveis de sentido (significante, significado e significância) imbricados. Embora os dois primeiros sejam mais ‘visíveis’, e nas palavras de Barthes, possuam um sentido óbvio, “que se apresenta naturalmente ao espírito” (BARTHES, 1986, p. 51, tradução nossa)[205], o sentido obtuso é escorregadio e cada vez que realizamos mais leituras e vamos nos aprofundando no texto ele vai tomando vários caminhos porque:

> A linguagem de um poema parece caracteristicamente “concentrada” porque nos permite uma extraordinária e contínua ampliação do significado, que não se limita a determinantes particulares e finitas, mas sim abarca tudo o que conhecemos que pode relacionar-se com ele. A linguagem do poema continua significando enquanto tenhamos significados para dar-lhe. Seus significados apenas acabam nos limites das próprias experiências e imaginação do leitor (SMITH, 1993, p. 51, tradução nossa)[206].

Em meio a esse complexo de referências, símbolos e subjetividade, “animado” é um dos termos utilizados por Eguren (1911) para ampliar os níveis de

[203] DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: https://dle.rae.es/?id=bbC1rDm. Acesso em: 1 abr. 2019.
[204] Traje talar con capucha, que ya solo tiene uso en las funciones de máscaras.
[205] “que se presenta naturalmente al espíritu.”
[206] “El lenguaje de un poema parece característicamente “concentrado” porque nos permite una extraordinaria y continua ampliación del significado, que no se limita a determinantes particularidades y finitas, sino que abarca todo lo que conocemos que puede relacionarse con él. El lenguaje del poema continúa significando en tanto que tengamos significados para darle. Sus significados sólo se terminan en los límites de las propias experiencias e imaginación del lector.”

sentido, pois funcionando como adjetivo pode caracterizar algo dotado de alma, de movimento; enquanto particípio passado, pode indicar que a um ser vivo lhe foi infundido vigor, ânimo ou energia moral, foi incitado a uma ação; em se tratando de um ser inanimado, que lhe foi comunicado vigor, intensidade, movimento; e em relação à alma, que ao corpo lhe foi dada a vida[207]. Animado, portanto, inicia o dominó, que se transfigura ao longo do poema e se desmotiva durante sua permanência na sala de jantar/cozinha – cenário não descrito, mas imaginado – configurada como a heterotopia do deslizamento, na qual a unidade mediadora é o jantar. Além do traje, a animação dos outros objetos, trazendo luz, brilho para a cena, constituem, ambiguamente uma cena sombria "[n]esta noite de insondáveis maravilhas"*,* visto que "a noite é, sobretudo, o tempo dos perigos sobrenaturais. Tempo de tentação, de fantasmas, do diabo" (LE GOFF, 2002, p. 146, tradução nossa)[208]. Ademais, a ambientação *numinosa*, gótica e simultaneamente carnavalesca está marcada pelo uso do disfarce, da máscara "Sua clara máscara de um amarelo frío", fazendo-os aproximar-se do sentido obtuso, pois este:

> [...] fora da cultura, do saber, da informação; desde um ponto de vista analítico tem um aspecto irrisório; na medida em que se abre ao infinito da linguagem, resulta limitado para a razão analítica; é da mesma raça dos jogos de palavras, das piadas, dos gestos inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o "pastiche"), pertence à esfera do carnaval (BARTHES, 1986, p. 52, tradução nossa)[209].

O fantástico é um e vários ao mesmo tempo. Ele usa máscaras das mais diversas formas e matérias para se infiltrar nos mais diversos gêneros e, assim, esconder-se e revelar-se. O fantasma se transveste com uma indumentária aparentemente dissociada da realidade, para revelar o que está oculto, velado pela sombra da censura, dos limites humanos e das regras sociais. O fantástico possui exatamente este caráter. Ele faz com que o irreal conviva, embora de modo perturbador, em um ambiente de pura realidade, sem que nos demos conta de qual dimensão foi invadida. A ficção inventa identidades, proporciona espaço para que nos escondamos e, nessa dinâmica, ao iniciarmos as possíveis leituras, revelamos

---

[207] DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: https://dle.rae.es/?id=bbC1rDm. Acesso em: 1 abr. 2019.

[208] "La noche es, sobre todo, el tiempo de los peligros sobrenaturales. Tiempo de tentación, de fantasmas, del diablo."

[209] "[...] fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto irrisorio; en la medida que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gestos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el "pastiche"), pertenece a la esfera del carnaval."

mais de nós mesmos do que do próprio texto, pois em certa medida nos disfarçamos enquanto críticos para nos enxergarmos no objeto de análise. Buscamos nas obras nosso duplo, que incorpora uma dimensão semântica, de acordo com o conceito da significação obtusa de Barthes (1986), ao exceder a mera cópia do referente, para tornar-se uma compreensão poética que se projeta para além da cultura consensual. A máscara do dominó é sua face, configurando-lhe um aspecto mais humano, aludindo o refletir/esconder das expressões faciais provocadas pelas emoções sentidas pelo ente sobrenatural, que não são expostas no poema, mas podem ser imaginados, já que:

> Apresentado como um disfarce vazio, o dominó não é senão a aparência de um ser humano sem existência real, e à luz de velas sua máscara brilha com frio amarelo e difunde raios que parecem as emanações de um espectro. Em efeito, é um homem espiritualmente morto, um homem cuja existência é uma paródia tão absurda do viver que ele mesmo se dá conta da futilidade de continuar o simulacro. Simboliza assim o esgotamento de uma classe que ainda procura manter a ilusão de uma grandeza anacrônica em um mundo onde deixou de ter razão de ser (HIGGINS apud ANCHANTE ARIAS, 2011, p. 37, tradução nossa)[210].

A interpretação social e quixotesca de Higgins, como símbolo de uma aristocracia passada e decadente, é uma das possibilidades de leitura que o poema nos proporciona e nos aproxima de uma visão do personagem na qual, assim como Quixote “nega-se” a ver o mundo tal qual ele é e vive em uma realidade passada, o dominó assim o faz, os objetos, análogos a Sancho Panza trazem o cavaleiro à realidade com a qual ele se depara e se entristece. Há, portanto, um jogo entre a exegese, ou seja, a interpretação mais objetiva e a eiségesis, quer dizer, a interpretação mais subjetiva. Uma das principais características desse sentido inapreensível é apagar os limites entre a expressão e o disfarce, oferecer uma ênfase elíptica (BARTHES, 1986) e, nesse exercício criativo, cognitivo, sentimental e de observação, partindo de uma base semiológica, associando-a a outras instâncias artísticas, ratifica-se que:

> Um poema pode ser descrito como, entre outras coisas, uma estrutura de significados parabólicos, “parabólicos” em seu duplo sentido, isto é,

[210] “Presentado como un disfraz vacío, el dominó no es sino la apariencia de un ser humano sin existencia real, y a la luz de las velas su máscara brilla con fría amarillez y difunde rayos que parecen las emanaciones de un espectro. En efecto, es un hombre espiritualmente muerto, un hombre cuya existencia es una parodia tan absurda del vivir que él mismo se da cuenta de la futilidad de continuar el simulacro. Simboliza así el agotamiento de una clase que todavía procura mantener la ilusión de una grandeza anacrónica en un mundo donde ha dejado de tener razón de ser.”

> mostrando a curva infinitamente aberta da parábola, e formando parábolas para um número infinito de proposições (SMITH, 1993, p. 157, tradução nossa)[211].

Nesses jogos de representação e de aceitação enquanto personagem poético vivo, nessas instâncias de luz e sombra, de ênfase e elipse, revelar e esconder, presença e ausência, o dominó ***está***, mas não ***é***. Portanto, ao subverter, destruir, construir um campo de permanências e permutas, o dominó apresenta-se como uma representação que não pode ser representada (BARTHES, 1986), mas sim imaginada, conjecturada, suposta. O sentido obtuso provoca uma leitura que se suspende entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação: ele não pode ser descrito, porque, comparado ao sentido óbvio, não está copiando nada, ele está fora da linguagem articulada, mas dentro da interlocução (BARTHES, 1986). Portanto, apresenta-se como:

> [...] descontínuo, *indiferente* à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito antinatural ou ao menos de distanciamento a respeito do referente (o "real", como natureza, a instância realista) (BARTHES, 1986, p. 62, grifo do autor, tradução nossa)[212].

Dessa maneira, em meio a essa percepção do antinatural, do real e da natureza, o avanço do racionalismo pouco a pouco foi distanciando o pensamento mágico em detrimento do científico e obnubilou a relação de dois personagens afins: o poeta e o mago. Este apresenta a intenção de domínio da realidade (leia-se da natureza); aquele, de representar a realidade, por meio da natureza (sentimentos, sensações, criaturas). Eles representam o que Viegnes (2006) considera a mais antiga concepção de poesia o: "*vates* antigo, ao mesmo tempo profeta e poeta, é um intermediário entre o invisível e o vulgar; ele apenas transcreve, em uma linguagem inteligível, mas diferente do *sermo cotidianus*, o que lhe foi dito" (VIEGNES, 2006, p. 77, grifo do autor, tradução nossa)[213]. Ambos estão vivos e presentes e compartem o fervilhar dos conflitos entre razão e emoção, racional e irracional, objetivo e subjetivo, cópia e criatividade, subserviência e autonomia – haja vista que:

---

[211] "Un poema puede ser descrito como, entre otras cosas, una estructura de significados parabólicos, 'parabólicos' en su doble sentido, eso es, mostrando la curva infinitamente abierta de la parábola, y formando parábolas para un número infinito de proposiciones."

[212] "[...] discontinuo, *indiferente* a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia); esta disociación tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente (lo 'real', como naturaleza, la instancia realista)."

[213] "*vates* antique, à la fois prohète et poète, est un intermédiaire entre l'invisible et le vulgaire; il ne fait que transcrire, dans un langage intelligible mais différent du *sermo cotidianus*, ce qui lui a été dicté."

> [...] enquanto de século em século se travava o combate entre o mago e o filósofo, entre o curandeiro e o médico, *um terceiro combatente chamado poeta continuava sem oposição alguma uma tarefa estranhamente análoga à atividade mágica primitiva* (CORTÁZAR, 2011, p. 89, grifo do autor).

Se não há um opositor físico ao poeta, em contrapartida, existe a tradição, tida como imaculada, e que, portanto, quando confrontada, tende a gerar resistência e rejeição por parte dos mais ortodoxos – as vanguardas e a poesia fantástica são exemplos claros. Nessa analogia entre poeta e mago, recorro às ideias de Mauss (2003) sobre o feiticeiro – plenamente substituível, nas palavras a seguir, por 'poeta'. O teórico chama a atenção para o fato de que até mesmo determinadas perturbações mentais são preferidas e/ou permitidas pela sociedade. O transe, a possessão e as visões, por exemplo, quando interessam a um grupo social, são considerados dom, milagre, virtudes mágicas. Caso contrário, são loucura, patologia, obsessão. O ponto de equilíbrio entre essas condutas normais e especiais da sociedade é o feiticeiro. Figura essa que é respeitada, por lhe serem atribuídos o poder de interlocução entre as dimensões, comunicação com os seres sobrenaturais e interferência na vida terrena. O feiticeiro não deixa de ser um personagem simbólico na sociedade e, como todo símbolo, sofre transformações e evoluções com o passar dos tempos, modificando seu papel e seu nome dentro do meio social, de acordo com as perspectivas, necessidades e realidades de cada povo. O social, então, só passa a ser definido como realidade, como real, quando está interligado a um sistema, que, por sua vez, está intrinsecamente relacionado às questões imagéticas, mais especificamente, mágicas. De acordo com Mauss (2003), as propriedades mágicas possuem fenômenos semelhantes ao da linguagem, porque na linguística estrutural, de modo mais específico, os fenômenos fundamentais da vida e do espírito se situam no plano do pensamento inconsciente (mediador entre o eu e o outro). No trânsito dos significados, dos sentidos e das representações entre conceitos de realidade nos quais os níveis dimensionais do fantástico constituem-se terrenos coabitados pelo natural e pelo sobrenatural, as heterotopias dos deslizes revelam que:

> [...] se o simbólico, a linguagem, de forma geral, não consegue capturar o real, poder-se-ia operar com a hipótese de o poema, em seu arranjo mais voltado para o significante do que para o significado [...] ter justamente esta propriedade de se acercar desse real, de modo a permitir a irrupção do insólito (SEIDEL, 2014, p. 202).

O símbolo adiciona um sentido à figuração, reconduzida pelo signo, na forma de epifania. Em relação ao significado, o signo pode ser apreendido por outro processo de pensamento, dado antes do significante, captado pelo pensamento direto, nunca dado fora do processo simbólico. Essas relações são importantes para entendermos o imaginário como a imbricação de atos imaginativos que culminam na produção e na reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos do ser humano. O imaginário, portanto, é a precedência da imagem ao conceito. O homem, diante da morte e do devir, realiza determinadas atitudes imaginativas que almejam negá-la ou transformá-la em algo que lhe traga conforto. Esse conglomerado compõe o imaginário, que norteia o indivíduo a um equilíbrio biopsicossocial, quando exposto à percepção de tempo, de realidade e de finitude.

Na poesia fantástica existe, dessa forma, tanto a transfiguração do real quanto o conflito entre o real e o impossível. O leitor pode até não se encolerizar diante do escândalo de um dominó se animar, pode interrogar-se diante da natureza do fantasma e de sua aparição e pode ser transportado para um mundo diferente do seu, como afirma Vax (1965). Contudo, os conflitos começam a existir a partir do momento em que o insólito se instaura e as respostas estão muito além do que a cognição pode alcançar e representar através da linguagem articulada. A inquietação pode apenas ser sentida porque ela faz parte da significação obtusa. Existe, portanto, uma relação dialética entre esses níveis de sentido confirmando que é por meio da linguagem que as imagens são construídas. Ela é o instrumento do mago e do poeta para compartilhar “a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, **a eficácia da palavra**, o ‘valor sagrado’ dos produtos metafóricos” (CORTÁZAR, 2011, p. 89, grifo nosso). Assim, a lógica do terceiro incluído novamente se instaura, pois:

> Ao pensamento lógico, o pensamento (melhor: o sentimento) mágico-poético responde com a possibilidade A = B. Na base, o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória (dizer “verdadeira” seria falsear a coisa) toda conexão analógica, toda imagem que enlace determinados dados. Aceitam essa *visão* que contém em si a sua própria prova de validez. Aceitam a imagem absoluta: A é B (ou C, ou B e C); aceitam a identificação que faz saltar em pedaços o princípio de identidade (CORTÁZAR, 2011, p. 89-90).

Portanto, as análises dos símbolos existentes nas obras formam parte das estratégias figurativas para compor a *elocutio*, a retórica do discurso, e nos proporcionam respostas possíveis para determinadas sensações que nos afetam ao

lermos cada verso. Tal efeito é conseguido através da *imaginação simbólica*, ou seja, a faculdade fronteiriça que abriga "o ponto de união entre interioridade e exterioridade, imaginação e pensamento [...] o lugar natural da poesia" (GARCÍA, 2005, p. 97, tradução nossa)[214]. É essa imaginação simbólica que nos permite promover essa relação dialógica entre as teorias aqui apresentadas e, dentro de simbologias como as identificadas por Núñez (apud ANCHANTE ARIAS, 2011), que considera a cor amarela no poema de Eguren a simbologia da morte e do acabamento, também considerarmos, no mesmo texto, o mito do eterno retorno na cultura pré-colombina pertencente a etnias como a mexica, a maya, a purépecha, a azteca e a totonaca em suas celebrações do *Día de los muertos*, existentes até os dias atuais. Essa cosmovisão *mito-lógica* considera o regresso das almas da ultratumba, em uma data específica, na qual os seres viventes lhes oferecem a comida e a bebida favoritas. Não por acaso, o dominó se anima em uma noite festiva e participa de uma refeição, mas, ao deslizar do mistério para dimensão vivente, ao se personificar, encontra (considerando o nível da significância) o mesmo contexto anterior a sua partida: a solidão.

A presença de um elemento apomórfico que remete à ancestralidade, ao popular, está em consonância com a perspectiva de que "o fenômeno fantástico obedece a uma lógica simbólica que o emparenta como o mito e a poesia" (GARCÍA, 2005, p. 141, tradução nossa)[215]. Ademais, a semiologia de Barthes (1975) interpreta o mito enquanto mensagem, enquanto sistema de comunicação. O mito é um modo de significação, uma forma, logo, devido ao fato de não se definir pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como é proferida e por possuir propriedades formais e não substanciais (BARTHES, 1975) é que, o mito se atualiza e se renova, é substituído a cada gênero que a ele recorre, pois enquanto mensagem, embora tenha surgido da oralidade, novas representações (escritas e pictóricas, por exemplo) podem obter esse caráter, porque "cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas" (BARTHES, 1975, p. 131). Este pensamento está consoante ao de Cortázar ao afirmar que a ancestralidade e o poeta se aproximam devido ao:

---

[214] "'*Imaginación simbólica*'; el punto de unión entre interioridad y exterioridad, imaginación y pensamiento […] el lugar natural de la poesía."

[215] "El fenómeno fantástico obedece a una *lógica simbólica* que lo emparenta con el mito y la poesía"

> [...] estabelecimento das *relações válidas* entre as coisas por analogia sentimental, porque estas coisas são às vezes o que são outras coisas, porque se para o primitivo há árvore-eu-sapo-vermelho, também para nós, de repente, esse telefone que chama num quarto vazio é a face do inverno ou o cheiro de umas luvas onde houve mãos que hoje remoem o próprio pó (CORTÁZAR, 2011, p. 92, grifo do autor).

Nessa linha cognitiva de associações, Barthes (1975) também utiliza a imagem da árvore e a associa a Minou Drouet. Em sintonia com ambos os teóricos, e mais especificamente, para fins de analogia, com o semiólogo, é possível substituir a árvore pelo dominó e a poeta (que inclusive escreveu um poema intitulado *Arbre*) por Eguren, pode-se dizer que o dominó é uma indumentária, um jogo, mas com Eguren já não é exatamente um dominó, é um dominó decorado, adaptado a um certo consumo, invertido “de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria” (BARTHES, 1975, p. 132). Tendo como base um conceito de poesia contemporânea (década de 1970) – diferente da clássica que seria um sistema fortemente mítico – Barthes (1975) afirma que a poesia resiste ao mito, pois enquanto este visa à ultassignificação, à ampliação de um sistema primeiro, aquela tenta recuperar uma infrassignificação, retransformando o signo em sentido, não no das palavras, mas das próprias coisas. Para ele, a poesia:

> [...] perturba a língua, aumenta o mais que pode a abstração do conceito e o arbitrário do signo, e distende até os limites do possível a relação entre o significante e o significado; a estrutura “fluida” do conceito é assim explorada ao máximo [...] é todo o potencial do significado que o signo poético procura tornar presente, na esperança de atingir assim uma espécie de qualidade transcendente da coisa em si, na medida, precisamente, em que pretende ser uma antilinguagem (BARTHES, 1975, p. 154).

Ainda segundo o teórico, é exatamente essa resistência da poesia que a faz uma presa para o mito, pois ele captura a desordem aparente dos signos para transformá-la em “[...] significante vazio, que vai servir para *significar* a poesia. Isto explica o caráter *improvável* da poesia moderna: recusando energicamente o mito, a poesia entrega-se a ele de mãos e pés ligados” (BARTHES, 1975, p. 155). Conflituosa e improvável é a poesia fantástica, ao aquiescer não apenas para o mito, mas também para um modo ficcional narrativo. Diante do caráter conciso da forma poética, portanto, o mito é uma inflexão, um desvio, tendo sua eficácia garantida

pelo seu poder revelador, sendo, inclusive, um meio para a distorção. Portanto, a *lógica simbólica* é o ponto de interseção entre o mito, a poesia e o fantástico.

Nos percursos desses territórios, o fantasma de Eguren se apresenta ocupando uma indumentária, pois como observa Hahn (2013), ao analisar uma de suas próprias poesias, "um fantasma é um ser etéreo e intangível. Necessita, portanto, de um suporte físico para se fazer perceptível no mundo dos vivos"[216]. Entretanto, a inquietação persiste ao buscamos identificar qual o propósito de ser um dominó, em meio a tantos outros trajes e, mais ainda, por que não personificar o fantasma dando-lhe uma figura humana. São esses questionamentos que fazem o efeito do fantástico perdurar. Montalbetti (2003-2005) afirma que a pretensão da poesia é robustecer o símbolo, que a poesia não produz imagens, pois as imagens são produzidas pelo leitor e, nesse exercício dialógico, no final da leitura de um poema existe um "resto" que não entendemos. É nele onde se encontra o prazer estético e esse sentimento também acontece com o poeta. Tal resquício inteligível é exatamente o que está sendo aqui tratado no plano da significância. Ele se apresenta como passível de ser captado por outras maneiras e "encontra uma certa 'tradução' nas emoções estéticas e nas associações pessoais que pode suscitar em uma sensibilidade especialmente receptiva", conforme afirma Reisz (2014, p. 178, tradução nossa)[217]. Ademais, a teórica complementa que embora os poetas criem obras:

> [...] como conjuntos de significantes autônomos, sem referentes no mundo da experiência, [...] trataremos de inventar uma certa coerência a partir do que detectamos ou imaginamos como vagos sinais comunicativos. Os leitores, a quem nos cabe o título de co-criadores de poesia seguiremos insistindo em tratar de ir mais além das *palavras-só-palavras* e em nos esforçarmos para travar um diálogo imaginário naqueles pontos da cadeia significante nos que as palavras do poema podem nominar o que o poeta não sabe ou encobrir o que o poeta não quer saber (REISZ, 2014, p. 178, grifo do autor, tradução nossa)[218].

[216] "un fantasma es un ser etéreo e intangible. Necesita, por lo tanto, de un soporte físico para hacerse perceptible en el mundo de los vivos."
[217] "Encuentra una cierta 'traducción' en las emociones estéticas y en las asociaciones personales que puede suscitar en una sensibilidad especialmente receptiva."
[218] "[…] conjuntos de significantes autónomos, sin referentes en el mundo de la experiencia, […] trataremos de inventar una cierta coherencia a partir de lo que detectamos o imaginamos como vagas señales comunicativas. Los lectores a quienes nos cabe el título de co-creadores de poesía seguiremos insistiendo en tratar de ir más allá de las *palabras-solo-palabras* y en esforzarnos por trabar un diálogo imaginario en aquellos puntos de la cadena significante en los que las palabras del poema pueden nombrar lo que el poeta no sabe o encubrir lo que el poeta no quiere saber."

Adentra-se, portanto, nos significados ontológicos e nos jogos antitéticos proporcionados pelo poema. Assim, a segunda leitura do poema é considerar o "dominó" enquanto um jogo – possivelmente a primeira que nos vem à mente por ser mais conhecida. Essa referência lúdica, totalmente em consonância com o fantástico, que 'joga' em diversas instâncias, faz-nos considerar que os comensais ausentes são as peças que faltam para que o conjunto esteja completo. Por isso ele desanima. As acepções não são excludentes, mas complementárias, incluem-se nesse caráter fugidio da significação obtusa, haja vista que o título apresenta "O" dominó e no texto aparece "um" dominó. A mudança do artigo determinado para o indeterminado pode ser interpretada como o deslize da totalidade para a ausência. Ele está só. É uma peça perdida do conjunto de outras peças. Recorrendo novamente ao léxico, o adjetivo "nacarado" aparece dentro de uma cromatologia que remete ao perolado, ao marfim das peças do dominó. Ademais, o vocábulo também se aproxima de um aspecto marmóreo que, por sua vez, induz à sensação de frieza do mineral e se associa à passagem: "sua clara máscara de um amarelo frio".

O jogo de palavras amplia a ambiguidade e, portanto, mesmo que o leitor considere a segunda interpretação como a mais "viável" ela é insuficiente para diluir a inquietação e as indagações, entre tantas, que nos vêm à mente em relação aos comensais, à saída repentina do personagem, à culpa que ele carrega, a esse ambiente familiar – provavelmente acolhedor em outros tempos – que se torna estranho pela ausência, pela solidão e pela própria estranheza desses convidados ausentes. No território da poesia fantástica, essas interpretações e ambiguidades são transeuntes que chegam simultaneamente a todas as partes, a nenhuma parte, a respostas, a perguntas outras, a soluções e a novos enigmas referentes a um dominó que seria uma recordação e/ou uma personificação de um passado vazio, tal qual o personagem, que nos coloca diante de um abismo, pois:

> O significante (o terceiro sentido) nunca se preenche; está em estado permanente de *depleção* (termo linguístico que designa verbos vazios […]); certamente, também se poderia dizer – e com a mesma segurança – o contrário, a saber, que esse tipo de significante não se esvazia nunca (não acaba nunca de se esvaziar); mantém-se em um estado de perpétuo eretismo; nele, o desejo não culmina jamais nesse espasmo do significado que, normalmente, permite ao sujeito repousar de novo na paz das denominações (BARTHES, 1986, p. 62, grifo do autor, tradução nossa)[219].

[219] "El significante (el tercer sentido) nunca se llena; está en estado permanente de *depleción* (término lingüístico que designa verbos vacíos […]); ciertamente, también se podría decir –y con la misma justeza– lo contrario, a saber, que ese tipo de significante no se vacía nunca (no acaba nunca de vaciarse); se mantiene en un estado

Ao apresentar o insólito e o sobrenatural em meio a uma atmosfera conflituosa e ambígua, a poesia fantástica é, sobretudo, uma experiência extática na qual o leitor, ao estar inserido, experimenta, confunde-se, pensa, aprofunda-se, sente, flutua e abstrai-se da realidade cotidiana e poética com a qual está acostumado. A sensibilidade humana precisa ser atingida de forma que provoque um abalo na zona de conforto e transforme certezas em possibilidades, pois elas se desintegram devido à progressão entrópica do poema, rompe as expectativas do leitor, que espera um texto puramente metafórico, pois responde a uma lógica de inferências, silenciamentos e ambiguidades e, ademais, amplia um repertório de possibilidades, a considerar que "[...] na leitura da poesia a tensão pode ser extrema e que em certos casos pode levar à supremacia do significado literal, como se no complexo processo de decifração ganhasse a tendência à reliteralização" (REISZ, 2014, p. 189, tradução nossa)[220].

Nesses mundos comunicantes, na convivência entre o natural e o sobrenatural, na arbitrariedade do signo – representada pelas formas simbólicas – da poesia fantástica, os vazios são imperativos. Por meio das elipses o poeta diz sem dizer, mente sem mentir, pois "o discurso fictício [mais especificamente o fantástico] nos permite dizer o indizível […]" (SMITH, 1993, p. 124)[221]. Em meio a esses espaços prenhes de significâncias, dotados de hiatos e repletos de lacunas a ser preenchidas, a ficção criativa produzida fora das convenções literárias desenvolve um poema 'contaminado' pelo fantástico que nos coloca diante de espelhos, revela-nos ser vítima e monstro ao mesmo tempo, pois este:

> [...] representa nossas tendências perversas e homicidas; tendências que aspiram a gozar, liberadas, de uma vida própria [...] monstro e vítima simbolizam esta dicotomia de nosso ser; nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram. O "além" do fantástico na realidade está muito próximo; e quando se revela, nos seres civilizados que pretendemos ser, uma tendência inaceitável para a razão, horrorizamos-nos como se se tratasse de algo tão alheio a nós que o cremos vindo do além. Então traduzimos esse **escândalo "moral"** em termos que expressam o escândalo "físico". A razão que distinguia as coisas e subdividia o espaço, cede seu lugar à mentalidade mágica. O monstro atravessa muros e nos alcança onde quer que estejamos; nada mais natural, posto que o monstro está em nós. Já se sabia deslizado no mais íntimo de nosso ser, quando

de perpetuo eretismo; en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones."

[220] "[...] en la lectura de la poesía la tensión puede ser extrema y que en ciertos casos puede llevar a la supremacía del significado literal, como si en el complejo proceso de desciframiento ganara la tendencia a la reliteralización."

[221] "El discurso ficticio nos permite decir lo indecible […]"

> fingíamos acreditá-lo fora de nossa existência (VAX, 1965, p. 11, grifo nosso, tradução nossa)[222].

O escândalo com o qual nos deparamos é nos apercebermos monstros e nos enfrentarmos com uma distância abissal entre o (pretender) ser e o estar, percepção apenas conseguida na solidão e no silêncio. Logo, assim como o dominó, ronroneamos uma oração, uma confissão, uma culpabilidade, um pedido de desculpa. No poema fantástico a disrupção das fronteiras entre o que pensamos ser e o que realmente somos, o feérico e o telúrico, fugir e se encontrar dá-se no plano cognitivo, intra e extraliterário de uma forma tão violenta quanto na prosa. Ela é bastante incisiva, pois o poema ficcional enlaçado pelo fantástico exalta uma lógica que vai além da percepção rotineira, irrompe múltiplas figurações e provoca questionamentos sobre realidade e irrealidade, ilusão e imaginação.

A ótica do desvio do discurso mimético revela uma nova visão de mundo que abriga a diversidade de forma e espécies. A poesia potencializa os efeitos do fantástico ao incitar o exagero e o deslocamento do real. A arquitetura poética ficcional ultrapassa os traços de ordens simbólicas e culturais, porque “um poema representa o discurso da mesma forma que uma obra, em sua totalidade, representa atos e acontecimentos humanos, ou uma pintura representa objetos visuais” (SMITH, 1993, p. 41, tradução nossa)[223]. Desse modo:

> O poema é antes de tudo linguagem animada de ritmo, com uma harmonia musical interna. É certo que a prosa tem seu próprio ritmo, porém é uma cadência de membros sintáticos, muitíssimo menos rigorosa que a da poesia. Quer dizer, muito menos patente, audível a quem a escuta. O ritmo poético, entretanto, é ritmo dos mitos e sagas tradicionais, o ritmo do ninar e a canção popular, o ritmo dos conjuntos mágicos e os salmos elevados às divindades (GARCÍA, 2005, p. 98, tradução nossa)[224].

---

[222] “[...] representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia [...] monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran. El “más allá” de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá. Entonces traducimos ese escándalo “moral” en términos que expresan el escándalo “físico”. La razón que distinguía las cosas y subdividía el espacio, cede su lugar a la mentalidad mágica. El monstruo atraviesa muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se sabía deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia.”

[223] “Un poema representa al discurso de la misma forma que una obra, en su totalidad, representa actos y sucesos humanos, o una pintura representa objetos visuales.”

[224] "El poema es ante todo lenguaje animado de ritmo, con una armonía musical interna. Es cierto que la prosa tiene su propio ritmo, pero es una cadencia de miembros sintácticos, muchísimo menos rigurosa que la de la poesía. Es decir, mucho menos patente, audible a quien la escucha. El ritmo poético, sin embargo, es ritmo de los mitos y sagas tradicionales, el ritmo de la nana y la canción popular, el ritmo de los conjuntos mágicos y los salmos elevados a las divinidades.”

Os enunciados da poesia fantástica abarcam elipses a fim de gerar o *delayed decoding* para fazer com que o leitor adie sua compreensão e retorne para encontrar os pontos tácitos ao longo de uma organização metrificada que apresenta uma superposição ininterrupta de dimensões e de elementos antinaturais estranhos à linguagem cotidiana, alheio ao pragmatismo. Isto posto, ainda pautada na série de poemas denominada “Simbólicas”, de Eguren (1911), está:

Marcha fúnebre de una marionnette

Suena trompa del infante con aguda melodía...
la farándula ha llegado de la reina Fantasía;
y en las luces otoñales se levanta plañidera
la carroza delantera.
Pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos
y con sus caparazones los acéfalos caballos;
va en azul melancolía
la muñeca. ¡No hagáis ruido!;
se diría, se diría
que la pobre se ha dormido.
Vienen túmidos y erguidos palaciegos borgoñones
y los siguen arlequines con estrechos pantalones.
Ya monótona en litera
va la reina de madera;
y Paquita siente anhelo de reír y de bailar,
flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza;
suena el pífano campestre con los aires de la danza.
¡Pobre, pobre marionette que la van a sepultar!
Con silente poesía
va un grotesco Rey de Hungría
y lo siguen los alanos;
así toda la jauría
con los viejos cortesanos.
Y en tristor a la distancia
vuelan goces de la infancia,
los amores incipientes, los que nunca han de durar.
¡Pobrecita la muñeca que la van a sepultar!
Melancólico un zorcico se prolonga en la mañana,
la penumbra se difunde por el monte y la llanura,
marionette deliciosa va a llegar a la temprana

sepultura.
En la trocha aúlla el lobo
cuando gime el melodioso paro bobo.
Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía
y la dicha tempranera a la tumba llega ahora
con funesta poesía
y Paquita danza y llora[225].

Marionnette, duplo diminutivo do substantivo próprio advindo do francês *Marie – Marion*, correspondia na Idade Média às figuras de madeira ou de gesso da Virgem Maria, chamadas “mariettes” ou “mariolettes”, que costumavam ser colocadas no nicho nas fachadas das casas. No final do século XV também significou “ducado com a figura da Virgem” e depois teve o sentido de “farsa”, “sátira”[226]. Em outros idiomas europeus, o termo se assemelha à palavra boneca ou deriva da palavra criança (*muñeca*; *criatura*, respectivamente, em Castelhano). A acepção metafórica e até mesmo metonímica que podemos relacioná-la é de uma pessoa débil, sem personalidade, manipulada, sem vida, vazia.

Em contrapartida, em uma leitura não metafórica, Eguren nos traz uma marionete que comporta todas as significações acima descritas e nos apresenta a uma criança morta que se anima durante o próprio enterro. A aproximação entre a marionete e o dominó egurianos está configurada, além da animação, pelo ritmo festivo, pela tragédia dos seres que não se desprendem totalmente do mundo dos vivos, e pelos elementos mortuários e noturnos. Em ambos os poemas existe a reafirmação da vida. Duas figuras vazias que se animam em um cenário terreno no qual o feérico desafia os limites entre os planos do possível e do impossível, do real e do irreal. Tanto a marionete quanto o dominó compõem o que podemos chamar de uma ‘poética do vazio’ muito intrínseca ao fantástico. Quer dizer, bonecas,

[225] “Soa o trompete do infante com aguda melodia... / a farandola chegou da rainha Fantasia; / e nas luzes outonais se levanta carpideira / a carroça dianteira. / Passam logo, em surdina, peregrinos e lacaios / e com suas carapaças os acéfalos cavalos; / vai em azul melancolia / a boneca. Não façam ruído!; / se diria, se diria / que a pobre dormiu. / Vêm túmidos e erguidos palacianos borgonheses / e os seguem arlequins com / estreitas calças. Já monótona em liteira / vai a rainha de madeira; / e Paquita sente desejo de rir e de bailar, flutuou breve a cadência do abatimento e da saudade; / soa o pífano campestre com os ares da dança. / Pobre, pobre marionete que vão sepultar! / Com silente poesia / vai um grotesco Rei de Hungria / e o seguem os alanos; / assim toda a matilha / com os velhos cortesãos. / E tristes à distância / voam deleites da infância, os amores incipientes, os que nunca hão de durar. / Pobrezinha a boneca que vão sepultar! / Melancólico / um baile se prolonga na manhã, / a penumbra se difunde pelo monte e pela planície, / marionete deliciosa vai chegar à prematura / sepultura. / Na vereda uiva o lobo / quando geme a melodiosa parada boba. / Tremeu o / berrante da infância com aguda melodia / e a dita prematura à tumba chega agora / com funesta poesia / e Paquita dança e chora (EGUREN, 1911, p. 40-41, tradução nossa).”

[226] MARIONETA. *In*: ETIMOLOGÍAS latín, chistes, refranes y ciudades. Chile, 1998. Disponível em: http://etimologias.dechile.net/?marioneta. Acesso em: 2 abr. 2019.

vestimentas, estátuas, objetos e corpos mortos – vazios de alma –, enfim, seres inanimados, ocos, que se animam – e muitas vezes se humanizam – por meio de uma força sobrenatural.

A marionete, que inclusive possui nome próprio, Paquita (santa-virgem--boneca-menina), entra em correspondência com elementos de uma cerimônia religiosa que une tempo, angústia e sentimentos profundamente introspectivos: “anhelo”, “murria”, “añoranza”, que remetem a momentos e atitudes intangíveis, irrealizáveis, ou melhor, menos passíveis de ser tangíveis e realizáveis. Ainda em relação ao nome próprio, é exatamente ele, juntamente com a sua repetição e menção através das referências (*muñeca*, *la pobre*, *la reina de madera*, *pobre marionette*, *marionette deliciosa*), que acentua a espectralização desse ente sobrenatural, pueril, puro, sagrado e intocável como um tabu.

É por meio dessa espectralização que o fantástico se infiltra pouco a pouco e inverte diversas ordens do esperado ou do idealizado pelo leitor, no tocante à interpretação metafórica de um poema. Estamos familiarizados com a presença de espectros na literatura, entretanto, o fantasma de uma criança é algo incomum. Ademais, diferentes de muitas poesias que envolvem os temas tanáticos e se inserem no horror ou no terror, neste poema eguriano, não há uma invocação da alma da menina morta que, por sua vez, aparece sem o propósito de assombrar ou de prejudicar qualquer pessoa. Além disso, vale ressaltar o fato de que os mortos podem ver e ouvir os vivos, mas não o contrário, assim como também é inquietante perceber que não são os seres viventes que choram a menina morta, mas sim ela quem chora devido à sua condição.

A espectralização da personagem, em contrapartida, não se estende ao eu lírico, apresentado como uma espécie de narrador heterodiegético e que se resume à função de narrar/descrever/recitar a cena. Existe a impossibilidade, portanto, de afirmar se a voz poética se projeta desde um plano do além-túmulo ou terreno. É possível inferir, por outro lado, uma postura enunciativa de um sujeito poético, cuja capacidade de enxergar os sentimentos e as atitudes do espírito de Paquita, ainda preso às esferas terrenas, revela enigmas que fundamentam o poema enquanto fantástico, reforça as suas ambiguidades e o torna perturbador em diversas instâncias. Mas se por um lado essa atmosfera em certa medida ‘preocupa’ o leitor, por outro:

> [...] a preocupação, na poesia, pode ser paradoxalmente positiva. É por isso que, mais que uma "estranheza perturbadora", definiremos a poesia fantástica como o lugar de uma "estranheza fascinante", o adjetivo "fascinante" melhora a ambivalência e a ambiguidade dessa estranheza, que ao mesmo tempo "preocupa" e "exalta" (VIEGNES, 2006, p. 97-98, tradução nossa)[227].

É ciente desse fascínio que o poeta faz uso dos mais diversos dispositivos e mecanismos para poder expressar seus "*anhelos*" e "fantastizar" (REISZ, 2014). 'Fantástico', 'Fantasia', palavras etimologicamente relacionadas a Phantasos, descendente da partenogênese de Nix, juntamente com Hipnos, Morfeus, Fobertor e Tânato – oniros que remetem à noite, ao sono, ao sonho, à escuridão e à morte, estágios pelos quais a jovem princesa passa, escoltada por seres psicopompos, arquétipos mitológicos que serviram de guia para a boneca de madeira, mas que são acéfalos e, provavelmente, desconhecem o caminho.

A marionete permanece presa ao plano em um azul melancólico. Núñez (apud ANCHANTE ARIAS, 2011, p. 53-54) considera que as cores azul e amarela são utilizadas para perfilar os objetos e os seres fantásticos, na obra de Eguren e, dentro do código cromático, o azul é um sentimento que além de designar uma relação ilusória com o mundo:

> - Simboliza inocência, pureza e assexualidade. Também idealismo.
> - Vincula-se à melancolia e à tristeza, assim como também a uma sorte de transcendência (mais além da morte) espiritual.
> - Celeste: divino, por sua relação com o céu[228].

O ambiente medieval, de cavalaria, de trompa, marcha fúnebre, "farándula", cavalos com "caparazones", "palaciegos borgoñones", "Rey de Hungría", "arlequines", "litera", por exemplo, é interpretada por Areta (apud ANCHANTE ARIAS, 2011) – de modo bem parecido com Higgins – como uma crítica a valores, pessoas e comportamentos presos ao passado. Crítica esta que também se estende à própria poesia. Logo, em "Marcha fúnebre de una marionnette":

> [...] seus personagens fantásticos se converteram em palavras que exercem a crítica desse mesmo mundo que representam, crítica simbólica de uma sociedade passada e presente de valores caducos, alegórica de uma poesia

[227] "[...] l'inquiétude, en poésie, peut être paradoxalement positive. C'est pourquoi, plutôt qu'une «inquiétante étrangeté» on définira la poésie fantastique comme le lieu d'une «envoûtante étrangeté», l'adjectif «envoûtante» rendant mieux l'ambivalence et l'ambigüité de cette étrangeté, qui à la fois "inquète" et «exalte»"

[228] "Simboliza inocencia, pureza y asexualidad. También idealismo. – Se vincula a la melancolía y la tristeza, así como también a una suerte de trascendencia (más allá de la muerte) espiritual. – Celeste: divino, por su relación con el cielo."

> que costumava utilizar o cortesão (ARETA, apud ANCHANTE ARIAS, 2011, p. 38, tradução nossa)[229].

É possível, através da observação de Areta, realizar outra leitura referente à crítica relacionada ao Romantismo. O movimento seria a própria marionete, manipulada de várias formas, até a exaustão pelos artistas até o ponto em que seus símbolos estão mortos e é preciso enterrá-los. Contudo, eles sobrevivem enquanto espírito infantil de esperança, de permanência, de algo novo que existe no romantismo e que permanece.

As expressões literárias estão intimamente associadas aos contextos sociais, ao imaginário, aos anseios, às preocupações e às dúvidas que permeiam a existência humana. Muito se relaciona o artista – sobretudo o poeta – a uma espécie de porta-voz dos sentimentos, a um indivíduo que se propõe a explicar o mundo, quando, na verdade, ele procura interpretá-lo, como uma possibilidade de leitura, já que "um poeta deve dizer as coisas que nunca se diriam sem ele" (HUIDOBRO, 2003, p. 3, tradução nossa)[230]. Contudo, como toda arte, a poesia não é uma mera cópia do mundo, espelho do sentimento do poeta nem tampouco responde a exigências da sociedade. A poesia não é um registro histórico, embora possamos identificar fatos e eventos pertencentes a determinados tempos nos textos[231]. E, com base no conceito aristotélico, o que faz a poesia (trágica, especialmente) "mais filosófica e mais profunda" que a história:

> […] é sua possibilidade de propor problemas humanos de validez universal através de uns personagens e umas ações que sempre levam a marca do individual e através de situações quase sempre tão extremas, tão pouco 'cotidianas', que o sujeito se sente tentado a atribuir-lhes esse matiz de único e casual que, segundo Glinz, pode ter o fático (REISZ, 1979, p. 124, tradução nossa)[232].

A poesia, de modo geral, portanto, é um tipo de discurso que utiliza os elementos necessários para o reconhecimento de circunstâncias por parte do leitor, em termos cognitivos. O ato da escrita não vem após algo sentido, ouvido ou visto,

---

[229] "[…] sus personajes fantásticos se han convertido en palabras que ejercen la crítica de ese mismo mundo que representan, crítica simbólica de una sociedad pasada y presente de valores caducos, alegórica de una poesía que solía utilizar lo cortesano."

[230] "Un poeta debe decir las cosas que nunca se dirían sin él."

[231] Vide poema de Eguren que constitui uma cena medieval, embora tenha sido escrita em um diferente contexto cronológico, histórico, intelectual e territorial.

[232] "[…] es su posibilidad de proponer problemas humanos de validez universal a través de unos personajes y una acciones que siempre llevan el sello de lo individual y a través de situaciones casi siempre tan extremas, tan poco 'cotidianas', que uno se siente tentado de atribuirles ese matiz de lo único y casual que, según Glinz, puede tener lo fáctico."

mas sim após o pensar e o teorizar sobre essas experiências para ressignificá-las e expressá-las através de mundos criados, pois “para o poeta o mundo é ressonância, na raiz das palavras o poeta colocou a potência de sua oralidade ‘visual’. Vê através da linguagem que o mundo, nem surdo, nem cego, põe-se a falar” (JIMENO--GRENDI, 2006, p. 69, tradução nossa)[233]. Logo:

> Escrever e teorizar são duas apostas sobre a existência suposta do real; cremos nesse mundo que, para diferenciá-lo de nossa subjetividade, chamamos objetivo (Gegenstand) aquilo que nos enfrenta. Elaboramos ideias sobre esse mundo, a projeção de seus esquemas-ideias constituem nossos mundos interiores; o conhecimento é uno deles; poesia, mística, experiência, sabedoria, religião. O homem é uma pluralidade de mundos íntimos (JIMENO-GRENDI, 2006, p. 70, tradução nossa)[234].

Em meio à polidimensionalidade interior do indivíduo, o ambiente criado dentro da poesia fantástica gera uma atmosfera de hesitação semântica, pois remete a titubeios, à insegurança. Não há nada certo nem concreto. Há possibilidades. As certezas desintegram-se devido à progressão entrópica dos versos, pois a incerteza leva a releituras que, por sua vez, gera informações novas, complementárias e novamente incertas. Esse exercício teórico, prático, objetivo, subjetivo rompe com a expectativa de um texto puramente metafórico. Ela não é uma experiência vivenciada a partir de um condicionamento pré-estabelecido culturalmente, pois desafia a habitualidade na dissolução de fronteiras, sobretudo quando está escrita sob os moldes líricos, tais quais os poemas aqui apresentados.

As interpretações aqui apresentadas apenas foram possíveis devido ao fato de que em ambos os poemas de Eguren as categorias narrativas associadas às descrições proporcionaram cenas claras e dinâmicas. Ademais, a representação esteve intrinsecamente ligada à criação, por parte do leitor, que recorreu aos recursos epistemológicos para ‘decifrar’ o código hermenêutico ali contido. Logo, da mesma maneira que afirmamos no capítulo anterior a possibilidade de uma leitura social e política na prosa fantástica, esse recurso também se faz presente no poema fantástico, pois ele é, sobretudo, ficcional.

---

[233] “para el poeta el mundo es resonancia, en la raíz de las palabras el poeta ha puesto la potencia de su oralidad «visual». Ve a través del lenguaje que el mundo, ni sordo, ni ciego, se pone a hablar.”

[234] “Escribir y teorizar son dos apuestas sobre la existencia supuesta de lo real; creemos en ese mundo que, para diferenciarlo de nuestra subjetividad, llamamos objetivo (Gegenstand) aquello que nos enfrenta. Elaboramos ideas sobre ese mundo, la proyección de sus esquemas-ideas constituyen nuestros mundos interiores; el conocimiento es uno de ellos; poesía, mística, experiencia, sabiduría, religión. El hombre es una pluralidad de mundos íntimos.”

Ouso afirmar que a ficcionalidade no poema não é exclusividade da poesia fantástica, haja vista todo poema ser ficcional. Entretanto, o que diferencia esse subconjunto de outros é, além da relação com a realidade – como afirmado no final no capítulo anterior – a apresentação bem definida, clara e identificável de categorias advindas da narrativa, cuja descrição ampliam o espessor ficcional. Quer dizer, personagens, espaço, tempo, ação, voz, cor, textura e aspectos físicos, anímicos e psicológicos são trabalhados por meio das ferramentas poéticas da métrica, dos versos (rimados ou não) e do ritmo com uma opacidade mínima que nos permite identificar um enredo com início, meio e fim, no qual os eventos insólitos, o sobrenatural, os elementos clássicos do fantástico, a unidade mediadora, a hesitação, a inquietação e, sobretudo, a equivocidade para com os fenômenos ali apresentados ampliam a cada leitura as interpretações labirínticas.

A considerar essas interpretações, julgo necessário trazer à ordem do dia as raízes desse subconjunto da poesia que perpassa os séculos sempre se renovando e atualizando-se a cada geração. Obviamente o ponto de partida é a Europa e a Idade Média (e alguns estudiosos um pouco anteriores a ela) para, posteriormente, chegarmos à América Latina por meio de exemplificações e teorizações a respeito da poesia fantástica.

Como observam Lovecraft (2007) e Reisz (2014), um dos gérmens da poesia fantástica encontra-se nas baladas românticas, fontes que não se esgotaram, mas apenas mudaram de curso para irrigar terrenos profícuos que já haviam sido semeados pelas vanguardas e por uma série de inquietações que fomentaram uma gama de inovações artísticas desenvolvidas na América Latina, proporcionando-lhe uma fisionomia própria, uma prosa e uma poesia fantásticas universais. Contudo, antes de adentrar nas teorizações sobre a balada, acredito ser pertinente voltar um pouco mais no tempo e ir mais profundo, a fim de também incidir luz sobre as bases desse gênero onde a poesia fantástica se consolidou.

3.1 O ESPÍRITO FANTÁSTICO

É sabido que o folclore, a cultura popular e, principalmente, a religião inculcaram nas civilizações a existência (e o temor) de criaturas fabulosas, que por sua vez já apareciam em narrativas orais e, posteriormente, foram registradas através da escrita. Entretanto, os entes extraordinários que surgem na poesia, além

de possuírem uma base feérica, também se ancoram em uma perspectiva telúrica e, sobretudo, científica. Logo, o fantástico enquanto estética e pautado na ambiguidade e no conflito possui raízes muito mais profundas que se estenderam por várias direções devido, principalmente, às ambivalências de estudos em várias categorias, que incluem a teologia, a filosofia e a medicina, por exemplo. Portanto, não é à toa que o fantástico esteve sempre no cerne de conflitos que envolvem ciência-religião, razão-emoção, iluminismo-romantismo, realidade-ficção, corpo-alma.

Sigo, portanto, bastante de perto os estudos de Agamben (2007) sobre o *espírito fantástico* e sua respectiva inserção na poesia lírica. Embora o referido teórico direcione suas análises para os poemas estilo-novistas e se direcione para Dante e Guido Cavalcanti, sua base de argumentações concentra-se nos estudos médicos e nas discussões filosóficas da Idade Antiga, principalmente relacionados ao período limítrofe com a Idade Média e aos subsequentes herdeiros dessas perspectivas, que respingaram de modo contundente e incisivo no amor cortês. Este, por sua vez, apresenta-se em meio a contradições que envolvem o ideal cavalheiresco, o desejo erótico, a transcendência, a realização espiritual e o amor em versões que abrangem a passionalidade, a autodisciplina, a moralidade, a humilhação e a exaltação. Ou seja, um amor idealizado, mas ao mesmo tempo carnal, características essas exacerbadas séculos depois, no Romantismo.

Esse espírito fantástico do qual trata Agamben (2007), parte do princípio de que existia uma fisiologia dos espíritos. A maioria dos médicos considerava a existência de três espécies de espíritos: o *natural*, originário do fígado; o *vital* com origem no coração; e o animal, nascido nos recintos do cérebro a partir de uma purificação do *espírito vital*. É dessa fisiologia que a doutrina pneumática (com teorizações já existentes no contexto teológico) participa. Para o estudioso, o pneuma, na visão estoica e neoplatônica, associa-se à fantasia. Contudo, é na perspectiva do bispo grego do século IV, Sinesio, na obra *De Insomniis*, que pneuma e fantasia se fundem e formam a ideia de um:

> "'espírito fantástico' "[...] sujeito da sensação, dos sonhos, da adivinhação e dos influxos divinos, sob cujo signo se cumpre a exaltação da fantasia como mediadora entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino" (AGAMBEN, 2007, p. 161).

Além dos pensamentos de Sinesio, Agamben está pautado nas definições pneumatológicas advindas de Aristóteles, dos estoicos e dos neoplatônicos e afirma que elas alimentarão não apenas a ciência como também a especulação e a poesia do renascimento intelectual produzida entre os séculos XI e XIII. Nesse sentido:

> A síntese que disso resulta é tão marcante que a cultura europeia desse período poderia ser definida com razão como uma pneuma-fantasmologia, em cujo âmbito, que circunscreve ao mesmo tempo uma cosmologia, uma fisiologia, uma psicologia e uma soteriologia, o sopro que anima o universo, circula nas artérias e fecunda o esperma, é o mesmo que, no cérebro e no coração, recebe e forma os fantasmas das coisas que vemos, imaginamos, sonhamos e amamos; como corpo sutil da alma, ele é, além disso, o intermediário entre a alma e a matéria, o divino e o humano, e, como tal, permite que se expliquem todas as influências entre corpóreo e incorpóreo, desde a fascinação mágica até às inclinações astrais (AGAMBEN, 2007, p. 163).

O teórico também associa a essas doutrinas os pensamentos de Avicena, século X, e do francês Guilherme de Conches, século XI. O polímata persa versa sobre os sentidos internos e externos e a localização cerebral das seguintes virtudes/forças: a *fantasia* ou senso comum (primeira cavidade); a *imaginação*, (cavidade anterior)[235]; a *imaginativa* – relacionada à alma vital – e *cogitativa* – alma humana (cavidade mediana do cérebro); a *estimativa* (sumidade da cavidade mediana do cérebro); e a *memorial e reminiscível* (cavidade posterior do cérebro). A relação entre esta e as intenções (apreendidas pela força estimativa) é análoga entre a imaginação e os fantasmas. Já o filósofo escolástico francês desenvolve um esquema do processo psíquico no qual existem 3 celas no cérebro: a *fantástica* (visual ou imaginativa); a *racional* (capaz de discernir – o que é atraído pela ala fantástica, ao passar pela racional); e a memorial (capacidade de manter algo na memória). Junto a esses pensamentos, acopla-se o renascimento da pneumatologia no século XI, com Constantino Africano, e culmina em meados do século XII com o médico árabe Costa ben Luca. Logo, Agamben (2007) reúne tais premissas, associa-as a outras e desenvolve o seguinte pensamento sobre o *espírito fantástico*:

> A partir do tálamo esquerdo do coração, o espírito vital sobe para o cérebro através da artéria, passa através de suas três celas, e ali, "por virtude da fantasia e da memória, se torna mais puro e digerido (*digestior purgatiorque*) e se transforma em espírito animal". A partir do cérebro, o espírito animal enche os nervos e se irradia por todo o corpo, produzindo a

[235] Segundo Agamben (2007), na perspectiva de Avicena, fantasia e imaginação se diferem porque esta não é apenas receptiva, mas também ativa.

> sensibilidade e o movimento. A partir da cela fantástica, ramifica-se o nervo ótico, que, ao bifurcar-se, alcança os olhos. Pela cavidade desse nervo passa o espírito animal, que aí se torna ainda mais sutil e, segundo uma teoria, sai dos olhos como espírito visual, se dirige até o objeto através do ar, que para ele cumpre o papel de "suplemento" e, tendo-se informado de sua figura e de sua cor, volta ao olho e daí para a cela fantástica; de acordo com outra teoria, o espírito visual, sem sair do olho, recebe através do ar a marca do objeto e a transmite para o espírito fantástico. Mecanismo análogo vale para o ouvido e para os outros sentidos. Na cela fantástica, o espírito animal ativa as imagens da fantasia, na cela memorial produz a memória e, na logística, a razão (AGAMBEN, 2007, p. 164-165, grifo do autor).

Não é gratuito, portanto, o aparecimento de duplos, espelhos, ilusões de ótica, refrações, imagens, temas contemplativos através de superfícies refletoras e apelos à visão em inúmeros poemas. Ademais, não é por acaso que o fantástico, enquanto expressão estética, problematiza as questões relacionadas a esse sentido. Os problemas da visão estão associados à melancolia, considerada por essas doutrinas como uma enfermidade que, por sua vez, está associada a outras: o amor. A visão se faz patológica pelo pensamento do processo cognitivo que inicia no sentir, perpassa pelo imaginar e, ao ser externalizado por meio dos textos, retorna a fazer-se sentir. Nesse ensejo, a espiritualidade da visão se fez presente nas discussões teológicas e científicas, cotidianas e literárias. É ela que une alma e corpo e endossa os mistérios existentes entre a natureza e a sobrenatureza. A visão é o veículo para os influxos maravilhosos, para a inserção dos seres fabulosos. Assim, os motivos fantásticos compartilham o espaço da poesia com um elemento *hors concours*: os temas passionais que dentro da:

> [...] psicologia medieval, com uma invenção que está entre as heranças mais fecundas legadas à cultura ocidental, concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem (AGAMBEN, 2007, p. 145).

Amor este que na passagem da concepção clássica à medieval "pode ser eficazmente caracterizada como a passagem de uma 'doença da visão' a uma 'doença da imaginação'" (AGAMBEN, 2007, p. 143)[236]. Conceito esse bastante explorado *a posteriori* no Romantismo com associações às intervenções demoníacas, principalmente relacionadas à figura feminina – que também pode ser anjo –, e às enfermidades mentais. Entretanto, antes de adentrar de maneira enfática nos versos românticos, o amor, o fantástico, a espiritualidade se fazem

[236] A referida citação encontra-se nas notas da página.

presentes no amor cortês e, evidentemente, na poesia trovadoresca, impregnada de um amor espiritualizado, carnal, divino, transcendente e ligada de forma incisiva à música e aos instrumentos musicais, sobretudo porque:

> A totalidade dos textos antigos de todas as civilizações estabelece uma ligação íntima entre música e linguagem poética. É portanto indiscutível que foi no plano oral que se realizou a tomada de consciência das possibilidades de exploração das virtualidades “poéticas” da língua (DELAS; FILLIOLET, 1975, p. 197).

Assim, fica evidente a aproximação entre o *espírito fantástico*, os conflitos presenciados nas vertentes terrenas e divinas, científicas e religiosas, espirituais e carnais que permeiam o cotidiano do popular e do erudito. É esse espírito, constituído com bases na pneuma que promove os fantasmas e toda uma poética de seres relacionados ao ar, ao vento, ao sopro, ao voo, à flutuação: espectros, vampiros, pássaros, anjos, quimeras e sereias. Entes metamórficos nascidos dos contrastes referentes a animal-humano, cérebro-coração, racional-irracional, matéria-alma, razão-emoção, vida-morte. Logo, a arte enquanto representante da formação e dos reflexos do imaginário individual e coletivo, entrega-se a essas discussões e permite a criação de poemas onde os versos possam abarcar as inquietações humanas. Desse modo:

> Eros e poesia, desejo e signo poético estão, portanto, ligados e envolvidos no pertencimento comum a um círculo pneumático, no qual o signo poético, brotando dos espíritos do coração, pode vincular-se imediatamente ao ditado daquele “moto spiritale” que é o amor, e ao seu objeto, ou seja, o fantasma impresso nos espíritos fantásticos (AGAMBEN, 2007, p. 210).

Nesse sentido, a poesia lírica, quer dizer, musicada, acompanhada pela lira, também é um ambiente para contar, imaginar e criar histórias que serão contadas e cantadas pelos trovadores, poetas-músicos que em suas cantigas embalam, desde o século XII, os medos, os desejos e os anseios do ser humano. Paulatinamente, música e poesia se associam a fim de dissociar o poema da exclusividade do culto religioso. A imaginação, de modo sutil – e por que não dizer luciferino – faz do homem o seu vassalo e instaura um estado de tensão entre o real e o ideal o que se pode e que se quer. Ela abre um abismo no qual o indivíduo se assoma à borda e é tentado a projetar-se extasiado, hipnotizado, em estado de transe, de delírio e, simultaneamente, de vigília em meio às canções, às cantigas, às baladas.

3.2 BALADA

A origem das baladas da cultura popular está composta pelas combinações orais-métrico-melodiosas-linguísticas, reproduzidas e produzidas pelos poetas através de um processo criativo que incorporou às primeiras formas elementos capazes de fomentar uma gama de sensações diferentes no leitor. No campo das definições, sobre a estrutura e a origem da forma literária 'balada', Ducrot; Todorov (1998, p. 183, grifo do autor) definem o termo 'balada' como uma forma fixa da versificação "composta de três estrofes homorrímicas e isométricas, e de um *envoi*, uma homenagem no fim da poesia"[237].

Kayser (1958) assevera que as baladas, puramente líricas e providas de estribilho, são originárias da literatura popular primitiva, derivam das epopeias e se desenvolveram de maneiras diferentes entre os povos: na Alemanha receberam o seu cunho especial, na Idade Média, devido às influências da velha canção heroica; as escandinavas são oriundas da época da cavalaria; e as inglesas remontam ao século XV. No Pré-romantismo, temas, como a morte e o aparecimento da pessoa amada para o companheiro sobrevivente, surgem nas baladas. Os motivos para o aparecimento variam: vingança por infidelidade, acudir ao chamado excessivo do sobrevivente, por meio de lamentos, e promessa de fidelidade, por exemplo. Segundo Kayser (1958, p. 253, grifo nosso):

> [...] uma balada cheia de **ação** inicia-se, de preferência, com palavras diretas pronunciadas por uma **personagem** [...] ou com uma pergunta que fica indeterminada quanto à sua proveniência e a sua direção [...] o poeta Borries von Münchhausen recomenda que as baladas mais líricas comecem com um "acorde preparatório". Entende por tal uma estrofe ou um grupo de versos que, sem estar intimamente vinculados com a verdadeira ação, façam com que o leitor se coloque no mesmo tom com a poesia[238].

Ação e personagem são duas categorias que remetem à ficcionalidade e já são dois dos pontos que endossam o que asseverei algumas páginas acima sobre a

[237] Acredito que há um erro de digitação na palavra "homorrímicas", sendo, na verdade: "homorrítmicas" que, dentro da linguagem musical, significa uma textura, ou seja, uma composição na qual se combinam materiais melódicos, rítmicos e harmônicos em que, numa peça polifônica, todas as vozes procedem simultaneamente com os mesmos valores rítmicos, embora com distintas melodias, pois uma ou mais vozes faz o sentido contrário.

[238] "Así, una balada llena de acción se inicia, preferentemente, con palabras pronunciadas directamente por un personaje […] o con una pregunta indeterminada en cuanto a su origen y dirección […] el poeta Borries von Münchhausen recomienda que las baladas más líricas comiencen con un "acorde preparatorio". Entiende por tal una estrofa o un grupo de versos que, sin estar íntimamente vinculados con la verdadera acción, hagan que el lector se ponga a tono con la poesía."

existência de uma poesia ficcional, nesse caso, bastante incipiente, embora os teóricos não utilizem esse tipo de critério para classificá-la.

Massaud Moisés (2004) atribui o aparecimento do termo *ballade*, com sentido poético, no século XIII, em Adam de La Halle, sendo na Idade Média o surgimento de seu despontar histórico. Segundo o teórico, a balada é uma das primeiras manifestações poéticas devido ao seu caráter universal, apresentando duas formas líricas:

1) Folclórica, popular ou tradicional: este tipo de balada não constitui monopólio de qualquer literatura europeia, pois se desenvolveu em diversos povos e idiomas. Era um "cantar de feição **narrativa**, girava ao redor de um único **episódio**, de assunto **melancólico**, histórico, **fantástico ou sobrenatural**" (MASSAUD MOISÉS, 2004, p. 49, grifo nosso). Fazendo uso das palavras de Zilman, o teórico informa que esse tipo de balada se trata de uma "**forma literária mista**" por reunir elementos **poéticos**, **dramáticos**, **líricos** e **narrativos**. A balada é uma breve canção-histórica direta, **tácita**, com **escassos detalhes**, mais **sugestiva** do que exploradora do enredo, apresenta um processo dramático de fabulação que pode estar estruturado em pergunta-resposta ou no diálogo e a chave do desenlace se adia até o final. Conforme Massaud Moisés, devido ao fato de essa literatura folclórica haver sido produzida antes e à margem do registro verbal, é possível supor que o texto primitivo (embrião do teatro, pelo caráter coletivo do poema) era constantemente modificado pela **transmissão oral**, principalmente porque o autor se omitia para que as expectativas e os valores da comunidade ressoassem na sua voz, fato que causava divergência no tocante à autoria: indivíduo, povo, indivíduo que falava em nome de um povo. Dessa maneira, a balada apresenta uma **estrutura híbrida**, de aspecto coletivo tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Massaud Moisés esclarece que o interesse erudito pela balada folclórica aconteceu no período Pré-romântico, responsável por uma poesia voltada para a natureza e para o sentimento, exercendo, portanto, considerável influência na lírica. Conforme o teórico, artistas como Göethe, Victor Hugo, Heine, Schiller e Walter Scott procuravam **imitar** essa manifestação literária, surgida entre os povos de língua germânica, no tocante à espontaneidade, à liberdade formal e às

características originais – fato este que lhe conferia, obviamente, modificações no que se refere à “ingenuidade originária dessa atividade cultural mais próxima do folclore do que da literatura” (MASSAUD MOISÉS, 2004, p. 50). Não por acaso, autores como Garret (Portugal) e Durán (Espanha) lançaram *Romanceiro* e *Romancero General*, respectivamente, no Romantismo, já que “*romance*” ou “*rimance*” é equivalente, dentro do contexto medieval, à balada popular (MASSAUD MOISÉS, 2004);

2) *Ballade*: erudita, francesa, apresenta uma forma fixa que se desdobra em: primitiva (século XIV – três estrofes de oito versos, com rimas *ababbccb* e cada estrofe terminava pelos mesmos versos); balada propriamente dita (século XV – três estrofes de oito ou dez versos, seguidas de um *envoi* de quatro ou cinco versos, cada estrofe culminava pelo mesmo verso e apresentava rimas: *ababbcbc* ou *ababbccdcd*). Caso a balada apresentasse um esquema de 28 versos era considerada *pequena balada*; 35 versos, *grande balada*; e 6 oitavadas ou décimas, seguida do *envoi* correspondente, *balada dupla* (MASSAUD MOISÉS, 2004).

A balada está associada à música por apresentar o *envoi* – que na canção corresponde a uma estrofe menor, chamada de *ofertório* – elemento através do qual “[...] o poeta dedica o poema à bem-amada ou condensa a matéria das instâncias” (MASSAUD MOISÉS, 2004, p. 63). O *envoi*, então, pode ser considerado atualmente como um refrão, um estribilho, utilizado ao término de cada estrofe para que uma mesma ideia ou frase seja repetida. Assim, o termo *leitmotiv* está ainda mais apropriado quando utilizado para falar dos motivos abordados por esse cantar narrativo que nasce no século XIII e encontra seu ápice no século XV.

Embora entre em desuso entre os séculos XVI e XVII, devido aos ideais classicistas, a balada desconhece a derrocada, pois os românticos fizeram-na florescer. Vale a pena ressaltar que os conceitos de balada aqui apresentados são bastante amplos, a considerar, a estrutura e os locais de produção. Tal amplitude é um empecilho para afirmar com exatidão o momento de transição entre a balada e a poesia fantástica. O posicionamento aqui assumido é que os elementos dessa forma fixa se conservaram e foram utilizados pelos pré-românticos, românticos e posteriormente por outros poetas que, mesmo tentando romper com a tradição, trabalharam esteticamente esses componentes. Logo, o contexto formado pelo

surgimento de vanguardas tornou-se um campo fértil para a instalação do fantástico na prosa e para novas experimentações que adaptaram esse modo narrativo ficcional às inquietações e à criatividade artísticas, conferindo-lhes variações no que se refere aos esquemas estróficos e rítmicos, aos *leitmotiv*, à quantidade de versos e à extensão, passando de forma fixa à essência fixa de uma poesia composta pelas mais variadas formas. Em outras palavras, seja na forma, seja no conteúdo, as modificações sofridas pela balada apresentam-se fulcrais para a sua existência, principalmente ao se abrir para a instalação de outras instâncias literárias, embora a fabulação e o sobrenatural já estejam, segundo Massaud Moisés (2004), em seu âmago. Nesse campo híbrido de erudito e popular, tradição e renovação, cópia e autenticidade, a oralidade se faz presente, pois, segundo Seidel (2014, grifo do autor, p. 197), ancorado nos pensamentos de Herder:

> [...] a língua materna (*Muttersprache*) é a poesia dos ancestrais, que qualquer falante precisa aprender, mas que também pode continuar a desenvolver. Essa possibilidade criativa de poder aumentar a riqueza de uma língua pelo trabalho da própria participação individual coloca-se para todos os falantes. Para o poeta, no entanto, esta possibilidade é reforçada, pois Herder compreende o ato poético-criativo como um modo de falar original ("*als ursprüngliches Sprechen*") dentro do campo de forças das mais distintas tradições. Neste sentido, a poesia e a criatividade artística são apresentadas como um processo duplo: que é tanto reprodutivo (reprodução daquilo que é), quanto também produtivo (produção de algo que ainda não foi).

Nesse ensejo, é perceptível que existe uma forte e evidente relação circular entre ancestralidade, fantástico e poesia. Portanto, da mesma forma que o fantástico uniu o popular e o erudito e se desenvolveu paralelamente às narrativas realistas, compondo o cabedal literário latino-americano, inicialmente pautado na forte influência europeia e *a posteriori* logrando uma identidade própria, a poesia fantástica possui características semelhantes. Elas versam sobre a marginalização, as fontes inspiradoras, as vanguardas, as expressões artísticas que se somaram às pré-existentes e, principalmente ao gérmen advindo da oralidade que foi trabalhado pelo poeta, pelo homem culto. Dessa maneira, na poesia fantástica os elementos plesiomórficos e apomórficos – tanto os relacionados ao gênero quanto os pertencentes ao modo narrativo ficcional aqui abordado – também se fazem presentes, já que:

> [...] o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem quanto ao fato de neles ser *intencional* a direção analógica, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são, como vamos ver, dois planos e duas finalidades de uma idêntica direção (CORTÁZAR, 2011, grifo do autor, p. 88).

O ato poético é libertário. Por conseguinte, os poetas – libertinos na arte de escrever – sonorizam, musicalizam, ficcionalizam e fantastizam (REISZ, 2014) a poesia a fim de produzir sentido, tanto por meio das estruturas fônicas quanto pela disposição e escolha lexicais. Em outras palavras, versos e enunciados se confundem devido aos elementos expressivos que ditam o ritmo do poema. A cada decifração métrica, a cada verso complementário do anterior e complementado pelo posterior, somos embalados por uma música e por uma dança que modificam nossa leitura ocidental, linear, horizontal, direcionada da esquerda para a direita. Os olhos deslizam pelo poema ziguezagueando-o, seguindo uma coreografia que o poeta preparou conforme os sons consonânticos nasais, oclusivos, fricativos e sibilantes que formam par com os sons vocálicos altos, médios e baixos. O movimento dos olhos indica ação, geradora de sons, não necessariamente audíveis, mas, assim como as imagens, criados através de nossa cognição. Nesse sentido:

> Na poesia fantástica, o sentimento de estranheza não pode ser induzido pelas únicas ferramentas que a narrativa usa; intervêm também essas figuras que o olho decifra no espaço paginal e que o "ouvido absoluto" traduz em ecos e cadências no espaço mental. Porque os dois modos de percepção, a decifração visual do signo e sua tradução em som – mesmo que permaneçam em um estágio mental, interior – são tão importantes quanto o outro, sobretudo depois do romantismo (VIEGNES, p. 293, tradução nossa)[239]

Portanto, a poesia fantástica, herdeira direta das baladas, descendente do Romantismo e parente de primeiro grau das vanguardas artísticas, apresenta estrutura rítmica, musicalidade, harmonia e inovação próprias. É necessário, então, aguçar os sentidos a fim de decifrar os enigmas dispostos ao longo dos versos. Tais características já foram apresentadas inicialmente nos poemas de Eguren, a partir dos poemas que se seguem, é perceptível como elas se ampliam com a passagem

[239] “Dans la poésie fantastique, le sentiment d'étrangeté ne peut être induit par les seuls outils que le récit utilise; interviennent également ces figures que l'oeil déchiffre dans l'espace paginal et que l'«oreille absolue» traduit en échos et cadences dans l'espace mental. Car les deux modes de perceptions, le déchiffrement visuel du signe et sa traduction en son – dût-elle demeurer à un stade mental, intérieur – sont aussi importants l'un que l'autre, surtout depuis le romantisme.”

dos tempos. “Nocturno de la estatua” (1931), de Xavier Villaurrutia é mais um exemplo de como o fantástico se apresenta de uma maneira peculiar no poema, devido ao fato das estruturas métrico-prosódicas intrínsecas a esse gênero:

> Nocturno de la estatua
>
> a Agustín Lazo
>
> SOÑAR, soñar la noche, la calle, la escalera
> y el grito de la estatua desdoblando la esquina
>
> Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
> querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
> querer asir el eco y encontrar sólo el muro
> y correr hacia el muro y tocar un espejo.
> Hallar en el espejo la estatua asesinada,
> sacarla de la sangre de su sombra,
> vestirla en un cerrar de ojos,
> acariciarla como a una hermana imprevista
> y jugar con las fichas de sus dedos
> y contar a su oreja cien veces cien cien veces
> hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”[240].

Ao escandir o poema, foi possível observar algumas características relacionadas à balada. Inicialmente ficou constatado que em alguns versos alexandrinos clássicos – majoritários no poema – Villaurrutia utilizou a técnica da cesura épica a fim de formar uma cadência nuclear binária num mesmo verso, pois o momento exato do hemistíquio apresentava palavras paroxítonas. A elisão que ocorre na sétima sílaba poética, devido à junção de dois meios-versos com fonemas vocálicos, faz com que os versos se encaixem, formando uma cesura interna. Tais recursos provocam uma marcação bem evidente, com uma pausa central forte – ampliada e marcada nos dois primeiros versos, pelo recurso gráfico das vírgulas – intensificada pelas sílabas poéticas longas anteriores e posteriores. Esse ritmo

[240] “Noturno da estátua / para Agustín Lazo / SONHAR, sonhar a noite, a rua, a escada / e o grito da estátua desdobrando a esquina / Correr para a estátua e encontrar apenas o grito, / querer tocar o grito e apenas achar o eco, / querer capturar o eco e encontrar apenas o muro / e correr para o muro e tocar um espelho. / Achar no espelho a estátua assassinada, / tirá-la do sangue de sua sombra, / vesti-la em um fechar de olhos, / acariciá-la como uma irmã imprevista / e jogar com as fichas de seus dedos / e contar a sua orelha cem vezes cem cem vezes / até ouvi-la dizer: ‘estou morta de sono’” (VILLAURRUTIA, 1931, p. 21, tradução nossa).

binário, entre as sentenças semiautônomas para cada hemistíquio, confere ao poema uma sonoridade mais harmoniosa desde o ponto de vista fonético e, associados aos *enjambements*, criam uma atmosfera na qual um ser sobrenatural se mostra inapreensível:

{SO/ÑAR/, so/ñar/ la/ **no**} //che, {la/ ca/lle,/ la es/ca/**le**} //ra

{y el/ gri/to/ de/ la es/**ta**} //tua {des/do/blan/do/ la es/**qui**} //na

{Co/rrer/ ha/cia/ la es/**ta**} {tua y en/con/trar/ só/lo el/ **gri/**to,}

{Que/rer/ to/car/ el/ **gri**} {to y/ só/lo ha/llar/ el/ **e/**co,}

{que/rer/ a/sir/ el/ **e**} {co y en/con/trar/ só/lo el/ **mu**/ro}

{y/ co/rrer/ ha/cia el/ **mu**} {ro y/ to/car/ un/ es/**pe**/jo.}[241]

A imbricação das rimas assonantes, coroadas e encadeadas, juntamente com a presença de elementos anafóricos, confere ao poema uma musicalidade exasperada pelo paralelismo, apresentado por meio da construção sintática, da repetição de vocábulos e da sonoridade. A repetição, vertical e sinuosa, como o abismo do fantástico, revela o *leitmotiv* do poema: a continuidade próxima do infinito, representada através da palavra ‘eco’ em si (principalmente porque nas vezes em que ela aparece, a primeira sílaba é tônica e longa) e das ideias que a ela se associam: a sombra enquanto cópia de outro corpo; o espelho conforme um objeto que repete o mundo; a estátua como representação de alguém; as aliterações (“*sacarla de la sangre de su sombra*”; “*cien veces cien cien veces*”); o grito configurando a reprodução de um mesmo som ou, poeticamente falando, a ressonância de um sentimento:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinad**a**,
sacarla de la sangre de su sombr**a**,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevist**a**

[241] { } = indicadores de hemistíquio; / = separador de sílabas poéticas; // = marcador da cesura épica; negrito = sinalização das sílabas principais.

O poema de Villaurrutia é labiríntico em diversas instâncias. Ele percorre o sistema sensorial no sentido do olhar (que desliza em zigue-zague), da audição (relacionada ao grito, ao eco, às palavras pronunciadas no último verso) e do tato (ao, finalmente, apresentar o encontro entre a voz poética e a estátua). Entre as possibilidades de leitura, aqui menciono duas. A primeira, de acordo com um viés mais distanciado do fantástico, pode configurar um percurso para a autodefinição de um eu lírico que finalmente se depara com sua natureza espectral, consigo mesmo, um ser vazio, solitário, errante em meio a um mundo desolador, angustiante. A segunda, dentro da interpretação fantástica e na qual estarei mais detida, inicialmente considerando a semântica relacionada ao paralelismo, provoca a formação de antíteses (*estatua asesinada*; *sangre de su sombra*; espelho/sombra*)* e, consequentemente, ambiguidades (estátua? Mulher?) – ampliadas pela voz poética indefinível, devido ao emprego dos verbos no infinitivo, ou seja, não pessoal. O poema provoca dicotomias entre o estar desperto, dormindo, sonhando, delirando de modo consciente. Fechar os olhos para ver? De olhos abertos para sonhar? O paralelismo é uma das chaves que nos ajudam a abrir as possibilidades de leitura:

> Mas a repetição [...] também pode ter outros valores, outros efeitos e despejar no registro do mórbido. A paranoia também se baseia em ideias de referência e recorrências angustiantes; câncer do simbólico, ela parodia a visão numinosa do xamã. Uma poesia fantástica se desenrola entre esses dois pólos, entre o "céu terrestre" do pensamento mágico e a galeria infernal de espelhos da loucura (VIEGNES, 2006, p. 300-301, tradução nossa)[242].

Nesse sentido, a repetição é um dos agentes que provocam a sensação de um estágio limítrofe entre o devaneio, a loucura e a vigília, principalmente quando associada aos símbolos. Pontes, nem sempre seguras, estendidas para que possamos atravessar o abismo do fantástico. O poema de Villaurrutia, apresenta uma mescla de sensualidade e morbidez, de paranoia e angústia e, efetivamente uma ligação – através da escada – entre o céu e o inferno (representados na figura da estátua). A presença da escada no ambiente onírico, aparentemente uma figura destoante na heterotopia da rua, como acontece em alguns sonhos, está em plena consonância com o contexto. Para Chevalier, esse objeto:

---

[242] “Mais la répétition [...] peut aussi avoir d'autres valeurs, d'autres effets, et verser dans le registre du morbide. La paranoïa elle aussi se fonde sur des idées de référence et d'angoissantes récurrences; cancer du symbolique, elle parodie la vision numineuse du chaman. La poésie fantastique se déploie entre ces deux pôles, entre le «ciel terrestre» de la pensée magique et l'infernale galerie des glaces de la folie.”

> [...] é o símbolo da progressão para o saber, da ascensão, para o conhecimento e a transfiguração. Se se eleva ao céu, trata-se do conhecimento do mundo aparente ou divino; se volta a entrar no subsolo, trata-se do saber oculto e das profundidades do inconsciente (CHEVALIER, 1986, p. 460, tradução nossa)[243].

Ainda de acordo com o teórico, tanto a escada quanto todos os outros símbolos deste tipo:

> [...] reveste um aspecto negativo: é a descida, a queda, o retorno à terra e inclusive ao mundo subterrâneo. Pois a escada vincula os três mundos cósmicos e se presta tanto à regressão como à ascensão; ela resume o drama inteiro da verticalidade (CHEVALIER, 1986, p. 461, tradução nossa)[244].

O referido objeto, portanto, está em total consonância com a ambientação criada pelo poeta, principalmente ao apresentar a mediação entre o Céu e a Terra (idas e vindas) pela evolução ou ascensão da natureza espiritual. Além das influências já citadas, é perceptível o roçar do surrealismo na poesia de Villaurrutia. A maioria dos versos são setissílabos e, logo, relacionam-se com a escada, pois, na simbologia, sete são os degraus que precisam ser enfrentados para atingir o grau do Conhecimento. Sete é o número da totalidade, da consciência, da espiritualidade, de uma conclusão cíclica, da vontade e também da ansiedade pelo desconhecido.

Vale ressaltar que as interpretações dos símbolos aqui apresentadas não são estruturas o formas fechadas, mas sim isotopias que, no fantástico, abarcam várias possibilidades. Portanto, os exemplos acima citados são caminhos abertos para variados destinos. Logo, as interpretações dos referidos símbolos são umbrais abertos para possíveis leituras. A simbologia da escada e do número sete, por exemplo, em momento algum, deve ser encarada como unívoca ou fechada. Mesmo porque o poema de Villaurrutia:

> […] é uma série de ecos em sucessão de associações metonímicas que configuram um círculo fechado, um labirinto em que a pessoa poética se perde em um ritmo vertiginoso. É uma perseguição furiosa sem saída que vai desde o real aparente (desde o que se crê que é, e não é) até o

[243] "[...] es el símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo aparente o divino; si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente."

[244] "[...] reviste un aspecto negativo: es el descenso, la caída, el retorno a la tierra e incluso al mundo subterráneo. Pues la escalera enlaza los tres mundos cósmicos y se presta tanto a la regresión como a la ascensión; ella resume el drama entero de la verticalidad."

> aparente real (o que apenas é como representação de outra coisa) (MARTÍN-RODRÍGUEZ, 1989, p. 1123, tradução nossa)[245].

Assim, essa voz poética indefinida, na busca pelo desconhecido, depara-se com o seu duplo, diante do espelho, enxerga-se e o retira de seu sangue, de sua sombra, de dentro de si, essa "hermana imprevista", pois "a imagem amada, a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão" (BOSI, 1977, p. 12). O grito, que se transforma em eco, ressoa dentro da voz poética "cien veces cien cien veces".

Os arquétipos do onírico e do noturno apresentam-se em uma ação vivida quase como o delírio de insônia ou o evento de um sonâmbulo em um ambiente inicialmente estático, mas que se dinamiza, metamorfoseia os personagens: o grito em eco, o muro em espelho. Nos estados do consciente/inconsciente, o entre-lugar é simultaneamente a definição e a indefinição. O personagem poético está no plano do que chamamos em espanhol de "ensueño", quer dizer, em um ambiente fronteiriço entre a vigília e o sono, onde ocorre a anagnórise. Nos interstícios da ambiguidade da palavra "sueño" (sono ou sonho), o poeta nos coloca diante do abismo, do *mise en abyme*, por haver a possibilidade de a voz narrativa estar sonhando dentro do sonho da estátua, seu duplo, já que "é a febre lúcida que habita o poeta que dá às coisas sua dimensão enigmática e insólita, outorgando ao cotidiano sua surpresa" (JIMENO-GRENDI, 2006, p. 66, tradução nossa)[246]. Essa surpresa é o insólito, essa inquietação diante de uma situação insolucionável. Extremamente conflituoso, "Nocturno de la estatua" é um poema fantástico carregado de arquétipos, entre eles, a morte, que é:

> [...] o único que não podem tirar do homem; podem lhe tirar a fortuna, a vida, a ilusão, porém a morte quem me vai tirar? Se a morte a levamos, como dizia um poeta, dentro, como o fruto leva a semente. Acompanha-nos sempre, desde o nascimento, e nossa morte cresce conosco. A morte é também uma pátria para onde se volta; […] A morte é algo já conhecido pelo homem (VILLAURRUTIA, 1966, p. 18, tradução nossa)[247].

---

[245] "[…] es una serie de ecos en sucesión de asociaciones metonímicas que configuran un círculo cerrado, un laberinto en el que la persona poética se pierde a un ritmo vertiginoso. Es una persecución furiosa sin salida que lleva desde lo real aparente (desde lo que se cree que es, y no es) hasta lo aparente real (lo que sólo es como representación de otra cosa)."

[246] "Es la fiebre lúcida que habita el poeta la que da a las cosas su dimensión enigmática e insólita, otorgándole a lo cotidiano su sorpresa."

[247] "[...] lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién me la va a quitar? Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros. La muerte es también una patria a la que se vuelve; […] La muerte es algo ya conocido por el hombre."

A morte, portanto, é medo, desejo, início, fim, eternidade, certeza. Nas poesias expostas até o presente momento, ela está presente no ritmo poético que "tem a decisiva virtude, a capacidade de provocar em nosso foro interno – segundo a tão célebre como afortunada formulação de Coleridge – "uma suspensão voluntária da incredulidade" (GARCÍA, 2005, p. 99, tradução nossa)[248]. Tal recurso provoca ressonâncias ao longo do poema e fomenta uma musicalidade que embala a leitura porque:

> *A música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem* (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) *se liberta de toda referência significativa para não nomear e não assumir senão a essência dos objetos*. Isto supõe, num trânsito inefável, ser os seus objetos no plano ontológico (CORTÁZAR, 2011, p. 98, grifo do autor).

Tão musical, ficcional e fantástico quanto os poemas de Eguren e Villaurrutia é "Ego vitreum" (2008), de André de Sena. Seus versos apresentam ressonâncias da balada romântica, de um cantar popular e erudito, que em pleno século XXI representa bem a renovação estética da poesia fantástica, ratificando a polivalência e o polimorfismo desse modo ficcional narrativo apto a infiltrar-se em qualquer gênero. Consoante com as definições acima apresentadas, ele abarca a fantasmagoria, a ambiguidade, a hibridez, os detalhes tácitos, a melancolia e, evidentemente, é harmônico, rítmico e melódico:

> Ego vitreum
>
> Falo-te de fantasmas e visões,
> dos queixumes do vento nas vidraças,
> do estranho frio e as vítreas sensações
> dessas vozes que vagam, sempre lassas.
>
> Às vezes trago um frio de corrimões
> na alma! Um vento invernal que vem e passa,
> e me faz ser – espectro das monções –
> canção gelada que espelhos embaça.
>
> No cristal e no vidro há todo um risco,

[248] "tiene la decisiva virtud, la capacidad de provocar en nuestro fuero interno – según la tan célebre como afortunada formulación de Coleridge – 'una suspensión voluntaria de la incredulidad'."

> uma sereia fria invita a mente
> a estados de alma lânguidos, dormentes,
>
> um perder-se ante o olhar do basilisco.
> Em frente ao espelho, eu tenho me despido
> de reflexo e me vejo feito vidro.

O soneto, forma fixa de origem europeia de mais longa permanência nas tradições literárias, foi a estrutura escolhida por Sena para construir um poema no qual o 'ego de vidro' pertence a um fantasma, em processo de auto(re)conhecimento. É majoritariamente composto em versos heroicos, com rimas inicialmente alternadas (ababa) e posteriormente interpoladas (deed):

> Falo-te de fantasmas e visões,
> dos queixumes do vento nas vidraças,
> do estranho frio e as vítreas sensações
> dessas vozes que vagam, sempre lassas.
> [...]
> No cristal e no vidro há todo um risco,
> uma sereia fria invita a mente
> a estados de alma lânguidos, dormentes,
>
> um perder-se ante o olhar do basilisco.

"Ego vitreum" apresenta uma saturação dos fonemas fricativos que marca o segmento rítmico e o substrato sonoro, marcado pelo vocábulo 'vidro' – semanticamente, mais importante dentro da obra – que rege a sonoridade básica de todas as demais palavras do poema. Assim, os fricativos – /f/, /v/, /z/ e, principalmente o sibilante /s/ – organizados por meio da aliteração remetem ao som do vento, que serpenteia todo o poema: "do estranho frio e as vítreas sensações / dessas vozes que vagam, sempre lassas". É sabido que por si só o fonema está desprovido de qualquer valor semântico e possui uma volatilidade referente às ondas sonoras de difícil apreensão cognitiva, entretanto:

> A invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo (BOSI, 1977, p. 52).

A alternância de sílabas poéticas fortes e fracas, o ponto de articulação (e a

energia nela depositada), a força articulatória e a modificação das sílabas acentuadas marcam o ritmo melancólico do poema, reforçado pelo largo uso dos fonemas vocálicos semifechados /e/, /o/, dos fechados /i/, /u/ (principalmente nos dois últimos versos) e dos nasais, que ampliam a sensação de clima melancólico, circunspecto, sorumbático, com tom confessional. Vale ressaltar que a construção dos sentimentos associados a esses fonemas "não se produz apenas no som da vogal, mas em todo o processo de sonorização do tema, que enlaça o jogo de ecos e contrastes, o ritmo, o metro, o andamento da frase e a entoação" (BOSI, 1977, p. 53). Essas referências sensoriais constroem um fantasma que se dirige a alguém e representam um personagem oco de matéria e repleto de sentimento que precisa ser preenchido pelo leitor, ao se deparar com o "resto" (MONTALBETTI, 2003-2005), com o "terceiro sentido" (BARTHES, 1986), com o vazio.

Na composição da imagem acústica dominante, a sonoridade intensifica o valor expressivo das palavras e os efeitos musicais passam a primeiro plano. Quanto à assonância, as rimas toantes estabelecem uma tensão rítmica e semântica. Elas criam uma ambiguidade entre a organização sintática, o som e o sentido incompleto no final dos versos, complementados pelo verso seguinte. Enquanto a ausência da pontuação indica a presença do *enjambement*, do encadeamento, o poeta também faz uso dos sinais de pontuação e dos recursos sintáticos como o aposto, posicionado entre travessões, para não perder o ritmo:

> Às vezes trago um frio de corrimões
> na alma! Um vento invernal que vem e passa,
> e me faz ser – espectro das monções –
> canção gelada que espelhos embaça.
> [...]
> Em frente ao espelho, eu tenho me despido
> de reflexo e me vejo feito vidro.

A escolha e o posicionamento lexicais são responsáveis pelo estímulo do sistema sensorial ("frio", "fria", "gelada", "vento invernal que vem e passa"), pelas sinestesias ("canção gelada que espelhos embaça") e pela complementação das imagens que, por sua vez, estão ancoradas em figuras e expressões ambíguas. A sereia, por exemplo, é um ser híbrido e faz referência ao ar, ao considerarmos sua aparência original (metade mulher, metade pássaro) e seu poder de sedução através do canto (som que se propaga no ar). Ademais, devido ao fato de a sereia, também estar relacionada ao ambiente aquático (metade mulher, metade peixe), a

água se faz presente por meio de paralelismos e campos semânticos, tais como: “frio”, “fria”, “gelada”, “invernal”, “gelada”, “embaça”, “monções”. A sereia, ao estar associada à palavra “fria” poderia representar a morte, uma estátua ou uma criatura sem sentimentos. Ao convidar “a mente a estados lânguidos, dormentes” (adormecidos, sem sensibilidade, mortos), faz referência a Pisinoe, ente responsável por fazer o indivíduo “perder-se ante o olhar basilisco”, adjetivo este, sinônimo de mortífero, advindo de uma serpente fantástica – cujo olhar teria o poder de matar – e, assim como as aliterações sibilantes, sinuosamente silva e serpenteia o poema, carregando dentro de si a morte, elemento pertinente no bestiário do fantástico.

A escansão e as análises lexicais, sintáticas e semânticas nos permitem recorrer a nosso repertório cognitivo, vivencial e sensitivo para interpretarmos os recursos utilizados pelo poeta ao compor a obra. Ademais, no processo da construção das figuras e na decifração dos enigmas do fantástico:

> A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos aparecer e parecer ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos (BOSI, 1977, p. 14, grifo do autor).

A relação do leitor com a poesia fantástica, portanto, dá-se no plano bastante individual, haja vista a arbitrariedade do signo, desprovendo-lhe toda e qualquer relação com a verdade ou com a mentira e, simultaneamente, relacionando-o à idiossincrasia daquele que o lê. “Ego Vitreum”, portanto, apresenta uma problematização própria do fantástico, pois exclui a explicação unicamente mitológica ou pautada no maravilhoso – haja vista o fato de o mito e o maravilhoso esvaziarem o sobrenatural de qualquer problematização, caráter esse bastante diferente do referido poema. Mito e maravilha podem aparecer, mas estão atados aos moldes do fantástico cuja densidade está associada à densidade poética, criando mininarrativas a partir da descrição de uma cena enlaçada por um anfitrião chamado poema. É através dele que o fantástico pode se enveredar e fazer uso de recursos métrico-prosódicos e provocar sensações e percepções improváveis ou até mesmo impossíveis na prosa, pois:

> Os efeitos do ritmo, que se transformam em efeitos do significado, são mais acentuados na escrita poética, em particular nos que ainda fluem, mesmo de maneira subversiva, no molde do medidor clássico. O impacto na leitura é considerável, se o "amante de poemas" for tão exigente quanto Valéry, que considera que o texto poético exige uma atitude muito mais participativa, por parte do leitor, do que uma narrativa cuja recepção induz uma passividade quase hipinótica (VIEGNES, 2006, p. 58, tradução nossa)[249].

Bastante clássico em seu poema, Sena constrói um fantástico que nos retira da zona de conforto que nos acomoda a realizar leituras de poemas pautados no viés metafórico, na sua correspondência direta à percepção visual e no puramente imaginário, pois "o fantástico não é uma aproximação sobrenatural, mas do real" (JOËL MALRIEU apud VIEGNES, 2006, p. 50, tradução nossa)[250]. Ademais, entre os vocábulos, a leitura e a analogia, existe um caminho de mão dupla que precisa ser percorrido, levando em consideração os hiatos gerados pela experiência (de vida, intelectual, emocional) do indivíduo no momento da leitura. Adentra-se, portanto, no campo da significância, no plano que engloba o que esta ou aquela imagem significa/ressoa para/em mim, enquanto leitora, para que eu a veja e a interprete daquela maneira no poema, sobretudo porque o poema é obra de arte e, portanto, abarca "uma dualidade paralela: a sensibilidade, que é o elemento afetivo, e a imaginação, que é o elemento intelectual" (HUIDOBRO, 2003, p. 7, tradução nossa)[251].

Na construção da plasticidade das imagens de "Ego vitreum", o poeta realiza uma "pintura verbal" (BRAVO, 2007), manuseia todas as ferramentas que a linguagem lhe é capaz de proporcionar e compõe uma obra coesa, na qual todos os elementos se abraçam formando uma atmosfera de vendaval, brisa, sopro, ideia de ar, de fluidez, que está presente, de modo mais explícito, através dos vocábulos "vento" e "monções" e, de forma mais sugerida, pelas palavras "vozes", "canção", "queixumes" (sons que se propagam no ar) – bem de acordo com o espírito fantástico advindo da pneuma –. O choque do vento com o vidro percorre todo o poema: "queixume do vento nas vidraças"; "canção gelada que os espelhos embaça"; "no cristal e no vidro há todo um risco" (traço, rachadura, fragilidade,

[249] "Les effets de rythme, qui se muent en effets de sens, sont plus accentués dans l'écriture poétique, notamment celle qui se coule encore, fût-ce de manière subversive, dans le moule du mètre classique. L'impact sur la lecture est considerable, si «l'amateur de poème» est aussi exigeant que Valéry, qui estime que le texte poétique requiert une attitude beaucoup plus participative, de la part du lecteur, qu'un récit, dont la réception induit une passivité quasiment hypinotique".

[250] "le fantastique n'est pas une approche du surnaturel, mais du réel".

[251] "una dualidad paralela: la sensibilidad, que es el elemento afectivo, y la imaginación que es el elemento intelectual."

perigo). Ou seja, existe uma imagem inicial de espectralização que se desdobra em outras imagens urdidas pela linguagem, pois elas "quando assumidas e recodificadas pelo discurso, dão a este uma textura complexa cujos modos de base, os fantasmas, posicionam-se "entre o puro pensamento e a intuição da natureza" (BOSI, 1977, p. 35). Isto posto, sem a oralidade a palavra não seria possível, sem a subjetividade a palavra nada é. Assim:

> A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem. Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia* (BOSI, 1977, p. 21, grifo do autor).

O *corpus* analítico selecionado e aqui apresentado possui uma característica fantasmagórica sutil e bastante pertinente que une todas as poesias fantásticas: a criação de uma atmosfera de mistério que culmina em um encontro – evento este que caracteriza a balada, de acordo com Kayser (1958, p. 473, grifo do autor, tradução nossa): "a forma em que um acontecimento é abarcado e narrado como encontro fatal se chama *balada*"[252]. No caso da obra de Sena, o fantasma se encontra com ele mesmo e se depara com seu estado etéreo. Tal interpretação nos leva ao primeiro verso do poema ("Falo-te de fantasmas") que pode ser entendido agora como um monólogo, um diálogo consigo mesmo em frente ao espelho e, ao despir-se de reflexo, deixa de projetar outro ser, de ver o ego ou o alter ego, mas enxerga a si próprio. Novamente o elemento fluido se choca com o vidro e se percebe, de modo aliterante: sólido, frio, frágil, sem vida, perigoso (assim como o vidro, assim como um fantasma).

Se em "Nocturnos de la estatua", de Villaurrutia, Martín-Rodríguez (1989) interpreta o espelho com um eco, como a **presença de um reflexo** e a **ausência de um corpo real**, na obra de Sena é possível asseverar que essa heterotopia (com poderes de multiplicação, prisão, revelação) perde sua capacidade de desdobrar a personalidade, já que a **presença de um corpo irreal** detém o poder da **ausência de reflexo**. No contato com o espelho, a estátua é **vestida**, o fantasma está **despido** e ambos se revelam e se enxergam angustiados, mortos. O outro desaparece frente ao espelho por vontade própria. Em ambos os poemas, esse

[252] "La forma en que un suceso es abarcado y narrado como encuentro fatal se llama *balada*."

objeto de anagnórise – mais que o local do encontro – é o umbral do deslize entre as dimensões e a voz, o eco, o som e o grito, ou seja, as ondas sonoras, são as unidades mediadoras.

Umbral entre dimensões comunicantes, o espelho duplica tudo o que está diante dele, é a morada dos duplos, confronta a identidade, provoca a dissolução do "eu", transgride a lógica ao realizar uma inversão transgressora e albergar um mundo oculto. Os espelhismos, tão afeiçoados ao fantástico, revelam, deformam, refletem uma realidade que em alguns casos apenas existe dentro deles, criam a possibilidade de gerar uma representação do "eu", geram ilusões, visões labirínticas, enfrentamentos. Essa heterotopia polivalente, que não emana luz própria, mas a reflete, seja objeto cotidiano seja uma superfície espelhada, está presente em todas as realidades sociais, pode comportar a imortalidade, refletir uma imagem invertida, oferecer uma (in)versão do (ir)real. O espelho atrai quase irresistivelmente aquele que o percebe, convidando-o a deter-se e a mirar-se, mesmo por alguns segundos. Esse cristal, esse vidro habitado e desabitado, simultaneamente, nos mantém absortos diante do nosso inconsciente e do nosso ego.

Olhar-se no espelho, no fantástico, é questionar-se sobre a veracidade do seu próprio ser. Olhamos para o interior (considerando os níveis de percepção) a partir do exterior (considerando níveis de realidades) e a imagem nos aflige. Nesse ensejo, baseada em Otto Rank[253], Poggian (2002, p. 30-31, tradução nossa)[254] corrobora: "O espelho, por sua vez, permite o reconhecimento do outro dado que duplica os objetos e sujeitos. De tal forma que o outro é um conceito especular no qual o espelho representa o valor de autoconhecimento". Daí a grande recorrência desse objeto em inúmeras produções fantásticas, assim como representações que apelam para a visão, configuradas em (auto)retratos, fotografias e quadros, transformando o familiar em desconhecido. Ademais:

> Se, para a ótica medieval, o espelho era, por excelência, o lugar em que *oculus videt se ipsum* [o olho vê a si mesmo], e a mesma pessoa é, contemporaneamente, vidente e vista, por outro lado a união com a própria imagem em um espelho perfeitamente lúcido simboliza com frequência, de acordo com uma tradição mística que influencia profundamente os autores árabes, mas que também é bem familiar à tradição cristã medieval, a união com o suprassensível (AGAMBEN, 2007, p. 152-153, grifo do autor).

[253] psicanalista no qual Freud se baseou para desenvolver os seus estudos relacionados aos desdobramentos, aos duplos.
[254] "El espejo, a su vez, permite el reconocimiento de otro, dado que hace doble de los objetos y sujetos. De tal forma que el otro es un concepto especular en el cual el espejo representa el valor de autoconocimiento."

Assim, na poesia fantástica de Sena o espelho não apresenta reflexos que aclaram a sombra própria, mas revelam o interior do personagem que nele se olha. A complexidade da voz poética nos é apresentada por meio de uma espécie de descrição reversa, na qual a adjetivação serve para caracterizar o personagem que vive fora do espelho, um duplo com uma imagem inversa. A densidade psicológica está refletida na elaboração de um discurso que revela a alteridade do personagem pertencente aos seus respectivos submundos, haja vista o pensamento filosófico de que: “a partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou” (FOUCAULT, 1967, p. 80).

Os cristais, as lâminas, as superfícies polidas, os líquidos reluzentes e todos os outros objetos planos que podem exibir nosso reflexo, exercem uma força quase irresistível para o indivíduo encarar-se. Neles não há disfarces, engano, segunda chance, nem possibilidade de uma nova captura. A imagem nos é apresentada em tempo real, é instantânea. Diferentemente das fotografias e dos retratos, que podemos esconder, eliminar ou evitar, dentro da vida urbana, é improvável que alguém passe a vida sem se deparar com um espelho.

Os versos de Sena, portanto, são uma crítica bastante incisiva à sociedade cética, tátil e, de certa maneira, desvalorizadora do abstrato. Essas deformações, projetadas pela ambiguidade e pelo conflito, são abarcadas no referido poema fantástico a fim de revelar que existem determinadas categorias do real que não são passíveis de serem captadas pela visão.

Também ambíguo, conflituoso, composto aos moldes da balada e voltado para a problematização do visível/invisível apresenta-se, de Luis Bravo (1998):

> espejismo doble
>
> Ayer la sangre inundó la noche, su negro pelo.
> La calle Sarandí batalló granizo, repiqueteó por los zaguanes
> de esa casa grande que es la Ciudad Vieja.
>
> Abrí el pestillo prohibido, motivado por la tormenta.
> En la habitación perdida volví a encontrarle.
> La cabellera ondeando sobre el suelo

verde de serpientes, ella, estirada y desnuda
otra vez sobre la piedra.

Murmuró – es lo suyo – “la verde sombra” o
“la luz que precede a las tormentas”;
y esa luz
que no proviene de fuente alguna
pulsó como una nube plomiza
haciendo girar el agua de las visiones
en su luna de vidrio[255].

O título das obras é o cartão de visitas do sobrenatural. É ele que anuncia, direciona o leitor para determinado tipo de pensamento e, consequentemente, leitura, devido a um conhecimento de mundo que abarca o folclore, os estereótipos, as fantasias, a erudição. Através de alguns dispositivos, como a focalização, o fantástico direciona o nosso olhar para o personagem que seria o protagonista, entretanto, o verdadeiro ator principal, aquele anunciado no título, aguarda o momento exato para se revelar. Portanto, mais que um direcionamento ou anúncio, temos um verdadeiro *incipit* e, assim, como a própria nomenclatura indica, somos apresentados de forma lacônica às primeiras palavras do texto, neste caso, aos primeiros versos.

No referido poema, que inclusive se aproxima bastante de “Ego vitreum”, de André de Sena, e de “Nocturnos de la estatua”, de Villaurrutia, o “espejismo” remete a uma ilusão de ótica devido à reflexão total da luz quando atravessa capas de ar de densidade diferente, fazendo com que os objetos distantes deem uma imagem mais próxima e invertida[256]. Nesse sentido, a refração, ou melhor, a miragem – resultante da interferência do ar e da temperatura que a luz sofre ao se direcionar ao solo – ao mesmo tempo em que é um fenômeno físico real também se caracteriza por ser uma ilusão, embora não seja alucinatório. Assim, a palavra “espejismo” contrapõe imagens e movimentos reais – cientificamente explicáveis – e ao mesmo tempo irreais, pois efetivamente apenas existem em nossa mente, temos a impressão de

[255] espelhismo duplo / Ontem o sangue inundou a noite, seu negro cabelo. / A rua Sarandi batalhou granizo, repicou pelos saguões / dessa casa grande que é a Cidade Velha. / Abri o ferrolho proibido, motivado pela tormenta. / No quarto perdido voltei a encontrá-la. / A cabeleira ondeando sobre o solo / verde de serpentes, ela, estirada e nua / outra vez sobre a pedra. / Murmurou – é algo seu – “a verde sombra” ou / “a luz que precede as tormentas”; / e essa luz / que não provém de fonte alguma / pulsou como uma nuvem plúmbea / fazendo girar a água das visões / em sua lua de vidro (BRAVO, 1998, p. 12, tradução nossa).
[256] DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: https://dle.rae.es/. Acesso em: 23 jan. 2020.

ver algo que não está presente. O adjetivo “doble” amplia o jogo de ambivalências entre real/irreal, tangível/intangível, devido ao fato de termos uma hesitação referente a leituras que abarcam explicações que remetem a algo duplicado, a considerar sobreposições e trânsitos de reencontro, reminiscência e *déjà vu*, por parte da voz poética:

> En la habitación perdida **volví a encontrarle**.
> La cabellera ondeando sobre el suelo
> verde de serpientes, ella, estirada y desnuda
> **otra vez** sobre la piedra.
> […]
> Murmuró – **es lo suyo** –

O “espejismo doble”, portanto, apresenta acepções relacionadas ao “simulado”, ao “artificioso” ao “enganoso”. Nesse sentido, o espectro visível criado pelo poeta está pautado em matizes (“negro”, “verde”, “plomiza”) que compõem uma figura misteriosa, ambivalente e pertencente ao local de batalhas, ou melhor, de “tormentas”. O movimento de afastamento e aproximação da voz narrativa para com a “miragem” permite nuances na ampliação e na restrição do campo visual. As impressões mudam e as sensações geralmente são de incômodo e inquietação. Logo, o olhar está consoante com toda uma tradição humana, artística e literária aficionada pelas figuras, pelas imagens, pelos reflexos e, principalmente, pelos olhos:

> Uma ênfase na invisibilidade aponta para uma das preocupações temáticas centrais do fantástico: problemas de visão. Em uma cultura que iguala o “real” ao “visível” e dá à visão dominância sobre outros órgãos dos sentidos, o não-real é aquilo que é invisível. Aquilo que não é visto, ou que ameaça ser invisível, só pode ter uma função subversiva em relação a um sistema epistemológico e metafísico que torna “eu vejo” sinônimo de “eu entendo”. Conhecimento, compreensão, razão, são estabelecidos através do poder do *olhar*, através do “*olho*” e do “*eu*” do sujeito humano, cuja relação com os objetos é estruturada através de seu campo de visão. Na arte fantástica, os objetos não são facilmente apropriados pelo olhar: as coisas deslizam para longe do olho/eu poderoso que procura possuí-las, tornando-se assim distorcidas, desintegradas, parciais e decaindo em invisibilidade (JACKSON, 1981, p. 46, grifo do autor, tradução nossa)[257].

[257] “An emphasis upon invisibility points to one of the central thematic concerns of the fantastic: problems of vision. In a culture which equates the ‘real’ with the ‘visible’ and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible. That which is not seen, or which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes ‘I see’ synonymous with ‘I understand’. Knowledge, comprehension, reason, are established through the power of the *look*, through the ‘*eye*’ and the ‘*I*’ of the human subject whose relation to objects is structured through his field of

As imagens, portanto, estão no plano da sensibilidade e, como tal, não podem ser apreendidas completamente. Assim, “o fantástico é o lugar textual do descobrimento de um terreno minado onde pensávamos que podíamos estar seguros por completo” (LORD, 1998, p. 29, tradução nossa)[258]. Esse terreno se refere à perspectiva visual-espacial que, em muitas representações, aparece no fenômeno especular dos duplos, nas cenas de desincorporação, nos seres metamorfos, nas visões reduplicativas. Eles resvalam em um elemento medular para que as estruturas do fantástico tenham consistência: a ideia de realidade.

O poema se apresenta como uma espécie de pêndulo que oscila entre o possível e o improvável, a considerar as imagens apresentadas, pois coloca em conflito os conceitos de ‘visão’, enquanto sentido e, portanto, relacionada a + real / - imaginário; e ‘visão’ enquanto alucinação, associada ao - real / + imaginário. Embora o fenômeno do espelhismo esteja relacionado o período diurno, um cenário noturno nos é apresentado (*Ayer la sangre inundó la noche)* no qual surge uma figura noctilúcia associada a uma luz *que precede a las tormentas*, *una luz que no proviene de fuente alguna*. O processo de figuração está balizado por poucos traços psicológicos e espaços imbricados para conferir maior ou menor profundidade na composição e na singularização da personagem misteriosa. A brevidade implica a economia verbal, a escassez de personagens e a ausente ou a pouca caracterização que serve para figurá-los. Esses mecanismos, associados aos silêncios do texto – à *authorial reticence* (CHANADY, 1985) – condensam as características dos atores textuais e abrem margens para o leitor inferir as informações por meio dos indícios tácitos oferecidos a cada verso.

Em “espejismo doble”, a ambiguidade e o conflito também se fazem presentes: na tensão existente entre o lirismo e a narrativa que se sobrepõem, ou melhor, batalham ao longo dos versos brancos e no uso do *enjambement* (mais especificamente entre os versos: 2 e 3; 6 e 7; e 7 e 8); no vocábulo “tormenta”, que pode ser uma perturbação atmosférica ou anímica (e o poema abre espaço para ambas as interpretações); e na construção no uso de elementos próprios da possibilidade, como a conjunção alternativa “o”: “la verde sombra” **o** “la luz que

vision. In fantastic art, objects are not readily appropriated through the look: things slide away from the powerful eye/I which seeks to possess them, thus becoming distorted, disintegrated, partial and lapsing into invisibility.”

[258] “Lo fantástico es el lugar textual del descubrimiento de un terreno minado donde pensábamos que podíamos estar seguros de todo.”

precede a las tormentas". Ademais, a vacilação e a dúvida norteiam todo o texto e arrematam a atmosfera de mistério:

> Abrí el **pestillo prohibido**, motivado por la tormenta.
> En la habitación perdida **volví a encontrarle**.
> La cabellera ondeando sobre el suelo
> verde de serpientes, ella, estirada y desnuda
> **otra vez sobre la piedra**.
>
> Murmuró – **es lo suyo** – "la verde sombra" o
> "la luz que precede a las tormentas";
> y esa luz
> **que no proviene de fuente alguna**
> pulsó como una nube plomiza
> haciendo girar el agua de las visiones
> en su luna de vidrio.

O "ferrolho proibido", primeira expressão destacada por mim, em negrito, gira a chave para o deslize do sobrenatural que se infiltra no poema e infere a ideia de retorno, de imagem, visão, miragem, apreciada outras vezes (*volví a encontrarle; otra vez sobre la piedra*) e conhecida, íntima, de outros encontros confirmada pela expressão "es lo suyo", ou seja, é típico dela, afirmação que apenas pode ser proferida sobre quem conhecemos bem. A incerteza provocada por "esa luz que no proviene de fuente alguna*"* auxilia na composição do *Locus suspectus* onde essa personagem é evocada, pois não se sabe se a voz lírica movimenta-se em uma direção de fora para dentro ou de dentro para fora, já que ele abre o ferrolho e volta a encontrar a figura do "espejismo doble", estirada e nua, em um quarto perdido, com a cabeleira ondeando no solo verde de serpentes, sobre uma pedra. Logo, a voz lírica se torna prisioneira de si mesma por não estar plenamente segura do que enxerga, pois as ambiguidades ganham força nas dobradiças do poema.

É em meio a essas imprecisões compostas em um ambiente de luz e ao mesmo tempo sombrio que "espejismo doble" perturba e provoca não um medo físico, mas sim uma ameaça intelectual. Ademais, essa visão descrita/narrada pela voz poética nos impulsiona a refletir que:

> A experiência quase extática da existência, no deslumbramento de sua emergência, encontra um equivalente no deslumbrante. Como um acidente de percepção, este último é o resultado da superexposição à retina. Mas, no meio poético, ele não pode permanecer no vazio do sentido literal: o poder

> simbólico da luz, por si só, confere ao deslumbrante um significado "significativo e profundo" (VIEGNES, 2006, p. 328, tradução nossa)[259].

A mulher nua, estirada sobre a pedra e com a cabeleira ondeando sobre o solo verde de serpentes é a imagem que deslumbra o sujeito poético. A *authorial reticence* (CHANADY, 1985) é utilizada de maneira incisiva nesse poema, pois inexistem detalhes sobre essa figura sobrenatural apresentada desnuda em cima da pedra. Tal ausência deixa 'falhas' na composição do 'monstro'. Eis o ponto crucial para a poesia fantástica, pois:

> [...] o fantástico coloca diretamente o problema do indescritível: o monstro, mesmo que seja etimologicamente o que se exibe para suscitar o horror, ganha em monstruosidade à medida que escapa a toda espetacularização. O monstro supremo é invisível, indizível: sua descrição, portanto, só poderia ser uma variante retórica da pré-condição ou, de acordo com a fórmula pongiana, uma "descrição da falha de descrição" (VIEGNES, 2006, p. 61, tradução nossa)[260].

É nesse sentido que a ambiguidade – ou mais ainda, a ambivalência – encontra pouso, haja vista a impossibilidade de definição dessa criatura 'monstruosa' que nos é sugerida. Ao exegeta não lhe cabe outra saída senão apelar para o repertório epistemológico a fim de preencher as lacunas e tentar formar uma imagem completa, já que a referencialidade lhe estimula a interpretar e reinterpretar porque: "Os signos não são nem transparentes nem opacos, mas translúcidos: a linguagem poética, em particular, é um prisma que reconfigura o referente sem obstruí-lo" (VIEGNES, 2006, p. 63, tradução nossa)[261]. É nessa translucidez que o fantástico se infiltra e estende os seus tentáculos em direção às diversas possibilidades tanto de 'ver' o monstro quanto de 'justificá-lo'. É nessas nuances onde reside o insólito que se apropria da condução da leitura e desvia o olhar para os caminhos labirínticos da irresolução.

---

[259] "L'expérience quasi-extatique de l'existence, dans la fulgurance de son surgissement, trouve un équivalent dans celle de l'éblouissement. En tant qu'accident de la perception, ce dernier est le résultant d'une surexposition rétinienne. Mais dans le milieu poétique, il ne saurait en rester à la platitude du sens littéral: la puissance symbolique de la lumière, en elle-même, confère à l'éblouissement une «signifiance» autremente plus vaste et plus profonde".

[260] "le fantastique pose directement le problème de l'indescriptible: le monstre, même s'il est, étymologiquement, ce que l'on exhibe pour susciter l'horreur, gagne en monstruosité à mesure qu'il échappe à toute spectacularisation. Le monstre ultime est invisibible, indecible: sa description, dès lors, ne pourrait être qu'une variante rhétorique de la prétérition, ou, selon la formule pongienne, une «description d'échec de description»".

[261] "Les signes ne sont ni transparents ni opaques, mais translucides: le langage poétique, en particulier, est un prisme qui reconfigure le référent sans l'obturer".

Essa “pintura verbal” (BRAVO, 2007) que nos é descrita também nos deslumbra e nos perturba, pois somos atingidos por uma dupla inquietação: a da poesia e a do fantástico. Os versos de Bravo também estão enlaçados por outros dois temas sempre visitados pelos poetas e pelo fantástico: a figura feminina e o erotismo. São eles que formam o clímax do poema após ferrolho proibido ser aberto e permitir a transição entre as dimensões. É a partir desse momento de extrema sensualidade que o insólito se instala de uma vez e o desenlace se apresenta mais labiríntico e inquietante.

Além disso, a inquietação toma impulso na figura do ser mais plural, metamórfico e simbólico que permeia o bestiário do fantástico, também associado ao feminino e ao erotismo: a serpente. Este ser frio e invertebrado pertence à cosmogonia e à iconografia de todas as civilizações. Ela está no gênesis e no apocalipse, na criação e na escatologia, pode significar alma, libido, vida, morte, renovação, retorno, veneno, antídoto. A serpente pode possuir duas cabeças, apresentar plumas – ligando o céu e a terra –, é capaz de habitar águas doces e salgadas e viver no subterrâneo. Cósmicas, traiçoeiras, reveladoras, deusas ou encantadoras, as serpentes carregam em seu âmago o efeito surpresa, o ambíguo, o impreciso, o misterioso. Devido a isso, mais que um complexo de arquétipos como afirma Chevalier (1986), acredito que a serpente é um conjunto complexo de arquétipos. Em se tratando mais especificamente do poema de Bravo, o aparecimento da serpente – sobretudo provocando o tom verde no solo – está bastante inserido no pensamento das mitologias ameríndias que vão desde o México até o Peru, nas quais o mito do pássaro-serpente:

> […] está associado “à umidade e às águas da terra... entretanto, em suas formas mais elevadas permanece sempre ligado ao céu. Não é apenas a **serpente de plumas verdes** e a **serpente nuvem** com barba de chuva, mas também o filho da serpente, a casa dos orvalhos e... o senhor da aurora... A serpente emplumada é em primeiro lugar a **nuvem de chuva** e, de maneira privilegiada, o **cumulus com reflexos prateados** da metade do verão - daí seu outro nome de Deus branco-, cujo ventre negro deixa escapar o suor de chuva...[…]”(BURR apud CHEVALIER, 1986, p. 928, grifo nosso, tradução nossa)[262].

[262] “[…] está asociado a “la humedad y a las aguas de la tierra... sin embargo en sus formas más elevadas permanece siempre ligado al cielo. No es solamente la serpiente de plumas verdes y la serpiente nube con barba de lluvia, sino también el hijo de la serpiente, la casa de los rocíos y... el señor del alba... La serpiente emplumada es en primer lugar la nube de lluvia y, de manera privilegiada, el cúmulo con reflejos plateados de mitad del verano -de ahí su otro nombre de Dios blanco-, cuyo vientre negro deja escapar el sudor de lluvia... […]”

São possíveis, portanto, as equivalências entre a cor verde das plumas da serpente, a do solo onde a cabeleira da criatura sobrenatural ondula e a da *sombra verde*. Da mesma maneira, existe a possibilidade de analogias relativas às tormentas, a uma *nuble plomiza*, à nuvem de chuva e ao cumulus com reflexos prateados. Ainda nessa seara das inferências e comparações, a serpente, quando vista na terra, simboliza uma hierofania, ou seja, o aparecimento ou a manifestação reveladora do sagrado. Aspecto esse também plausível para a figura que alumbra, ou melhor, deslumbra a voz poética, cuja visão, mediada por um espelhismo duplo, remete-nos a mais uma isotopia: o tremor – tanto relativo ao fenômeno quanto provocado pela sedução tenebrosa desse ente fantástico que provavelmente também manifesta uma certa desestabilização no espírito do locutor. O estremecimento pode apresentar diversas justificativas, pois:

> O tremor na poesia é igualmente ambíguo, mas menos ambivalente. Não é o menor dos seus paradoxos. Antes que possa ser lido e sentido como um sinal emocional, o tremor e seus primos semânticos, fisson, tremores, são basicamente pistas ontológicas. Em outras palavras, a visão "instável" do poema reflete um profundo senso de evanescência e fragilidade do chamado mundo real. Isso revela, através da linguagem, sua natureza puramente fenomenal. As formas e massas que uma consciência comum, presa na caverna platônica, levaria para substâncias inacessíveis para duvidar, trair, no tremor, sua natureza quase fantasmagórica. Novamente, mas em outro nível, encontramos o princípio da ambivalência: dependendo do estado de espírito do falante, este terremoto antecede a aniquilação ou revelação. Neste último caso, provavelmente há um efeito de projeção: em muitas religiões antigas, como sabemos, o *vates* treme na iminência de uma revelação. Para a antiga Sibila, como para os *quakers* ou os *shakers*, o tremor é o primeiro sintoma do transe, o sinal físico da passagem da consciência em direção a um estado modificado. A iminência do nada, o último suspense de estar antes do abismo, ou o primeiro sinal de uma explosão de fenômenos e seus contornos antes do início de uma plenitude ontológica: o tremor poético é uma jornada entre esses dois polos (VIEGNES, 2006, p. 333-334, grifo do autor, tradução nossa)[263].

[263] “Le tremblement, dans la poésie, est tout aussi ambigu, mais moins ambivalent. Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes. Avant de pouvoir être lu et ressenti comme signe émotionnel, le tremblement et ses cousins sémantiques, fisson, frémissement, sont fondamentalement des indices ontologiques. En d'autres termes, la vision «tremblée», dans le poème, reflète un sentiment profond de l'évanescence et de la fragilité du monde dit réel. Celui-ci révèle, à travers le langage, sa nature purement phénoménale. Les formes et les masses qu'une conscience ordinaire, prisonnière de la caverne platonicienne, prendraient pour des substances inaccessibles au doute, trahissent, dans le tremblement, leur nature quasi fantomale. Là encore, mais à un autre niveau, se retrouve le principe d'ambivalence: selon l'état d'esprit du locuteur, ce tremblement du monde prélude à un anéantissement ou à une révélation. Dans ce dernier cas, il y a vraisemblablement un effet de projection: dans nombre de religions anciennes, on le sait, le *vates* tremble dans l'imminence d'une révélation. Pour la Sybille antique comme pour les *quakers* ou les *shakers*, le tremblement est le primer symptôme de la transe, le signe physique du passage de la conscience vers un état modifié. Imminence du rien, dernier suspens de l'être avant l'abîme, ou premier signe d’un éclatement des phénomènes et leurs contours devant l’irruption d'une plénitude ontologique: le tremblement poétique est un parcours entre ces deux pôles.”

Esses tremores visuais, espirituais, emocionais provocam abalos no que entendemos por real e em nossas certezas, inclusive no tocante à interpretação do poema e nos deslocamentos no cronotopo. É possível inferir, entretanto, tomando por base os mecanismos do fantástico, que os ambientes apresentados (*Calle Sarandí*, *Ciudad Vieja*, *habitación perdida*), associados à personagem noctilúcia e à voz poética[264], formam parte de um dos tipos de interferência do sobrenatural: **quando um evento/ente extraordinário atua em um mundo/ente extraordinário.** O espaço do quarto, mais especificamente, o ponto alto do poema, pois, o *pestillo prohibido* permite o deslize entre os dois mundos. A *habitación perdida* possui um duplo sentido (no campo do referente e no da retórica): um dormitório ou uma tumba, sobretudo porque a personagem está estirada. Esta, por sua vez, possibilitada por: ***la*** *piedra* e não ***una*** *piedra*. Ou seja, o artigo definido (aproveitando o trocadilho e a redundância) define um lugar sepulcral. É nesse local de descanso (periódico ou eterno) onde o (re)encontro com o sobrenatural acontece e somos projetados para dentro dessa espécie de pesadelo quase alucinatório da voz poética.

É nessas heterotopias (casa, rua, quarto), extremamente familiares ao fantástico, onde o poeta decide apresentar o espelhismo duplo. Ademais, tal aparição está intrinsecamente relacionada a dois ambientes que foram palcos de batalhas[265] travadas em um local hostil e representadas por versos desse poema que atualiza fatos históricos e mitos bíblicos, referenciados pela *Ciudad Vieja*, antiga *Ciudadela*, protegida dos invasores por muralhas tal qual Jericó; e pela *calle Sarandí*, que “batalló granizo”, fazendo referência à derrota dos amorreus através da chuva de gelo enviada por Deus[266] para matar os inimigos dos israelitas, liderados por Josué. Logo, “contar histórias é sempre uma combinação do que sabemos e do que nos surpreende” (YOLEN, 1992, p. 5, tradução nossa)[267]. Assim, a estética do fantástico possui um caráter expansivo e sempre que alguém atualiza um mito, repete um ritual religioso, reconstitui cenas históricas, mantém viva tradições e está realizando uma reinstauração cíclica de um tempo primordial. Por conseguinte, ao

[264] É válido considerar também a impossibilidade de classificar com exatidão a voz poética como um ser natural ou sobrenatural nesse espaço pertencente a outra dimensão. Em contrapartida, é inegável que ela possui uma espécie de permissão para atravessar os portais entre os planos.
[265] Refiro-me à batalha pelo território do Rio da Prata, travada entre Portugal e Espanha, no século XVIII, quando da criação do povoado originalmente conhecido como Ciudadela e, posteriormente, Ciudad Vieja; e à Guerra da Cisplatina, ocorrida no século XIX entre os independentes orientais e as tropas brasileiras, também motivada por disputa territorial.
[266] BÍBLIA, 2008, p. 148.
[267] “Storytelling is always a combination of what we know and what surprises us.”

leitor cabe a parte dos comentários e do epílogo. Ele é o responsável por, mais que avaliar, fazer especulações.

Portanto, é essa plasticidade que permite ao fantástico se infiltrar nos mais diversos gêneros textuais, proporcionando-nos uma análise pormenorizada do insólito e a manutenção da incerteza. As ilusões de ótica relacionadas às acepções de “espejismo doble” são as ambiguidades e as possibilidades de leitura que o fantástico nos proporciona, por meio da linguagem. As sombras, a obnubilação da consciência, os estágios oníricos, as lacunas existentes nas lembranças, o escasso repertório para interpretar os acontecimentos e o estado anímico dos personagens nos estimulam a inquirir documentos, livros, testemunhas extratextuais, a fim de encontrar soluções. Dentro do poema fantástico, é a busca para sanar a laceração devido ao desenrolar das atitudes fantasmagóricas que nos fará estranhar o texto e nos fascinar diante dele e dos conflitos insolucionáveis no tocante a uma visão monológica.

3.3 LÍRICA: ESCRITA DO ‘EU’?

Kayser (1958) chama a atenção para o fato de que as investigações sobre os gêneros devem considerar a transubstanciação, existente na essência das formas, elemento que permite a abundância de fenômenos de transição – compreensíveis e visíveis apenas se conhecemos os pontos de orientação do campo literário. Esta visão mais ampla permite ao teórico afirmar que a transição da balada para a lírica acontece em poemas localizados na fronteira entre essas duas formas. Em outras palavras, a verdadeira balada apresenta um encontro e um diálogo como pontos culminantes; a lírica rememora melancolicamente esse encontro, que não necessariamente foi intencional e pode ter sido obra da causalidade, de uma incidência repentina, de uma ação inesperada. O entre-lugar, sobretudo conflituoso, é o habitat natural do fantástico. Na linguagem poética não poderia ser diferente. Portanto, uma das fronteiras que ele transgride é a resistência, ainda muito presente entre os teóricos, em admitir poemas líricos ficcionais, constituídos sob um tipo de linguagem poética em que “se pode reconhecer uma ação central unificadora que é representação de ação verbal e ação verbal ao mesmo tempo: neles se representa o

vivido e se vive o representado" (REISZ, 2008, p. 109, tradução nossa)[268]. O poema, portanto, é um discurso dialógico, pois:

> […] se afirma em um duplo diálogo: é o resultado de uma pergunta primeira que o criador realizou sobre um fragmento, através do qual procura "recoletar sentido"; e, ao mesmo tempo, é um questionamento dirigido ao receptor. Deste modo, o vínculo dialógico entre poema e intérprete se erige como imagem especular da relação entre o sujeito e o mundo. O ser habita e procura compreender o entorno que o acolhe. O poema, como toda criação ficcional, desdobra ante o sujeito que interpreta um conjunto de mundos habitados por sujeitos linguisticamente constituídos. Ditos seres possuem os traços básicos do "ser aí": se "encontram" em um mundo e buscam "compreendê-lo" (CERECEDA, 2005, p. 43-44, tradução nossa)[269].

Mesmo sendo uma manifestação literária e configurando um campo de experimentação, essa concepção dialógica entre sujeito e mundo – ancorada na tríade linguagem-mente-mundo – o poema é afastado da ficção como se esta o profanasse. A poesia de Sena, aqui apresentada, certamente poderia ser considerada puramente lírica. Tal leitura é provavelmente a primeira vinda à mente do exegeta devido ao fato de a lírica ainda permanecer muito enraizada na concepção desenvolvida na subjetividade romântica, formulada especialmente por interpretações da divisão aristotélica dos gêneros textuais: lírico, dramático e épico – relacionados com as vozes da enunciação (eu, tu e ele, respectivamente). Combe (1999) chama a atenção para as teorias realizadas por Genette, Schlegel e Hegel, pertencentes ainda hoje a diversos círculos poéticos de visão ortodoxa. Tais autores ganharam o reforço de Käte Hamburguer, em 1957, com a publicação de *A lógica da literatura*, obra na qual a teórica defende a ideia de uma enunciação real. Esta percepção está radicada no pensamento de que o lirismo se confunde com uma poesia pessoal e intimista, melancólica, introvertida, até mesmo narcisista, configurada por um discurso no qual o sujeito poético é o sujeito empírico.

Em meio aos enraizados estereótipos formados pelas definições românticas, pós-românticas e estruturalistas, o lirismo estaria no grupo daquelas poesias já mencionadas algumas páginas acima: não representa nada, é uma poesia opaca,

---

[268] "se puede reconocer una acción central unificadora que es representación de acción verbal y acción verbal al mismo tiempo: en ellos se representa lo vivido y se vive lo representado."

[269] "[…] se afirma en un doble diálogo: es el resultado de una pregunta primera que el creador ha realizado acerca de un fragmento, a través del cual procura 'recolectar sentido'; y, al mismo tiempo, es un cuestionamiento dirigido al receptor. De este modo, el vínculo dialógico entre poema e intérprete se alza como imagen especular de la relación entre el sujeto y el mundo. El ser habita y procura comprender el entorno que lo acoge. El poema, como toda creación ficcional, despliega ante el sujeto que interpreta un conjunto de mundos habitados por sujetos lingüísticamente constituidos. Dichos seres poseen los rasgos básicos del 'ser ahí': se 'encuentran' en un mundo y buscan 'comprenderlo'."

está no plano dos grandes temas (angústia, paixão, desilusão, morte, transcendência). A poesia lírica representaria o sujeito, a autenticidade; é natural e privilegia a memória e a emoção. Os outros gêneros representariam o mundo, a invenção, seriam artificiais e privilegiariam a imaginação. Em outras palavras, a lírica seria simples representação de evocação dos sentimentos.

Vale ressaltar que a poesia lírica, diferentemente de como afirmam alguns teóricos, não surgiu da tripartição (drama, lírico e épico) iniciada com os gregos, chegando ao século XVIII à Alemanha e se estendendo à França. De acordo com Reisz (1982; 1983), nem Platão nem Aristóteles utilizaram os termos "poema ou poeta líricos", pois o único termo usual para designar qualquer tipo de poesia destinada ao canto, na época dos filósofos, era 'mélica' proveniente de *melos*: "canto". Ainda segundo a teórica helenista, posteriormente os gramáticos alexandrinos catalogaram uma terceira categoria poética: "equipolente da poesia dramática e épica, a qual batizaram com o termo *lírica* (derivado do nome de um dos instrumentos mais usados para acompanhar musicalmente essas composições)" (REISZ, 1982; 1983, p. 14, grifo do autor, tradução nossa)[270].

O anacronismo ou o mal entendido (termo este que inclusive forma parte do título do artigo da crítica) de textos como o de Weinrich (e que aqui incluo Kayser, 1958), provavelmente aconteceu devido ao fato de que, diferente de Aristóteles, Platão, para exemplificar a diegese simples, utiliza a canção poema chamada ditirambo, posteriormente englobada pelos alexandrinos no gênero lírico. Contudo, a menção que o filósofo faz é devido ao fato de o ditirambo ser puramente narrativo e não porque "possuísse nenhuma das características que a consciência literária moderna reconhece como líricos (tais como estatismo, subjetivismo, tendência monologizadora, etc.)" (REISZ, 1982; 1983, p. 14, tradução nossa)[271].

Kayser (1958), por sua vez, toma como base os estudos de Hegel e Vischer e afirma que os referidos teóricos, nas suas reflexões sobre tese, antítese e síntese, estabeleceram uma relação sujeito-objeto na qual a lírica, a épica e o drama estão ligados ao subjetivo, ao objetivo e ao subjetivo-objetivo, respectivamente. Outros teóricos os relacionaram a três formas psicológicas da vivência (vasomotor, imaginativo e motor); às potências anímicas (sentimento, pensamento e vontade); e

[270] "equipolente de la poesía dramática y épica, a la que bautizarían con el término *lírica* (derivado del nombre de uno de los instrumentos más usados para acompañar musicalmente esas composiciones)."
[271] "poseyera ninguno de los rasgos que la conciencia literaria moderna reconoce como líricos (tales como estatismo, subjetivismo, tendencia monologizadora, etcétera)."

à noção de tempo (presente, passado e futuro). Kayser discorda dessa divisão extremamente fixa e definida e assevera que "[...] o caminho desde o fenômeno primitivo até a obra poética lírica, épica e dramática não avança em linha reta" (KAYSER, 1958, p. 442, tradução nossa)[272] e que, contrastando com esse esquema tripartidário rígido, esses fenômenos não se excluem mutuamente. Tal concepção se torna ainda mais evidente porque o poema lírico não responde a uma manifestação de um homem determinado em um momento e em uma situação (também determinados) e:

> […] quem o ler como tal manifestação biográfica de seu autor, não descobrirá sua essência. Por isso também todas as definições do lírico, épico e dramático derivadas de conceitos como sujeito-objeto, ou bem da "existência", tropeçam com dificuldades […] pois todos esses conceitos já não funcionam bem no reino da poesia (KAYSER, 1958, p. 442, tradução nossa)[273].

Portanto, da mesma forma que na prosa a voz narrativa em primeira pessoa não se confunde com o autor, o eu lírico não precisa estar atrelado ao registro biográfico, ou ao discurso confessional, como uma exigência indissociável. Logo, assim como na lírica podem primar estratos nada biográficos, na prosa os dados biográficos podem saltar aos olhos, mas o exegeta pode estar com a visão obnubilada pela cortina de fumaça produzida pelo pensamento romântico, que também associa a lírica à metáfora, à visão alegórica, a uma criação de imagens que precisa ser lida e interpretada sempre através de uma analogia, quando, na verdade, também o poema é um tipo de representação que dispensa estar obrigada a manifestar uma experiência vivenciada, retratada ou até mesmo idealizada pelo poeta.

Em seus estudos, Kayser (1958) ressalta o fato de que a associação do subjetivo ao lírico induz a pensar que o objetivo não existe. Entretanto, no lírico, o 'eu' e o 'mundo' se fundem, compenetram-se. A essência do lírico está exatamente nesse momento de interiorização. Tomando como base os poemas já ilustrados, essa fusão se dá quando um dominó se anima, quando nos despimos de reflexo, quando velamos uma boneca de madeira, quando arrancamos uma estátua do

[272] "[...] el camino que desde el fenómeno primitivo hasta la obra poética lírica, épica y dramática no avanza en línea recta."
[273] "[…] quien lo lea como tal manifestación biográfica de su autor, no descubrirá su esencia. Por eso también todas las definiciones de lo lírico, épico y dramático derivadas de conceptos como sujeto-objeto, o bien de la 'existencia', tropiezan con dificultades […] y es que todos estos conceptos ya no funcionan bien en el reino de la poesía."

espelho, quando nos reencontramos com uma figura noctilúcia. É o sentir e o estar, o viver e o imaginar, o lá e o aqui, pois quando a emoção:

> […] nasce do inabitual, os elementos "normais" são deslocados de seu habitat cotidiano. Esta reorganização possibilita a universalidade da poesia... A importância reside na "construção" da imagem, sua ontologia se alcança pela prospecção do imaginário (JIMENO-GRENDI, 2006, p. 66, tradução nossa)[274].

Essa reorganização é, sobretudo, linguística. O apelo verbal se dá pela sintaxe, pela ressignificação das palavras, pela complementação dos versos, pela disposição das sentenças e pela escolha lexical. A frase lírica deixa em nós uma "nítida inquietação. Apesar de toda a claridade dos conceitos; segue vibrando em nós ainda depois que o pensamento enquanto tal foi compreendido; a disposição sentimental se prolonga mais além do ato do conhecimento" (KAYSER, 1958, p. 444, tradução nossa)[275]. Além da fusão entre o objetivo e o subjetivo, a fim de provocar a "lirização", Kayser (1958), ao considerar a imbricação entre a lírica, a épica e o drama também traz à ordem do dia mais três ideias, ou melhor, "atitudes líricas fundamentais", condizentes com as poesias fantásticas que compõem o *corpus* analítico desta tese: a "enunciação lírica" (uma atitude épica na qual o 'eu' está diante de um 'ele', de um 'ente', capta-o e o expressa); a "apóstrofe lírica" (mais dramática, na qual as esferas anímica e objetiva atuam uma sobre a outra, desenvolvem-se em um encontro e a objetividade se transforma em um 'tu' – e é nessa excitação recíproca que a lírica se manifesta); e a "linguagem da canção" (autenticamente lírica, fusão completa da objetividade e do 'eu', configurando a interioridade, a autoexpressão do estado de ânimo ou da interioridade anímica)[276].

Em meio a essas linguagens delimitadas por Kayser (1958), o 'eu', o 'tu' e o 'ele' se complementam, interagem e se tensionam a fim de exasperar a manifestação da lírica. É nessa atmosfera harmônica, conflituosa e simbiótica que o fantástico se instala, haja vista a aparente identificação da voz poética em Eguren e em Sena (terceira e primeira pessoas, respectivamente), mas a impossibilidade de

---

[274] "[…] nace de lo inhabitual, los elementos "normales" son desplazados de su hábitat cotidiano. Esta reorganización posibilita la universalidad de la poesía... La importancia reside en la "construcción" de la imagen, su ontología se alcanza por la prospección del imaginario."

[275] "nítida inquietud. A pesar de toda la claridad de los conceptos; sigue vibrando en nosotros aun después que el pensamiento en cuanto tal ha sido comprendido; la disposición sentimental se prolonga más allá del acto del conocimiento."

[276] "*enunciación lírica*; *apóstrofe* lírico (*lyrisches Ansprechen*); *lenguaje de la canción* (*liedhaftes Sprechen*)" (KAYSER, 1958).

classificar o sujeito da enunciação em “Nocturnos de la estatua”, de Villaurrutia, poema no qual o indivíduo não é inexistente, mas sim indeterminado.

A partir das conjecturas de Kayser (1958), considero os critérios de demarcação (lírico, dramático, épico) enquanto ponto de partida, a tomá-los como um sistema aberto e mutável. Observá-los de outra forma seria relegar a lírica à carência mimética, a um enunciado real e, no mínimo, problemático, especialmente por minha linha de investigação estar balizada nos conceitos de verossimilhança, de mímesis e de real, já expostos nesta tese. Vale ressaltar que o lirismo, enquanto manifestação literária, precisa estar aberto à ‘contaminação’ de outras artes, de outras formas, de outros sons, porque “se o poeta é sempre ‘algum outro’, sua poesia tende a ser igualmente ‘a partir de outra coisa’, a encerrar visões multiformes da realidade na recriação singularíssima da palavra” (CORTÁZAR, 2011, p. 50). Logo, a pessoa da enunciação e a pessoa do enunciado nem sempre precisam coincidir. Esse “eu” é um vazio preenchido pelo leitor, conforme sua experiência de leitura. É preciso estarmos atentos para os limites difusos vinculados à experiência lírica que habita a linha tênue entre a biografia e a criação poética, pois:

> Um poeta é o menos poético de tudo o que existe, porque lhe falta identidade; continuamente está indo para – e preenchendo – algum outro corpo. O sol, a lua, o mar, assim como homens e mulheres, que são criaturas de impulso, são poéticos e têm ao se redor um atributo imutável; o poeta não, carece de identidade. Certamente é a menos poética das criaturas de Deus (CORTÁZAR, 2011, p. 35).

Tal carência identitária compõe o estatuto ficcional do sujeito lírico e legitima o hiato entre o ‘eu’ da enunciação e o ‘eu’ do enunciado, a fim de configurar uma poesia impessoal e, consequentemente, fictícia. Para Combe (1999), a problemática do sujeito lírico versa sobre o caráter tensional e não dialético, que respinga na questão da falta de identidade. Portanto, ele está sempre em construção, podendo ser hipotético, empírico, transcendental e/ou possuir uma unidade do ‘eu’ em uma multiplicidade de atos intencionais dinâmicos por estar em perpétuo devir, já que “levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está nunca acabado e incluso, simplesmente não *é*” (COMBE 1999, p. 153, grifo do autor, tradução nossa)[277] – Combe faz clara referência a Blanchot, *O espaço literário* (1987), quando, ao tratar de literatura, afirma que ela nunca está acabada e inconclusa, ela sempre é.

[277] “llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e incluso, simplemente no *es*.”

Em 1910, Margarete Susman (apud COMBE, 1999) defende a existência de um eu lírico através do qual o autor se esconde. Ele não é um ‘eu’ no sentido empírico, mas sim uma forma de um ‘eu’. Suas ideias ficam mais claras quando, ao analisar os poemas de Nerval, Susman observa que seus sonetos estão compostos por uma base de fatos autobiográficos, mesclados a alusões mitológicas e referências históricas e intertextuais para uma dimensão mítica, na qual o sujeito lírico se expõe, cria um mundo interior mítico em que tudo se converte em espelho do seu destino. Como resultado, surge a abolição das fronteiras entre o passado e o presente, fazendo surgir a “presentificação”, recurso que identifica o antigo e o presente em tempos imemoriais. É “uma criação de ordem mítica, pelo que a poesia enquanto *Dichtung* se separa deliberadamente da realidade (*Wirklichkeit*)” (COMBE, 1999, p. 136, grifo do autor, tradução nossa)[278].

Dois anos após o trabalho de Susman, Oskar Walzel desenvolve a ideia de “*desegotização*” do ‘eu’ na poesia, de uma despersonalização na qual o ‘eu’ no lirismo puro não é subjetivo nem pessoal, mas sim uma máscara, pois a subjetividade e a pessoalidade são tão poucas que na realidade o ‘eu’ se torna parecido com o ele (COMBE, 1999). Dessa forma:

> Mais que inscrever as obras em categorias genéricas “fixistas” como autobiografia e ficção e opor *sub specie aeternitatis* um eu lírico a um eu ficcional ou autobiográfico, sem dúvida seria recomendável abordar o problema desde um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um jogo. Assim, o sujeito lírico apareceria como um sujeito autobiográfico ficcionalizado ou ao menos em vias de ficcionalização – e, reciprocamente, um sujeito fictício se reinscreve na realidade empírica, segundo um movimento pendular que dá conta de uma ambivalência que desafia toda definição crítica, até a aporia (COMBE, 1999, p. 145, grifo do autor, tradução nossa)[279].

A poesia, portanto, não é só imagem. Ela é ação. Por conseguinte, no poema lírico ficcional não há uma **ilusão** de um ‘eu’, mas sim uma **elisão,** uma dissolução do ‘eu’ tanto gramatical quanto semântica – bastante evidente em “Nocturnos de la estatua”, por exemplo – a fim de multiplicar-se em outros ‘eus’ ou, utilizando termos intrinsecamente fantásticos, em duplos, em uma *mise en abyme* de vozes poéticas

[278] “una creación de orden mítico, por lo que la poesía en tanto *Dichtung* se aparta deliberadamente de la realidad (*Wirklichkeit*)”.

[279] “Más que inscribir las obras en categorías genéricas “fijistas” como autobiografía y ficción y oponer *sub specie aeternitatis* un yo lírico a un yo ficcional o autobiográfico, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación o, mejor aún, un juego. Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o al menos en vías de ficcionalización – y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía.”

que se desdobram ao se encontrarem com outras vozes. Portanto, autor, personagem poético e leitor são espaços onde ecoam outros sons dos mais variados timbres, pois o ‘eu’ do poeta:

> [...] costuma ser o instável produto da interação de fatores tão diversos como uma linguajem/sistema de valores assumida como própria; uma memória reconstrutiva, que opera sobre a base de experiências pessoais e de palavras repetidas infinitas vezes com distintas entonações; uma imaginação que escava nessa memória e a remodela; uma negociação entre uma linguagem própria, que valoriza e configura a realidade de certo modo, e uma linguagem artístico epocal, que pode estar ligada a um modelo de mundo e um sistema de valores diferentes; uma certa disposição para encenação e, por último, uma hiperconsciência linguístico-musical que pode arrastar as palavras em uma ou outra direção (REISZ, 2008, p. 103, tradução nossa)[280].

Já o ‘eu’ do leitor precisa falar considerando distância e tempo ideais para superar a persistência acústica, encontrar a voz do autor como um obstáculo e reconhecer esse som que retorna modificado pela fusão ocorrida no choque. Dentro da linguagem poética fica claro que, diferente da ninfa grega, esse eco não está condenado a repetir as mesmas sílabas do que foi dito antes, mas sim a ampliar a percepção acústica para novas palavras e sons que nascem a cada encontro. Assim, produzimos ressonâncias de ressonâncias, pois o poeta também vivencia esse mesmo processo quando produz, lê, recita e é recitado, principalmente porque “o poeta lírico é apenas dono de um tema que repete indefinidamente. Porém essa repetição precisa ser entendida em altura e profundidade, sempre verticalmente. O demais é pressa por chegar, velocidade louca” (VILLAURRUTIA, 1966, p. 19, tradução nossa)[281]. Portanto, o leitor precisa estar consciente de que também é obstáculo, e ao mesmo tempo força motriz, para que o poema funcione dentro de uma estrutura na qual todas as partes estão em perfeita harmonia. Assim:

> O objeto estético literário, cimentado na ficcionalidade, funda uma própria situação de interação comunicativa, cujo ponto de apoio é a linguagem em ação. Na criação ficcional, os movimentos de emissão e recepção se integram ativamente. Deste modo, o eu do autor e o do leitor se encontram

[280] “suele ser el inestable producto de la interacción de factores tan diversos como un lenguaje/sistema de valores asumido como propio; una memoria reconstructiva, que opera sobre la base de experiencias personales y de palabras repetidas infinitas veces con distintas entonaciones; una imaginación que escarba en esa memoria y la remodela; una negociación entre un lenguaje propio, que valora y configura la realidad de cierto modo, y un lenguaje artístico epocal, que puede estar ligado a un modelo de mundo y un sistema de valores diferentes; una cierta disposición actoral y, por último, una hiperconciencia lingüístico-musical que puede arrastrar las palabras en una u otra dirección.”

[281] “El poeta lírico es sólo dueño de un tema que repite indefinidamente. Pero esa repetición hay que entenderla en altura y profundidad, siempre verticalmente. Lo demás es prisa por llegar, velocidad loca.”

> em um objeto linguisticamente conformado e se fincam nele como actantes comunicativos (CERECEDA, 2005, p. 41, tradução nossa)[282].

A poesia ficcional, em conformidade com o pensamento de Reisz (2008) – e que aqui amplio para a poesia fantástica –, é um discurso que abarca outros discursos de maneira direta (eu) e indireta (tu), que se constitui quando incorpora em seu discurso vozes alheias claramente diferenciadas da sua, pois não há linhas divisórias rígidas, mas sim elásticas que também nos impedem de afirmar que aquela voz não é do poeta. Tal afirmação ganha corpo e volume ao se associar à concepção de que:

> [...] o/a poeta pode mentir em relação aos dados específicos sobre si mesmo/a ou pode inventar uma voz fictícia para se autorrepresentar, porém que essas mentiras ou essas invenções transmitem sempre uma verdade sobre si e sobre o mundo (MUSKE apud REISZ, 2008, p. 104, tradução nossa)[283].

O poema ficcional, e mais especificamente o poema fantástico, possui um dinamismo no qual o ‘eu’, o ‘tu’ e o ‘ele’ estão imbricados, formando as “atitudes líricas fundamentais” (KAYSER, 1958), em meio a um processo que justapõe os verbos de ação, constituindo uma ‘narrativa’ movimentada no cronotopo, a escolha lexical, que forma as imagens e a disposição dos versos, urdindo a trajetória entre o ponto de partida (criação) e o destino (exegeta). O processo dinâmico e constante da ficcionalização do personagem, em uma lírica simultaneamente épica e narrativa, tensiona essa linguagem artística, musical, literária e sobretudo poética, terreno este que quando adentramos:

> […] penetramos em um reino próprio, ao que, na realidade, apenas podemos chegar mediante um salto. A língua poética está isenta da finalidade e da ordenação à “realidade” própria da linguagem cotidiana. A objetividade evocada por ela tem um modo de ser peculiar, e a língua apresenta aqui conexões especiais (KAYSER, 1958, p. 442, tradução nossa)[284].

---

[282] “El objeto estético literario, cimentado en la ficcionalidad, funda una propia situación de interacción comunicativa, cuyo punto de asidero es el lenguaje en acción. En la creación ficcional, los movimientos de emisión y recepción se integran activamente. De este modo, el yo del autor y el del lector se encuentran en un objeto lingüísticamente conformado y se afincan en él como actantes comunicativos.”

[283] “[…] el/la poeta puede mentir en relación con datos específicos sobre sí mismo/a o puede inventar una voz ficticia para auto-representarse, pero que esas mentiras o esas invenciones transmiten siempre una verdad sobre sí y sobre el mundo.”

[284] “[…] penetramos en un reino propio, al que, en realidad, sólo podemos llegar mediante un salto. La lengua poética está exenta de la finalidad y de la ordenación a la "realidad" propia del lenguaje cotidiano. La objetividad evocada por ella tiene un modo de ser peculiar, y la lengua presenta aquí conexiones especiales.”

Os seres de papel, tão associados à prosa, também habitam e visitam as linhas poéticas nas suas mais variadas manifestações. Entretanto, existe uma exigência de "verdade", uma resposta monológica da poesia lírica, assim como há para o fantástico. Exigência essa inviável, pois um poema, enquanto criação artística, produz mundos possíveis. Por conseguinte, da mesma forma que se pode realizar uma leitura social ou política da prosa fantástica, isso também ocorre no poema ficcional, que sempre vai apresentar pelo menos duas possibilidades de leitura, sobretudo porque "a lírica é ficção, assim como a narrativa e o drama, pois respondem a essa mudança de status ontológico, são 'falares imaginários' que comunicam modelos de mundo" (MARTÍNEZ BONATTI, 1978, p. 139, grifo do autor, tradução nossa)[285]. Dessa maneira, quando a ficção entra na poesia, "**anula-se o pacto de confessionalidade e se substitui pelo pacto ficcional"** (FERNÁNDEZ, 2011, p. 211, grifo nosso, tradução nossa)[286], pois:

> [...] tanto os discursos épico-narrativos e dramáticos como os líricos contêm macroestruturas que, providas de globalidade, são representações textuais de referentes complexos formados por configurações de mundos imaginários (GARCÍA BERRIO, 1994, apud. CERECEDA, 2005, p. 43, tradução nossa)[287].

Mundos esses que apresentam uma realidade transfigurada, metafórica, mas especialmente fictícia porque "a poesia lírica […] não é menos 'mimética' que a poesia épica ou dramática […] o mundo em que nela se representa é tão 'não real' como o que constroem as obras dramáticas ou épicas" (INGARDEN apud COMBE, 1999, p. 143, grifo do autor, tradução nossa)[288]. Quer dizer, ela apresenta uma realidade autoevidente e questionável, pois a percepção do real desaparece sob uma cortina inebriante de resíduos ficcionais que desestabilizam a mentalidade racional do leitor. A figuração da subjetividade se dá através de um personagem ficcional poético, protagonista da enunciação que nos impele a realizar uma leitura livre de ressalvas, haja vista a fisionomia do texto apresentar artifícios minuciosamente estruturados para despertar em nossa consciência literária a

---

[285] "La lírica es ficción, como lo son la narrativa y el drama, pues responden a ese cambio de estatus óntico, son "hablares imaginarios" que comunican modelos de mundo."
[286] "se anula el pacto de confesionalidad y se sustituye por el pacto ficcional."
[287] "[…] tanto los discursos épico-narrativos y dramáticos como los líricos contienen macroestructuras que, provistas de globalidad, son representaciones textuales de referentes complejos formados por configuraciones de mundos imaginarios."
[288] "la poesía lírica […] no es menos 'mimética' que la poesía épica o dramática […] el mundo en que en ella se representa es tan 'no real' como el que construyen las obras dramáticas o épicas."

aceitação dos fatos. Ultrapassamos a linha do exegeta preocupado com entonação, métrica, rima, e aquiescemos à hipnose provocada pela voz poética já desde o primeiro verso. A leitura do poema fantástico nos inquieta devido à irresolução e nos convida, assim como a prosa, a releituras que, embora mais técnicas e atentas aos elementos tácitos, nos intrigam, porque encontramos, como em toda poesia:

> Em vez de fetiches, palavras-chave; em vez de danças, música do verbo; em vez de ritos, imagens caçadoras. A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a obscura e imperiosa angústia de *posse da realidade*, essa licantropia inserta no coração do homem que não se conformará jamais – se é poeta – com ser somente homem. Por isso o poeta se sente crescer em cada obra. Cada poema o enriquece em ser. Cada poema é uma armadilha onde cai um novo fragmento da realidade (CORTÁZAR, 2011, p. 101, grifo do autor).

O leitor, em certa medida, também se sente e exerce o papel de poeta ao procurar exprimir o que sentiu, pois o poema, mais que 'entendido' precisa ser sentido. Se o poema (de modo geral) requer determinada sensibilidade dos leitores – fato este que provavelmente explique o pequeno número de apreciadores comuns e teóricos, quando comparados à prosa –, o poema fantástico exige não apenas sensibilidade, mas, especialmente, um nível de abstração ainda maior, associado a um entendimento prévio das estruturas fantásticas. Logo, ela prima por um tipo de exegeta apto a realizar uma leitura na qual compreenda os códigos ali existentes e os identifique como tal. Caso contrário, o fantástico não se instalará, independente do gênero textual, pois o exercício poético é uma "atividade minoritária, que implica maiores doses de subjetividade e um maior compromisso emocional de caráter estritamente individual" (REISZ, 2014, p. 181, tradução nossa)[289].

Assim, para a compreensão deste objeto de investigação é preciso não apenas possuir um conceito de fantástico e afinidade com a linguagem poética, mas, impreterivelmente, estar disposto a considerar existência de uma poesia ficcional (caracterizada como capaz de criar mundos que representem, dentro do que entendemos por "real", situações e personagens possíveis, conforme uma linguagem ficcional reconhecível e assimilável aos fatos e às cenas apresentados) e, sobretudo, uma poesia ficcional fantástica, configurada como uma poesia ficcional, entrecortada pelos elementos fantásticos que, devido à linguagem poética ser mais tácita, hermética e concentrada, aparecem disfarçados por símbolos e topos, a fim

[289] "actividad minoritaria, que implica mayores dosis de subjetividad y un mayor compromiso emocional de carácter estrictamente individual."

de “distrair” o leitor. Isto posto, após as visões aqui expostas de poesia ficcional e de fantástico, chega-se à poesia lírica ficcional fantástica, ancorada também no *resto*, no *sentido obtuso* e na lógica *do terceiro incluído* que legitimam e ampliam a questão da *imagem absoluta* “A é B (ou C, ou B e C)”, ressaltada por Cortázar (2011, p. 90), e chegarmos à seguinte consideração:

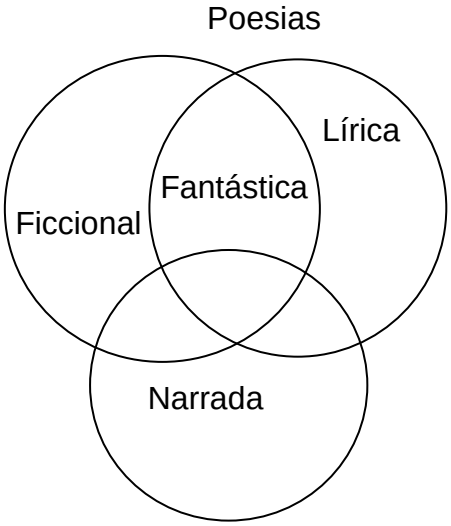


Figura 2: Tipologia dos poemas fantásticos
Fonte: a autora (2019).

Tal representação, a considerar as “atitudes líricas fundamentais” de Kayser (1958), permite também a existência de poemas fantásticos lírico-narrativos e poemas predominantemente narrativos, sempre com a presença da lírica, mesmo que em menor grau de evidência (como serão explicitadas nos próximos subcapítulos), porque a poesia fantástica não está pautada na enunciação, mas sim na comunicação do poeta com o mundo (real e imaginado), com ele próprio, com o leitor, com as vozes que o inspiraram para criação da obra. Para tanto, ele recorre ao personagem poético, para sofrer em seu lugar, para executar ou ter seus atos narrados por uma “fonte de linguagem fictícia a que se refere a objetos [e a episódios] efetivamente tão fictícios quanto ela” (REISZ, 1979, p. 102, tradução nossa)[290]. Dentro dessa perspectiva, assim como as vanguardas serviram como fontes de inspiração para a poesia fantástica, em meados de 1970, no México, surge o *Infrarrealismo*, uma nova inquietação referente ao fazer poético e que incidiu luz, principalmente com a figura de Roberto Bolaño (não apenas mexicanos participaram), na autoficção do sujeito lírico.

[290] “fuente de lenguaje ficticia la que se refiere efectivamente a objetos tan ficticios como ella.”

Dentro desse movimento bastante polêmico quanto à genealogia e ao desenvolvimento, balizado pela intencionalidade de uma consciência para convergir uma aproximação entre o sujeito poético e o mundo, os poetas pertencentes ao grupo idealizavam a ligação da poesia à vida real e seu distanciamento de exercícios de mera especulação (MOGUEL, 2019). Não apenas rejeitado, como quase todas as vanguardas, mas também boicotado por estar na contramão do *status quo*, o *Infrarrealismo* propunha em um dos manifestos, escrito por Bolaño:

> Um novo lirismo, que na América Latina começa a crescer, a se sustentar em modos que não deixam de nos maravilhar. A entrada na matéria é já a entrada na aventura: o poema como uma viagem e **o poeta como um herói revelador de heróis**.
> […]
> Se o poeta está imiscuído, o leitor terá que se imiscuir.
> […]
> Deslocamento do poema através das estações dos motins: a poesia produzindo poetas produzindo poemas produzindo poesia.
> […]
> **Subverter a realidade cotidiana da poesia atual**. Os encadeamentos que conduzem a uma realidade circular do poema.
> […]
> Nossas pontes até as estações ignoradas. **O poema interrelacionando realidade e irrealidade**.
> […]
> A verdadeira imaginação é aquela que dinamita, elucida, injeta micróbios esmeraldas em outras imaginações. Em poesia e onde quer que seja, a entrada em matéria tem que ser já a entrada em aventura. **Criar as ferramentas para a subversão cotidiana**. As estações subjetivas do ser humano, com suas belas árvores gigantescas e obscenas, como **laboratórios de experimentação**.
> […]
> O verdadeiro poeta é o que sempre está abandonando-se (BOLAÑO, 1976, p. 145-150, grifo nosso, tradução nossa)[291].

Embora os *infrarrealistas*, ou mais especificamente Bolaño, não tenham sido os primeiros a criar tanto personagens poéticos quanto homônimos – haja vista o poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”, de César Vallejo, escrito na década de 1930, no qual aparece o próprio poeta em um modelo de “hibridização de pessoa real e de pessoa imaginária” (REISZ, 2008, p. 112, tradução nossa) – as palavras

[291] “Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. […] Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse. […] Desplazamiento del poema a través de las estaciones de los motines: la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía. […] Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. […] Nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealidad. […] La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos árboles gigantescos y obscenos, como laboratorios de experimentación. […] El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose.”

presentes no manifesto, assim como suas criações, intercruzam-se com a fase de consolidação do fantástico e do realismo maravilhoso, com a pós-efervescência do *Boom* e, principalmente, com a obra todoroviana que negava a presença da ficção na poesia. Vale a pena abrir um parêntese para o fato de que a negação de uma poesia ficcional é bastante contraditória quando levamos em consideração a presença e a ampla aceitação dos heterônimos que, além de serem irreais, possuem personalidade, vida própria e assinam os poemas, por sua vez, fictícios. Eles apresentam um grau de importância dentro da literatura a ponto de existir uma área de estudo dedicada a esses autores fictícios: a heteronímia. Contradições à parte, o *Infrarrealismo* atinge um momento do século XX em que, de acordo com Calderón (2015), houve um desgaste do lirismo, do coloquialismo e da busca da emotividade por meio da ilusão confessional devido à repetição. Isso significa dizer que eles se interligaram e terminaram por integrarem-se ao horizonte de expectativas, deixando de surpreender e identificando-se com termos pejorativos como “poesia fácil”, ou, ainda, “poesia que se entende”, em oposição ao pensamento de que apenas o difícil é estimulante (sentença famosa devido a Lezama Lima) (CALDERÓN, 2015).

Logo, subverter a realidade e correlacioná-la à irrealidade, como propõe ‘Bolaño, significa também tensionar o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, mas não necessariamente despersonalizá-los, mesmo porque o poema é percebido como uma “consciência de ficcionalização que funciona como mediadora entre a emoção e o artifício […] produto de uma construção racional da subjetividade” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 211, tradução nossa)[292]. Inexistem, portanto, os problemas identitários entre quem fala e quem atua, porque o leitor aceita o pacto ficcional por estar ciente dos limites impostos pela criação artística. É essa conscientização do artista e do exegeta que permitem e legitimam a injeção de micróbios e esmeralda nas imaginações, como orienta o manifesto de Bolaño. Ela nos inquieta, perturba e nos impele a buscar respostas para algo que não pode ser pronunciado não devido à proibição, mas sim porque inexiste uma maneira unívoca de expressá-las, desconhecemos as palavras exatas, pois todas elas são insuficientes para exprimir o insólito e os efeitos que perduram.

No trilho da linguagem poética é por onde se deslocam esses dispositivos que intermediam a comunicação para transmitir e expressar as experiências humanas,

[292] “conciencia de ficcionalización que funciona como mediadora entre la emoción y el artificio […] producto de una construcción racional de la subjetividad.”

com personagens que antropomorfizam o retorno cíclico de quase mortes e quase ressurreições (GALVÁN, 2018, p. 107, tradução nossa)[293]. Os poemas já analisados apresentam essas experiências citadas por Galván. Ademais, eles revelam um forte lirismo atravessado por um viés narrativo que nos permite acompanhar uma história com início, desenvolvimento e desfecho bem definidos. As vozes poéticas apresentadas compuseram claramente uma poesia ficcional fantástica lírica na qual o sobrenatural interfere e/ou se deixa interferir através dos deslizes entre os mundos comunicantes. Diante dessas interferências entre as dimensões:

> […] ao converter-se o sujeito poético em um personagem, poderíamos pensar em uma poética da ficcionalização atravessada pela categoria de relato. Em consequência, esta poética adere aos usos da fala comum, à adoção de registros coloquiais e à contaminação do poema com estratégias da mímesis narrativa (uso de conectores temporais, circunstanciação: descrição dos espaços e localização temporal) (FERNÁNDEZ, 2011, p. 213, tradução nossa)[294].

Essa linguagem dotada de uma lírica fronteiriça à narrativa, de um personagem e associada ao cotidiano é perceptível no seguinte poema, sem título, de Miró, escrito em 2010[295]:

> ele pensou que agora estava
> definitivamente morto
> quando o legista disse:
> não
> não levem agora
> o coração ainda bate
> apesar de saber de seus velhos vacilos com o álcool
> e de paixões terríveis ao ponto de pular
> do térreo
>
> não
> não levem agora
> liguem para a floricultura e a funerária
> façam isso agora

[293] "retorno cíclico de cuasi-muertes y cuasi-resurrecciones."
[294] "[…] al convertirse el sujeto poético en un personaje, podríamos pensar en una poética de la ficcionalización atravesada por la categoría de relato. En consecuencia, esta poética adhiere los usos del habla común, la adopción de registros coloquiales y la contaminación del poema con estrategias de la mímesis narrativa (uso de conectores temporales, circunstanciación: descripción de los espacios y ubicación temporal)."
[295] Vale ressaltar que embora a poesia de Miró seja apresentada nesta tese com uma leitura fantástica, essa não é uma característica ou estilo do referido poeta.

pois eles não acreditam que alguns mortos
levantem da pedra

dispensem o coveiro com pá, cimento
e tijolos
e vão embora
pois ele vai ao shopping comprar uma roupa
para o enterro de vocês

O poema de Miró traz uma “narrativa em moldura” marcada por uma mudança na qual a voz poética inicia com discurso indireto e termina com o discurso direto. Associada à técnica do *in media res*, tal modificação revela a presença de um “eu” que na verdade é o “ele” sem voz, passivo, inerte, um ser vazio – tal qual uma marionete, um fantasma, uma indumentária, uma estátua, que tem sentimentos, atitudes e personalidade externalizados por outrem, como um acéfalo, cujos sinais vitais restringem-se às batidas do coração. É um oximoro configurado em uma morte vívida de um cadáver que obedece a ordens externas, como um robô. Ele tem seu corpo manipulado, palavra esta que permite a ambiguidade: manipulado enquanto matéria sem vida ou enquanto ser vivo.

A plasticidade do poema se revela por meio da estrutura paralelística com a repetição dos termos e com a disposição dos vocábulos e sentenças para compor a isotopia, vertical e horizontalmente, conflituosa entre vida e morte:

ele pensou que agora estava
definitivamente morto
quando o legista disse:
não
não levem agora
o coração ainda bate
apesar de saber de seus velhos vacilos com o álcool
e de paixões terríveis ao ponto de pular
do térreo
não
não levem agora
liguem para a floricultura e a funerária
façam isso agora
pois eles não acreditam que alguns mortos
levantem da pedra

dispensem o coveiro com pá, cimento
e tijolos
e vão embora
pois ele vai ao shopping comprar uma roupa
para o enterro de vocês

Na formação dos campos semânticos, entre os sememas (referentes ao lugar e à matéria), aparece “legista”, representando uma unidade mediadora personificada e exercendo a figura de um ser psicopompo, definido como:

> A figura que guia a alma em ocasiões de **INICIAÇÃO e transição**: uma função tradicionalmente atribuída a Hermes no MITO grego, pois ele acompanhava as almas dos mortos e era capaz de transitar entre as polaridades (não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra). No mundo humano, o sacerdote, xamã, feiticeiro, e **médico** são alguns que foram reconhecidos como capazes de preencher a necessidade de orientação e **mediação espirituais entre mundos sagrados e seculares**. Jung não alterava o significado da palavra, porém a usava para descrever a função da ANIMA E ANIMUS em conectar uma pessoa a um sentimento de seu propósito último, sua decisiva vocação o destino; em termos psicológicos, atuando como um **intermediário ligando o EGO e o INCONSCIENTE** (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1986, p. 88, grifo nosso).

Guia, mestre, xamã, orixá, Hermes, Ganesha, Exu, Toth. Aqui o poeta se aproxima novamente do feiticeiro e se disfarça de um personagem que **conduz** o leitor por meio dos imperativos – que colocados em sequência provocam mais que a formação de uma cena, mas uma estrutura de corte narrativo – dirigidos a seres ausentes. A descrição se apresenta sugerida, a composição do cenário está ancorada no léxico (pedra, legista), instigando a criação de imagens e a construção de um indivíduo depauperado, que carrega a angústia de continuar vivo. Drama esse marcado pelo advérbio “agora”, repetido ao longo do poema e plausivelmente substituível por outros advérbios: finalmente, ainda e imediatamente, pragmaticamente lidos como algo decepcionante para “ele”, por não haver atingido sua vontade (morrer). “Ele” não possui autonomia, assim como não possui voz, assim como o poema não possui título. Esses estados caracterizam um intelecto sensível, um estranhamento diante das situações apresentadas porque:

> A grande preocupação da poesia deve ser a expressão do drama do homem e este drama há de ser verdadeiro. Toda poesia não é senão uma tentativa para o conhecimento do homem. Entretanto, a expressão deste drama se consegue mais estritamente com ideias; porém para que estas ideias tenham categoria poética, não bastaria enunciá-las em verso, mas sim que precisa cristalizá-las, vivê-las real e plenamente, consubstancialmente (VILLAURRUTIA, 1966, p. 18, tradução nossa)[296].

[296] “La gran preocupación de la poesía debe ser la expresión del drama del hombre y este drama ha de ser verdadero. Toda poesía no es sino un intento para el conocimiento del hombre. Ahora bien, la expresión de este drama se logra más estrictamente con ideas; pero para que estas ideas tengan categoría poética, no bastaría enunciarlas en verso, sino que precisa cristalizarlas, vivirlas real y plenamente, consubstancialmente.”

Personagem, autor e leitor, portanto, são formados pela mesma natureza: o drama existencial, identificando-se, funcionando como caixas de ressonância para outras vozes, para se fazer ecoar. A textura verbal utilizada por Miró fomenta uma gama de incertezas, conferindo ao poema um caráter bastante ambíguo. Os silêncios representados na ausência de determinantes: “não [O] levem agora” (ser vivo) ou “não levem [o corpo] agora”? Enquanto o coração ainda bate (constatação antes ou depois de iniciar a autópsia?), mais à frente temos: pois eles não acreditam que alguns mortos / levantem da pedra. Este substantivo, diferentemente de ‘pedra’ utilizado em “espejismo doble” não adquire a conotação de tumba, mas sim do local onde os defuntos são colocados no necrotério. Entretanto, ambos, obviamente, remetem à morte. Assim, é pertinente ressaltar que:

> O momento da morte provoca um paroxismo da paixão ávida da vida, que torna a morte dramática ao fazermos voltar nosso olhar sobre o espetáculo de nossa vida. O momento da morte, que a exacerbação passional assimila imaginariamente à festa da carne e ao arroubamento amatório, nos obriga a tomar consciência da particularidade de nossa biografia, e, consequentemente, de nossa personalidade, de nossa recôndita identidade (ROJAS, 1989, p. 68, tradução nossa)[297].

É nessas instâncias onde a ambiguidade e o conflito sobressaem. A fantasmagoria que se realiza nos dois últimos versos comporta o clímax, com o desfecho que instaura o insólito e o coloca *vis a vis* com o **sobrenatural**: “pois ele vai ao shopping comprar uma roupa / para o enterro de vocês”. A inquietação nos retira o piso sob nossos pés, faz-nos questionar o senso de “realidade”, provoca-nos o estranhamento diante do fato de não sabermos como definir quem realmente está sem vida ou a partir de qual dimensão o legista afirma que aquele que todos acreditavam morto, inclusive ‘ele’ próprio, comprará uma roupa o enterro dos que se acreditavam vivos.

O arremate do poema de Miró, ao trazer essa superposição ininterrupta de dimensões, torna-o perceptível e irreconciliável com o real, desmistifica o racional e o sobrenatural, é opaco e evidente, exige um olhar mais aguçado que vai além de perspectivas lineares e percebe imagens estereoscópicas, está desprovido de convenções, subverte as regras. Luján Atienza (2000, p. 52), ancorado em Bárbara

[297] “El momento de la muerte provoca un paroxismo de la pasión ávida de la vida, que torna la muerte dramática al hacernos volver nuestra mirada sobre el espectáculo de nuestra vida. El momento de la muerte, que la exacerbación pasional asimila imaginariamente a la fiesta de la carne y al arrobamiento amatorio, nos obliga a tomar conciencia de la particularidad de nuestra biografía, y, consecuentemente, de nuestra personalidad, de nuestra recóndita identidad.”

Smith, expõe basicamente 4 formas de encerrar um poema. Duas delas não rompem com nossas expectativas (o *final explícito*; o *final marcado formalmente*) e as outras duas assim o fazem: *final sorpresivo*: "[…] quando o poema nega ou inverte no final todas as expectativas que havia criado [...]"[298]; e o *final abierto*: "[…] nem se cumprem nem se subvertem as expectativas, simplesmente ficamos em uma vaga imprecisão e uma indeterminação que faz o poema permanecer aberto, olhando a vida"[299]. Luján Atienza adverte para o fato de que termos que eleger um final "físico" pode representar uma chave de interpretação do texto.

O poema fantástico apresenta o que denomino **final reticente**, um desfecho subversivo localizado no entre-lugar da surpresa e da vacilação, da revelação e da crise, da descoberta e da omissão, do peremptório e do infinito, da plenitude e da perturbação. Essa reticência surge devido à equivocidade do poema. Mais que dualismos, a poesia fantástica proporciona – em meio às bases epistemológicas do exegeta – pluralismos compostos por realidades plenamente diferentes e independentes que se chocam, intercruzam-se e geram uma atmosfera híbrida, ambígua e ambivalente, pautada na antinomia. Essa suspensão é advinda de uma crise entre o racional e o irracional, entre tradição e ruptura, entre o poder dizer e o não saber dizer, entre infinitas possibilidades após a vírgula, pois existem três pontos ao invés de um. Eles são suspensivos porque proporcionam aproximações e, portanto, nunca uma totalidade, pois sempre há algo que nos escapa. Tal reticência, por sua vez, é adjacente da mudez, da imobilidade e da perplexidade nas quais leitor e personagens se encontram.

Portanto, após a desestabilização da norma para que o fantástico se faça presente, o insólito faz com que seus efeitos perdurem, sobretudo devido ao fato de que foi estabelecida uma nova ordem que, perturbadoramente, manteve a organização anterior. Perceber esses elementos e senti-los indizíveis é finalmente perceber que a dinâmica do poema se dá por uma sensação de intercruzamentos de vivências entre aquele que está estagnado e aqueles que resvalam nessa estagnação. É como estarmos em um transporte em alta velocidade e perdermos a noção do que realmente está em movimento: nós ou o que vemos pela janela. Logo, a poesia fantástica vai se constituindo de influências advindas de fontes que se complementam e avolumam as possibilidades de criação.

---

[298] "cuando el poema niega o invierte al final todas las expectativas que había creado [...]."

[299] "*final abierto*: […] ni se cumplen ni se subvierten las expectativas, simplemente nos quedamos en una vaga imprecisión y una indeterminación que hace que el poema permanezca abierto, mirando la vida."

A inconsutilidade dos seres, a atmosfera antitética, o cenário nebuloso e a figura retórica do texto potencializam a expressividade poética do fantástico. Esses componentes produzem um final patenteador de uma perspectiva na qual a voz poética e o objeto do discurso possam existir em um único ser. O poder transgressor da literatura fantástica desloca a materialidade aparentemente apreensível dos personagens para um jogo de espelhos permeado de ilusões e alusões provocadas pelas mudanças da focalização entre cenário, personagens e voz poética. Nesses deslocamentos pelos territórios do fantástico, o ambiente muitas vezes é sugerido, cabendo ao leitor imaginá-lo e compô-lo, gradativamente, através da fragmentação, da incompletude dos personagens voláteis, dispersos dentro desse cosmo que ecoa no texto.

Ainda na esteira dos deslocamentos, foi possível perceber que os poemas analisados até o momento embora possuam um forte viés lírico e descritivo, apresentam cenas e eventos nos quais existe muito movimento. Isto é, a descrição não é estática e comporta dentro de si uma narração sutil que nos incentiva a criar toda uma movimentação ao imaginar os cenários e as situações. Tal exercício interpretativo é possível porque os poemas descritivos fantásticos apresentam a característica de deslocar a leitura para uma atmosfera na qual gravitam, simbioticamente, a percepção, a representação e a criação, sobretudo com a utilização dos recursos métrico-prosódicos, rítmicos e sonoros. Isso se dá porque o fantástico é intrinsecamente diegético (VIEGNES, 2006) e, portanto, exige uma trama e um desfecho.

Em consonância com Todorov (2008), acredito que o fantástico exija a possibilidade de uma leitura literal dos eventos a fim de provocar uma reação no leitor que, pautado no extratexto, concorde com o pacto ficcional e finja acreditar nos episódios apresentados. Em contrapartida, e aqui claramente discordo com o referido teórico, esse mesmo comportamento também é possível no poema seja lírico-descritivo, narrativo ou lírico-narrativo, pois, diferentemente da poesia parnasiana, a poesia fantástica não é a descrição pela descrição, ou seja, de simples enumeração de partes, eventos ou aspectos, mas sim a descrição para a representação de um evento, de uma história, de um contexto.

Tal feito é conseguido, pois, além do uso dos substantivos e dos adjetivos, os poetas recorrem tanto aos verbos de ação quanto aos modos e às locuções verbais que indicam movimento. Assim, no texto poético:

> A descrição, cedendo diante do descritivo, é vista como um modo de expressão mediano ou mediador entre duas categorias literárias fundamentais: lírica e narrativa. Ao mesmo tempo lugar de tensões e lugar de neutralizações, ele participa de várias maneiras dos dois modos discursivos sem nunca aderir plenamente, parecendo reivindicar uma autonomia que ele não pode, contudo, manter sem se proibir da literatura (CALUWÉ apud VIEGNES, 2006, p. 59, tradução nossa)[300].

Viegnes (2006) ressalta que considera não a poesia descritiva nem tampouco a descrição poética, mas sim a descrição na poesia. A descrição, portanto, aguça mais especificamente o sentido da visão que, por sua vez, provoca o imaginário do leitor e a formação das imagens.

Isso posto, é válido a partir deste momento, analisar a poesia fantástica de viés fortemente narrativo, mas ainda bastante inserido na lírica. Ademais, também é pertinente destacar o fato da existência de poemas fantásticos longos nos quais estão descritos e narrados episódios cotidianos e sentimentos do eu lírico. Sendo assim, passemos então para a análise de “Autobiografía de Irene”, de Silvina Ocampo.

3.4 “AUTOBIOGRAFÍA DE IRENE” E A LÍRICA NARRATIVA

A decisão de dedicar um subcapítulo ao poema “Autobiografía de Irene” (1945), de Silvina Ocampo, deve-se a dois motivos: o de ele ser a mola propulsora desta tese, já que as indagações a respeito de poesia fantástica surgiram a partir da leitura do conto homônimo[301], também escrito por Silvina Ocampo, durante a fase final do meu mestrado; e devido ao fato de o poema representar, simultaneamente, de forma mais completa, o poema fantástico lírico-narrativo.

Legitimar a poesia fantástica enquanto texto ficcional e, portanto, detentora de personagens fictícios através dos quais o autor fala é considerar sempre a existência de um ‘eu’. É imprescindível percebê-lo enquanto representação de situações imaginadas, configuradas tanto por vozes explícitas ou identificáveis (eu personagem) quanto veladas (tu, ele, alguém), pois no poema os silêncios são mais

[300] “La description, cédant devant le descriptif, est envisagée comme mode d'expression médian ou médiateur entre deux catégories littéraires fondamentales: lyrique et narratif. À la fois lieu de tensions et lieu de neutralisations, il participe à divers titres des deux modes discursifs sans jamais y adhérer pleinement, semblant revendiquer une autonomie qu'il ne peut toutefois tenir sans s'interdire de la littérature.”

[301] A versão em prosa foi escrita em 1948 e apresenta a protagonista Irene, exatamente com o mesmo poder, rememorando sua vida na iminência da morte.

frequentes e o leitor necessita imaginar as circunstâncias. Ao mesmo tempo, é necessário levar em conta que:

> [...] por mais próxima que esteja a voz do falante poético da voz do autor, haverá que conservar, preventivamente, essa barreira da ficção (por mais fina que seja) para considerar que estamos no terreno da poesia (do contrário, estaríamos diante de uma confissão ou confidência que não são desde já gêneros literários) (LUJÁN ATIENZA, 2000, p. 226, tradução nossa)[302].

Nesse ensejo, o espaço da lírica narrativa pode apresentar-se de modo circundante, ocupado, polarizado entre o real e o espaço onírico, representando e assinalando as incompletudes, as situações irresolutas, que são desviadas, adiadas, distraindo o leitor até o desenlace. Abordá-las dessa maneira fomenta uma série de reflexões, dualidades e rupturas que se convertem em instâncias que transitam entre o sagrado, o profano e o psiquismo, os quais podem estar relacionados à alma, ao corpo e à sociedade.

No espaço do poema fantástico lírico-narrativo esse conjunto de lacerações, ambivalências e considerações provocado pelo fantástico se apresenta de diversas formas, entre elas quando o sobrenatural domina a obra, quando a lírica abre espaço para a narração, quando concreto e abstrato se fundem, quando o ser humano e o extraordinário se confundem, quando vida e morte se confrontam. Assim acontece em “Autobiografia de Irene”, poema longo, composto por 267 versos distribuídos em uma narrativa apresentada em *in extrema res* na qual a enunciadora lírica, Irene, está na iminência da morte e rememora o seu passado[303]. Suas recordações perpassam a infância, a família, o primeiro amor, a vida na pequena cidade onde ela nasceu e passou toda a sua vida. Diferentemente do conto homônimo, no qual a protagonista está dentro do caixão, a enunciadora lírica, no poema, não nos revela onde ela está. É possível identificar apenas a proximidade da morte. O início e a metade do poema se desenvolvem sem maiores surpresas, até o momento em que a personagem revela possuir a capacidade de adivinhar o futuro e todos os episódios que aconteceriam com ela, com as pessoas ao seu redor e com a cidade onde ela morava. Entretanto, o fantástico reside em outro fato: adivinhar o porvir, mas não ter acesso às recordações. Logo, assim como todo texto fantástico,

[302] “[...] por muy cerca que esté la voz del hablante poético de la del autor habrá que conservar, preventivamente, esa barrera de la ficción (por muy fina que sea) para considerar que estamos en el terreno de la poesía (de lo contrario, estaríamos ante una confesión o confidencia que no son desde luego géneros literarios).”
[303] Devido à extensão do poema, optei por recorrer a alguns trechos que serão devidamente analisados.

o sobrenatural se instala sem qualquer explicação ou justificativa, restando para a protagonista apenas a resiliência diante de uma força tão avassaladora:

> **Podía recordar sólo el futuro:**
> **cómo iba a ser mi casa y no como era,**
> los niños todos ya con rostros de hombres,
> marchitos los botones de las rosas,
> florecida la ausente enredadera.
> Muertas podía ver a las personas
> que estaban por morirse, y esas zonas
> en mis recuerdos del futuro ansiosas
> no las comunicaba nunca a nadie.
> Me enmudecían frases misteriosas.
> Era callada y me gustaba oír
> **a los que recordaban el pasado**
> **(ese recinto para mí vedado).**
> **¡Yo sólo recordaba el porvenir!**[304]

Os trechos por mim grifados carregam, na forma de um oximoro, o *leitmotiv* do poema: lembranças de um futuro que ao mesmo tempo é passado, apenas acessadas no momento da morte. Elas e a reconstrução da memória são possíveis após o encontro com o anjo passado (*ángel del pasado*), que lhe revela:

> "Si quieres que al pasado te reintegre
> tendrás que hacer conmigo un largo viaje.
> El cielo que has mirado está en mis ojos,
> la frescura del agua está en mis túnicas,
> y la brisa en tu frente está en mis alas.
> Cuando encontrabas tristes a las calas
> y consuelo en los altos crisantemos,
> ansiosa me buscabas. En tus rojos
> vestidos y en tus vértigos extremos
> acaricié tus largas esperanzas.
> Yo cerraba tus párpados heridos
> por los rayos de sol como por lanzas.
> Las penas eran tus hermanas únicas.
> Yo besaba tus labios afligidos,
> yo ocupaba el lugar de los ausentes.
> De tu alma vi las sombras elocuentes
> engalanadas por la soledad
> vanamente llamarme con piedad"[305].

---

[304] "Podia recordar apenas o futuro: / como seria a minha casa e não como era, **/** os meninos todos já com rostos de homens, / murchos os botões das rosas, / florida a ausente trepadeira. / Mortas podia ver as pessoas / que estavam para morrer, e essas zonas / em minhas recordações do futuro ansiosas / não as comunicava nunca a ninguém. / Me emudeciam frases misteriosas. / Era calada e gostava de ouvir / os que recordavam o passado / (esse recinto para mim vedado). / Eu apenas recordava o porvir!" (op. cit. p. 134, tradução nossa).

[305] "Se queres que ao passado te reintegre / terás que fazer comigo uma longa viagem. / O céu que olhaste está em meus olhos, / a frescura da água está em minhas túnicas, / e a brisa na tua frente está em minhas asas. / Quando encontravas tristes os copos-de-leite / e consolo nos altos crisântemos, / ansiosa me buscavas. Em teus vermelhos / vestidos e em tuas vertigens extremas / acariciei tuas longas esperanças. / Eu fechava tuas pálpebras feridas / pelos raios de sol como se fossem lanças. / As penas eram tuas irmãs únicas. / Eu beijava teus lábios aflitos, / eu ocupava o lugar dos ausentes. / De tua alma vi as sombras eloquentes / enfeitadas pela solidão / vanamente chamar-me com piedade" (op. cit. p. 129, tradução nossa).

É a partir desse momento que a voz lírica narrativa é assumida de vez por Irene até o final do poema. Assim, ela inicia suas lembranças ouvindo as vozes com murmuro de água crescer como rosas, as aves, antes estridentes, com voz de candura e revelando que o futuro não intercalava em seu semblante nenhuma mudança (op. cit.). O espelho aparece de forma metafórica: ao lembrar-se de si mesma, vê o seu próprio rosto refletido na memória, mas mesmo assim, ele exerce uma de suas funções no fantástico: a anagnórise:

> No intercala el futuro en mi semblante
> ningún cambio. Me asombra en este instante
> mi rostro solo en un espejo y quiero
> en estas despedidas melancólicas
> contemplar mis facciones con esmero.
> Son atentos mis ojos y brillantes
> como el agua, con sombras de violetas
> (tiene el iris colores vacilantes).
> Mis dos cejas reunidas están quietas
> ignorando el fervor de mi alta frente
> y de mis silenciosos dulces labios,
> apaciguan mi cara duramente.
> Ahora me parezco a algunas santas
> con blancura de cera entre las plantas,
> cuando el alba desnuda las alumbra[306].

O trecho acima transcrito também nos faz perceber que o intercruzamento entre lírica, narração e descrição provoca um movimento simultâneo e sinuoso entre uma leitura ora horizontal ora vertical.

A leitura vertical é tanto advinda de uma tendência declamatória, quando nos deparamos com um poema, quanto impelida pela presença de rimas, por sua vez bastante diversas (pobres, ricas, raras e preciosas) – em alguns momentos, intercaladas, em outros, sequenciadas e, até mesmo, dispostas internamente e no final de alguns versos. Ademais, é uma constante em todo o poema a utilização de versos na ordem indireta, inclusive, com complementos nominais e adjuntos adverbiais também inseridos entre o sujeito e o predicado, dispositivo que potencializa a força lírica e a construção de um clima sorumbático e de fim de vida.

A leitura horizontal é provocada pelos *enjambements*, conectores, pelas marcas tipográficas (o itálico) e, sobretudo, pelos sinais de pontuação dispostos ao

[306] Não intercala o futuro em meu semblante / nenhuma mudança. Me assombra neste instante / meu rosto só em um espelho e quero / nestas despedidas melancólicas / contemplar minhas feições com esmero. / São atentos meus olhos e brilhantes / como a água, com sombras de violetas / (tem a íris cores vacilantes). / Minhas duas sobrancelhas reunidas estão quietas / ignorando o fervor de minha alta frente / e de meus silenciosos doces lábios, / apaziguam minha cara duramente. / Agora pareço com algumas santas / com brancura de cera entre as plantas, / quando a aurora nua as alumbra (op. cit. p. 130, tradução nossa).

longo de todo o poema – parêntesis, exclamações, interrogações, reticências, vírgulas, dois pontos, pontos finais e aspas. Essas ferramentas tanto minimizam quanto, em algumas estrofes, impedem a rima, fazendo o texto se aproximar da narrativa.

Dessa maneira, qualquer caminho escolhido pelo exegeta para percorrer os versos ocampianos modifica substancialmente o ritmo e a velocidade do poema, sem anular os efeitos do fantástico. Ao contrário, o modo narrativo literário se sobressai mais uma vez com uma de suas características: inversão da ordem, pois os mecanismos utilizados pela poeta rompem com a expectativa de no verso seguinte encontrarmos uma aproximação fonética – dinamitada pelo surgimento de novas combinações de palavras.

Esses mecanismos estilísticos e artifícios linguísticos alinhavam todo o poema, provocando uma tensão na leitura de uma narrativa lírica, ou melhor, de uma lírica narrativa igualmente tensa e conflituosa, devido ao paradoxo que permeia todo o texto: “recuerdos del futuro”. Tais dispositivos conferem um caráter peculiar ao poema, haja vista o fato de como a associação entre as categorias narrativas e descritivas cria cenas dinâmicas e livres de qualquer opacidade.

É em meio a essas ‘armadilhas’ que de imediato exigem uma tomada de decisão que o leitor se distrai e o sobrenatural se infiltra de modo sutil e o insólito inicia o processo de envolvimento em meio aos versos. Nesse sentido, o fantástico encontra livre passagem em um momento de distração do leitor, enquanto Irene segue com suas reminiscências e nos revela: “Pero algo misterioso me guiaba: de mi oscuro poder yo era esclava”[307]. Posteriormente, somos inteirados de como o fenômeno se manifesta e, mesmo com esse misterioso poder, era impossível evitar, controlar ou modificar o futuro, tampouco inventar episódios. Logo, tal qual Henrique Canavarro, de “As unhas” (RUBIÃO, 1994), exposto no primeiro capítulo, existe uma certa tentativa, após a surpresa inicial, de dominar o fenômeno extraordinário, entretanto, diante da impossibilidade, resta para Irene – assim como para todo personagem fantástico – resignar-se:

> Trataba a veces de modificar
> las partes tristes del futuro en vano:
> no conseguía lluvias de verano
> y perdían mis padres las cosechas,

[307] Porém algo misterioso me guiava: de meu escuro poder eu era escrava (op. cit. p. 133, tradução nossa).

> no lograba tampoco hacerle amar
> a mi prima aquel joven que la amaba.
> *No tengo que pensar*, yo me decía,
> *con tanta rapidez*, pero eran flechas
> que me hacían sangrar mis pensamientos
> como a San Sebastián en su agonía,
> en las estampas, con arrobamiento.
> Trataba de inventar cosas hermosas,
> destinos y personas afectuosas,
> pero reconocía claramente
> la esencial diferencia que existía
> entre la previsión del porvenir
> y la invención únicamente mía.
> **Esas imágenes del porvenir**
> **eran inconfundibles pues llegaban**
> **con perfume de plantas cuando llueve.**
> **No eran vagas como otras. Se agrandaban.**
> **Al verlas, siempre oía claramente**
> **los rumores del viento que nacía.**
> **En la distancia un vidrio se rompía,**
> **un vidrio solo altísimo y helado**
> **cuyos fragmentos siempre han alcanzado**
> **con misteriosa y líquida frescura**
> **a salpicar un lado de mi frente**[308].

O trecho por mim destacado revela a atmosfera onde gravita a unidade mediadora: um conjunto de fenômenos abstratos e concretos, envolvendo visão, audição e tato, cuja heterotopia do deslize é o próprio corpo de Irene. Nesse ensejo, as transições no espaço-tempo vividas através das recordações da voz lírica-narrativa abrigam um elemento bastante intrínseco ao fantástico: o *Unheimlich*, o sinistro, o inquietante, cuja origem reside em Otto Rudolph (1917) e em suas teorizações sobre o *numinoso*. O teórico apresenta como base problematizações de ordem religiosa e define o neologismo por ele criado como um sentimento de criatura:

> […] quer dizer, sentimento da criatura que se funde e submerge em seu próprio nada e desaparece diante daquele que está sobre todas as criaturas. [...] O sentimento de criatura é melhor diria um momento concomitante, um efeito subjetivo; por assim dizer, a sombra de outro sentimento, o qual, desde logo, e de modo imediato, refere-se a um objeto

[308] [...] Tratava às vezes de modificar / as partes tristes do futuro em vão: / não conseguia chuvas de verão / e perdiam meus pais as colheitas, / não lograva tampouco fazer amar / à minha prima aquele jovem que a amava. *Não tenho que pensar*, eu me dizia, / *com tanta rapidez*, porém eram flechas / que me faziam sangrar meus pensamentos / como a São Sebastião em sua agonia, / nas estampas, com êxtase. / Tratava de inventar coisas bonitas, / destinos e pessoas afetuosas, / porém reconhecia claramente / a essencial diferença que existia / entre a previsão do porvir / e a invenção unicamente minha. / Essas imagens do porvir / eram inconfundíveis pois chegavam com perfume de plantas quando chove. / Não eram vagas como outras. Se agrandavam. / Ao vê-las, sempre ouvia claramente / os rumores do vento que nascia. / Em algum lugar distante um vidro se rompia, / um vidro só altíssimo e gelado / cujos fragmentos sempre alcançaram / com misteriosa e líquida frescura / salpicar um lado da minha testa" (op. cit. p. 134, tradução nossa).

> fora de mim. E este, precisamente, é o que chamo **numinoso** (RUDOLPH, p. 11-12, grifo nosso, tradução nossa)[309].

O *numinoso* está relacionado ao estado animista das religiões, no qual o indivíduo estivesse ligado apenas ao cosmos, vulnerável ao *mysterius tremendum* – manifestável sob a forma feroz, demoníaca ou de devoção absorta, pode levar à embriaguez e ao êxtase, a fundir a alma em horrores e espantos. Ele possui graus elementares toscos e bárbaros que evoluem para estados mais refinados, puros e transfigurados. Ainda de acordo com o teólogo alemão, o conceito de mistério:

> […] não significa outra coisa que o oculto e o secreto, o que não é público, o que não se concebe nem entende, o que não é cotidiano e familiar, sem que a palavra possa caracterizá-lo e denominá-lo com maior precisão em suas próprias qualidades afirmativas. Entretanto, com isso nos referimos a algo positivo. Este caráter positivo do mysterium se experimenta só em sentimentos (RUDOLPH, 1917, p. 14, tradução nossa)[310].

O sentimento *numinoso* está atrelado ao aspecto de medo, terror, tremor, fascínio, mistério. Sob o efeito do *mysterium tremendum*, ele se manifesta no indivíduo através de opostos, gerando um conflito, pois ao mesmo tempo afasta e atrai, restringe e amplia, contrai e dilata, humilha e exalta, aterroriza e alegra. Sua presença também está nos objetos – que Rudolph denomina objetos *numinosos* – e que desempenham praticamente os mesmos papéis. No campo da religião, eles estão relacionados tanto a Deus quanto ao Diabo. Dentro da literatura fantástica, podemos relacioná-lo aos elementos (personagens e temas) que nos são apresentados na diegese, que também transitam, de uma maneira ou de outra, dentro de uma simbologia ligada a essas duas referências, já que o sentimento *numinoso* parte de uma concepção muito antiga, animista. Ademais, essas reflexões são bem plausíveis para o fantástico porque, segundo o estudioso "a arte que melhor expressa o *numinoso* é o gótico, precisamente por causa de sua sublimidade" (RUDOLPH, 1917, p. 84)[311]. Arte essa que, como já foi explicitado, é

---

[309] "es decir, sentimiento de la criatura de que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas. […] El sentimiento de criatura es más bien un momento concomitante, un efecto subjetivo; por decirlo así, la sombra de otro sentimiento, el cual, desde luego, y por modo inmediato, se refiere a un objeto fuera de mí. Y este, precisamente, es el que llamo lo numinoso."

[310] "[…] no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar, sin que la palabra pueda caracterizarlo y denominarlo con mayor precisión en sus propias cualidades afirmativas. Sin embargo, con ello nos referimos a algo positivo. Este carácter positivo del mysterium se experimenta sólo en sentimientos."

[311] "[…] el arte que mejor expresa lo numinoso es el gótico, precisamente a causa de su sublimidad."

um dos germens do fantástico que, faz suscitar a impressão numinosa na semiescuridão, nos silêncios, no vazio, nos contrastes.

Embora Freud, em “Lo siniestro”, declare estar influenciado pela dissertação da literatura medicopsicológica de E. Jentsch, a respeito do *Unheimlich*, é clara a aproximação entre Rudolph e Freud. Ambos trouxeram contribuições importantes – Rudolph indireta e Freud diretamente – para a literatura fantástica, entre outros aspectos, referentes aos sentimentos repulsivos, contrários e desagradáveis, presentes no **sinistro**. Ou seja, “aquele tipo de espanto que afeta as coisas conhecidas e familiares de tempos atrás” (FREUD, 1919, p. 2, tradução nossa)[312], tornando-as sinistras e espantosas.

Assim, em “Autobiografía de Irene” o *mysterium tremendum* se manifesta, além do explícito momento das visões relacionadas ao porvir, nos conflitos relacionados à incompatibilidade de ordens que se chocam com a lógica: recordar do futuro; estar ciente da existência de um passado, mas não poder acessá-lo; viver o presente que, na verdade é um futuro já conhecido e vivenciado e, portanto, passado. O movimento criado por Silvina Ocampo proporciona experiências labirínticas de (re)leituras e abstrações que desencadeiam o perspectivismo, a transcendência a partir de uma cena que, tal qual o diorama de Daguerre, cria um realismo passível de ser visto sob diversas formas, aflorando a aporia, por meio de uma ação que movimenta os personagens e incita o leitor a girar no entorno do texto.

O deslize no cronotopo é dinamizado pelas recordações, pelo jogo estabelecido entre a analepse e a prolepse, pelos anseios, medos e pelas angústias dessa personagem testemunha de alegrias, tristezas, amores e mortes – elementos esses impregnados nas ansiadas recordações. Reis (1995) chama a atenção para o fato de que o cenário não se limita a esgotar a funcionalidade orgânica como espaço físico, já que também assume uma dimensão social e psicológica. A espacialidade ficcional de “Autobiografía de Irene” não é uma unidade monolítica. Ela é tríptica ao se apresentar nos interstícios de duas dimensões, instaurando ali uma terceira realidade. Ou seja, uma realidade natural foi confrontada por outra sobrenatural e a realidade resultante após esse choque reflete a ausência de reconciliação entre elas. Isso é possível porque no fantástico “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da

[312] “[…] aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”

visão que tem daquele espaço 'irreal' e insólito" (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37). Nessa digressão entre tangível e intangível, tético e não tético (SARTRE, 2008), sólito e insólito, os locais são criados com a intenção de proporcionar uma atmosfera entre o onírico e a vigília, exasperada no instante da morte:

> Como un sendero de árboles poblado
> de casas y de gente, me ha llevado
> la vida a estos lugares silenciosos
> donde apaciguará, con sus obsequios,
> la muerte mis **recuerdos tenebrosos**.
> No me conturba el ávido misterio
> que prepara el destino con sus velos,
> marchitando en las flores advertencias.
> En la contemplación de los desvelos
> **no me persigue la visión del coche**
> que me llevará a un solo cementerio
> para entregarme a la infinita noche.
> El ángel del pasado es suave, alegre.
> Escucho su pacífico lenguaje: […][313]

Os termos por mim destacados nos versos que abrem o poema estão permeados por imprecisões como, por exemplo, o local exato onde está Irene ao pronunciar essas palavras. Eles revelam, entretanto, que é um momento da morte: "*la infinita noche"* e, portanto, a voz 'narrativa' pode estar em um estado de delírio, já que não sabe precisar onde está e afirma ouvir a linguagem de um anjo. Contudo, é nesse local impreciso que somos apresentados aos "*recuerdos tenebrosos*", apenas decifrados muitos versos depois, já que, até então, a lírica-narrativa transcorre sem maiores sobressaltos, tal qual uma rememoração de alguém na iminência da morte. Dessa maneira, ao lermos: "Era callada y me gustaba oír / a los que recordaban el pasado / (ese recinto para mí vedado). / ¡Yo sólo recordaba el porvenir!"[314] a instalação do fantástico – e de suas formas insólitas acontece –, pois:

> Sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá para o saguão foi e será sempre a mesma no passado e no futuro. Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu (CORTÁZAR, 2011, p. 235).

---

[313] "Como um caminho de árvores povoado / de casas e de gente, me levou / a vida a esses lugares silenciosos / onde apaziguará, com seus obséquios, / a morte minhas recordações tenebrosas. / Não me conturba o ávido mistério / que prepara o destino com seus véus, / desluzindo nas flores advertências. / Na contemplação dos desvelos / não me persegue a visão do carro **/** que me levará a um só cemitério / para entregar-me à infinita noite. / O anjo do passado é suave, alegre. / Escuto sua pacífica linguagem: […]" (op. cit. p. 129, tradução nossa).

[314] "Era callada y me gustaba oír / a los que recordaban el pasado / (ese recinto para mi vedado). / ¡Yo sólo recordaba el porvenir!"

O leitor é envolvido em uma teia que *a priori* lhe parece inofensiva, devido à cotidianidade apresentada no poema, entretanto ele se percebe em um tecido resistente, embora flexível, que lhe impõe movimentos e posições inconfortáveis e impossibilidade de desvencilhar-se. O fantástico apresenta-se sem fabulação e os personagens do poema são sorrateiramente aceitos como ficcionais, livres de alegorias, pois "[...] o valor metafórico cede passagem ao literal" (CAMPRA, 2001, p. 186, tradução nossa)[315]. A revelação de Irene abre uma fissura, fazendo surgir uma inquietação devido à quebra de expectativa pautada na familiaridade construída no texto poético. Tanto o ambiente impreciso dos primeiros versos quanto os espaços detalhadamente apresentados ao longo do poema constituem-se como ferramentas desencadeadoras de efeitos, estruturados em um plano textual reconhecível, haja vista o fato de que "[...] o espaço é um dispositivo narratológico que explicita a face sobrenatural da diegese para o leitor, possibilitando que aflorem nele sensações variadas como inquietação, estranhamento, empatia e medo" (GAMA-KHALIL; OLIVEIRA, 2016, p. 129). Todavia, embora haja descrições de ambientes e episódios no poema, em diversas passagens nos é designada a tarefa de decifrar os enigmas, já que:

> O espaço pode aparecer como componente fundamental e prioritário no desenvolvimento da ação num texto. Por outro lado, é possível, aos poucos, ao longo do texto, ir-se descobrindo a funcionalidade e a organicidade desta categoria quando o autor, ao não conceder-lhe prioridade, foi capaz de dissimulá-lo. Neste último caso, o leitor passa a ter a tarefa de fazer descobertas e de construir, no imaginário, a organização e a função do espaço, não explicitados pelo autor (BASTOS, 1998, p.11).

Mais especificamente em relação ao poema fantástico e ao que podemos chamar de uma topografia do fantástico:

> A paisagem, o lugar, o prédio, raramente aparecem, no fantástico, como um cenário simples, mas constituem *atores* de pleno direito. Na poesia fantástica, esses "atores não animados" sofrem o equivalente a uma obsessão no nível retórico: sua referencialidade é como se investida pelo esplendor de um pantonyme ou de uma figura unificadora (VIEGNES, 2006, p. 63, grifo do autor, tradução nossa)[316].

[315] "[...] el valor metafórico cede paso al literal."

[316] "Le paysage, le lieu, l'édifice, apparaissent rarement, dans le fantastique, comme simple décor, mais constituent des *actants* à part entière. Dans la poésie fantastique, ces «actants non-animés» subissent l'équivalent d'une hantise au niveau rhétorique: leur référentialité est comme investie par le rayonnement d'un pantonyme ou d'une figure fédératrice".

A referencialidade mencionada por Viegnes (2006) está explícita em "Autobiografía de Irene" não através da pantonyme, mas sim de uma figura unificadora: a própria voz poética, representada na figura de Irene:

> **Recuerdo** de **mi padre** el paso lento
> y el color implacable de sus ojos,
> de **mi madre** el olor a lavandina,
> y de la oscura y alta ligustrina
> un vendedor de helados que anunciaba
> los helados de fresas que **yo amaba**.
> **Recuerdo** atardeceres despoblados,
> el calor y los perros acostados,
> las moscas y el hotel y un gran misterio
> y la tranquilidad de monasterio
> que ni el sol ni los cantos alegraba.
> Llena de sombras y temores vanos,
> en **mis dedos recuerdo** las espinas
> de las robadas rosas de la plaza
> y aquel señor con marcas de viruela
> que inventó con **mi padre** penitencias.
> Allá en el fondo de una senda oscura,
> al **escaparme** sola de **mi casa**,
> ineludible, **encuentro** la memoria impura
> de un diálogo de amor en los veranos
> (**podría** repetirlo pero es largo;
> no se aviene el rubor a estos momentos).
> **Puedo** ver sobre el cielo todavía,
> como un gusano alado, el largo vuelo
> de una bandada azul de golondrinas;
> y en los días de fiesta de la escuela
> esa lánguida fruta que en **mis faldas**
> en la hora abismal de la doctrina
> dejó un beso dorado y las guirnaldas
> con olor a canela y a glicina[317].

Os termos em negrito se referem à figura unificadora que descreve um cenário e um cotidiano prosaico. Ademais as cenas descritas através do recurso da hipotipose, os adjetivos apresentados em construções inusitadas (beijo dourado; lânguida fruta; verme alado; cor implacável) e o despertar dos cinco sentidos – direta e indiretamente (cheiro de água sanitária; um vendedor de sorvetes que anunciava; os sorvetes de morango; nos meus dedos recordo os espinhos) – ampliam o

[317] "Recordo de meu pai o passo lento / e a cor implacável de seus olhos, / de minha mãe o cheiro de água sanitária / e do escuro e alto ligustro / um vendedor de sorvetes que anunciava / os sorvetes de morango que eu amava. / Recordo entardeceres despovoados, / o calor e os cachorros deitados, / as moscas e o hotel e um grande mistério / e a tranquilidade de monastério / que nem o sol nem os cantos alegrava. / Cheia de sombras e temores vãos, / em meus dedos recordo os espinhos / das roubadas rosas da praça / e aquele senhor com marcas de varíola / que inventou com meu pai penitências. / Ali no fundo de uma senda escura, / ao escapar sozinha de minha casa, / ineludível, encontro a memória impura / de um diálogo de amor nos verões / (poderia repeti-lo, mas é longo; / não chega o rubor a esses momentos). / Posso ver sobre o céu ainda, / como um verme alado, o longo voo / de um bando azul de andorinhas; / e nos dias de festa da escola / essa lânguida fruta que em minhas saias / na hora abismal da doutrina / deixou um beijo dourado e as guirlandas / com cheiro de canela e de glicina / […]" (op. cit. p. 132, tradução nossa).

espessor da representação e da criação, pois todo o poema está pautado na projeção afetiva de Irene em relação aos lugares e às pessoas. Narrado com inquietante singularidade, o poema nos mostra um mundo supostamente real cuja espacialidade está bastante definida: rua, hotel, senda, praça e escola.

Assim, como toda obra fantástica, o sobrenatural se apresenta em plena cotidianidade que, aparentemente, é inofensiva e de pouca importância. Todavia, os territórios do fantástico são símbolos que nos impelem a isotopias. Logo, eles não podem ser invadidos de imediato, pois precisam ser sondados, investigados e apreciados, já que é a partir deles que a dinâmica do texto se desenvolve e os personagens estão sujeitos aos acontecimentos sobrenaturais e insólitos, tais como:

> Una vez me asusté al imaginar
> la figura del diablo que llegaba
> de una casa vecina y me miraba
> con los brazos cruzados sobre el pecho.
> Me asombró que su altura fuera escasa,
> que pareciera un hombre abandonado,
> y después de pasar días ansiosos
> esperando el horror de su llegada,
> nerviosa y trémula, desesperada
> encontré un día en esa misma casa
> (ahora al fin lo puedo recordar)
> en un libro de cuentos religiosos
> al mismo diablo pálido y maltrecho[318].

A enigmática figura vista e descrita pela voz poética não retorna às recordações de Irene. Entretanto, tanto a passagem em si quanto os quatro últimos versos suscitam inquietações e buscas por respostas. Irene havia previsto encontrar no livro de contos religiosos essa figura e a projetou diante de si? Ela pode haver esquecido que previu algum dia ler um livro onde essa figura estaria? O diabo era fruto de sua imaginação – haja vista ela utilizar a palavra “imaginar”, no início do trecho selecionado? Se era imaginação, por qual motivo se assusta e espera nervosa, trêmula, desesperada a aparição real, já que ela sabia a diferença entre a previsão do porvir e a invenção propriamente dita?

[318] “[...] Uma vez me assustei ao imaginar / a figura do diabo que chegava / de uma casa vizinha e me olhava / com os braços cruzados sobre o peito. / Me assombrou que sua altura fosse escassa, / que parecesse um homem abandonado, / e depois de passar dias ansiosos / esperando o horror de sua chegada, / nervosa e trêmula, desesperada / encontrei um dia nessa mesma casa / (agora por fim posso recordar) / em um livro de contos religiosos / o mesmo diabo pálido e maltratado” (op. cit. p. 135, tradução nossa).

No epicentro dessas interrogações está uma protagonista triste, calada e, como muitos personagens do fantástico, solitária. Os ambientes do fantástico revelam-se espaços de solidão que apresentam a princípio:

> [...] dois tipos de solidões atribuídas à ambientação dos relatos. A solidão urbana, na qual o protagonista se encontra imerso e sufocado pela gigante cidade, e a solidão rural, na qual contribui um espaço aberto, vazio e silencioso [...] (WURST, 2010, p. 209, tradução nossa)[319].

Esses lugares citadinos, rurais e simbólicos estão guardados na memória e são um refúgio, pois:

> Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água--furtada. Voltamos a esses lugares nos sonhos noturnos. E esses redutos têm valor de concha (BACHELARD, 1978, p. 203).

A interpretação subjetiva do mundo apenas é possível devido ao fato de que no fantástico a espacialidade nunca é estática, moldura, elemento decorativo, mero reflexo da personalidade do enredo, nem simples receptor ou refletor dos eventos sobrenaturais, mas sim elástica. A dinamicidade do espaço textual se dá por meio de chaves descritivas, com signos linguísticos que compõem a ação. No fantástico, muito mais que apreender a caracterização do personagem pelos objetos dispostos no cenário, é imprescindível reconhecer que o ambiente é um personagem a mais e compõe um processo que:

> [...] mediante certas operações verbais e codificadoras – focalização, narrativização –, marca a transformação das localizações básicas da história narrativa e os âmbitos de atuação que oferecem uma dimensão cênica em uma determinada configuração espacial ou desenho do mesmo no estrato textual discursivo[320] (VALLES CALATRAVA; ÁLAMO FELICES, 2002, p. 345).

Ou seja, é a espacialização que manuseia as ferramentas necessárias para realizar os procedimentos de localização espacial, apresentada pelo enunciador. Na

[319] "Existen dos tipos de soledades atribuidas a la ambientación de los relatos. La soledad por la gigante ciudad y la soledad rural, en la que contribuye un espacio abierto, vacío y silencioso […]"
[320] "Proceso que, mediante ciertas operaciones verbales y codificadoras –focalización, narrativización–, marca la transformación de las localizaciones básicas de la historia narrativa y los ámbitos de actuación que ofrecen una dimensión escénica en una determinada configuración espacial o diseño del mismo en el estrato textual discursivo."

diegese do corpo poético em questão, a espacialidade, a descrição e a disposição dos elementos que o compõem é um elemento fundamental para a instauração do sobrenatural:

> […] Pero algo misterioso me guiaba:
> de mi oscuro poder yo era esclava.
> En las calles finales de este pueblo,
> cuando en la lejanía se escuchaba
> el relincho que alegra a los caballos,
> mi tristeza de niña se agravaba:
> los caballos heridos por los rayos,
> transformados en negras osamentas,
> los preveía en las próximas tormentas
> o bien muriéndose en la tierra dura
> sin encontrar jagüeles de agua pura,
> sin descubrir del alba la caricia.
> Y el rumor de los carros que alejaban,
> trasladando en la noche circular,
> cargamentos de pasto me llevaban
> a lugares remotos y futuros
> de la provincia quieta entre las quintas,
> cruzados por caminos entre cintas
> de rosales ceñidos a los muros[321].

Quer dizer, existe um discurso-enunciado linear composto por uma estratégia de caracterização complementária à atmosfera fantástica. As imagens previstas por Irene eram bastante nítidas. Ela não via apenas o acontecimento, mas toda a cena. Ademais, o lirismo da poesia de Silvina Ocampo nos desafia a imaginar cenários e nos desperta sensações muito individuais quando nos traz passagens como: “negras ossadas”; “morrendo na terra dura”; “sem encontrar poças de água pura”; “sem descobrir da aurora a carícia”. Portanto:

> Há que se buscar apreender o significado novo que brota do espaço a partir da manipulação da palavra, ou melhor, do discurso que leva em conta os pontos de vista do autor e do leitor, segundo suas vivências e experiências, historicamente determinadas (BASTOS, 1998, p. 11).

Dessa maneira, o espaço da literatura fantástica rejeita a neutralidade, a utopia, a projeção perfeita e inclusive a contrária do que entendemos por real. O fantástico é uma heterotopia pela qual adentramos na intimidade do personagem e

[321] “[…] Porém algo misterioso me guiava: / de meu escuro poder eu era escrava. / Nas últimas ruas deste povo, / quando à distância se escutava / o relincho que alegra os cavalos, / minha tristeza de menina se agravava: / os cavalos feridos pelos raios, / transformados em negras ossadas, / os previa nas próximas tormentas / ou bem morrendo na terra dura / sem encontrar poças de água pura, / sem descobrir da aurora a carícia. / E o rumor das carroças que afastavam, / trasladando na noite circular, / carregamentos de pasto me levavam / a lugares remotos e futuros / da província quieta entre as quintas, / cruzados por caminhos entre faixas / de roseiras pegadas aos muros” (op. cit. p. 133, tradução nossa).

nos permitimos enxergar a nós mesmos diante das relações socioespaciais nesses ambientes públicos e privados, sagrados e profanos, permitidos e proibidos e das atitudes, dos comportamentos e dos pensamentos.

Em meio a deslocamentos entre as heterotopias no território delimitado pelo simbólico ou identificável explicitamente, a poesia fantástica fomenta a outridade e permite ao leitor desconectar-se do seu próprio ambiente para se conectar com o espaço do personagem, familiarizando-se, inquietando-se por perdemos a noção, inclusive, se o **tempo** pode estar transcorrendo muito lenta ou rapidamente.

Tempo: invenção humana porosa e elástica, que tentamos aprisionar, prever, regressar, economizar, organizar, deter e administrar. Na grande maioria dos poemas já ilustrados, o transcurso temporal, medido pelos astros, calendários ou relógios é diretamente confrontado, refutado, questionado. Na obra ocampiana aqui analisada, os efeitos do tempo: juventude, maturidade, imaturidade, envelhecimento, morte esfumam-se quando somos apresentados a Irene. Ela se alinha à perspectiva de dominar a irreversibilidade do tempo, de viajar a épocas passadas – mesmo involuntariamente e sem a possibilidade de volta –, de confrontar os períodos históricos. Estamos perante um abismo circular, sinuoso, linear, vertical, horizontal diante do qual podemos entrar em queda livre, gravitar, transitar por um caminho fluido ou movediço, pois o espessor ficcional dessa poesia dilata, contrai ou congela o tempo.

A alternância vicária entre possível e impossível, racional e irracional, aceitar e rejeitar é elidida quando um terceiro elemento é incluído. Hesitamos abismados quando o tempo joga com a linha tênue entre imaginação e recordação. Vacilamos diante de um precipício onde nos contaminamos sem possibilidade de cura na relação binária sonho-realidade. A incerteza nos atinge e perdura quando o porvir e o devir se intercruzam ao nos depararmos com uma poesia que possui uma marcação cronológica escassamente explícita em alguns momentos e bastante detalhada em outros. Ela está prenhe de silenciamentos nos quais o tempo da transformação nos é referenciado ao longo do processo, de acordo com os indícios. O poema ocampiano é detentor de uma ruptura sutil da sintaxe narrativa, comunicando-nos o produto derradeiro da interferência e do deslize entre os planos natural/sobrenatural.

Mais vale o tempo da narrativa que o momento histórico. Logo, “Autobiografía de Irene” deixa expresso que a duração cronológica do evento é menos importante

que o resultado, pois as elipses, os pontos cegos, o desconhecer, o *poder ser* e o *talvez* são fomentados pela descontinuidade e pela fragmentação temporal de episódios vividos e recordados. São esses jogos, ordenamentos e desajustes temporais que nos permitem transitar em outras dimensões e nos remetem ao pensamento de que existem outras perspectivas de realidade. Através deles retrocedemos, avançamos, permanecemos, encontramos e desenvolvemos nossos duplos, porque no fantástico é possível "ser um e ser muitos de uma vez, guardar a memória de todos os indivíduos que o gene utilizou como corpo desde o princípio dos tempos" (APARICIO, 2008, p. 30, tradução nossa)[322]. Corpo esse que habita – e é – um espaço, com todos os seus desdobramentos, temporalidades e simultaneidades. Ele confronta a experiência de tempo que possuímos: o lapso de tempo; o tempo morto; o tempo paradoxo; o tempo fundamental na construção das realidades paralelas; o tempo de enunciação; o tempo da forma poética que usamos para:

> […] descrever a experiência temporal porque esta é a forma em que o tempo entra na consciência. Assim nossa forma de viver (atuar e experimentar) no mundo não deixa de ser um processo constante de narração, a outros e a nós mesmos. É nosso modo de viver no tempo (APARICIO, 2008, p. 34, tradução nossa)[323].

É dessa forma que o verbo se faz corpo e se faz espírito no tecido textual do poema, pois "o tempo é percebido a partir das transformações pelas quais o espaço passa, enquanto que este só se torna carregado de sentido a partir das ações do tempo, das personagens e da diegese" (GAMA-KHALIL; OLIVEIRA, 2016, p. 137). Logo, as modificações temporais, os anacronismos, os retrocessos, a detenção do tempo, os desajustes entre o tempo interior e exterior e as rupturas das leis, as transições dimensionais desses mundos hipotéticos, instaurados em um complexo semântico, fazem do tempo e do espaço os motores para a dinamicidade, para os personagens na construção da poetização textual. No cronotopo, portanto, o tempo:

> […] condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da

[322] "Ser uno y ser muchos a la vez, guardar la memoria de todos los individuos a los que el gen ha utilizado como cuerpo desde el principio de los tiempos."
[323] "[…] describir la experiencia temporal porque ésta es la forma en que el tiempo entra en la conciencia. Así nuestra forma de vivir (actuar y experimentar) en el mundo no deja de ser un proceso constante de narración, a otros y a nosotros mismos. Es nuestro modo de vivir en el tiempo."

> história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Silvina Ocampo ressignifica e amplia a ideia de jogos com o tempo, apontada por Borges (2007) como uma das temáticas recorrentes no fantástico. “Autobiografía de Irene” provoca a elisão da linearidade cronológica, resultando inclusive em uma descontinuidade espacial. O tempo na ficção infere novas concepções de temporalidades, imprecisões espaciotemporais e novos constituintes de realidade, fato que evoca um conjunto de inquietações e estranhamentos. Os avanços e os recuos mediados pela voz poética narrativa e pela focalização fazem com que a enunciadora lírica, os personagens e o leitor tenham subvertidas as concepções no tocante ao tempo de percepção dos acontecimentos e, portanto, as visões desses três atores nem sempre coincidem. Ademais, as unidades temporais convencionais e a ideia de tempo linear se dissolvem, pois o tempo é um elemento que se translada de ente abstrato à figura quase concreta, por contribuir com o dinamismo do tecido textual desse tipo de poesia.

A digressão do tempo infere uma transgressão na qual esse componente pode estar sujeito a ocupar espaços, a metamorfosear-se, a ser suspenso, a desdobrar-se, a deslocar-se avançando ou retrocedendo, a voar. Em “Autobiografía de Irene”, assim como o espaço, o tempo deixa de ser objeto, passa a executar a função de sujeito, pode desempenhar o papel de coadjuvante, protagonista ou coprotagonista e dificilmente será apenas figurante. No fantástico, o tempo jamais é inconcluso, mas sim incerto, remoto da memória, invade, é invadido, inimigo ou aliado – principalmente quando o relacionamos a questões de vida ou de morte. Embora possa transcorrer em um espaço (ou período) delimitado, ele é incalculável e, assim como o sobrenatural, impossível de administrar ou de dominar.

“Autobiografía de Irene” traz em seu bojo que o tempo está intrinsecamente relacionado à cognição, à memória e, associado a outras categorias narrativas, à formação de imagens, pois:

> [...] as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. Vale ressaltar que o tempo também é uma percepção cultural, ou seja, existe uma dimensão centrada na percepção do tempo. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo (BACHELARD, 1978, p. 218).

No poema de Ocampo, as reminiscências aparecem como ecos advindos da anuência do “anjo do passado” e se deslocam enquanto consciência contemplativa de uma personagem no encontro com a morte. O entrecruzamento dessas rememorações que envolvem espaços e sujeitos ancoram as flutuações da focalização que desencadeiam a regressão temporal. Os núcleos condensadores do poema estão compostos, portanto, pelas interrupções da sequência cronológica devido à interpolação dos eventos ocorridos anteriormente, por *flashbacks* e por antecipações a fim de criar suspenses ou induzir o leitor a imaginar o porvir dos atores textuais. Quer dizer, as analepses e prolepses são as vias por onde os recursos operam e estão balizadas nas referências e nas reticências da personagem minésica.

Em meio às digressões da protagonista, as mudanças de plano temporal aparecem como idas e vindas durante o intercâmbio comunicativo, através do fluxo de consciência carregado de profundidade e complexidade por parte do enredo. As interações dialógicas suspendem o tempo contingente da realidade empírica onde o tempo anterior e o atual estão imbricados e são assim sentidos pela voz poética.

O universo fantástico do poema apresenta-se em maior ou em menor extensão, sempre mantendo um grau de emoção no qual a lírica alterna-se com a narrativa e cria contextos nos quais o espessor ficcional é manuseado a fim de criar, mais que uma cena, histórias bem configuradas e estruturadas sob uma lírica narrativa bastante consistente. A referida obra aproxima-se da “enunciação lírica” (KAYSER, 1958), na qual uma atitude épica, composta por um “eu”, capta e expressa um “ele”, um “ente” com o qual é confrontado.

“Autobiografía de Irene” é uma das melhores representações relativas à força do fantástico e de sua permanência no poema. Surgida para reencantar o mundo após a morte de Deus, a poesia fantástica ainda trava uma luta parecida, pois nossa sociedade é cada vez mais cientificista. Entretanto, está no âmago desse subconjunto da poesia romper com paradigmas e mentalidades fechadas para novas descobertas que proporcionam a saída da zona de conforto.

Recorrendo à Matemática e à Filosofia para ampliar a definição de poesia fantástica e suas características, é possível realizar uma analogia referente à crise existencial surgida entre a irmandade mística dos pitagóricos que tentavam conciliar os números e as formas. Eles se deparam com a descoberta de que um simples quadrado de lateral 1 possui medidas incomensuráveis. Tal achado chocou-se com

a lógica de que todas as coisas têm um número. Os descobridores reservaram-se ao silêncio para manter a coesão do grupo, entretanto a visão pitagórica desmorona com o aparecimento de números impossíveis de serem expressos como uma relação de dois inteiros, como uma totalidade. São números irracionais ou, etimológica e dubiamente falando, *alogon*, impronunciável, aquilo que não pode/deve ser pronunciado (LORIN; REZENDE, 2013). Em outras palavras, aquilo que é incomensurável, advindo de uma forma aparentemente perfeita que gera outras formas, denominadas dinâmicas, menores e proporcionais, em uma sequência infinita.

Negar uma forma é uma maneira de silenciá-la e invisibilizá-la. Porém o poema fantástico assim se apresenta: chocando-se com normas já estabelecidas, rompendo barreiras de grupos coesos, desmoronando visões ortodoxas, apresentando monstros cujas formas são impossíveis de abarcar na totalidade e, portanto, seus nomes são impronunciáveis. A poesia fantástica revela que nem todos os poemas possuem uma interpretação unicamente metafórica, mas sim que os versos ali presentes exigem um pacto de ficcionalidade no qual eles devem ser tomados como literais, pois apresentam, seja em um tom lírico seja por meio de um viés narrativo ou lírico-narrativo – personagens em um cenário onde uma ação se desenvolve sob uma ótica translúcida e em uma atmosfera sobrenatural. A lógica da poesia fantástica está ancorada na antinomia, que cresce em progressão geométrica a cada final reticente, que nos emudece. De Eguren a Óscar Hahn (e outros que virão), a poesia fantástica carrega e transmite em seus genes a plesiomorfia e a apomorfia de um modo narrativo híbrido, polimorfo, polivalente e polidimensional.

Os poemas apresentados nesta tese nos permitem refletir que no entorno, nos interstícios dessas reelaborações e dimensões, a poesia fantástica desenvolve heterotopias que se sobrepõem, reorganizam-se, ressignificam-se, fazem-nos refletir sobre a importância de sermos conscientes de realidades outras, detentoras de mistérios que vão além de nossa cognição. Elas são possíveis a partir de um terceiro elemento incluído que nos faz ampliar e outorgar nossos horizontes interpretativos, embora – devido à equivocidade desse tipo de poesia – persista a impossibilidade de desvendar totalmente os enigmas ali presentes.

Mais que anfitriã do fantástico a poesia fantástica é a sua primeira morada e lhe abriu portas e janelas para que esse modo pudesse conquistar novos territórios inclusive dentro da própria pátria. Por conseguinte, nos deparamos com uma poesia

fantástica erótica e, ademais, uma poesia que nos apresenta mais um personagem: o *prefantasma*. Ambos podem ser apreciados nos versos de Óscar Hahn, o poeta analisado no próximo capítulo.

4 BREVÍSSIMA INTRODUÇÃO À POESIA HAHNIANA

Realizar uma investigação a respeito de poesia fantástica latino-americana e não dedicar um capítulo a Óscar Hahn configuraria uma falha abissal. Antes mencionado no capítulo primeiro com os poemas “El centro del dormitorio” e “Reencarnación de los carniceros”, Hahn é, sem espaço para contestações, a grande expressão desse subconjunto da poesia em língua espanhola dentro da América Latina – e, acrescento, também fora dessa região. Assim, classifico como brevíssimas essas páginas iniciais, visível e acertadamente laudatórias, sobre essa personalidade polivalente que desde a adolescência compõe versos misteriosos, inquietantes, críticos, visionários, sensíveis e impactantes.

A poesia hahniana permeia várias instâncias, gravita ao redor de muitos universos e cria atmosferas das mais diversas. Assim, é imprescindível essa contextualização para o entendimento de como sua poesia realizou todo um percurso por muitos territórios e, nessa trajetória, como o fantástico logrou se avolumar e marcar presença de maneira considerável e consistente em sua produção. Já a segunda parte deste capítulo esteve debruçada totalmente sobre as poesias de corte fantástico desse poeta cujas obras já foram traduzidas para o grego, o português, o alemão, o inglês, o francês e o italiano.

Inicio, então, com alguns episódios da vida pessoal e profissional desse grande poeta. Em 1938, na cidade chilena de Iquique, nasce Óscar Hahn, um dos maiores expoentes vivos da poesia latino-americana. Ademais, esse Doutor em Filosofia é detentor de uma produção, além de livros de poesias, composta por compilações e antologias – próprias e outras relacionadas à narrativa fantástica. Ganhador de inúmeros prêmios – entre eles, o “Premio Casa de América de poesía” (2006), o “Premio Iberoamericano Pablo Neruda” (2011) e o “Premio Nacional de Literatura” (2012) –, o atualmente professor emérito da Universidade de Iowa coleciona mais de 300 poesias estruturadas de epigramas a minificção, permeadas por imagens visuais, pelo lúdico, pelo macabro, pela presença espectral, pelo humor e pela morte. Tais núcleos temáticos em muitos versos perturbam o cotidiano e provocam o leitor a realizar reflexões motivadas por uma voz poética muitas vezes permeada de enigmas.

Assim como suas poesias fantásticas, existem mistérios que se movimentam ao redor de alguns episódios envolvendo a figura desse membro da Academia

Chilena da Língua, desde 2011. Cito três em ordem cronológica. O primeiro deles refere-se ao período de sua docência na Universidad de Chile quando, na noite de 11 de setembro de 1973, após o golpe militar de Pinochet, ele foi preso, acusado de subversão, e levado para a cadeia pública de Arica, onde esteve detido durante 10 dias nos quais sofreu tortura psicológica ao ser informado de uma "falsa" condenação ao fuzilamento. Após essa experiência traumática, Hahn vai para o exílio nos Estados Unidos onde se doutora e se converte em professor de Literatura Hispânica na Universidade de Iowa.

O segundo episódio se refere à proibição do livro *Mal de amor*, em 1981, publicado no Chile. A obra foi a única proibida durante a ditadura de Pinochet, após impressão e distribuição. O Ministério do Interior do Chile mandou recolhê-lo de todas as livrarias, fazendo desaparecer a edição completa. Segundo o próprio poeta, em entrevista a Carmen Troncoso, não houve explicações sobre o motivo da proibição:

> Não se sabe. Nunca revelaram. É incompreensível, porque eram apenas poemas de amor. Quando o editor foi ao Ministério do Interior para perguntar por que o haviam proibido, lhe disseram algo que eu nunca esqueci: "Nós não damos explicações, damos ordens" (TRONCOSO, 2012, tradução nossa)[324].

As especulações sobre esse acontecimento, ocorrido durante o período de exílio de Hahn, aguçaram o imaginário das pessoas, fazendo surgir toda uma gama de justificativas que foram desde a existência de uma relação adúltera com a esposa de um alto funcionário do regime (houve rumores de que seria um almirante), relacionada a um verso do poema no qual aparece "bella enemiga" (bela inimiga), até a divulgação do jornal Washington Post, ao noticiar a existência de um verso, conforme a decisão do governo, que faltava com respeito à Virgem Maria. O editor, portanto, foi notificado do impedimento de distribuição do livro[325]. Anteriormente, em 2009, Hahn já havia comentado a notícia veiculada pelo referido periódico:

---

[324] "No se sabe. Nunca lo revelaron. Es incomprensible, porque sólo eran poemas de amor. Cuando el editor fue al Ministerio del Interior a preguntar por qué lo habían prohibido, le dijeron algo que no se me olvidó nunca: 'Nosotros no damos explicaciones, damos órdenes'". Entrevista concedida em 16 de maio de 2012. Ver em Referências (BAEZA, 2012).

[325] Vale ressaltar que um ano antes desse episódio vários protestos contra o governo foram iniciados e, portanto, o governo criou uma farsa a fim de distrair a população: foram divulgadas aparições da Virgem no povoado chileno de Peñablanca. O vidente era um menino chamado Miguel Ángel. Todavia, a estratégia foi descoberta.

> Ninguém sabe por que foi proibido. Desde o ano de 1981 passaram-se muitos anos. Os jornalistas sempre me perguntam qual foi a razão da proibição e eu não sei qual foi e isso é um mistério, de fato não é um livro político, não tem absolutamente nada a ver com política. O livro estava nas livrarias e foi ordenado que fosse retirado de lá. Espero que agora esteja de volta com mais força (ZAPATA, 2009, tradução nossa)[326].

Mesmo censurado, ou melhor, retirado das livrarias, o livro continuou sendo lido, pois circulava de modo clandestino devido à existência de fotocópias e cópias manuscritas dos poemas. Assim Zapata (2002, p. 173-174, tradução nossa)[327] destaca algumas características da referida obra:

> Aqui a poesia fantástica de Hahn se revitaliza, reciclando imagens tratadas anteriormente em outros poemas do mesmo corte, e expandindo a veia erótica com uma nova simbologia. As esferas, neste sentido, não são os corpos celestes do espaço, mas sim corpos orgânicos brancos. A presença desses corpos transporta o falante para outro lugar, à galáxia do êxtase. O falante fica quase cego após este inesperado encontro, desta vez são os corpos orgânicos os que voltam a esfregar-se para recriar a música do universo, uma música sensual que se materializa na circunferência azul da branca esfera, que poderia assemelhar-se a um bico. Em meio a estas esferas está a árvore em que se apoia o falante do poema.

O terceiro e último episódio diz respeito a uma patologia que o acometeu em 2005 e que o deixou com visão dupla no olho direito. Ele assim descreve o problema:

> Fiquei com visão dupla e, segundo o oculista, isso não tem cura. Deu-me, sim, uns óculos que ajudam a ver melhor, porém só até certo ponto. Descer as escadas é um verdadeiro pesadelo, como pude comprovar recentemente no México quando tratei de descer de uma das pirâmides e quase caio de cabeça. Na minha vida cotidiana me limita muitíssimo. Já quase não posso ler e tendo a andar agarrando-me a qualquer coisa quando caminho. Tive que me refugiar no ouvido, na música, e no rádio, e evitar tudo o que seja visual. Por sorte o tato o tenho bem (HAHN, tradução nossa)[328].

---

[326] "Nadie sabe por qué fue prohibido. Desde el año 1981 han pasado muchos años. Los periodistas siempre me preguntan cuál fue la razón de la prohibición y yo no sé cuál fue y eso es un misterio, de hecho no es un libro político, no tiene absolutamente nada que ver con política. El libro estaba en las librerías y se ordenó que fuera retirado de las librerías. Espero que ahora esté de vuelta con más fuerza." Ver em Referências (ZAPATA, 2009).

[327] "Aquí la poesía fantástica de Hahn se revitaliza, reciclando imágenes tratadas anteriormente en otros poemas del mismo corte, y expandiendo la veta erótica con una nueva simbología. Las esferas, en este sentido, no son los cuerpos celestes del espacio, sino cuerpos orgánicos blancos. La presencia de estos cuerpos transportan al hablante a otro lugar, a la galaxia del éxtasis. El hablante se queda casi ciego luego de este inesperado encuentro, y esta vez son los cuerpos orgánicos los que vuelven a frotarse para recrear la música del universo, una música sensual que se materializa en la circunferencia azul de la blanca esfera, que pudiera asemejarse a un pezón. En medio de estas esferas está el árbol en que se apoya el hablante del poema."

[328] "Quedé con visión doble y, según el oculista, eso no tiene arreglo. Me dio, eso sí, unos anteojos que ayudan a ver mejor, pero sólo hasta cierto punto. Bajar escaleras es una verdadera pesadilla, como lo pude comprobar recién en México cuando traté de bajar de una de las pirámides y casi me voy de cabeza. En mi vida cotidiana me limita muchísimo. Ya casi no puedo leer y tiendo a andar agarrándome de cualquier cosa cuando camino. Me he tenido que refugiar en el oído, en la música, en la radio, y evitar todo lo que sea visual. Por suerte el tacto lo tengo bien." Ver em Referências (ÓSCAR HAHN, [2020]).

É interessante observar como momentos da vida desse poeta, ensaísta e crítico aproximam-se dos pressupostos fantásticos. Os mistérios sem resolução, as especulações, as visões duplas, as perseguições, os crimes sem acusações claras, as digressões. Por conseguinte, assim como o fantástico percorreu longas e diversas trajetórias para se constituir enquanto modo literário passível de habitar os mais variados gêneros, Hahn visitou inúmeras esferas artísticas que lhe proporcionaram constituir poesias – ademais de fantásticas – de temáticas amorosas, eróticas, sociais, políticas e bélicas. Estas, por sua vez, ganham destaque entre os críticos, sobretudo as relacionadas aos horrores advindos das guerras. *Imágenes nucleares* (1977) é um poemário dedicado a Otto Hahn, Prêmio Nobel de Química em 1944, descobridor da fissão nuclear. O livro contém 6 obras enumeradas e intituladas da seguinte maneira: “111 Ciudad en llamas”; “222 Planta nuclear”; “333 Palomas de la paz”; “444 Visión de Hiroshima”; “555 El muerto en Nagasaki”; e “666 Reencarnación de los carniceros”. Não por acaso, o poema cujo título faz referência ao número da Besta, apresenta uma visão apocalíptica e escatológica de Hahn já aos 17 anos, sensibilizado pelas tragédias ocorridas dez anos antes, em 1945, na província chilena de Rancagua, no Chile (no mês de junho), e nas cidades japonesas Hiroshima e Nagasaki (em agosto).

O viés político e social em Hahn também se faz presente em poemas escritos após a experiência da prisão, como “La muerte tiene un diente de oro” (1977), e nos que fazem referência ao golpe militar chileno. Obras essas que ganham liberdade em uma grande variedade tanto de versos livres quanto rimados. Ademais, a linguagem coloquial é bastante recorrente. Encontramos expressões como “ubícate”, “Multiplícate por cero, loco”, “gallo”, assim como identificamos a coloquialidade já no título dos poemas, como “Correveidile del lustrabotas”, ou, ainda, de forma mais robusta e volumosa, disposta em todos os versos, como “Noche vieja 1973” (1977):

> Se terminó este año cabrón. Se fue al carajo.
> Se fue completamente a pique: capotó.
> Con sus terrores y llantos y entierros a cuestas
> y los cuatro jinetes del Apocalipsis.
>
> Ahora está sonando la sirena. Y ahora mismo
> estallan los fuegos artificiales. Y ahora
> comienzan los abrazos. “A año muerto

año puesto", me decías con una copa en la mano
corriéndote las lágrimas. "Que seas feliz".
Se terminó este año cabrón. Se fue al carajo[329]

Hahn apresenta, ainda em meio a essa temática social e política, uma poesia que classifico enquanto forense:

HUESO[330]

Curiosa es la persistencia del hueso
su obstinación en luchar contra el polvo
su resistencia a convertirse en ceniza
La carne es pusilánime
Recurre al bisturí a ungüentos y a otras máscaras
que tan sólo maquillan el rostro de la muerte

Tarde o temprano será polvo la carne
castillo de cenizas barridas por el viento

Un día la picota que excava la tierra
choca con algo duro: no es roca ni diamante

es una tibia un fémur unas cuantas costillas
una mandíbula que alguna vez habló
y ahora vuelve a hablar

Todos los huesos hablan penan acusan
alzan torres contra el olvido
trincheras de blancura que brilla en la noche

El hueso es un héroe de la resistencia[331]

[329] "Acabou este ano maldito. Se foi ao caralho. / Se foi completamente ao fracasso: capotou. / Com seus terrores e prantos e enterros nas costas / e os quatro cavaleiros do Apocalipse. / Agora está soando a sirene. E agora mesmo / explodem os fogos de artifício. E agora / começam os abraços. 'Ano morto / ano posto', me dizias com uma taça na mão / as lágrimas correndo. 'Que sejas feliz'. / Acabou este ano maldito. Se foi ao caralho" (HAHN, 2012, p. 56, tradução nossa).

[330] Não por acaso, a referida poesia forma parte do livro *Apariciones profanas* (2002).

[331] "OSSO / Curiosa é a persistência do osso / sua obstinação em lutar contra o pó / sua resistência a se converter em cinza / A carne é pusilânime / Recorre ao bisturi a unguentos e a outras máscaras / que tão somente maquiam o rosto da morte / Cedo ou tarde será pó a carne / castelo de cinzas varridas pelo vento/ Um dia a chibanca que escava a terra / se choca com algo duro: não é rocha nem diamante / é uma tíbia um fêmur umas quantas costelas / uma mandíbula que alguma vez falou / e agora volta a falar / Todos os ossos falam penam acusam / erguem torres contra o esquecimento / trincheiras de brancura que brilha na noite / O osso é um herói da resistência" (HAHN, 2012, p. 217 tradução nossa).

A poesia forense é, portanto, um tipo de expressão que busca resgatar, reconstruir e reconstituir vozes silenciadas, questionar versões oficiais, incidir luz sobre mistérios irresolutos, expor as máscaras usadas em cenas interpretadas por atores canastrões, identificar vestígios sem impressões digitais. Hahn consegue produzi-la e, além disso, atingir uma poesia com capacidade de comoção sinônima à:

> [...] perturbação, inquietação ou impressão. É uma poesia que comove ao mesmo tempo em que move, descoloca, desorienta, mais que por sua capacidade de suscitar dor, compaixão ou alegria. Um vago estado de inquietação indecisa é com frequência o primeiro produto de sua leitura. Uma situação anímica, diria eu, que obriga a reler e reelaborar a leitura original, pois algo nos diz que não alcançamos completamente decifrar suas chaves [...] (PLAZA, 2002, p. 62, tradução nossa)[332].

A referida comoção é alcançada também sob a forma de poemas longos, curtos, líricos, em prosa e, simultaneamente, narrados e dialogados, como “Sujeto en cuarto menguante” (1995), dividido em oito fragmentos. O terceiro, mais especificamente, revela uma cena na qual “brújulas” (entendidas como bruxas) apresentam risos histéricos e participam de uma procissão onde um dos personagens presencia a seguinte cena:

> III
>
> Todas las cabezas iban bailando en procesión. Las verdes, adelante, cubiertas con ramas de tomillo. Las rojas, unos pasos atrás, pintadas con lápiz labial. Las amarillas, con cáscaras de papas pegadas en la frente. Me agarraron a peñascazos las muy cabronas. Me regaron con agua bendita. Me echaron alquitrán en el pelo. Pero yo seguí metido en la procesión, empapado, apestando la luna[333].

O mesmo poeta que produziu essas figuras quase carnavalescas também criou versos nos quais personagens oriundos da realidade empírica encontram abrigo na ficcionalidade: “Sigmund Freud bajo hipnosis”; “Nietzsche en el sanatorio de Basilea”; “Adolfo Hitler medita en el problema judío”; “Rulfo en la hora de la muerte”; “Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo”; “‘La Anunciación’

[332] “[...] perturbación, inquietud o impresión. Es una poesía que conmueve en tanto mueve, descoloca, desorienta, más que por su capacidad de suscitar dolor, compasión o alegría. Un vago estado de inquietud indecisa es con frecuencia el primer producto de su lectura. Una situación anímica, diría yo, que obliga a releer y reelaborar la lectura original, pues algo nos dice que no hemos alcanzado de todo a descifrar sus claves […]”

[333] “Todas as cabeças iam bailando em procissão. As verdes, / adiante, cobertas com ramos de tomilho. As vermelhas, uns / passos atrás, pintadas com batom. As amarelas, com / cascas de batatas coladas na testa. Me atacavam com / pedradas as mais astutas. Me regaram com água benta. / Jogaram alcatrão no meu cabelo. Porém eu segui metido na / procissão, empapado, empestando a lua” (HAHN, 2012, p. 201, tradução nossa).

según Fra Angelico” (s. XV); “John Lennon (1940-1980)”; “Anotaciones en el diario de Rimbaud”; “Autorretrato de Van Gogh”; “San Juan de la Cruz escucha a Miles Davis”; e “Dice el Marqués de Sade”. Essas personalidades se ficcionalizam e protagonizam poemas da mesma instância poética de arquétipos literários e religiosos, tais como “Adán Postrero” e “Don Juan”. Todos esses poemas dialogam mergulhados nos mistérios do ser humano, presentes em “Autobiografía del inconsciente”; “En la playa nudista del inconsciente”; “La muerte es una buena maestra”; e “La mantis religiosa” – claras referências à psicanálise, à psiquiatria e à psicologia. À medida que vamos conhecendo sua escrita, é perceptível a cada leitura que Óscar Hahn:

> […] é um poeta sem medos. Não lhe importa arriscar, trata com impertinência os assuntos mais graves, viaja pelo amor e pela morte sem deixar que os conjuntos da solenidade pesem demasiadamente, perde o respeito aos grandes sentimentos que o vocabulário tímido das convenções escreve com maiúsculas (MONTERO, 2012, tradução nossa)[334].

É essa ausência de medos que lhe permite transitar pelos espaços poéticos, produzir ludicidade, realizar intertextualidades e insertar ironias tanto nos poemas acima mencionados como, por exemplo, em “Cuerpos gloriosos” (2002) no qual ele parodia, nos dois últimos versos um trecho intercalado do hino nacional chileno. Seguem os trechos das obras:

Cuerpos gloriosos	Himno nacional chileno
Majestuosa es la blanca montaña majestuosos tus pechos	Puro, Chile, es tu cielo azulado
y mi mar que tranquilo te baña y empapa tu lecho	Puras brisas te cruzan también
	Y tu campo de flores bordado
Puro fuego es tu cielo puros besos te cruzan también	Es la copia feliz del Edén
Nuestros cuerpos tendidos son la copia feliz del Edén[335]	Majestuosa es la blanca montaña[336]

[334] “[…] es un poeta sin miedos. No le importa arriesgar, trata con impertinencia los asuntos más graves, viaja por el amor y por la muerte sin dejar que los equipajes de la solemnidad pesen demasiado, pierde el respeto a los grandes sentimientos que el vocabulario tímido de las convenciones escribe con mayúsculas. MONTERO, Luis García. **Conversación con Óscar Hahn**. 2012.” Ver em Referências (MONTERO, 2004).

[335] “Corpos gloriosos / Majestosa é a branca montanha majestosos teus peitos / e meu mar que tranquilo te banha e empapa teu leito / Puro fogo é teu céu puros beijos te cruzam também / Nossos corpos estendidos são a cópia feliz do Éden” (HAHN, 2012, p. 224, tradução nossa).

[336] “Hino nacional chileno / Puro, Chile, é teu céu azulado / Puras brisas te cruzam também / E teu campo de flores bordado / É a cópia feliz do Éden / Majestosa é a branca montanha.” Tradução nossa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hino_nacional_do_Chile. Acesso em: 25 jan. 2020.

Em relação ao caráter satírico e irônico de sua obra, o próprio poeta comenta:

> O que a ironia faz é criar uma rede de tensões dentro do poema, sublinhando o conflito entre aparência e realidade. Porém também serve para dizermos algo sobre o sujeito. O sujeito se deixa definir, não mediante autorreferências explícitas, senão a partir da atitude irreverente que tem diante de categorias elevadas, como o sublime ou o trágico, as que são humanizadas pelo humor ou pela sátira (HAHN, 2012, tradução nossa)[337].

A variada gama poética de Óscar Hahn faz com que ele seja classificado sob diversos rótulos, entre eles modernista:

> Passando ao mesmo nível, gostaria de provar que Oscar Hahn – poeta "modernista" – abarca, desde dentro, outras das lacunas que o Modernismo em sua versão histórico-literária (com Darío, Lugones, Herrera e Reissig e outros) não soube cobrir, senão superficialmente (LIHN, 1989, p. 100, tradução nossa)[338].

E antipoético:

> O texto de Hahn adquire um tom antipoético devido à agressiva trivialização da imagem do poema. Acrescentando novos contrastes e circunstâncias. Por exemplo, Hahn faz referência à música das esferas, um conceito da antiguidade retomado no Renascimento (ZAPATA, 2002, p. 147-148, tradução nossa)[339].

Em relação à antipoesia, Hahn assim comenta:

> Elementos antipoéticos existiram sempre na poesia universal. Bastaria dar uma olhada na antologia grega ou na poesia dos goliardos. Em minha obra também há elementos antipoéticos, porém são um ingrediente a mais, que coexiste com o poético tradicional. Meus poemas empregam a fala informal, mas também a linguagem literária; têm notas de humor, porém não têm medo da seriedade. À diferença da antipoesia, que é bastante unidimensional, o que há em minha poesia é uma convivência pacífica ou bélica de diversas estéticas: algo assim como um pluralismo verbal (MONTERO, 2012, tradução nossa)[340].

---

[337] "Lo que hace la ironía es crear una red de tensiones dentro del poema, subrayando el conflicto entre apariencia y realidad. Pero también sirve para decirnos algo sobre el sujeto. El sujeto se deja definir, no mediante autorreferencias explícitas, sino a partir de la actitud irreverente que tiene frente a categorías elevadas, como lo sublime o lo trágico, las que son humanizadas por el humor o la sátira." Ver em Referências (MONTERO, 2004).

[338] "Pasando a lo mismo nivel, me gustaría de probar que Oscar Hahn –poeta "modernista"– colma, desde adentro, otra de las lagunas que el Modernismo en su versión histórico-literaria (con Darío, Lugones, Herrera y Reissig y otros) no supo cubrir, sino superficialmente."

[339] "El texto de Hahn adquiere un tono antipoético debido a la agresiva trivialización de la imagen del poema, añadiendo nuevos contrastes y circunstancias. Por ejemplo, Hahn hace referencia a la música de las esferas, un concepto de la antigüedad retomado en el Renacimiento."

[340] "Elementos antipoéticos han existido siempre en la poesía universal. Bastaría con echarle un vistazo a la antología griega o a la poesía de los goliardos. En mi obra también hay elementos antipoéticos, pero son un ingrediente más, que coexiste con lo poético tradicional. Mis poemas emplean el habla informal, pero también el lenguaje literario; tienen notas de humor, pero no le tienen miedo a la seriedad. A diferencia de la antipoesía, que

É exatamente essa convivência e esse pluralismo que interessam ao poeta para que ele atinja o seu objetivo referente a não romper com nada, mas sim integrar[341]. Por conseguinte, suas influências barrocas, medievais e, sobretudo, espanholas deixam evidências tanto nas formas e no estilo quanto nas epígrafes de alguns poemas.

Ademais, Hahn explicita suas influências ao reescrever *Flor de enamorados*, um poemário realizado a partir de *Cancionero flor de enamorados*, obra localizada entre os séculos XV e XVI. De forte caráter medieval-barroco, o poemário não é apenas texto sobre texto, como um palimpsesto, mas linguagem que se intercruza com linguagem, pois o livro, além de apresentar um espanhol mais contemporâneo, apresenta, segundo Gusmán (1989), uma série com 10 fotografias que acompanham os poemas (ampliando e ressignificando, assim, a sua leitura). Cada uma delas forma parte do diário de François Lefranc, da primeira década dos anos 1900, e possui uma apresentação, uma explicação sobre as dez pessoas ali retratadas (oito mulheres e dois homens). Elas exerciam funções modestas (empregadas domésticas, remendeira de roupa, aprendiz de assistente) que expuseram, inclusive, subjetividades, como um dos modelos que diz ter medo do mar, mas que quer parecer valente. Além dessas questões, Guzmán (1989) também observa a viagem entre os séculos feita por Hahn: reescritura de poemas do século XVI, no final da década de 1980 e inserção de fotografias tiradas no início do século XX.

Dessa forma, Hahn promove uma recontextualização histórica, filosófica e criativa ao colocar autores, “ismos” e manifestações artísticas em diálogo. Ele atualiza as formas através das intertextualidades interseculares e, logo, produz uma retextualização. Portanto, mais que uma voz ativa, é uma voz que produz ecos autênticos e alheios que ressoam dentro dele, provocando o que PLAZA (2002, p. 59, grifo do autor, tradução nossa)[342] conceitua como “*retroactividad*”:

---

es bastante unidimensional, lo que hay en mi poesía es una convivencia pacífica o bélica de diversas estéticas: algo así como un pluralismo verbal.” Ver em Referências (MONTERO, 2004).

[341] Ver em Referências (MONTERO, 2004).

[342] “[…] reelaboración desde la tradición de una retórica conciliatoria, traída al momento presente, con el acierto de conjugar voces, temas y modos expresivos de diversa índole y procedencia, en un saco común. Pero al contrario de lo que se supondría cualquier hipótesis que observe de lejos esta aventura, la obra de Hahn no se traduce en esquemas que buscan resolver esta situación de hibridez diacrónica y sincrónica, a través de recursos conocidos como *collage*, la intertextualidad polifónica o la heteronimia. Una sorprendente unidad poética, apoyada en la coherencia de la voz del hablante lírico, hace de ese saco común un hábitat singular. Siempre atento a la distancia etimológica e histórica, el poeta forcejea en absoluta vigilancia sobre la materialidad de las palabras.”

> […] reelaboração desde a tradição de uma retórica conciliatória, trazida para o momento presente, com o acerto de conjugar vozes, temas e modos expressivos de diversa índole e procedência, em um saco comum. Porém ao contrário do que se poderia supor qualquer hipótese que observe de longe esta aventura, a obra de Hahn não se traduz em esquemas que buscam resolver esta situação de hibridez diacrônica e sincrônica, através de recursos conhecidos como *collage*, a intertextualidade polifônica ou a heteronímia. Uma surpreendente unidade poética, apoiada na coerência da voz do falante lírico, faz desse saco comum um habitat singular. Sempre atento à distância etimológica e histórica, o poeta forceja em absoluta vigilância sobre a materialidade das palavras.

A *retroactividad* também está presente nos diálogos entre os referidos personagens empíricos, ficcionais e arquetípicos anteriormente mencionados. Ela aparece na exumação dos corpos dos detidos-desaparecidos homenageados e representados no poema “Hueso”, assim como é retroativo o cogumelo gigante formado em outro continente (444 “Visión de Hiroshima” e 555 “El muerto en Nagasaki”) ou a fumaça que asfixia os trabalhadores dentro das minas (“Reencarnación de los carniceros”). Esses elementos são retroativados e retroalimentados pelas heranças advindas de um período que não vivenciamos na América Latina da mesma maneira que a Europa vivenciou: a Idade Média. A antologia poética de Hahn também inclui temas menos sérios, embora nos levem a determinadas reflexões, assim como afirma Edwards (2002, p. 16-17, tradução nossa)[343], ao observar o humor na obra hahniana:

> O riso na poesia de Hahn tem ingredientes remotos, como se saísse daquela Idade Média que terminou na Europa e que sobrevém entre nós, em toda a região de fala espanhola e portuguesa. Aqui encontramos a conexão da obra de Hahn com a parte popular, anterior à antipoesia, de Nicanor Parra. […] Hahn é um poeta mais evolutivo, de mudanças menos dramáticas, menos ambivalente, mais “discreto”, por assim dizer de alguma maneira. Sua obra me faz pensar frequentemente em uma Idade Média bufonesca, carnavalesca, para empregar um termo bem conhecido […]

Portanto, herdar, visitar e reformular modelos, elementos, temas e obras de tempos passados é uma maneira não apenas de atualizar a tradição, mas também de autoafirmar o próprio estilo. Evitar beber nas fontes do passado é, para Hahn algo impossível, pois:

---

[343] “La risa en la poesía de Hahn tiene ingredientes remotos, como si saliera de aquella Edad Media que se terminó en Europa y que sobreviene entre nosotros, en toda la región de habla española y portuguesa. Aquí encontramos la conexión de la obra de Hahn con la parte popular, anterior a la antipoesía, de la de Nicanor Parra. […] Hahn es un poeta más evolutivo, de cambios menos dramáticos, menos ambivalente, más ‘discreto’, por decirlo de alguna manera. Su obra me hace pensar a menudo en una Edad Media bufonesca, carnavalesca, para emplear un término bien conocido […]”

> Não se pode renunciar à tradição. Podem-se ocultar suas pegadas, que é o que costuma ocorrer, porém o fantasma da tradição pode aparecer a qualquer momento. Por exemplo, um poema tão vanguardista e ruptural, como "Altazor" de Vicente Huidobro, paga forte tributo à mesma tradição que quer obliterar. Um problema paralelo é o culto à novidade, esse fetiche da vanguarda, quando se esquece que o novo é o primeiro que envelhece. Não há que confundir novidade com originalidade. A novidade não é mais que um efêmero ponto na diacronia (MONTERO, 2012, tradução nossa)[344].

Em não raros casos, no afã de relacionar obras e autores a rótulos, classificações ou tentativas de enfeixá-los em modelos ou "ismos", a crítica assume uma postura radical, como se a apreciação da arte possuísse a necessidade de responder a questões taxonômicas que inclusive se contradizem em alguns momentos. O caso da inserção dos poemas citados no capítulo anterior na seara da poesia fantástica refere-se a uma das possíveis interpretações, considerando meu o recorte teórico e os conceitos já expostos. Inclusive aqueles pertencentes a autores que reconhecem as obras aqui analisadas enquanto fantástica (André de Sena e Óscar Hahn) também são passíveis de leituras outras a depender dos objetivos determinados por cada teórico – fato este que não se difere da prosa, haja vista as inúmeras investigações que versam sobre psicanálise, política ou denúncia social, nas quais o objeto de estudo é um conto, um romance ou uma novela de corte fantástico. Por outro lado, a ausência de uma escola ou de um movimento que abrace (forçosamente ou não) o poeta/escritor cria uma espécie de orfandade, de vazio por parte de alguns críticos que, por sua vez, tecem afirmações como a seguinte:

> [...] Hahn é um poeta notadamente solitário; não pertence a nenhum grupo literário ou corrente poética; é marginal e diferente. Provavelmente é o poeta latino-americano mais solitário que alguém pode encontrar hoje em dia, embora isso tampouco é uma declaração estética senão uma questão de temperamento (ORTEGA, 1989, p. 87, tradução nossa)[345].

A afirmação de Ortega é importante para refletirmos se a necessidade de pertencer a algum movimento, em especial, parte do autor ou da crítica –

---

[344] "No se puede renunciar a la tradición. Se pueden ocultar sus huellas, que es lo que suele ocurrir, pero el fantasma de la tradición se te puede aparecer en cualquier momento. Por ejemplo, un poema tan vanguardista y ruptural, como "Altazor" de Vicente Huidobro, paga fuerte tributo a la misma tradición que quiere obliterar. Un problema paralelo es el culto a la novedad, ese fetiche de la vanguardia, cuando se olvida que lo nuevo es lo primero que se pone viejo. No hay que confundir novedad con originalidad. La novedad no es más que un efímero punto en la diacronía." Ver em Referências (MONTERO, 2004).

[345] "[...] Hahn es un poeta notablemente solitario; no pertenece a ningún grupo literario o corriente poética; es marginal y diferente. Probablemente es el poeta latinoamericano más solitario que uno puede encontrar hoy día, aunque ello tampoco es una declaración estética sino una cuestión de temperamento."

responsável inclusive por produzir a historiografia literária do seu país. Em se tratando de Brasil, tal afirmação seria inadmissível no tocante, por exemplo, ao cânon que consolidou Machado de Assis enquanto não apenas um escritor realista, mas como o único representante brasileiro do Realismo em terras brasileiras – embora as características apontadas pelos manuais de literatura se apresentem dissonantes quando as comparamos ou tentamos identificá-las nas obras e, ademais, quando estamos cientes de que o próprio Machado tecia críticas o movimento literário ao qual lhe integraram. Da mesma forma, parece ser inadmissível deixar à deriva escritores como Lima Barreto e Monteiro Lobato. Logo, "pré-modernistas" foi a solução encontrada. Cânon e crítica que, também dentro do Chile, são bastante cruéis com autores que não correspondem às suas expectativas e, portanto, provocam o seguinte comentário de Hahn:

> Acredito que minha poesia não foi lida no Chile. Nem pelos próprios colegas nem pelos acadêmicos de literatura. Então há como uma imagem completamente tergiversada do que é minha poesia. Um olhar muito parcial e quase sectário. Muitos permaneceram na leitura de Arte de morir (1977), como se eu não tivesse escrito nada mais [...] Não quero me queixar, porém aqui tudo é medido com um cânon limitado. E não há esforço em entender uma proposta distinta […] Não falo dos anos em que surgiram Neruda e Parra, senão dos anos posteriores, quando esses nomes já estavam consolidados e cada um havia construído um cânon. A partir daí tudo é medido com esses dois padrões[346].

As palavras de Hahn dizem muito a respeito da perspectiva de Ortega (1989). Obviamente, a independência poética e artística, desde o ponto de vista da segunda década dos anos 2000 é bastante plausível e almejada por muitos autores. Em contrapartida, existe uma forte tendência por parte de determinados grupos a vincular-se a algum segmento (literatura negra, feminista, feminina, marginal, *queer*), inseridos na esteira dos debates voltados para a representatividade. Contudo, tal atitude é muito mais voluntária que imposta. Logo, é preciso compreender o impacto e a importância das observações de Ortega (1989) dentro do contexto dos anos de 1980 – embora as declarações de Hahn sobre o cânon e a crítica tenham sido

[346] "Yo creo que mi poesía no ha sido leída en Chile. Ni por los propios colegas ni por los académicos de literatura. Entonces hay como una imagen completamente tergiversada de lo qué es mi poesía. Una mirada muy parcial y casi sectaria. Muchos se quedaron en la lectura de *Arte de morir* (1977), como si yo no hubiese escrito nada más […] No me quiero quejar, pero aquí todo es medido con un canon limitado. Y no hay esfuerzo en entender una propuesta distinta […] No hablo de los años en los que surgieron Neruda y Parra, sino de los años posteriores, cuando estos nombres ya estaban consolidados y cada uno había construido un canon. A partir de ahí, todo es medido con estos dos raseros" (MELÉNDEZ; HAHN, 2017).

proferidas em 2017. Assim, retomando a obra hahniana, concordo, em contrapartida, com o seguinte posicionamento, também advindo de Ortega (1989):

> A poesia de Oscar Hahn acontece em um ponto crítico de interseções: nela se encontram as formas da tradição poética com as vozes empíricas do desviver diário. Por um lado, sua poesia reconhece o remoto modelo do discurso pastoril e a mecânica antitética do modelo barroco; por outro lado, a emotividade alerta, a sensibilidade ardente desses poemas se expressa em uma língua imediata, descarnada. Esta imediatez da fala é sem dúvida um traço geracional em Hahn, herdeiro – como José Emilio Pacheco e Antonio Cisneros – das explorações paralelas dos poetas latino-americanos da década dos 50: a de uma figuração poética independente, e a de uma busca comunicativa através do colóquio. Ambas linhas consistem neste grupo que utiliza os recursos técnicos para agudizar a forma do poema e capturar e transformar os materiais da experiência humana. Feita de várias convergências, a poesia de Hahn é uma concentrada implosão de tensões formais e coloquiais, e essa íntima tensão dita a forma de uma fala entrecortada, antidramática, que se observa em seu próprio teatro irônico (ORTEGA, 1989, p. 85, tradução nossa)[347].

São essas confluências, diálogos, interseções e ressonâncias que permitiram a Hahn receber (e permanecer recebendo) aclamações desde o início de seus primeiros passos. Elas provêm de sumidades, tais como: o Nobel de literatura, em 1971, Pablo Neruda, ao afirmar que a poesia de Hahn possui grande originalidade e intensidade; e Mario Vargas Llosa, ao reconhecer o trabalho de Hahn como magnífico, original e detentor de uma poesia mais pessoal na língua castelhana desde muito tempo (HOGGARD, 2002).

Posteriormente, uma das grandes referências do pós-modernismo chileno, Enrique Lihn, escreveu o prólogo do livro, *Arte de morir*, de 1977. Em consonância com esse discurso laudatório, a renomada crítica literária Graciela Palau de Nemes (1989, p. 51, tradução nossa)[348] já em 1977 tecia comentários elogiosos a Hahn e o considerava: “[...] um poeta novo, original, que corta com a poesia última e a resgata do frustrado prosaísmo em que sumiu, restituindo-a por novas vias a seus antigos

---

[347] “La poesía de Oscar Hahn acontece en un punto crítico de intersecciones: en ella se encuentran las formas de la tradición poética con las voces empíricas del desvivir diario. Por un lado, su poesía reconoce el remoto modelo del discurso pastoril y la mecánica antitética del modelo barroco; por otro lado, la emotividad alerta, la sensibilidad ardiente de estos poemas se expresa en una lengua inmediata, descarnada. Esta inmediatez del habla es sin duda un rasgo generacional en Hahn, heredero –como José Emilio Pacheco y Antonio Cisneros– de las exploraciones paralelas de los poetas latinoamericanos de la década de los 50: la de una figuración poética independiente, y la de una búsqueda comunicativa a través del coloquio. Ambas líneas cuajan en este grupo que utiliza los recursos técnicos para agudizar la forma del poema y capturar y transformar los materiales de la experiencia humana. Hecha de varias convergencias, la poesía de Hahn es una concentrada implosión de tensiones formales y coloquiales, y esa íntima tensión dicta la forma de un habla entrecortada, antidramática, que se observa en su propio teatro irónico.”

[348] “un poeta nuevo, original, que corta con la poesía última y la rescata del frustrado prosaísmo en que se le ha sumido, restituyéndola por nuevas vías a sus antiguos dominios: música y significado, misterio y combustión espiritual.”

domínios: música e significado, mistério e combustão espiritual". Essa combustão espiritual apontada por Palau de Nemes permite também afirmar que "o jogo de referencialidades e impertinências semânticas serve para criar tensão entre as possibilidades da significação literal e as possibilidades da significação criativa" (MONASTERIOS P., 2002, p. 117-118, tradução nossa)[349]. Tal possibilidade só é concretizada porque Hahn segue a perspectiva da criação de uma poesia ficcional, tanto no plano narrativo como lírico ou lírico-narrativo. Portanto:

> Em poetas como Hahn, a oralidade, a fala, a linguagem coloquial ou como queira chamar pode ou não se integrar ao discurso lírico geral; pode ou não ser autorizado por um falante fictício; pode ou não se desprender de uma ficcionalização do falante. O importante é que desapareceu a necessidade de um sujeito depositário dos valores líricos, do qual seu discurso pretende ser só um reflexo. O discurso se liberou como escrita de toda dependência de um farol subjetivo iluminador, justificador. Se não desapareceu a autorreferência a um falante, o que é lógico que não suceda, este falante deixou de ser una substância, um fundamento. O oráculo (para ilustrar o que dissemos com um exemplo) passa a ter um valor intrínseco, independentemente da esfinge ou pitonisa que o pronuncie (GIORDANO, 1989, p. 95, tradução nossa)[350].

Isto posto, membro da chamada "Geração dos 60" ou "Veteranos de 1970"[351] – grupo cuja obra foi marcada pelo golpe de Estado que instalou a ditadura de Pinochet – Hahn transita por instâncias poéticas sob forte influência clássica, medieval, erudita e popular e cria mundos possíveis onde, por exemplo, Adão e Eva vivem em galáxias diferentes e se comunicam através de mensagens de texto ou por ondas de raio *laser* ("Cosmonautas"). Em outros casos, os poemas apresentam uma cenografia digna de um curta metragem ("Esperando el ascensor", "Cena íntima" e "Esperando tu e-mail", por exemplo). Ademais, Hahn compõe poemas experimentais, como "Hotel California", estruturado como um *rap* e resultante da mescla de "Hotel California" – música cantada pelo grupo "Eagles" – e do poema "Nocturno" – do colombiano José Asunción Silva. Essas viagens hahnianas que atingem galáxias perpassam pela tradição e chegam às experimentações vertebram

[349] "El juego de referencialidades e impertinencias semánticas sirve para crear tensión entre las posibilidades de la significación literal y las posibilidades de la significación creativa."
[350] "En poetas como Hahn, la oralidad, el habla, el lenguaje coloquial o como quiera llamarse puede o no integrarse al discurso lírico general; puede o no ser autorizado por un hablante ficticio; puede o no desprenderse de una ficcionalización del hablante. Lo importante es que ha desaparecido la necesidad de un sujeto depositario de los valores líricos, del cual su discurso pretende ser sólo un reflejo. El discurso se ha liberado como escritura de toda dependencia de un faro subjetivo iluminador, justificador. Si no ha desaparecido la autorreferencia a un hablante, lo que es lógico que no suceda, este hablante ha dejado de ser una sustancia, un fundamento. El oráculo (para ilustrar lo que decimos con un ejemplo) pasa a tener un valor intrínseco, independientemente de la esfinge o pitonisa que lo pronuncie."
[351] "Generación de los 60" o "Veteranos de 1970".

mais uma faceta de sua produção: uma poesia que agudiza a atmosfera fantástica por meio de um processo de interiorização do sujeito lírico, mesmo em versos cuja poesia é episódica e narrada. A infiltração do fantástico na poesia de Hahn se deu pela via da narrativa, confirmada pelo próprio autor:

> Eu sou um grande leitor de contos, porém justamente os que eu mais gosto são os fantásticos. Inclusive publiquei um estudo sobre o conto fantástico hispano-americano do século XIX e acabo de entregar à Editorial Universitaria uma antologia muito completa sobre o século XX. Eu creio que de alguma maneira esses elementos fantásticos, que não vêm do verso, senão da prosa narrativa, foram parar em minha poesia (ZAPATA, 2002, p. 143, tradução nossa)[352].

Vale ressaltar que o trecho final, onde o poeta afirma que os elementos fantásticos não vêm do verso, mas sim da prosa narrativa, refere-se às suas influências pessoais enquanto leitor/escritor, das suas próprias poesias. Mesmo porque, na antologia referente aos contos fantásticos do século XIX, o autor escreve:

> No plano do enunciado, os contos fantásticos do século XIX pagam tributo à retórica de cada período, como consequência de suas inclinações à alegoria e à poetização do texto. Conscientes de que o conto hispano-americano não alcança ainda nem excelência nem popularidade, e de que se vive em pleno auge da poesia, os narradores procedem a 'prestigiar' seus escritos mediante fórmulas verbais (algumas já lexicalizadas) provenientes da lírica. Paradoxalmente, por este caminho desembocam às vezes no fantástico, quando aquilo que no princípio tem um sentido figurado se literaliza e se converte em acontecimento insólito (HAHN, 1997, p. 83, tradução nossa)[353].

O amplo conhecimento erudito de Hahn, tanto como leitor quanto como crítico, e o domínio teórico relacionado à literatura fantástica são a pedra angular que lhe permitiu apoiar-se: "[...] nas mesmas regras do jogo, que regulam (se é que algum sentido tem aqui o uso de tal verbo) este gênero para escrever poemas de marcada atmosfera fantástica" (PLAZA, 2002, p. 61, tradução nossa)[354]. Dessa forma, os versos de um Hahn demonstram que:

---

[352] "Yo soy un gran lector de cuentos, pero justamente los que más me gustan son los fantásticos. Incluso publiqué un estudio sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX y acabo de entregarle a Editorial Universitaria una antología muy completa sobre el siglo XX. Yo creo que de alguna manera estos elementos fantásticos, que no vienen del verso, sino de la prosa narrativa, han ido a parar a mi poesía."

[353] "En el plano del enunciado, los cuentos fantásticos del siglo XIX pagan tributo a la retórica de cada periodo, como consecuencia de sus inclinaciones a la alegoría y a la poetización del texto. Conscientes de que el cuento hispanoamericano no alcanza aún ni excelencia ni popularidad, y de que se vive en pleno auge de la poesía, los narradores proceden a 'prestigiar' sus escritos mediante fórmulas verbales (algunas ya lexicalizadas) provenientes de la lírica. Paradójicamente, por este camino desembocan a veces en lo fantástico, cuando aquello que al principio tiene un sentido figurado se literaliza y se convierte en acontecimiento insólito."

[354] "[...] en las mismas reglas del juego, que regulan (si es que algún sentido tiene aquí el uso del tal verbo) este género para escribir poemas de marcada atmósfera fantástica."

> A originalidade de sua criação está em que a metamorfose se efetua no espaço do poema, criando mudanças a-normais, como na literatura fantástica. Às vezes, quando a produz, ocorre uma ruptura que afeta a percepção do poema e superlativa a dimensão misteriosa essencial à poesia melhor (PALAU DE NEMES, 1989, p. 52, tradução nossa)[355].

O paulatino amadurecimento de Hahn proporciona de modo consciente e intencional, tanto poemas cada vez mais próximos quanto totalmente inseridos na estética fantástica. Alguns deles formam parte do polêmico livro recolhido das estantes das livrarias na ditadura chilena: *Mal de amor* (1981), sobre o qual Hill (1988) tece comentários utilizando os argumentos de Hahn que, por sua vez, está bastante próximo das premissas de Bessière sobre o fantástico. O teórico analisa alguns poemas de *Mal de amor* como fantásticos e assim se justifica:

> Os textos de nossa apresentação luzem imagens a-normais, precisamente por sua inserção em um certo grau de "narrativa formal e temática" o qual corresponde a um "jogo aparente da invenção pura". Não pretendemos indicar que os textos assinalados narrem história alguma em um sentido estrito. Porém sim, evocam um "mundo" cuja figura central se transforma materialmente e transita entre os espaços reais e irreais em **Mal de amor**. Planejamos o seguinte: este aspecto da transvaloração verbal se cumpre à base de "efeitos de realidade" que intermediam os poemas e, no contexto sugerido, criam determinados "efeitos do fantástico" no seio da poesia. Tais "efeitos" são: os detalhes cotidianos, a transformação do falante e o emprego dos "lugares comuns" que devêm de uma "realidade". Ao nível de nossa especulação, é possível avançar a noção de que nesta poesia, como no fantástico, "as economias do natural e do sobrenatural são igualmente questionadas; vulnera o princípio da não-contradição; nele algo **é** e ao mesmo tempo **não é**". Mediante seus "efeitos do fantástico", esta série de poesias simulam alguns dos sinais do fantástico, porém não porque se esforcem por ser mais narrativas, senão para ampliar seus próprios horizontes expressivos, da mesma maneira que a narrativa (HILL, 1988, p. 101-102, grifos do autor, tradução nossa)[356].

---

[355] "La originalidad de su creación está en que la metamorfosis se efectúa en el espacio del poema, creando cambios a-normales, como en la literatura fantástica. A veces, cuando la produce, ocurre una ruptura que afecta la percepción del poema y superlativiza la dimensión misteriosa esencial a la poesía mejor."

[356] "Los textos de nuestra presentación lucen imágenes a-normales, precisamente por su inserción en un cierto grado de 'narrativa formal y temática' lo cual corresponde a un 'juego aparente de la invención pura'. No pretendemos indicar que los textos señalados narren historia alguna en un sentido estricto. Pero sí evocan un 'mundo' cuya figura central se transforma materialmente y transita entre los espacios reales e irreales en **Mal de amor**. Planteamos lo siguiente: este aspecto de la transvaluación verbal se cumple a base de 'efectos de realidad' que intermedian los poemas y, en el contexto sugerido, crean determinados 'efectos de lo fantástico' en el seno de la poesía. Tales 'efectos' son: los detalles cotidianos, la transformación del hablante y el empleo de los 'lugares comunes' que devienen de una 'realidad'. Al nivel de nuestra especulación, es posible avanzar la noción de que en esta poesía, como en lo fantástico, 'las economías de lo natural y de lo sobrenatural son igualmente cuestionadas; vulnera el principio de la no-contradicción; en él algo **es** y al mismo tiempo **no es**'. Mediante sus 'efectos de lo fantástico', esta serie de poesías simulan algunas de las señas de lo fantástico pero no porque se esfuercen por ser más narrativas, sino para ampliar sus propios horizontes expresivos, igual que la narrativa."

De acordo com o próprio Hahn (2013)[357], *Mal de amor* é o livro que apresenta o primeiro fantasma enquanto protagonista concreto, independente e literal dos seus poemas. Ou seja, os personagens deixam de ser personalidades empíricas que se ficcionalizam e se transformam efetivamente em seres de papel que habitam realidades parecidas com as nossas. É através deles que a verossimilhança é exacerbada na construção de cenários e em situações reconhecíveis pelo leitor, mas que posteriormente serão desestabilizados pela infiltração do evento insólito, permitindo a instauração dos efeitos do fantástico, pois:

> Na poesia de Hahn se joga a perda da certeza dos limites do que por convenção chamamos realidade e, portanto, também, irrealidade. Ou fantasia? Nesse espaço de transição, desconhecido, desdesenha insidiosamente o possível e se regulam, como na lógica do sonho, com uma frequência que conduz a um lugar povoado de sujeitos textuais que comunicam, jogam, atemorizam e que via de regra se movem com uma soltura sinistra através das dimensões da existência, e além dela. Esta é a poesia de Hahn, uma poesia fantástica, uma poesia fantasma (BELAIR, 2016, p. 98, tradução nossa)[358].

Obra poliédrica de inestimável singularidade, portanto, a poesia hahniana abarca motivos dos mais variados, permitindo o trânsito da leitura entre os arquétipos, as figuras místicas, os mitos, as inquietações humanas, as cosmovisões religiosas, as problemáticas político-sociais, as tragédias bélicas e as relações amorosas. Inseridos nesse contexto, os poemas fantásticos de Hahn tanto são visitados por temáticas tradicionais como o amor, a morte, o erotismo, a tanatologia, a escatologia, as transposições temporais, os fantasmas, as metamorfoses e o duplo, como nos apresentam um viés erótico e a figura do *prefantasma*[359] – residente no seio de uma poesia permeada por "Apariciones profanas"[360], por Hahn assim definidas:

> Explico para ti isto das aparições. São versos soltos ou clarões verbais que irrompem desde o interior do sujeito. Não vêm de uma dimensão ou de uma alteridade alheia ao eu, como ocorre com as revelações religiosas ou com a

[357] HAHN, Óscar. **La dimensión fantástica en la poesía**. (Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua, Santiago de Chile, 5 de diciembre de 2011). Disponível em: https://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=345. Acesso em: 25 abr. 2017.

[358] "En la poesía de Hahn se juega la pérdida de la certeza de los límites de lo que por convención llamamos realidad y, por tanto, también, irrealidad. ¿O fantasía? En ese espacio de transición, desconocido, se desdibuja insidiosamente lo posible y se acompasa, como en la lógica del sueño, con una frecuencia que conduce a un sitio poblado de sujetos textuales que comunican, juzgan, atemorizan y que en canon se mueven con una soltura siniestra a través de las dimensiones de la existencia, y más allá. Esta es la poesía de Hahn, una poesía fantástica, una poesía fantasma."

[359] HAHN, 2011; 2013.

[360] Aparições profanas. Expressão esta que intitula um livro de poemas lançado em 2002, no qual aparece pela primeira vez a figura do *prefantasma*.

> intervenção mitológica, cuja origem, supõe-se, é Deus ou as musas. Minhas aparições são algo completamente distinto do que habitualmente se denomina inspiração. Comparei-as com outras aparições que entram na ordem do sobrenatural, como quando a Virgem Maria aparece a alguém. Porém, as minhas não são aparições religiosas, senão profanas, e se exteriorizam mediante a palavra. Gostaria de pontuar, isso sim, que o que estou dizendo não pretende ter um alcance universal. Apenas estou descrevendo um fenômeno particular, quer dizer, o que acontece comigo e nada mais (ZAPATA, 2009, tradução nossa)[361].

Hahn é detentor de poemas "cuja conduta verbal permite pensar também na exploração se não na conquista de territórios incógnitos" (HILL, 1988, p. 87, tradução nossa)[362]. Territórios esses que, associados aos elementos do fantástico, foram o ponto central do subcapítulo seguinte, assim como os mecanismos utilizados por Hahn na construção dos personagens ficcionais, das vozes líricas, das formas estróficas (clássicas e contemporâneas), enfim, de todo um arcabouço de recursos estilísticos, linguísticos e narrativos que vertebram a poesia fantástica desse poeta.

Se, por um lado, a narrativa fantástica nos brindou um leitor aficionado e um crítico de visão ampla, por outro, "a sensibilidade contemporânea não deu na América hispânica uma verdadeira poesia fantástica até Hahn" (PALAU DE NEMES, 1989, p. 55, tradução nossa)[363]. Quer dizer, uma poesia que não apenas **pode ser** lida como fantástica, mas sim que foi conscientemente produzida **para ser** fantástica. Assim, essa brevíssima introdução cede espaço para análises que irão privilegiar os espaços íntimos dos amantes, as metamorfoses do e no cronotopo, as sobreposições temporais e toda uma gama de histórias e cenas descritas e narradas aos moldes da literatura fantástica. A poesia fantástica ganha contribuições e se renova através das mãos desse homem cuja visão dupla lhe permite realizar leituras fabulosas de uma realidade empírica tão ou mais ambígua que as relatadas em seus poemas.

---

[361] "Te explico esto de las apariciones. Son versos sueltos o fogonazos verbales que irrumpen desde el interior del sujeto. No vienen de una dimensión o de una alteridad ajena al yo, como ocurre con las revelaciones religiosas o con la intervención mitológica, cuyo origen, se supone, es Dios o las musas. Mis apariciones son algo completamente distinto a lo que habitualmente se denomina inspiración. Las he comparado con otras apariciones que entran en el orden de lo sobrenatural, como cuando a alguien se le aparece la Virgen María. Pero las mías no son apariciones religiosas, sino profanas, y se exteriorizan mediante la palabra. Me gustaría puntualizar, eso sí, que lo que estoy diciendo no pretende tener un alcance universal. Sólo estoy describiendo un fenómeno particular, es decir, lo que me pasa a mí y nada más". Ver em Referências (ZAPATA, 2009).

[362] "cuya conducta verbal permite pensar también en la exploración si no en la conquista de territorios incógnitos."

[363] "La sensibilidad contemporánea no ha dado en Hispanoamérica una verdadera poesía fantástica hasta Hahn."

4.1 ENCONTROS, DESENCONTROS, OBJETOS, VISITANTES E INVASORES

Mais que híbrida, a poesia fantástica de Hahn abriga, ecleticamente, cenários e personagens compostos por pessoas, objetos e seres extraordinários, que sofrem transmutações, expõem experiências metafísicas e convivem com presenças que se exteriorizam de forma inesperada. O referido conjunto é construído de maneira que o poeta em momento algum se aproxima do clichê de fábulas ou da interpretação puramente fantasiosa ou metafórica. Seus falantes líricos são interpretados como literais, logo, a leitura alegórica torna-se bastante distanciada, devido ao grau de ficcionalidade ali empregado. Portanto, nem personagens nem leitor passam incólumes pelos territórios de seus versos. Bastante condizente com toda literatura fantástica, o horizonte lírico dos personagens hahnianos rompem com a expectativa do leitor, que é arrancado da habitualidade inicial da leitura esperando deparar-se com uma metáfora relacionada aos grandes temas, a uma visão alegórica ou mitológica de certos contextos. Iniciemos, então, por:

Silla mecedora

Me duelen las piernas dijo la silla
Están llenas de várices

Siento unas gotas de sudor frío
bajando por mi respaldo

En vez de astillas tengo espinas
y mi asiento se cubre de llagas

No sé de dónde salió este hombre
que está sentado en mí sangrando

Al tercer día se puso de pie
y voló por la ventana del cuarto

Y el viento empezó a mecerme
como si nada hubiera pasado[364].

[364] “Cadeira de balanço / Me doem as pernas disse a cadeira / Estão cheias de varizes / Sinto umas gotas de suor frio / descendo pelo meu encosto / Em vez de estilhas tenho espinhos / e meu assento se cobre de chagas /

Um poema relacionado à inexorabilidade do tempo. Esta seria uma das primeiras reflexões a que somos conduzidos a partir da simples leitura do título e que é reforçada pelos seis primeiros versos. Entretanto, o insólito assoma com a descrição do estado físico-anímico da cadeira de balanço e se revela junto a um ser sobrenatural que transpira e molha o encosto da cadeira, um homem que sangra a partir de suas chagas e dos espinhos que substituíram as lascas de madeira. Nesse momento, novamente há outra quebra de expectativa, pois as chagas que cobrem a cadeira, o suor que molha o seu encosto e os espinhos não lhe pertencem, mas sim formam parte do homem que invade o seu espaço. Nesse caso há, portanto, uma inversão da ordem, o sobrenatural não estaria representado pela antropomorfização da cadeira, mais sim por uma figura plenamente natural e real: o homem, que, por sua vez, não é um ser humano qualquer, mas sim um ente extraordinário por essência.

O objeto-personagem-narrador-sujeito poético suporta o peso e as feridas por três dias até que esse visitante misterioso, invasor, exterioriza-se por meio de uma heterotopia que lhe permite deslizar para outra dimensão, ausentar-se de modo inesperado, assim como a sua presença. A cadeira de balanço, conforme o caráter fantástico de todo personagem que sofre as intempéries do sobrenatural, dentro da esfera fantástica, mostra-se resiliente diante do fenômeno que deixou marcas em seu corpo. Ademais, o estranhamento iniciado com a ausência de explicação relacionada à aparição do homem encerra o poema com um ar de mais mistério: o vento que exerce uma força sobre a cadeira e a balança “como si nada hubiera pasado”[365].

Nesse poema, há mais uma inversão da ordem – agora dentro das temáticas da tradição fantástica: geralmente os seres inanimados como estátuas, fotografias, autômatas e outros objetos que se animam provocam algum tipo de modificação no ambiente ou no ser humano que os possui ou mantém contato. No caso de “Silla mecedora”, o objeto não causa qualquer prejuízo ou mácula no indivíduo que dela usufrui, mas sim o contrário, pois a cadeira de balanço é perturbadoramente humana. Objetos que se animam são motivos recorrentes nos relatos fantásticos,

Não sei de onde saiu este homem / que está sentado em mim sangrando / Ao terceiro dia se pôs de pé / e voou pela janela do quarto / E o vento começou a me balançar / como se nada tivesse acontecido” (HAHN, 2012, p. 185, tradução nossa).

[365] “Como se nada tivesse acontecido”. Tradução nossa.

como bem observa Campra (2008, p. 57, tradução nossa)[366] ao analisar comparativamente as categorias do humano/não humano:

> O ícone que se anima, como vimos, é já, em alguma medida, humano. Neste eixo, por outro lado, a transgressão remete fundamentalmente a um tipo de antinomia que reflete a postulação antropocêntrica de todo relato. A linha demarcatória passa pelo eixo que a voz narrativa, em consonância com o leitor ao que se dirige, define como seu ser distintivo: a humanidade. Fissuras e colapsos podem ser atribuídos, é certo, à obsolescência dos materiais, porém o narrador – ou o personagem – os decifra como signos de humanização, interpretando com eles uma vontade, um sentimento.

Se em várias narrativas de corte fantástico a presença de um ser que se anima abre uma possibilidade interpretações através da relação entre os símbolos, no poema de Hahn isso não é diferente. A protagonista do poema, a cadeira de balanço, ocupa um território simbólico e apresenta múltiplas camadas de significação que se relacionam umas com as outras e abarcam vários cenários cujas complexidades precisam ser descobertas e decifradas devido ao fato de que "as significações possíveis e as representações do espaço são construídas, resultando da interação entre a imagem espacial herdada pelo leitor, segundo suas vivências e informações e o que é representado pelo autor" (BASTOS, 1998, p. 9).

O sujeito lírico de "Silla mecedora" ocupa um espaço indeterminado. Na verdade, acredito ser ele mesmo o próprio espaço, representado pelo corpo, que foi ocupado e invadido. O corpo é a morada da alma, é o próprio mundo, é o espaço da proteção e da vulnerabilidade, é habitat do homem, é o ambiente das intempéries, é onde ocorrem metamorfoses, interferências e desdobramentos. Os poucos elementos físicos apresentados ou as ações que remetem ao uso de objetos e à ambientação são as reticências deixadas no texto para serem completadas pelo leitor.

A cadeira, deixada em estado de desolação, foi o espaço principal, delimitado e modificado, onde a ação se centrou e onde emanou a presença do *Unheimliche*. Nesse caso, o elemento familiar identificado pelo leitor interado da mentalidade judaico-cristã, é o Cristo advindo das torturas, dos flagelos, das humilhações e da crucificação. O objeto-protagonista, dessa maneira, seria um local santificado e

[366] "El ícono que se anima, como hemos visto, es ya, en alguna medida humano. En este eje, en cambio, la transgresión remite fundamentalmente a un tipo de antinomia que refleja la postulación antropocéntrica de todo relato. La línea demarcatoria pasa por el eje que la voz narrante, en consonancia con el lector al que se dirige, define como su ser distintivo: la humanidad. Grietas y derrumbes pueden atribuirse, es cierto, a la obsolescencia de los materiales, pero el narrador –o el personaje– los descifra como signos de humanización, interpretando con ellos una voluntad, un sentimiento."

bendito. Seria ela o local escolhido por Ele para permanecer até o momento da ressurreição.

Ao considerarmos os espaços simbólicos, representados por corpos animados e inanimados, chegamos a novas perspectivas de movimentos, cenários e desenlaces e encontramos desfechos nos quais os níveis de abstração superam os níveis puramente textuais. Quer dizer, ao considerarmos a espacialidade apenas como um receptor dos elementos sobrenaturais ou reflexo da personalidade do personagem restringimos possibilidades de leitura. Todavia, se a examinamos também como parte integrante da dinâmica do enredo – e o texto nos permitir, obviamente – as heterotopias podem abarcar novos significados, porque:

> [...] o espaço é muitas vezes um elemento dotado de caráter estático e, por isso, mais difícil de integrar na dinâmica global da história. Isso não obsta, entretanto, que tentemos descobrir metamorfoses do espaço, isto é, configurações e processos de manifestação particular assumidos por ele em função de características próprias de cada história (REIS, 1995, p. 87, tradução nossa)[367].

Há, portanto, nesse espaço-corpo, utilizado por um visitante inesperado e sobrenatural, um diálogo travado por meio de um silêncio eloquente, no qual a mudança, quase imperceptível, de voz poética que sai do discurso em terceira “dijo” (disse) para a primeira pessoa, assumindo um clima de monólogo que descreve a dessacralização de uma figura sagrada e a sacralização de um objeto ordinário, por meio de uma transubstanciação. Surge mais um questionamento: a quem pertence essa voz que se retira? Nesse ensejo, é possível asseverar que:

> […] os poemas de Hahn são antes de tudo *visões* que buscam plasmar-se em uma ordem formal, submetido a uma rigorosa vigilância construtiva, onde cada sintagma luta e oferece a resistência justa que permite sustentar toda a estrutura do poema sobre uma espécie de tensa calma, onde o logro poético depende do império do equilíbrio entre os componentes do texto (PLAZA, 2002, p. 60-61, grifo do autor, tradução nossa)[368].

[367] “el espacio es muchas veces un elemento dotado de carácter estático y, por eso, más difícil de integrar en la dinámica global de la historia. Esto no obsta, sin embargo, que intentemos descubrir metamorfosis del espacio, esto es, configuraciones y procesos de manifestación particular asumidos por él en función de características propias de cada historia.”

[368] “[…] los poemas de Hahn son ante todo *visiones* que buscan plasmarse en un orden formal, sometido a una rigurosa vigilancia constructiva, donde cada sintagma lucha y ofrece la resistencia justa que permite sostener todo el armazón del poema sobre una especie de tensa calma, donde el logro poético depende del imperio del equilibrio entre los componentes del texto.”

Logo, embora seja possível uma leitura a partir de uma religiosidade sugerida, os mistérios que permeiam o poema permanecem insolúveis, pois o anacronismo entre o objeto-narrador e o visitante misterioso é imperativo, configurando, portanto, um deslize no cronotopo que aproxima as instâncias cronológicas. Ademais, esse homem que surge permanece aderido à cadeira, confundindo-se com ela, continua, durante três dias, estático, mesmo estando em um objeto propício ao movimento. Tal episódio, assim, plasma ainda mais a sobrenaturalidade desse visitante intruso, responsável pelas transformações sofridas pelo personagem, afetando diretamente o cenário e vice versa. Dessa maneira, o estranhamento pode se dar tanto nos personagens e em seguida atuar diretamente no espaço, modificando-o por meio de um personagem intruso ou através de um evento, quanto no próprio ambiente que pode se modificar – ao apresentar características sobrenaturais – e atuar diretamente nos personagens. Nessas tormentas de incertezas e correntezas que nos deixam à deriva:

> Na obra de Hahn o poema não é uma pedra que afunda na profundidade, e nela se perde, entre a lama, ao contrário, trata-se melhor de uma bolha que busca a superfície para deixar marcas do encontrado, no plano de ressonância mais exterior, onde encontra sua fronteira o aéreo e o aquoso (PLAZA, 2002, p. 61, tradução nossa)[369].

Nesse mesmo viés de uma poesia fantástica pautada em uma experiência metafísica na qual surge a presença de um visitante misterioso/intruso por meio de um deslize no cronotopo está:

> San Juan de la Cruz escucha a Miles Davis
>
> I.
> San Juan en el calabozo (Toledo, 1577)
> La trompeta flamea serpentea relampaguea
> Su quejido metálico
>
> se hunde y difunde exclama y reclama
> un no sé qué que queda balbuciendo
> Es el Arcángel San Gabriel dice el Santo
> Es el Arcángel que me llama desde el futuro

[369] "En la obra de Hahn el poema no es una piedra que se hunde en la profundidad, y se pierde en ella, entre el fango, al contrario, se trata más bien de una burbuja que busca la superficie para dejar huella de lo hallado, en el plano de resonancia más exterior, donde encuentra su frontera lo aéreo y lo acuoso."

Es el Arcángel cuya piel es más negra que la noche
y brilla como las heridas de mi alma
Es el sonido de la trompeta como un cauterio suave

II.
MILES DAVIS EN EL CALABOZO (New York, 1959)

Los tornados me dan el viento que necesito
para tocar mi trompeta

Oh toque delicado que a vida eterna sabe

Y vi que por la ventana del calabozo
entraba un halo de luz y que en el aire
flotaba una Aparición fulgurante

(Son alucinaciones de la droga Dios mío)
Para ahuyentar al espectro tomé mi trompeta y toqué

Y mientras tocaba el rostro de la Aparición
tenía una expresión de éxtasis y dijo:

“La música callada la soledad sonora”

Sentí que me crecían alas en la espalda
y empecé a levitar

Entonces apareció un graffiti en lo alto de la pared
Que decía:

Qué bien sé yo la fuente que mana y corre
aunque es de noche

Y la sangre que manaba de mi cabeza
por los golpes que me dio el policía
iluminó la celda y dejó de correr

alrededor de la medianoche[370].

[370] “São João da Cruz escuta Miles Davis / I. / São João no calabouço (Toledo, 1577) / O trompete flameja serpenteia relampeja / Sua queixa metálica / se funde e difunde exclama e reclama / um não sei quê que fica balbuciando / É o Arcanjo São Gabriel diz o Santo / É o Arcanjo que me chama desde o futuro / É o Arcanjo cuja

Se em “Silla mecedora” a janela é uma heterotopia de evasão, em “San Juan escucha a Miles Davis” é um portal para a invasão. É através dela que o sobrenatural encontra passagem e desliza para o ambiente e para a situação de reclusão forçada na qual se encontra tanto o poeta quanto o músico. Também neste poema nenhum dos atores, inclusive extratextuais, saem incólumes, pois as expectativas relacionadas às interpretações são rompidas, devido ao fato de sermos direcionados a pensar que San Juan estaria tomado por um sentimento advindo da sua fé e, portanto, acometido de uma espécie de alucinação religiosa. Por outro lado, Miles Davis estaria sob o efeito das drogas – pensamento que o próprio personagem externaliza – e, por conta disso, delirando.

Tais justificativas colocariam o poema dentro do que Todorov (2008) denomina “estranho”. Ou seja, existe uma explicação racional e plausível que dissolve o efeito do fantástico. Entretanto, o sobrenatural insurge através do fenômeno cronológico-místico desencadeador da refutação da linearidade, das distorções e da dilatação do tempo em perfeita sintonia com o cenário no qual a diegese se desenvolve. Não há incongruência entre os marcadores temporais nem espaciais, haja vista o âmbito do fantástico ser o local de possibilidades, o universo onde caprichos, ânsias e inseguranças podem ser revelados.

Hahn utiliza o dispositivo da intertextualidade para desencadear mais um evento sobrenatural: a metamorfose (o crescimento de asas nas costas do músico) iniciada pelo trecho “La música callada la soledad sonora”, pertencente a “Cántico espiritual” e finalizada com “Qué bien sé yo la fuente que mana y corre/ aunque es de noche”, excerto de “Cantar del alma”, ambas de autoria de San Juan. Nesse sentido, o sobrenatural consolida-se aguçado pelo sentido da audição, compartilhado por ambos, e é concretizado pela unidade mediadora representada pelo som do instrumento musical. Ela gira a chave para que o umbral seja aberto e dispara o gatilho para a comunicação entre San Juan e Miles Davis. O trompete ou trombeta (*trompeta*, como aparece no poema) também é uma clara referência à

---

pele é mais negra que a noite / e brilha como as feridas de minha alma / É o som do trompete como um cautério suave / II. / MILES DAVIS NO CALABOUÇO (New York, 1959) / Os tornados me dão o vento que necessito / para tocar meu trompete / Oh toque delicado que a vida eterna sabe / E vi que pela janela do calabouço / entrava um halo de luz e que no ar / flutuava uma Aparição fulgurante / (São alucinações da droga Deus meu) / Para afugentar o espectro peguei meu trompete e toquei / E enquanto tocava o rosto da Aparição / tinha uma expressão de êxtase e disse: / “A música calada a solidão sonora” / Senti que cresciam asas nas minhas costas / e comecei a levitar / Então apareceu um grafite no alto da parede / Que dizia: / *Que bem sei eu a fonte que mana e corre* / *embora seja de noite* / E o sangue que manava de minha cabeça / pelos golpes que me deu o policial / iluminou a cela e deixou de correr / por volta da meia-noite” (HAHN, 2012, p. 251, grifo do autor, tradução nossa).

escatologia cristã, pois cada um dos episódios apocalípticos é anunciado pelo toque desse instrumento por cada um dos sete arcanjos.

Nessa justaposição de tempos paralelos, o insólito aparece como uma espécie de elo entre as duas dimensões e está representado pelo ferimento localizado na cabeça do músico. A luz irradiada pelo machucado percorre uma distância de mais de 300 anos em direção ao passado e ilumina a cela onde o frei está. Episódio este antecipado no trecho referente a San Juan, mas apenas compreendido no final do poema:

> Es el Arcángel San Gabriel cuya piel es más negra que la noche
> y brilla como las heridas de mi alma
> […]
>
> Y la sangre que manaba de mi cabeza
> Por los golpes que me dio el policía
> Iluminó la celda y dejó de correr

Isto é, Hahn constrói um poema como um quebra-cabeça cujas peças são vestígios deixados a cada verso, a cada estrofe. Entretanto, os mistérios que permeiam o poema não nos permitem afirmar de modo categórico se é o frei quem interfere, projetando-se para a dimensão futura de Miles Davis – já que ele no poema é chamado pelo sujeito lírico de Santo – ou ocorre o contrário, isto é, o músico possui um poder sobrenatural e realiza uma viagem no tempo – inconscientemente e de modo não intencional – e se comunica com San Juan. Nesse sentido, também há outro ponto relacionado à ausência de solução, pois haveríamos que considerar o fato de passado e futuro estarem ocorrendo paralela e simultaneamente, ou ainda que os episódios vivenciados são guardados diariamente em uma espécie de dispositivo de memória e, portanto, é possível acessá-los de acordo com a data, hora, local e circunstância.

Esse problema não resolvido em nenhuma direção (HAHN, 1997), ou seja, essa ambivalência é reforçada pelos recursos linguísticos utilizados por Hahn, em especial, a voz narrativa que, na primeira parte é em terceira pessoa, em discurso indireto livre (*Es el Arcángel San Gabriel dice el Santo* / *Es el Arcángel que me llama desde el futuro* / *Es el Arcángel cuya piel es más negra que la noche* / *y brilla como las heridas de mi alma*) e com um certo viés narrativo, embora com uma enorme predominância do sujeito lírico. Tal fato se inverte no segundo fragmento, quando há também outra inversão: a narrativa em primeira pessoa: “Los tornados me dan el

viento que necesito / para tocar mi trompeta". Através dessas estratégias, Hahn amplia o espessor ficcional e reforça a antinomia, principalmente porque o evento sobrenatural surge de modo mais evidente quando o músico releva: "Sentí que me crecían alas en la espalda / y empecé a levitar". É importante atentar para o verbo utilizado por Hahn: "levitar" e não "voar", e para a palavra "halo", que remete a uma imagem angelical, santa, pura. Quer dizer, um léxico que contribui para produzir uma atmosfera mística, metafísica, extática. Assim, se a levitação contraria as forças da gravidade, Hahn contraria a lógica da realidade não apenas com a obra ficcional, mas também por projetar Miles Davis, conhecido inclusive como "príncipe das trevas" e que levava uma vida mundana, na figura do Arcanjo Gabriel, a entidade da anunciação. Ademais, é o trompetista quem se metamorfoseia em um anjo e, consequentemente, levita e vê o halo que anuncia o contato com o religioso. Nesse sentido, músico e frei são acometidos por um alumbramento e vivenciam extasiados as Aparições – grafadas inclusive com letra maiúscula, para representar a importância e o caráter imaculado da entidade.

A ambientação e a inserção dos fenômenos sobrenaturais ganham destaque devido ao momento do dia em que acontecem: o período noturno. É sabido que no fantástico a escuridão é ameaçadora e os ambientes de penumbra e sombrios, mesmo estando muito relacionados a histórias construídas sob cenários góticos e vistas em alguns casos como ultrapassadas, ainda são bastante recorrentes. Eles formam parte do processo que desencadeia o despertar da sensação inquietante que nos assoma, independente do momento em que estamos, pois "[...] o espaço criado é registro de época e de cultura, logo, de diferentes representações em que a dimensão simbólica está presente" (BASTOS, 1998, p. 7).

Contudo, Óscar Hahn compõe um cenário noturno onde a luz predomina: "La trompeta **flamea** serpentea **relampaguea** /; y **brilla** como las heridas de mi alma/; entraba un halo de **luz**"; em contraposição à própria semântica relacionada à penumbra, à escuridão e às sombras, fomentada pelo vocábulo "calabozo", como também pelos versos: "Es el arcángel cuya piel es más **negra** que la **noche**/; aunque es de **noche**"; e, em especial: "alrededor de la **medianoche**". Este período forma parte do imaginário de muitas sociedades que ainda possuem em seu imaginário influências do folclore, da cultura popular e das religiões. A "meia-noite" e o "meio-dia" são conhecidos como *horas abertas*, cuja definição, dentro do contexto brasileiro, é:

> As horas abertas são aquelas em que as coisas más podem agir. Demônios e fantasmas atuam livremente [...] ao escurecer e nas últimas trevas, aparecem pelas encruzilhadas a Porca dos Sete Leitões, os negrinhos misteriosos, o Cavalo-sem-cabeça, visagens brancas e vagas, com função exclusiva de assombrar, silvos, apitos, rumores sem explicação. Meio-dia, meia-noite [...] são horas misteriosas para o povo. Horas de aparições e de bruxedos. [...] é quase de fé que nas encruzilhadas se vê coisa ruim, encontram-se pelas estradas umas coisas más (CASCUDO, 2001, p. 274 apud SILVA, 2019, p. 20).

De modo parecido, Ademar Vidal (1950 apud SILVA, 2019, p. 49) corrobora "como sendo aquele período noturno em que os portais que ligam esse mundo a outro se abrem, possibilitando a passagem dos seres da terceira margem para o mundo físico e material". Assim, esse horário forma parte dos rituais, das celebrações autóctones e impostas como, por exemplo, as realizadas na noite de São João. Ele está relacionado à espiritualidade como um umbral noturno que marca a hora zero, considerado como tempo morto, mas que no fantástico é extremamente dinâmico. É o fim de um dia e o início do outro, período bastante propício, dessa maneira, às manifestações extraordinárias descortinando o véu entre o mundo físico e espiritual e promovendo a comunicação. Nesse sentido, fica claro que Hahn:

> […] não perde nem um grau de sua força lírica por negar-se a jogar as partidas do poeta maldito. Vive e elabora sua escrita sem medos na tensão das contradições, na fronteira que une ou separa a gravidade e a ironia, o vitalismo e a consciência da morte, a estranheza e o sentimento da cotidianidade, o gosto pela tradição e a impertinência vanguardista […] (MONTERO, 2004)[371].

É nessa tensão de contradições, nessa fronteira, mencionada por Montero, que confluem duas perspectivas aparentemente incompatíveis: a do frei carmelita denunciado por outros religiosos, devido às tensões provocadas pelas reformas da Ordem do Carmelo, e a do músico norte-americano preso, quase 400 anos depois, por porte de heroína. Hahn une esses opostos, pertencentes a dimensões distintas, suspendendo o universo do texto intrinsecamente metafórico a fim de instaurar uma terceira realidade. Para tanto, ele faz uso de dispositivos e ferramentas advindas de situações empíricas e constrói em tom elegíaco um ambiente cósmico e místico onde o episódio sobrenatural compõe uma poesia fantástica orgiástica.

[371] "[…] no pierde ni un grado de su fuerza lírica por negarse a jugar las partidas del poeta maldito. Vive y elabora su escritura sin miedos en la tensión de las contradicciones, en la frontera que une o separa la gravedad y la ironía, el vitalismo y la conciencia de la muerte, la extrañeza y el sentimiento de la cotidianidad, el gusto por la tradición y la impertinencia vanguardista […]". Ver em Referências (MONTERO, 2004).

Entorpecidos pelo cenário incandescente da experiência extática, os enclausurados compartilham o fenômeno da aparição que, segundo o historiador Dinzelbacher (apud MORÁS, 2001, p. 63), diferencia-se de outro bastante parecido, a visão, porque nesta "ocorre um deslocamento extático do espírito" e na aparição "as entidades divinas ou diabólicas introduzem-se no espaço em que se encontra o vidente, que permanece consciente de si mesmo". Também é possível considerar que tanto Miles Davis quanto San Juan de la Cruz são tomados pelo mesmo sentimento que a voz poética de "espejismo doble", de Luis Bravo: o deslumbramento, a partir do momento em que há um deslocamento no qual a visão (sentido) e a visão (experiência espiritual) se sobrepõem simultaneamente. Em meio a esses deslizes e sobreposições surgem a ambiguidade, a ambivalência e a ontologia fantásticas que tanto nos impedem quanto nos legitimam a interpretar os versos ora como alucinação (seja pelo efeito dos entorpecentes seja pela fé – o trompetista e o religioso, respectivamente) ora como episódio empírico. Portanto, o universo temático de Hahn:

> […] privilegia o desequilíbrio que produz a confrontação. Em todo binômio sempre se toma partido por um dos polos que o conformam: o pesadelo sobre o sonho, o apocalíptico sobre o utópico, a fugacidade contra a permanência, a incomunicação versus a solidariedade, Tânato sobre Eros, o celeste mais que o cósmico, o espacial mais que o celestial, o sobrenatural sobre o natural, o fantástico, o absurdo, o fantasmal como a outra cara do real, a ironia em seu empenho de fazer piada da inocência, o nada à espreita de toda ilusão de plenitude (PLAZA, 2002, p. 61, tradução nossa)[372].

Assim, Hahn incide luz sobre os mundos comunicantes que promovem situações anômalas e também trazem visitantes inesperados de outras épocas. "San Juan Escucha a Miles Davis" retrata um universo em expansão que se contrai e se dilata a cada período de decantação e de efervescência, proporcionando uma experiência de leitura intransferível. A expressão dessa poesia fantástica vem a partir do próprio texto e resulta em uma aporia em meio a uma pluralidade de temas, ideais filosóficos, debates intelectuais, densidade textual e hermetismo. Nesse exercício de atualização, em cada obra produzida conforme esse modo literário que

[372] "[…] privilegia el desequilibrio que produce la confrontación. En todo binomio siempre se toma partido por uno de los polos que lo conforman: La pesadilla sobre el sueño, lo apocalíptico sobre lo utópico, la fugacidad contra la permanencia, la incomunicación versus la solidaridad, Tánato sobre Eros, lo celeste más que lo cósmico, lo espacial más que lo celestial, lo sobrenatural sobre lo natural, lo fantástico, lo absurdo, lo fantasmal como la otra cara de lo real, la ironía en su empeño de hacer mofa de la inocencia, la nada al acecho de toda ilusión de plenitud."

se infiltra nos mais variados gêneros é possível asseverar que “[...] nada novo e tudo novo há sob o sol da literatura fantástica” (HAHN, 1990, p. 25, tradução nossa)[373]. Por conseguinte, esses personagens que se intercruzam vão além do lugar comum, dos personagens fixos ou já esperados. Em alguns casos, o visitante misterioso está plasmado em outro arquétipo que se atualiza: o duplo, como é o caso de:

> Autorretrato hablado
>
> Este retrato abrió la boca habló
> y me dijo: ¿Qué tal? ¿Cómo se siente?
> Me corrieron dos gotas por la frente
> Y el pelo casi se me encaneció
>
> ¿A quién le hablaba usted? le dije yo
> Le hablaba a mí repuso sonriente
> Y maliciosamente y de repente
> el ojo izquierdo mío me guiñó
>
> Este retrato abrió la boca oyó
> mi propia voz diciéndose al oído:
> «Cosas de afuera quieren asustarme»
>
> Aquí mismo mi yo se ensimismó
> y anda por el abismo tan perdido
> que no he podido des-ensimismarme[374]

Antes de abordar a evidente figura do duplo, destaco a atualização relacionada à forma desse poema: o soneto que, por sua vez, corresponde a uma balada. A fim de melhor expor as seguintes observações sobre o respectivo poema, recupero o conceito de balada, trabalhado no capítulo anterior, formulado com mais profundidade por Massaud Moisés (2004). Segundo ele, a balada folclórica, tradicional ou popular está relacionada a um cantar de viés narrativo, de episódio único e de temática melancólica, histórica, fantástica ou sobrenatural. De forma

[373] “[...] nada nuevo y todo nuevo hay bajo el sol de la literatura fantástica.”

[374] “Autorretrato falado / Este retrato abriu a boca falou / e me disse: Tudo bem? Como se sente? / Correram duas gotas pela minha testa / E o cabelo quase ficou grisalho / Para quem falava o senhor? disse-lhe eu / Falava para minha réplica sorridente / E maliciosamente e de repente / o meu olho esquerdo piscou para mim / Este retrato abriu a boca ouviu minha própria voz dizendo para si ao ouvido: / «Coisas lá fora querem assustar-me» / Aqui mesmo meu eu se ensimesmou / e anda pelo abismo tão perdido / que não pude des-ensimesmar-me (HAHN, 2012, p. 164, tradução nossa).

híbrida, ou melhor, mista, a balada reúne elementos dramáticos, líricos e narrativos, sob os moldes de uma canção-histórica direta, tácita, sem muitos detalhes, sugestiva e dotada de um processo dramático de fabulação passível de estar estruturado em pergunta-resposta ou no diálogo e a chave do desenlace é adiada até o final.

Isto posto, “Autorretrato hablado” é uma balada em formado de soneto, uma estrutura clássica utilizada por Hahn para criar personagens fictícios que mantêm um diálogo existencialista, embora aparentemente simples. O jogo entre forma e conteúdo, entre erudito e popular, entre filosófico e trivial executado pelo poeta proporciona uma obra lírico-narrativa de teor misterioso e ao mesmo tempo sutil.

A balada hahniana está composta por rimas intercaladas em um conjunto onde aparecem rimas preciosas (*yo*/*guiñó*; *oído*/*perdido*), pobres (*habló*/*encaneció*), ricas (*siente*/*sonriente*), imperfeitas (*siente*/*frente*) e dispostas de forma a manter o ritmo e a cadência harmônica do poema tanto na horizontalidade como na verticalidade, devido também à organização dos vocábulos agudos, graves e consoantes, seja na mesma estrofe seja em estrofes diferentes, determinando, assim, a musicalidade:

Este retrato abrió la boca habló
y me dijo: ¿Qué tal? ¿Cómo se **siente**?
Me corrieron dos gotas por la **frente**
Y el pelo casi se me encaneció

¿A quién le hablaba usted? le dije yo
Le hablaba a mí repuso **sonriente**
Y **maliciosamente** y de **repente**
el ojo izquierdo mío me guiñó

Este retrato abrió la boca oyó
mi propia voz diciéndose al *oído*:
“Cosas de afuera quieren asustarme”

Aquí mismo mi yo se ensimismó
y anda por el abismo tan *perdido*
que no he *podido* des-ensimismarme

O poema é protagonizado por um personagem que, assim como a “Silla mecedora”, antropomorfiza-se, dialoga, demonstra sentimentos e é assomado por um encontro inesperado, por parte da voz poética, através de um *envoi* que aparece no último verso a fim de condensar a matéria das instâncias. A contiguidade semântica trabalhada nesse poema é exasperada quando a expressão “retrato

falado" – que é a representação de uma pessoa por meio de uma imagem, levando em consideração uma descrição, ou melhor, uma abstração de seus aspectos físicos superficiais, detalhados e distintivos – é antropomorfizada.

Em "Autorretrato hablado" a literalização da metáfora também é reforçada pelo recurso do poliptoto (*hablado*/*hablaba*/*habló*), ou seja, na repetição de vocábulos derivados da mesma raiz, de pronomes em diversos casos ou formas, ou de verbos em tempos diferentes. No referido poema temos não apenas o poliptoto como também uma sequência de verbos que remetem à questão da sonoridade (*Habló*, *hablaba*, *dijo*, *dije*, *diciéndose*, *voz*, *boca*, *repuso sonriente*; *oyó*, *oído*) e, obviamente, ao retrato que se anima e estabelece o diálogo com a pessoa cuja imagem fora capturada – além do uso dos dispositivos linguísticos para conseguir esses efeitos.

Por meio de uma narratividade bastante presente e em um tom coloquial, o objeto-protagonista surge como um personagem perturbador. Ele desestabiliza o falante lírico provocando sensações insólitas (*Me corrieron dos gotas por la frente* / *Y el pelo casi se me encaneció*) e movimentos – mais que involuntários – ininteligíveis no tocante ao porquê de sua execução (*el ojo izquierdo mío me guiñó*). Através do diálogo com esse retrato (mais que falado, falante), o sujeito poético medita sobre sua própria existência e condição. Nessas instâncias de perguntas e respostas que plasmam o poema, o personagem pictórico se confunde com o 'real' e cria uma atmosfera de ambivalência entre quem contempla e quem é contemplado. Ele instaura uma confrontação com o seu duplo, com o seu "repuso sonriente", que em momento algum diz sorrir.

Hahn constrói um jogo sinistro, perturbador, que provoca uma inquietação, sentimento este pelo qual somos tomados quando nossa ideia de real é desafiada e o cotidiano, o familiar, o comum, torna-se ameaçador. Vale ressaltar que essa ameaça não remete necessariamente à integridade física, mas às normas relacionadas à realidade. Assim como nos outros dois poemas já apresentados, Hahn transgride a ordem. O poema que inicia com "Este retrato abrió la boca **habló**" e nos coloca diante de um objeto que se anima e domina o horizonte lírico (embora narrado e dialogado). Contudo, a focalização sofre uma mudança repentina, embora sutil e quase imperceptível, quando a voz poética traz na vértebra central do poema a seguinte mudança: "Este retrato abrió la boca **oyó**". A repetição do articulador sintático nos leva a pensar em uma coesão recorrencial, provocando o momento de

distração do leitor, mas na sequência, Hahn modifica apenas o último verbo e gera uma inversão total no poema, pois agora o retrato é perturbado pelo falante 'real'. Dessa maneira, aparece o que na narrativa chamamos de *plot twist*, ou seja, uma mudança radical no direcionamento esperado ou previsto pelo leitor. O uso desse dispositivo proporciona o momento exato do insólito, pois a voz poética que inicia o texto com uma espécie de assombro, medo ou horror, domina o final da poesia, pois os papéis foram invertidos. Agora, o retrato é o ser atormentado. Logo, *o plot twist* retira o poema do âmbito do maravilhoso puro ou da simples leitura metafórica e o insere completamente no fantástico, pois a atmosfera de realidade permanece no desenrolar do poema devido à irredutibilidade do fato insólito.

Os movimentos de idas e vindas, tais como: "Y maliciosamente y de repente el ojo izquierdo **mío me** guiñó"; "Este retrato abrió la boca **oyó mi propia voz diciéndose** al oído «Cosas de afuera quieren **asustarme**»", criam um texto no qual existe uma pessoa que observa a si própria e que também é observada por sua mesma imagem. Dessa maneira, voz poética interage não apenas através do olhar, mas inclusive por meio de diálogo e ações relacionados à captura de um "eu" do passado, um "eu" inexistente, morto, congelado em um instante. A ambiguidade reside exatamente nessa problemática. Ou seja, esse ente capturado e aprisionado, entendido como um ser sempre presente ("**Este** retrato"), repentinamente se anima e surge como um intruso, como um visitante misterioso que retorna, embora nunca tenha se ausentado enquanto fotografia, objeto, mas sim no tocante ao "eu", advindo de outra dimensão.

Esses dispositivos poéticos e narrativos utilizados por Hahn constroem uma atmosfera de imprecisão que permeia todo o texto e ergue entraves que dificultam encontrar uma afirmação segura em relação a quem perturba e quem é perturbado, haja vista os últimos versos do poema revelarem – após a primeira voz poética recuperar o turno da fala – para a imagem que coisas de fora querem assustá-la: "Aquí mismo mi yo se ensimismó / y anda por el abismo tan perdido / que no he podido des-ensimismarme". Qual(is) seria(m) essa(s) "coisa(s) de fora"? Ao ensimesmar-se, o "eu" do retrato voltou-se para dentro dele mesmo ou para dentro do primeiro observador? O abismo está dentro de ambos? Seria outra dimensão?

Esse poema fantástico, cujo visitante misterioso – embora conhecido – é um duplo antropomorfizado. Não à toa ele é um **auto**rretrato e funciona, portanto, como um objeto de anagnórise, nos induzindo a refletir sobre a fragmentação da

personalidade, em uma espécie de alter ego, pois “em certa medida, a passagem do inanimado ao animado se superpõe aqui ao eixo substantivo da identidade: é como se em todo retrato se guardasse um resíduo do eu” (CAMPRA, 2008, p. 53, tradução nossa)[375]. No processo de figuração, traços psicológicos e espaços sociais estão imbricados para conferir maior ou menor profundidade na composição e na singularização dos personagens. É evidente que, devido à forma eleita pelo poeta – um soneto – esse processo é inviável. Entretanto, o comportamento da voz lírica, ao usar o adjetivo “*sonriente*” e o advérbio “*maliciosamente*”, sugere uma personalidade almejada ou escondida. Nesse sentido, a observação de Roas (2011, p, 162, tradução nossa) vem a ser bastante pertinente:

> Uma das variantes que me parecem mais inovadoras e, por isso mesmo inquietante, é aquela na qual o duplo não é um reflexo idêntico do protagonista, senão que o que encarna é uma alternativa, como se a vida do personagem em certo momento se tivesse dividido em dois caminhos que se fariam desenvolvendo independentemente e ao mesmo tempo. Mais que seres desdobrados ao estilo tradicional, poderíamos dizer que se trata de seres “bifurcados”. Em muitas ocasiões, como uma reviravolta irônica, esse duplo bifurcado leva uma vida melhor, o que, por comparação, lhe faz o protagonista compreender que sua vida é um fracasso[376].

A complexidade do sujeito poético e minésico nos é apresentada por meio de uma espécie de descrição reversa, na qual a adjetivação do retrato serve para caracterizar o personagem que vive fora da imagem pictórica. Embora deixe pistas, em momento algum o sujeito lírico revela literalmente que a imagem do retrato é a sua. O título, a estrutura dialogada e as respostas verbais e corporais são os indícios para essa identificação e, ademais, as vozes ‘real’ e pictórica também se mostram diferentes no tocante às personalidades. A densidade psicológica está refletida na elaboração de um discurso que revela a alteridade entre os personagens pertencentes aos seus respectivos mundos, haja vista o pensamento voltado para o fato de que é “a partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou”

[375] “en cierta medida, el pasaje de lo inanimado a lo animado se superpone aquí al eje sustantivo de la identidad: es como si en todo retrato se celara un residuo del yo.”

[376] “Una de las variantes que me parece más innovadoras y, por ello mismo inquietante, es aquella en la que el doble no es un reflejo idéntico del protagonista, sino que lo que encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se harían desarrollando independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres “bifurcados”. En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso.”

(FOUCAULT, 1967, p. 80). Nesse sentido, resgatando o conceito de significação obtusa (BARTHES, 1986) e relacionando-o com o duplo, é possível considerar que:

> [...] o duplo e a significação obtusa não são situados estruturalmente; têm que ser buscados, identificados. Como a significação obtusa de Barthes, o duplo é uma significação sem significante, sendo, pois, uma sombra centrífuga, porque errante. O duplo não representa absolutamente nada de material, mas está situado no reino do desejo, naquilo que não sou, mas busco ser, porque sempre fui. É um estar e ser, algo que se mostra e se oculta. Por fim, é uma representação que se fala através do apagamento, do simulacro. Dessa forma, duplo e significação obtusa configuram-se em narrativas que levam a leituras suspensas entre imagem e descrição, entre definição e aproximação (MONTEIRO, 2012 p. 101).

O duplo, na literatura fantástica é o tema mais insubordinado, no sentido de não formar parte de apenas uma visão de mundo nem tampouco se apresentar de modo limitado. Ele habita os planos filosófico, religioso, transcendental, metafísico, científico e agnóstico, em todos os desdobramentos dessas áreas. Quer dizer, ele é uma temática multifacetada e, sobretudo, polivalente. Freud (1919) afirma que o duplo, o "outro eu", em todas as suas variações, é um dos temas que evocam o efeito sinistro e revela o narcisismo primitivo do homem já desde a mais tenra idade. O psicanalista está baseado em Otto Rank, que interpreta os desdobramentos como uma tentativa de vencer a morte e estuda "[…] as relações entre o 'duplo' e a imagem no espelho, a sombra, os gênios tutelares, as doutrinas animistas e o temor perante a morte" (FREUD, 1919, p. 8, tradução nossa)[377].

As questões identitárias e os duplos são indissociáveis e, no processo de construção dos personagens, a autocaracterização, a heterocaracterização e a caracterização indireta (ou seja, a definição dos personagens a partir de seus atos, reações e discursos) pesam de modo distinto na ação. Tais dispositivos são bem evidentes no fantástico, independente da extensão textual ou do período no qual foi escrito porque se referem a questões humanas. Assim:

> A ideia de um ser duplicado nos faz duvidar não apenas da coerência do real (o desdobramento é algo impossível), mas sim que rompe a concepção que temos de nós mesmos como algo único, como indivíduos (etimologicamente, o que não pode ser dividido). Ao postular a ruptura do princípio de identidade, desaparece a percepção unificada do eu. Então, o

[377] "[…] las relaciones entre el 'doble' y la imagen en el espejo a la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. Pero también echa viva luz sobre la sorprendente evolución de este tema."

> eu se torna estranho, desconhecido, e, como tal, incompreensível e, sobretudo, incontrolável (ROAS, 2011, p. 89, tradução nossa)[378].

Poggian (2002) afirma que o cinema buscou na literatura fantástica a inspiração para essas representações de duplo e que o mito está representado pela presença de um "eu" independente, porém fisicamente igual cujas atitudes angustiam o "eu original", levando-o a situações limite. A teórica propõe, a partir da perspectiva audiovisual, a seguinte tipologia dos duplos: o *desdobramento*, no qual existem duas encarnações de um mesmo indivíduo, no mesmo plano de ficção; o *Doppelgänger* ou os *gêmeos idênticos*, caracterizados por dois indivíduos idênticos na aparência, mas diferentes na identidade e na vida; *Orlando*, baseado no mito da reencarnação e na obra *Orlando*, de Virgínia Woolf, formado por um indivíduo que existe com uma mesma identidade sob formas distintas – inclusive com mudança de gênero ou representação animal – em dois ou mais mundos distintos; o *mito do anfitrião ou disfarce*, no qual duas identidades diferentes se confundem, devido ao fato de um deles usar um disfarce – baseia-se no mito de Júpiter que toma forma de Anfitrión para seduzir a sua esposa; e o *olhar estereoscópico*, no qual uma visão multiplicada se produz na pessoa que olha e não na que se produz o olhar.

Evidentemente essas tipologias nos servem como ponto de partida para discussões, pois o fantástico apresenta obras nas quais os duplos fundem-se, metamorfoseiam-se, fissuram-se, podem ganhar vida. Ademais, as relações binárias dos indivíduos estão representadas em ficções nas quais esses tipos elencados por Poggian se mesclam e concebem um complexo de personagens que se encontram com réplicas de si mesmos em momentos diferentes da vida e nos estados corpóreos mais diversos.

Portanto, dentro do corpo existem "*outros*", "*eus*" e "*outros eus*" em conflito, porque são estranhos e familiares ao mesmo tempo. Eles surgem dos conflitos de personalidade, da introspecção, da imobilidade, das obsessões e, portanto, parasitam esses seres incompletos que sofrem, inclusive, com a incomunicabilidade de um indivíduo sorumbático e impotente diante do caos interno. Sentimento este que encontra no duplo um processo de identificação. Há uma tentativa de suplantar

[378] "La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido). Al postular la ruptura del principio de identidad, desaparece la percepción unificada del yo. Entonces, el yo se vuelve extraño, desconocido, y, como tal, incomprensible y, sobre todo, incontrolable."

a personalidade que quer sobressair; entretanto, a cisão é profunda e atinge órgãos vitais. Nesse poema, o “eu”, o “tu” e o “nós” se confundem ao percebermos que na verdade a problematização não está no sobrenatural, mas sim em nossa ideia de ‘real’.

“Autorretrato hablado” é um exemplo de fantástico no qual o duplo é um mistério e apresenta-se pouco explícito, principalmente porque o que inicia com um diálogo termina com um sorumbático silenciamento, pois “o texto se cala, porém esse silêncio ou ausência é, frequentemente, sua mais poderosa declaração” (ALAZRAKI, 1990, p. 30, tradução nossa)[379]. Em contrapartida, “Designios”, outro poema de Hahn, traz o protagonismo de um desdobramento explícito de um visitante misterioso por meio da sobreposição temporal:

Designios

And the time future contained
In time past
T.S. Eliot

Un hombre pensativo
Con los ojos cerrados
Contempla su niñez
En el recinto de la memoria

Se ve jugando
Con un tren eléctrico
Se ve armando
Un pequeño aeroplano
Se ve sentando en el suelo
Frente al televisor

Cuando ese hombre era niño
No sabía que la extraña figura
Medio oculta
Entre las sombras de la pared
Era su propia imagen
Que lo observaba desde el porvenir
Porque el tiempo futuro
Está contenido

[379] “El texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración.”

> En el tiempo pasado
> Y los designios del tiempo
> Son inescrutables[380]

Impossível não associar “Designios” com “El otro”, de Borges[381], narrativa que conta o encontro de Jorge Luis Borges ancião com o próprio Jorge Luis Borges jovem. Este, afirma estar sentado em um banco em Genebra, aquele em Cambridge, ambos em um entre-lugar onde são travadas discussões nas quais passado, presente, futuro, onirismo e vigília estão imbricados.

Considero importante também, ademais da referência a Borges, iniciar a análise de “Designios” partindo do conceito de superposições (*superposiciones*), desenvolvido por Bousoño (1976, p. 389, tradução nossa), definido como “um instrumento expressivo de enorme amplitude”[382], que inclui cinco modalidades:

> [...] a “metafórica”, a “temporal”, a “espacial”, a “significacional” e a “situacional” […] A primeira e a última (a “metafórica” e a “situacional”) são as mais importantes desde um ponto de vista estatístico; mas a segunda (a “temporal”) tem, ao menos, o interesse de manifestar-se como peculiaridade da poesia contemporânea[383].

O tempo, segundo o teórico é um motivo bastante frequentado, sobretudo após o Romantismo, pois a mentalidade medieval concebia uma ideia de mundo fundamentalmente imóvel. A partir do século XVII, as questões de existencialismo, a influência do tempo na formação do ser humano e as perspectivas sobre a dimensão temporal foram ganhando cada vez mais dinamismo. Assim, o tempo e os seus desdobramentos são temáticas recorrentes e protagonistas.

A superposição temporal foi abordada pelo teórico no que tange ao futuro sobre o tempo presente (exemplificado em um poema de Antonio Machado); ao tempo passado sobre o tempo presente (tomando como exemplo os poetas Guillén, Aleixandre e Damásio Alonso); e à justaposição temporal (ilustrada por

---

[380] “Desígnios / E o tempo futuro está contido / No tempo passado / T.S. Eliot / Um homem pensativo / Com os olhos fechados / Contempla sua meninice / No recinto da memória / Se vê brincando / Com um trem elétrico / Se vê armando / Um pequeno aeroplano / Se vê sentando no solo / Diante do televisor / Quando esse homem era menino / Não sabia que a estranha figura / Meio oculta / Entre as sombras da parede / Era sua própria imagem / Que o observava desde o porvir / Porque o tempo futuro / Está contido / No tempo passado / E os desígnios do tempo / São inescrutáveis (HAHN, 2012, p. 372, tradução nossa).

[381] Também é curioso o fato de tanto Borges quanto Hahn, que trabalham bastante as questões ligadas à visão, tenham sido acometidos por enfermidades que atingiram drasticamente esse sentido.

[382] “un instrumento expresivo de enorme amplitud.”

[383] “[...] la ‘metafórica’, la ‘temporal’, la ‘espacial’, la ‘significacional’ y la ‘situacional’ […] La primera y la última (la ‘metafórica’ y la ‘situacional’) son las más importantes desde un punto de vista estadístico; mas la segunda (la ‘temporal’) tiene, al menos, el interés de manifestarse como peculiaridad de la poesía contemporánea.”

“Acelerando”, de Jacques Brel). Nesse procedimento se superpõem duas esferas: uma real e outra imaginária ou ilusória que a realidade mantém separadas. Sua missão é: “[…] transmitir, com intensidade dificilmente superável, a impressão do ‘*fugit irreparabile tempus*’, a impressão da instantaneidade de viver e o correlativo sentimento de comiseração e melancolia” (BOUSOÑO, 1976, p. 393, grifo nosso, tradução nossa)[384]. Nas duas primeiras categorias um tempo se superpõe a outro, ocupando o seu espaço, existindo, nesse caso, um elemento modificante e outro substituinte (tanto na direção futuro-passado quanto passado-futuro). Elas são dois instantes de tempo que ocorrem simultaneamente. No tocante à justaposição temporal[385]:

> […] tempos descontínuos se aproximam até estarem justapostos.
> [...] não há simultaneidade, senão tangencial aproximação de duas épocas que na realidade não se oferecem nessa vizinhança conflitante. Além disso, a finalidade “geral” deste último procedimento (que resulta, claro está, compatível com outras possíveis explicações “particulares”) é essencialmente a mesma do primeiro: dar-nos a sensação da rapidez da vida, mostrando *até que ponto* sentimos a vida como patética brevidade (BOUSOÑO, 1976, p. 406, grifo do autor, tradução nossa)[386].

No discurso de incorporação à Academia Chilena de Letras, Hahn comenta sobre os poemas “San Juan escucha a Miles Davis” e “Designios”, levando em consideração os estudos de Bousoño (1976) relacionados à superposição temporal. Após expor a ideia central do poema que envolve o frei e o músico, no qual “nenhum dos dois tem consciência de que o passado e o futuro confluíram num mesmo ponto, embora supostamente sejam contraditórios e incompatíveis”[387], Hahn complementa:

> O fenômeno descrito foi estudado há muitos anos por Carlos Bousoño em seu livro *Teoría de la expresión poética*. Deu-lhe o nome de “superposición temporal”. Porém, à diferença da maioria dos exemplos citados por Bousoño, no poema anterior o enunciado passa a cumprir um papel secundário e a desviação do tempo se atualiza na sintaxe dos acontecimentos. Outra anomalia similar figura no poema “Designios”, texto encabeçado por uma epígrafe de T. S. Eliot que diz: “and time future contained in time past”. Esta abstração filosófica encarna no poema sob a

[384] “[…] transmitir, con intensidad difícilmente superable, la impresión del ‘fugit irreparabile tempus’, la impresión de la instantaneidad de vivir y el correlativo sentimiento de conmiseración y melancolía.”
[385] “yuxtaposición temporal.”
[386] “[…] tiempos discontinuos se acercan hasta yuxtaponerse.
[...] no hay simultaneidad, sino tangencial aproximación de dos épocas que en la realidad no se ofrecen en esa vecindad colindante. Por lo demás, la finalidad ‘general’ de este último procedimiento (que resulta, claro está, compatible con otras posibles explicaciones ‘particulares’) es esencialmente la misma del primero: darnos la sensación de la rapidez de la vida, mostrando *hasta qué punto* sentimos la vida como patética brevedad.”
[387] “ninguno de los dos tiene consciencia de que el pasado y el futuro han confluido en un mismo punto, aunque supuestamente son contradictorios e incompatibles.” Ver em Referências (HAHN, 2011; 2013).

> espécie de uma situação específica. Trataria aqui de uma dupla superposição temporal. Um homem idoso recorda sua infância com os olhos fechados. No cenário de sua mente, vê-se jogando em um quarto, como menino pequeno[388].

Mais que uma dupla superposição, como assevera Hahn, acredito que no caso de "Designios", assim como em "San Juan escucha a Miles Davis", nada foi modificado ou substituído. Passado e presente ou passado e futuro se intercruzam, mas não se superpõem. Existe, portanto, uma **interseção temporal**, **onde os personagens se encontram em um vértice intemporal**, isto é, um encontro em um ponto comum que não se situa em uma dada realidade. Os personagens permanecem cada um em sua dimensão, desafiando a lógica e o tempo, diante das aparições "espectrais".

Hahn usa ferramentas que subvertem a cronologia e provoca diversas alterações espaciotemporais. Ele nega a unidirecionalidade do tempo e o coloca em suspensão. Estamos na borda de um abismo e, portanto, abismados. "Designios" apresenta um *mise en abyme* que evoca uma sintaxe narrativa na qual a dimensão reflexiva do discurso nos leva a uma direção labiríntica, insolúvel, inescrutável, para usar a última palavra do poema. O ambiente de solidão e claustro associado à epígrafe, traduzida nos dois primeiros versos da última estrofe nos impede de afirmar quem – e desde qual perspectiva temporal – observa e/ou é observado. Nesse sentido, é possível asseverar que na obra de Óscar Hahn:

> Na maioria de seus poemas, se não em todos, o leitor pode detectar uma presença, um "duplo" poderíamos chamá-lo, que transforma a palavra concreta em uma multiplicidade semântica, converte o narrador e o sujeito em sombras de si mesmo e do outro, e faz do leitor um ativo participante em um carnaval de palavras (CUMPIANO, 1989, p. 22, tradução nossa)[389].

Com isso, em "Designios" o desdobramento do outro alcança as reflexões sobre o devir. Nessas dualidades, por um lado, alguns atores textuais não estão conscientes de que fazem parte dessa realidade homonímica, existem personagens

---

[388] "El fenómeno descrito fue estudiado hace muchos años por Carlos Bousoño en su libro *Teoría de la expresión poética*. Le dio el nombre de 'superposición temporal'. Pero a diferencia de la mayoría de los ejemplos citados por Bousoño, en el poema anterior el enunciado pasa a cumplir un rol secundario y la desviación del tiempo se actualiza en la sintaxis de los acontecimientos. Otra anomalía similar figura en el poema 'Designios', texto encabezado por un epígrafe de T. S. Eliot que dice: 'and time future contained in time past'. Esta abstracción filosófica encarna en el poema bajo la especie de una situación específica. Se trataría aquí de una doble superposición temporal. Un hombre mayor recuerda su infancia con los ojos cerrados. En el escenario de su mente, se ve jugando en una habitación, como niño pequeño." Ver em Referências (Idem).

[389] "En la mayoría de sus poemas, si no en todos, el lector puede detectar una presencia, un 'doble' pudiéramos llamarlo, que transforma la palabra concreta en una multiplicidad semántica, convierte al narrador y al sujeto en sombras de sí mismo y del otro, y hace de lector un activo participante en un carnaval de palabras."

tão conscientes ou suspeitosos da existência do duplo que são impelidos a ir procurá-los nas antípodas (o personagem na fase da infância e adulta, respectivamente, no poema em questão). Por outro, eles se encontram "coincidentemente" ou, ainda, descobrem depois que aquele ser era sua duplicação.

Em não raros casos, sobretudo na prosa, o encontro com o sósia geralmente implica a anulação de um dos dois, pela morte, pela mudança de posições, pela transmigração de corpos ou pela distância temporal. Todavia, a ludicidade fantástica da poesia de Hahn propõe um encontro entre o eu e o outro cujo objetivo é conhecer, desconhecer e reconhecer, por regras plasmadas na auto-observação e na autocrítica, um indivíduo despojado de máscaras em diversas situações, tais como: confrontando a si próprio; enfrentando seus conflitos internos, buscando uma existência indelével; refletindo sobre o sentido de estar no mundo.

É sabido que os escritores do fantástico se apropriam da Ciência, representada principalmente nos estudos relacionados ao inconsciente, ao onírico e à autoscopia, e de mitos como o do *Doppelgänger,* o da reencarnação, o do eterno retorno, para compor deslocamentos entre o "eu original" e o "eu duplicado", embora essas perspectivas possuam origem mitológica que versam sobre o encontro de almas idênticas em diversas situações. Os versos brancos de "Designios" trazem em seu bojo o ato de se observar desde uma perspectiva extracorpórea, nos expõem a uma experiência mental subjetiva e se aproximam do conceito de "terceiro significado" ou "significação obtusa" (BARTHES, 1986) que trata da dimensão semântica incorporada pelo duplo quando excede a mera cópia do referente, a fim de se transformar em uma compreensão poética projetada para além da cultura consensual.

Se "Autorretrato hablado" sugere o confronto do sujeito lírico com a projeção de um alter ego, que nem sempre apresenta caráter negativo ou "obscuro", "Designios" alude à dualidade do eu e do outro no cronotopo. Ambos apresentam teratismos configurados no desdobramento do sujeito, pois os duplos também são monstros, como afirma Roas (2011, p. 89-90, tradução nossa), pautado nas observações de Noël Carroll:

> E o duplo, o personagem duplicado, é também um monstro, porque está além da norma: "Os monstros são antinaturais em relação com um esquema cultural da natureza. Não encaixam no esquema; o violam. Assim, os

> monstros não são apenas fisicamente ameaçadores; também o são cognitivamente. Ameaçam o conhecimento comum”[390].

Os monstros mudam de face à medida que o mundo se torna mais ameaçador que eles e, portanto, outras normas precisam ser violadas, novas configurações precisam ser realizadas. Ou seja, pensamentos pautados na oralidade, na crendice, na superstição e na Ciência foram estetizados e transformados em linguagem literária. Dentro dessa perspectiva, o fantástico apresenta monstros ameaçadores e insólitos que provocam – a partir de seus traços individualizadores – uma ruptura na ordem cotidiana. Além disso, a considerar “Silla mecedora”, “San Juan de La Cruz escucha a Miles Davis”, “Autorretrato hablado” e “Designios”, somos colocados diante de indecisões: quem é o monstro e quem é assombrado por ele? Quem realmente é o ente sobrenatural? Quem perturba e quem é perturbado? Quem invade a dimensão de quem? A hesitação diante desses questionamentos representa a introdução de um princípio da incerteza – ponto fundamental das isotopias do fantástico.

Os seres intrusos de Hahn não são heraldos da morte. O visitante misterioso carrega dentro de si o sobrenatural, o inquietante, o familiar e o não familiar, particularidades que estão em uma relação holística com as mensagens que emanam dos textos. A digressão se inicia quando o cenário da poesia fantástica irrompe o cotidiano propício para o sobrenatural, por meio de um elemento “intruso”, insólito e misterioso que instaura metamorfoses internas e externas tanto nos personagens quanto no ambiente no qual eles estão inseridos.

É nesse contexto que aparece mais um personagem que habita os territórios da poesia hahniana: o fantasma. Ente que amplia o horizonte lírico ao se transformar nos mais inusitados objetos (toalha, camisa, deformidade no colchão), em abstrações (sonho) e que usa um lençol para materializar-se. O fantasma das poesias de Hahn, mais especificamente da obra *Mal de amor* (1981), nasce da dissolução de um indivíduo que não aceita o fim do relacionamento e, portanto, obsessiona a mulher amada, objeto de desejo.

Como exposto no início deste capítulo, Óscar Hahn é um poeta cuja formação erudita dialoga de forma harmônica com o popular. Devido às suas influências e à

[390] “Y el doble, el personaje doblado, es también un monstruo, porque está más allá de la norma: ‘Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no son solo físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común.’”

origem do fantástico serem advindas da Europa, acredito ser pertinente realizar uma breve introdução a respeito do fantasma com o propósito de ampliar o entendimento de como este ser – misterioso e tão comum, sob diversas interpretações e concepções na literatura e no imaginário coletivo de todos os povos – projetou-se de modo tão *sui generis* no poema e, consequentemente, na poesia fantástica desse poeta latino-americano.

4.2 O FANTASMA E O POEMA

A concepção de saída e regresso da alma, habitando outros corpos coloca o homem *vis a vis* com os fantasmas, figuras tão presentes no imaginário medieval e relacionadas à imortalidade. Para a Igreja Católica, nesse período, eles representavam as pessoas que foram para o purgatório e que ainda não tiveram seus pecados expurgados. Após a Reforma (que negava a existência do Purgatório e afirmava a existência de apenas o Céu e o Inferno, para onde os mortos iriam e de onde jamais voltariam), os protestantes consideravam os fantasmas como espíritos que poderiam ser bons, mas que em sua maioria eram maus e enviados do Diabo. Entretanto, muitas são as pessoas que relatavam haver visto esses entes (mesmo com um grande ceticismo existente na época). Ademais, havia uma discussão sobre se os fantasmas voltariam ou não ao mundo dos vivos e se eles poderiam ser vistos.

Existentes ou não, o fato é que diversas pessoas de classes sociais, grupos políticos e religiosos dos mais distintos afirmavam ser testemunhas de aparições de fantasmas. Exorcismo de casas era uma prática extremamente comum e requisitada e – por que não dizer – extremamente rentável para a Igreja Católica, não apenas no tocante à concupiscência, mas também no que se refere aos dogmas e costumes da época, já que:

> [...] os fantasmas constituíam uma sanção dos padrões morais e perturbavam o sono dos culpados. A tarefa essencial dos fantasmas era assegurar a reverência aos mortos e deter os que procuravam incomodar seus ossos ou frustrar seus desejos da hora da morte. Não se trata de uma função igualmente inteligível em qualquer sociedade, pois muito embora todas elas, até certo ponto, exijam que os vivos salvaguardem os desejos das gerações passadas, diferem muito quanto ao alcance de tal obrigação. Assim, a crença em fantasmas tende a ser mais importante em uma sociedade relativamente tradicional, ou seja, uma em que se acredite que em áreas significativas da vida o comportamento dos vivos deve ser governado pelos supostos desejos dos mortos, e onde os laços com os mortos sejam deliberadamente preservados (THOMAS, 1991, p. 487).

Evidentemente, se olharmos com a visão atual, influenciada especialmente pela psicanálise, poderíamos ser levados a pensar que a aparição de fantasmas, que reclamam alguma atitude moral ou de justiça dos vivos, pode ser interpretada como uma espécie de arrependimento, conscientização, cobrança interior ou dificuldade em conviver com o sentimento de culpa. Porém, não devemos esquecer:

> [...] o imaginário é sempre composto por imagens mais concepções, isto é, por imagens mentais traduzidas em associações cognitivas, que por sua vez expressam concepções de alcance coletivo numa dada sociedade, resulta impossível fugir à conclusão de que o imaginário relativo ao diabo, na era feudal, foi bastante receptivo às representações dos entes sobrenaturais da cultura folclórica, as quais adicionam novos predicados e qualificativos às imagens mentalmente aceitas do demônio (MORÁS, 2001, p. 279).

O fantasma, portanto, era um *unus ex multis* seres diabólicos, que permeavam o imaginário do homem medievo e que mantinham uma relação osmótica entre as dimensões dos vivos e dos mortos. Mesmo com todos os ritos de passagens, cerimoniais, confissões, doações, exorcismos e pedidos para que a alma fosse recebida no Além, os mortos ainda não apenas eram capazes de comunicar-se com os vivos como também castigá-los psicológica e fisicamente.

Inúmeras histórias de casas mal assombradas e de aparições de fantasmas pululam o século XVII, mais precisamente a Inglaterra do período de Elisabeth e Jaime I. O choque entre vivos e mortos, representados através das figuras de seres fantasmagóricos, reflete-se na crença de que a aparição fantasmagórica era um espírito maligno. Na literatura, somos apresentados a muitas versões do fantasma. Entre elas:

> [...] Ao revelar a Hamlet a verdade sobre a morte do pai, o fantasma desencadeia uma série de consequências que envolvem Ofélia no supremo pecado do suicídio e Hamlet em uma cadeia de assassinatos. Se o fantasma nunca houvesse surgido, ou se Hamlet se tivesse negado a dar ouvidos às suas incitações, esses acontecimentos, e suas terríveis consequências, nunca teriam tido lugar (THOMAS, 1991, p. 478).

A exemplificação através da obra de Shakespeare remete ao fato de que o fantasma sempre aparece para cumprir algum objetivo, para trazer alguma mensagem. Ele tinha o propósito de se vingar, de punir, de ser perdoado, de proteger alguém, de fazer justiça, de revelar um culpado, de provar a existência da vida após a morte. Todavia, o fantasma não causava apenas medo e aversão. Os

incrédulos e os descrentes eram muito mais ameaçadores que os seres fantasmagóricos. Não apenas o ceticismo, mas, sobretudo, o ateísmo era uma ameaça, portanto, a crença nos fantasmas era uma espécie de defesa contra o ateu (THOMAS, 1991). Assim:

> Nesse processo exegético, no qual a Idade Média esconde uma de suas mais originais e criativas intenções, o fantasma polariza-se e se converte em lugar de uma experiência extrema da alma, na qual ela pode elevar-se até ao limite deslumbrante do divino, ou então precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal (AGAMBEN, 2007, p. 138).

O aparecimento do fantasma no tocante à fratura de uma ordem natural – pois até então o maravilhoso (e nele se inclui tal ente) era aceito como parte do cotidiano – apresenta-se a partir do Renascimento e é encarado, portanto, como algo problemático. Os espectros se transformam em entidades que perturbam os cidadãos por meio de aparições, visões, assombrações em residências e toda uma gama de manifestações extraordinárias. Logo, o que antes formava parte do convívio harmonioso, e inclusive era almejado por determinados religiosos que dormiam sobre túmulos a fim de comunicar-se com santos através de uma *visio in somnis*[391], transforma-se em uma convivência conflituosa entre os maravilhosos divino e o diabólico, que causava inquietações sobretudo de ordem psiquiátrica, podendo levar o indivíduo à loucura.

O apogeu iluminista no século XVIII, sobretudo dentro do contexto da Revolução Francesa, descortinou novos horizontes no tocante a novas perspectivas para o homem que, durante muitos anos, conformou-se com o discurso da predestinação, com o medo do Inferno e com os martírios do pecado. Entretanto a fé racionalista era tão cega quanto a religiosa e, portanto, tantalizou não apenas intelectuais como populares, pois o aumento na expectativa de vida, a mudança no cotidiano e os avanços nas diversas áreas do conhecimento proporcionaram novas relações e representações sociais. O mundo rural e o urbano se separam e proporcionam a fragmentação das mentalidades, representadas pelas discussões

[391] Inúmeros são os escritos monásticos, tais como O *Livro das visões*, de Otloh de St. Emmeran, escrito por volta de 1070, e *De Miraculis*, de Pedro o Venerável, abade de Cluny (1122-1156), em que há relatos de visões celestiais/diabólicas, anunciações, premunições e aparições de mortos, interpretados tanto como santos quanto laicos que retornam, assemelhando-se, inclusive, no que tange ao pensamento dos povos pagãos, principalmente da antiguidade – que afirmavam realizar a viagem da alma para outros mundos sempre em deslocamento extático, por meio de um estado de sono, de febre, de letargia ou de inconsciência, na forma de animais, de duplos.

filosóficas que, por sua vez, fomentam mais dúvidas que certezas ao semear o profícuo terreno da antinomia.

Ironicamente, o mesmo racionalismo que possuía explicação baseada em leis e reprimia os sentimentos para libertar-se da ignorância e da brutalidade das crenças engolfa-se em sua própria armadilha e culmina no Romantismo, movimento antilógico que não apenas despertou a consciência do eu e contemplou o medo enquanto "prazer estético" (LLOPIS, 1974), mas também foi o berço das narrativas góticas, gérmen da literatura fantástica.

Seguindo a perspectiva de Agamben (2007), é possível considerar que o caminho trilhado pelo fantasma para sair da tríade lógica médico-mágico-filosófica e adentrar na literatura é o mesmo percorrido pelo *espírito fantástico*. Isto é, a doutrina platônica do pneuma – através da qual a alma viaja, teoria que legitima as influências entre espírito e corpo – que em convergência com os pressupostos aristotélicos a respeito da imaginação origina a fantasmologia medieval que, por sua vez, concebe a fantasia:

> [...] como uma espécie de corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais; além disso, ela é a sede das influências astrais, o veículo dos influxos mágicos e, como *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo permite dar conta de uma série de fenômenos que sem isso seriam inexplicáveis, como a ação dos desejos maternos sobre a "matéria mole" do feto, a aparição dos demônios e o efeito dos fantasmas de acasalamento sobre o membro genital (AGAMBEN, 2007, p. 49-50, grifo do autor).

É nessa mesma teoria, ainda segundo o teórico, onde encontramos a explicação para a origem do amor e a inspiração do cerimonial amoroso da lírica trovadoresca e dos poetas do *dolce stil novo*, pois eles apresentam um processo fantasmático fomentado pela melancolia, que, assim como o amor, era encarada como uma enfermidade. Esse sentimento se desenvolvia devido à ausência do objeto de desejo e fazia com que o enamorado projetasse imagens, fantasmas que o perturbavam. Fantasmas esses que poderiam ser originários de uma espécie de espectralização dos seres viventes, já que:

> Na poesia dos trovadores, já, o *amor* pode ser lido como uma negação de *morte*, mas também pode ser visto como incluído nela. Amar completamente equivale a morrer para si mesmo, para renascer em outro

> ou em um terceiro constituído pelo casal e nutrido de todo um imaginário do andrógino (VIEGNES, 2006, p. 157, grifo do autor, tradução nossa)[392].

O raciocínio de Viegnes (2006) é o mesmo realizado pelo psicanalista David E. Zimerman (2012), pois ambos recorrem à etimologia das palavras e ao prefixo “a” de negação. Logo, “amor seria "mors", acrescido do prefixo "a", de modo que, sem o "a", a palavra morte (mors) transforma-se no seu oposto, ou seja, é "a-mors" = "sem a predominância da morte", portanto, como equivalente de "vida"” (ZIMERMAN, 2012, p. 9-10). A aproximação dessas duas áreas de investigação é pertinente para entendermos como o fantástico transita em espaços literários e extraliterários. As associações de amor e morte constituindo um terceiro ser possuem total relação com os conceitos de “terceiro incluído” e “terceiro sentido” (BARTHES, 1986), expostos anteriormente. Essas associações se aproximam da linha de pensamento da terceira realidade criada pelo fantástico após o choque de duas realidades (natural e sobrenatural) irreconciliáveis. O choque dessas forças perpassa, como vimos, pelos âmbitos científico, filosófico, religioso, mas, sobretudo, pelo ser humano e suas relações com o cosmos, com o ambiente que o rodeia e com as reações psíquicas e físicas que o acometem. Dessa maneira, médicos, filósofos, líderes espirituais e, sobretudo, poetas estavam totalmente atentos aos sentimentos e às enfermidades que eles provocavam e tornavam o homem, em especial, melancólico.

A melancolia, conhecida como bílis negra, formava parte da cosmologia humoral, compunha, junto ao sangue, à cólera e à fleuma um dos quatro humores do corpo humano. Também considerada síndrome, ela enegrecia a pele, o sangue e a urina e provocava:

> [...] o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arroto ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorroidas, a sarna e a mania suicida. Consequentemente, o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso (AGAMBEN, 2007, p. 34).

Agamben observa que, em contrapartida, os melancólicos eram relacionados, de acordo com uma antiga tradição, aos poetas, filósofos e artistas. Assim, muitos

[392] “Dans la poésie des troubadours, déjà, *amors* peut être lu comme une négation de *mors*, mais celle-ci peut aussi être vue comme incluse en celui-là. Aimer totalement équivaut à mourir à soi-même, pour renaître en l’autre, ou en un troisième être constitué par le couple, et nourri de tout un imaginaire de l’androgyne”.

questionamentos surgem e, a partir dos estudos de Aristóteles e Ficino[393] – que relacionam a bílis negra com a temperatura –, a melancolia vai sendo projetada para um viés menos negativo. Assim, a passionalidade existente nos poemas medievais possui base filosófica, científica e mágica que fomenta o processo amoroso, pois:

> Não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento; mas só a elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental eram consideradas capazes de gerar uma autêntica paixão amorosa (AGAMBEN, 2007, p. 50).

Nesse sentido:

> A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática, que constitui a sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *Spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmaticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana (AGAMBEN, 2007, p. 52, grifo do autor).

Por conseguinte, a palavra poética germinada em um terreno cuja semente é uma enfermidade que entra pelos olhos – o amor –, inquieta a alma e faz com que se projetem e sejam fixados fantasmas provenientes do desejo apenas poderia criar outro mundo avesso ao desencantamento, como o romântico. A contextualização do percurso realizado pelo espectro é esclarecedora porque, no século XIX, no poema "[...] o fantasma muitas vezes se assemelha à antiga "sombra": ser desencarnado que não sofre visivelmente as consequências de suas ações passadas, mas vira uma melancolia sutil e etérea, feita sobretudo pela nostalgia da existência carnal" (VIEGNES, 2006, p. 126, tradução nossa)[394].

A paixão não correspondida adoece alma e corpo, mente e espírito e faz dissolver as fronteiras entre o corpóreo e o incorpóreo, provocando a dissolução do sujeito, transformando-o em um ser sem identidade, sem corpo e que, portanto, necessita assumir outras formas para se fazer presente e permanecer próximo ao seu objeto de desejo.

---

[393] O primeiro filósofo considera que a temperatura da bílis e o local onde ela se localiza determinam o temperamento, o comportamento e o caráter das pessoas; o segundo relacionava a bílis aos estudos astrológicos e ao enobrecimento de Saturno (AGAMBEN, 2007).

[394] "[...] le fantôme ressemble souvent à l'«ombre» antique: être désincarné qui ne subit pas visiblement les conséquences de ses actions passées, mais colporte une mélancolie subtile et éthérée, faite surtout de la nostalgie de l'existence charnelle."

São esses conceitos e pressupostos, advindos de diversos âmbitos, associados às pontes construídas pelos símbolos a fim de nos ajudar a atravessar o abismo do fantástico, que proporcionam a dimensão plástica de alguns poemas fantásticos. Os seres versificados habitam uma atmosfera imaginada e representada, mas totalmente verossímil. Dessa maneira, o fantasma da poesia hahniana necessita de um lençol como uma unidade mediadora para que ele possa materializar-se. Esse 'vazio que respira' é o narrador-protagonista que sofre do mal de amor, provoca as aparições profanas e compõe versos eróticos na poesia de Óscar Hahn.

4.3 FANTASMA EM FORMA DE EROTISMO TANÁTICO

> *Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo*
> *del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas*
> *tostadas por un sol calientísimo el muy cabrón ayúdame*
> *a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas*
> *mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados originales,*
> *ya?*[395]

Assim nasce um dos fantasmas na poesia fantástica de Óscar Hahn[396]:

Nacimiento del fantasma

Entré en la sala de baño
cubierto con la sábana de arriba

Dibujé tu nombre en el espejo
brumoso por el vapor de la ducha

Salí de la sala de baño
y miré nuestra cama vacía

Entonces sopló un viento terrible
y se volaron las líneas de mis manos

[395] HAHN, Óscar. Misterio Gozoso. *In*: _____ **Poesía Completa** 1961-2012. p. 98. Santiago de Chile: LOM Editores, 2012.

[396] Esse não é o primeiro fantasma que aparece na poesia fantástica do referido poeta, mas, devido à questão relacionada ao recorte analítico aqui apresentado, *Nacimiento del fantasma* se insere de modo mais condizente. O poema referente à primeira aparição desse ente dentro do fantástico em Hahn será analisado um pouco mais adiante.

las manos de mi cuerpo
y mi cuerpo entero aún tibio de ti

Ahora soy la sábana ambulante
el fantasma recién nacido
que te busca de dormitorio en dormitorio[397]

"Nacimiento del fantasma" abre este segmento urdido por Eros e Thanatos porque[398]:

> [...] esta poesia se realiza enquanto poesia erótica. O código de suas imagens responde pontualmente àquilo que dá sentido a toda erótica ou discurso erótico, quer dizer, a suspensão pela palavra da pulsão desejante, e, mais certeiro ainda, a plasmação do fato original da erótica que é sempre a ausência de um corpo, a dilatação do desejo pelo ato de diferenciar sua realização mediante a substituição simbólica de seu objeto. A experiência erótica não deve confundir-se com a obtenção do objeto do desejo, o erotismo atravessa esse objeto sem se deixar conter integramente por ele, e por assim dizer, fica este em seu caminho, verdadeiramente ou atrás dele; neste sentido se fala da 'erótica' como da encarnação, ou melhor, a 'objetivação' de uma 'ausência', e isso é o que no poema de Hahn é figurado sob a espécie de um ato de expulsão […] (ROJAS, 1989, p. 68, tradução nossa)[399].

Eros e Thanatos, portanto, não são opostos. A sutileza do erotismo existente nesse poema se dá, em especial, devido à escolha lexical, aparentemente simples, do poeta para compor o prelúdio e a conclusão do processo formador do fantasma. Ela remete a imagens alusivas à efemeridade, ao transitório, ao fluido. A locução adjetiva lençol de cima (*sábana de arriba*) representa um objeto, em grande medida, possui cores mais **vivas**, contribui para a ornamentação do espaço íntimo da cama, do quarto, é um elemento que serve para proteger e, portanto, é mais pesado, mais

[397] "Nascimento do fantasma / Entrei no banheiro /coberto com o lençol de cima / Desenhei teu nome no espelho / embaçado pelo vapor da ducha / Saí do banheiro / e olhei nossa cama vazia / Então soprou um vento terrível / e voaram as linhas de minhas mãos / as mãos de meu corpo / e meu corpo inteiro ainda morno de ti / Agora sou o lençol ambulante / o fantasma recém-nascido / que te busca de dormitório em dormitório" (HAHN 2012, p. 110, tradução nossa).

[398] As características apontadas por Rojas (1989) no tocante à substituição do objeto e à objetificação de uma ausência serão explicitadas e melhor entendidas um pouco mais adiante, quando forem retomados os conceitos de pneuma e melancolia e apresentados os pressupostos freudianos a respeito de luto e melancolia, assim como outras bases teóricas para endossar as argumentações aqui expostas.

[399] "[...] esta poesía se cumple como poesía erótica. El código de sus imágenes responde puntualmente a aquello que da sentido a toda erótica o discurso erótico, es decir, la suspensión por la palabra de la pulsión deseante, y, más certero aún, la plasmación del hecho original de la erótica que es siempre la ausencia de un cuerpo, la dilatación del deseo por el acto de diferir su realización mediante la substitución simbólica de su objeto. La experiencia erótica no debe confundirse con la obtención del objeto del deseo, el erotismo atraviesa ese objeto sin dejarse contener íntegramente por él, y por así decir, queda éste en su camino, a la vera o atrás suyo; en este sentido se habla de la 'erótica' como de la encarnación, o mejor, la 'objetivación' de una 'ausencia', y eso es lo que en el poema de Hahn es figurado bajo la especie de un acto de expulsión […]."

encorpado. Adjetivo este relacionado ao substantivo corpo, corpóreo, caráter, paulatinamente, perdido pelo sujeito lírico através dos vocábulos “sopló”, “viento”, “volaron” (totalmente afins aos conceitos de pneuma) que, associados, constroem a ideia de desintegração, estado muito mais permanente e irreversível que “desaparecimento” (haja vista que algo – animado ou inanimado – desaparecido pode voltar a aparecer, ação esta menos provável em um ser que se desintegra). “Brumoso” corresponde a algo pouco claro relacionado à visão, à dificuldade de compreensão total, de nitidez; “vapor” é um estado na iminência da transitoriedade, é algo evanescente, efêmero, volátil; ambos apresentam-se no espelho – termo próximo a espectro, por paranomásia: *specŭlum-spectrum* (relacionados ao olhar, ao sentido da visão). Essa heterotopia é “[...] um dos objetos mais frequentes na loja de acessórios da tradição fantástica [e] [...] desde suas origens, é ao mesmo tempo um limiar para outro mundo e um símbolo de conhecimento reflexivo” (VIEGNES, 2006, p. 156, tradução nossa)[400]. Através do espelho, o poema fantástico de Hahn promove a transformação de um homem coberto por um lençol em um fantasma ambulante, cuja figura é uma imagem de espectro extremamente comum.

Permanecendo nesse segmento etimológico e gramatical, é possível vislumbrar no texto poético a eleição do verbo desenhar (*Dibujé*) em detrimento de escrever. O desenho precede o sistema de escrita, está ligado a algo mais instintivo utilizado pelo homem já nos primórdios de sua existência para a comunicação a fim de expressar emoções, de simbolizar algo. Vale ressaltar que as letras são signos, são desenhos e também exercem a função de substituinte. Elas representam os sons vocálicos e consonantais que, associados, indicam uma ideia ou um objeto. Esse átomo da linguagem remete ao entendimento de um código formado pelo nível concreto e abstrato, pelo conceito e pela matéria, pela imagem acústica e pelo objeto real, enfim, pelo significante e pelo significado. Grafia e desenho, portanto, aproximam-se e compartilham de características afins como contorno, progressão, linearidade e precisam de uma organização para se fazerem inteligíveis. A relação entre grafia e desenho envolve figuração e espacialidade, pois eles se projetam em um determinado espaço, em determinado plano, deixam marcas em alguma superfície e resultam na significação atribuída ao objeto representado. Por conseguinte, ao desenhar o nome da amada, o falante lírico representa graficamente

[400] “[...] l’un des objects les plus fréquents du magasin des accessoires de la tradition fantastique, [...] depuis ses origines, est à la fois un seuil sur un autre monde et un symbole de la connaissance réflexive”.

o ser desejado, ocupa o espaço íntimo e se projeta pelo dormitório. A grafia dentro do desenho representa os vestígios deixados pela mulher amada no corpo ainda morno (*tibio*) que se desintegrou.

"Nacimiento del fantasma" é um poema passional onde o sobrenatural se apresenta sutil e repentinamente através de um "viento terrible" que instaura a dissolução de um indivíduo, ou melhor, uma autoespectralização – "a percepção de si como fantasma" (VIEGNES, 2006, p. 154, tradução nossa)[401] –, contrariando a lógica racional e a própria etimologia da referida palavra, inserindo-o no grupo dos fantasmas:

> […] seres que buscam uma identidade que não se pode alcançar, pois se faz evidente que esta é sempre mutável, provisional. Personagens que, perdidos nesse mar de signos indecifráveis que é a realidade, tratam infrutiferamente de acomodá-la a suas ideias e desejos, de instaurar uma aparência de ordem onde poder habitar com certa tranquilidade. Por isso, em casos extremos, chega-se a projetar inclusive a total dissolução do eu, tanto mediante a transformação em outro ser, como mediante a perda de sua entidade física, a desaparição (ROAS, 2011, p. 162, tradução nossa)[402].

Embora compreenda o uso do substantivo "desaparição" por Roas, acredito ser pertinente reiterar que o fantasma no poema de Hahn não desaparece. Ele está presente. Seu desaparecimento está relacionado apenas ao que se refere a não poder ser visto, mas sua presença é tão certa que ele confirma sua existência ao afirmar que deambula em busca da mulher amada de dormitório em dormitório. Espaço este que ainda apresenta vestígios abstratos (*y miré nuestra cama vacía*) e concretos (*y mi cuerpo entero aún tibio de ti*) do último encontro. Dessa maneira, a morte do "eu" representa o nascimento do "outro" em um ambiente outrora ocupado pelo amor, marcando a ambivalência fantástica e o conflito entre duas esferas que colidem e fazem surgir uma terceira realidade. Portanto:

> O fantasma da morte do falante nasce no momento seguinte ao coito ("Nacimiento del fantasma"), como se da união que apaga as diferenças entre o "eu" e o Outro apenas pudesse resultar uma sombra que há de vagar para sempre, em busca de seu "corpo completo". Parece importante, portanto, que a primeira ação do falante depois de sua concepção seja escrever o nome da pessoa amada no espelho embaçado pelo vapor da

[401] "[...] la perception de soi comme fantôme".
[402] "[…] seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que esta es siempre cambiante, provisional. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición."

> ducha. É certo que é o caráter transitório do amor o que aqui se discute, porém é ainda mais interessante a introdução do espelho. Uma vez que a pessoa amada se foi, e desapareceu o vapor do espelho, o reflexo do "eu" se faz de novo aparente. Desta forma, o fantasma consegue sua primeira materialização (CUMPIANO, 1989, p. 29-30, tradução nossa)[403].

As palavras de Cumpiano (1989) remetem a outra interpretação relacionada ao instante de nascimento do fantasma. Subentende-se que, na opinião do teórico, o falante lírico já se configura fantasma desde o início do poema e que o espelho marca o processo transitório que culmina na dissolução do "eu". Minha concepção, entretanto, difere-se em certo sentido, pois o espelho – embora o teórico não tenha desenvolvido esse conceito, mas sua explicação se aproxima de minha perspectiva – funciona como um portal comunicante entre os dois mundos, cuja unidade mediadora é o lençol (*la sábana de arriba*). Entretanto, a transformação do "eu" no "outro" apenas tem início através do sopro do vento, funcionando como um elemento catalisador do instante inicial da metamorfose. É certo que a atmosfera criada por Hahn converge para algo inesperado, entretanto ele só se concretiza por meio de vários elementos que estão integrados.

Nessas dicotomias entre morte e (re)nascimento, motivadas pelo cenário íntimo dos amantes retratado em "Nacimiento del fantasma", é possível inferir que:

> O coito, como talvez ninguém ignore, é a paródia do crime, e já é lugar comum chamar o orgasmo de "a pequena morte". De fato, toda consolidação do erótico responde ao princípio de destruição de um ser, posto ali diante como um rival do jogo, e que se encontra amuralhado em sua mesmice.
> […]
> Associada ao ato sexual, a morte aparece como imaginariamente desejável, do mesmo modo que, para o crente, ela é associada à expectativa da salvação. Em princípio, o ato sexual não implica a morte real e somente os espíritos religiosos veem em seu cumprimento a promessa da morte moral; entretanto não há plenitude para o erotismo nem esgotamento de toda a possibilidade a ele inerente, sem que sua experiência provoque uma certa degradação ou queda cujo horror evoca a morte sem esperança (ROJAS, 1989, p. 65, tradução nossa)[404].

---

[403] "El fantasma de la muerte del hablante nace en el momento que sigue al coito ('Nacimiento del fantasma'), como si de la unión que borra las diferencias entre el 'yo' y el Otro sólo pudiera resultar una sombra que ha de vagar para siempre, en busca de su 'cuerpo completo'. Parece importante, por lo tanto, que la primera acción del hablante después de su concepción sea escribir el nombre de la persona amada en el espejo entelado por el vapor de la ducha. Es cierto que es el carácter transitorio del amor lo que aquí se discute, pero es aún más interesante la introducción del espejo. Una vez que se ha ido la persona amada, y ha desaparecido el vapor del espejo, el reflejo del 'yo' se hace de nuevo aparente. De esta forma, el fantasma logra su primera materialización."

[404] "El coito, como quizá nadie ignore, es la parodia del crimen, y ya es lugar común llamar al orgasmo "la pequeña muerte". De hecho, toda puesta en obra de lo erótico responde al principio de destrucción de un ser, puesto allí delante como un rival de juego, y que se halla amurallado en su mismidad.
[…]

O clima erótico e melancólico que urde o poema, associado ao objeto de desejo projetado pelo amor não correspondido e pelo estado final do sujeito lírico, portanto, condiz com o pensamento medieval trazido por Agamben (2007, p. 39), ao afirmar que “a mesma tradição que associa o temperamento melancólico à poesia, à filosofia e à arte, atribui-lhe uma exasperada inclinação para o Eros”, principalmente após, ainda segundo Agamben (2007), Aristóteles associar o temperamento da bílis negra ao comportamento depravado dos melancólicos, porque tanto a bílis como o ato venéreo possuem a natureza do sopro e, como prova está o membro viril que se enche de vento e incha improvisamente. Com base nessas associações:

> O próprio processo do enamoramento converte-se nesse caso no mecanismo que abala e subverte o equilíbrio humoral, enquanto, inversamente, a empedernida inclinação contemplativa do melancólico o empurra fatalmente para a paixão amorosa. A obstinada síntese figurativa que daí resulta e que leva Eros a assumir os obscuros traços saturninos do temperamento mais sinistro continuaria presente durante séculos na imagem popular do enamorado melancólico, cuja mirrada e ambígua caricatura por um bom tempo reaparece entre os emblemas do humor negro no frontispício dos tratados do século XVII sobre a melancolia (AGAMBEN, p. 40-41).

Não à toa, Freud (1917) associou a melancolia a um processo patológico que substitui o luto, em algumas pessoas. Este, por sua vez, está configurado, de acordo com o psicanalista, como a reação provocada pela perda de algo, de alguém ou de alguma abstração. Óscar Hahn, como já explicitado, é um exímio conhecedor das tradições literárias, filosóficas, religiosas e culturais da Idade Média, caráter esse que também se aplica aos estudos psicanalíticos. Tal fato me leva a inferir que, conforme a sua originalidade e o seu talento para a experimentação, Hahn cria situações e personagens fantásticos que andam ombro a ombro com os conceitos medievais e freudianos. Vejamos. Freud (1917, p. 28-29) afirma que a melancolia e o luto compartem das mesmas características – “desânimo profundamente doloroso, suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda a atividade” – a exceção de uma: o rebaixamento do sentimento de autoestima. Esta reação inexiste no luto que, inclusive, apresenta a incapacidade para escolher um novo objeto amoroso para substituir o pranteado e:

Asociada al acto sexual, la muerte aparece como imaginariamente deseable, del mismo modo que, para el creyente, ella lo es asociada a la expectativa de la salvación. En principio, el acto sexual no conlleva la muerte real y solamente los espíritus religiosos ven en su cumplimiento la promesa de la muerte moral; sin embargo, no hay plenitud para el erotismo ni agotamiento de toda la posibilidad a él inherente, sin que su experiencia provoque una cierta degradación o caída cuyo horror evoca la muerte a secas.”

> [...] o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. Facilmente compreendemos que essa inibição e esse estreitamento do ego são a expressão de uma dedicação exclusiva ao luto, na qual nada mais resta para outros propósitos e interesses (FREUD, 1917, p. 28-29).

Nesse sentido, o luto põe em prática o seu trabalho: a prova de realidade que consiste em mostrar a inexistência do objeto amado e a retirada da libido a ele relacionado. Tal atividade é extremamente difícil e nem sempre aceita, podendo chegar à seguinte situação: "essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo" (FREUD, 1917, p. 29) e, quando o luto conclui o seu trabalho o ego novamente se encontra em um estado livre e desinibido. Ainda de acordo com esse pensamento, a melancolia também pode estar relacionada a uma perda, porém não necessariamente representada pela morte, mas sim por algo perdido enquanto objeto de amor. Consequentemente:

> A identificação narcísica com o objeto se torna então um substituto do investimento amoroso e disso resulta que, apesar do conflito, a relação amorosa com a pessoa amada não precisa ser abandonada. Tal substituição do amor objetal por identificação é um mecanismo importante para as afecções narcísicas (FREUD, 1917 p. 32).

A continuidade da leitura dos outros poemas que compõem a série desse fantasma que perturba a mulher amada permite inferir que o sujeito lírico é extremamente narcisista, não substitui o ser amado por outro, impede que o luto conclua o seu trabalho e, portanto, continua direcionando a libido para o objeto de desejo e aprisionando o ego. Ademais, tal comportamento resulta na tentativa de encontrar elementos compensatórios e que possam substituir o objeto perdido, fazendo surgir, portanto, o fetiche[405].

Tais conceitos psicanalíticos são o *leitmotiv* de Hahn nessa série de poemas tanático-eróticos desenvolvidos sob o molde do fantástico. Isto significa dizer que o poeta utiliza essas bases extraliterárias como suporte, a fim de que os elementos fantásticos possam se entrelaçar nas tramas do tecido poético, usufruir dos seus

[405] De acordo com Agamben (2007, p. 62-63): O primeiro a usar o termo fetichismo para indicar uma perversão sexual foi Albert Binet, cujo estudo sobre Le fétichism dans l'amour (Paris, 1888) foi lido atentamente por Freud na época em que escrevia os *Três ensaios sobre a teoria sexual* (1905). "Este substituto" - escreve ele, tendo em mente as palavras de Binet - "é comparado, não sem razão, ao fetiche no qual o selvagem vê encarnado o seu deus". O sentido psicológico do termo nos é atualmente mais familiar do que o significado religioso originário, que aparece pela primeira vez no escrito de De Brosses, Du cuite des dieuxféfiches, ou parallele de l'anáenne religion de J'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie (1760).

recursos e se fazerem presentes, perturbando, inquietando o leitor. Na poesia fantástica de Hahn, cujo protagonista é esse fantasma adoecido pelo Eros melancólico, encontramos o primeiro objeto de fetiche: o lençol. A forma como o fantasma se apresenta está em consonância com a primeira imagem projetada pelo imaginário do leitor interado e influenciado pelas tradições medievais: um lençol, geralmente, branco que flutua e atemoriza os seres viventes. A materialização do fantasma através de um objeto que legitime a sua presença se faz necessária porque:

> Por natureza, um fantasma é um ser etéreo e intangível. Necessita, portanto, de um suporte físico para se fazer perceptível no mundo dos vivos. Recorre então ao tradicional lençol, que desde a Idade Média se associa com as almas errantes. Porém este moderno fantasma também emprega tolhas, camisas e deformidades na almofada. Assim pode conseguir uma sub-reptícia união física com a mulher (HAHN, 2011, tradução nossa)[406].

A série de poemas analisada neste subcapítulo dialoga bastante com o motivo anteriormente descrito: o visitante misterioso, representado por esse fantasma que assume diversas formas a fim de visitar os lugares mais íntimos do corpo e do ambiente da mulher amada. Entretanto, à diferença dos outros textos, aqui, o *leitmotiv* é o erotismo. Ademais, é possível realizar uma interpretação na qual o horizonte lírico forma parte de uma história narrada ou de uma cena descrita dentro dos moldes fantásticos, configurando-se, assim, uma ficção breve versificada.

Por outra parte, embora seja possível uma análise individual dos poemas aqui expostos, considerando-os como partes de uma narrativa amorosa que chegou ao fim, contada em versos, não há uma ordem linear para a leitura dos poemas. Entretanto, o poema deixa uma pista que nos direciona a considerar apenas o primeiro objeto assumido pelo fantasma para se fazer presente: o lençol de cima – exposto em “Nacimiento del fantasma”. As outras formas adquiridas por ele (toalha, sonho e, inclusive, camisa e a marca deixada em um travesseiro – presentes no livro, mas não analisadas nesta tese) não apresentam uma sequência fixa. Portanto, há uma liberdade por parte do leitor para apreciar as poesias, para interpretá-las livres de amarras no tocante a uma lógica episódica.

Nesse sentido, no afã de se fazer presente na intimidade de sua amada, o fantasma transforma-se em:

---

[406] HAHN, 2011; 2013.

Sábana de arriba

Me instalé cuidadosamente doblado
entre la ropa blanca del clóset

Sacaste las sábanas de tu cama
y me pusiste de sábana de arriba

Te deslizaste debajo de las tapas
y te cubrí centímetro a centímetro

Entonces fuimos barridos por el huracán
y caímos jadeando en el ojo de la tormenta

Ahora yaces bañada en transpiración
con la vista perdida en el cielo raso
y la sábana de arriba
aún enredada entre las piernas[407]

Em "Sábana de arriba" a dubiedade entre o ato sexual e a masturbação encontra abrigo na vacilação entre a leitura literal – considerando o fantasma efetivamente como um personagem e a cena descrita como uma ficção – ou uma leitura metafórica – encarando a voz poética como a lembrança de alguém, ao mesmo tempo, ausente e presente.

Nesse poema, como em todo texto fantástico, inexiste o processo da 'desambiguação', ou seja, de uma redução da ambiguidade. Ao contrário, existe uma crescente no tocante ao tensionamento do mistério, apoiado em um dos códigos narrativos denominado por Barthes (1970) de hermenêutico. Isto é a presença de um enigma cujo deciframento dependerá das pistas encontradas e analisadas pelo leitor. Entretanto, o fantástico ali presente provoca uma hesitação, não referente ao estranho ou ao maravilhoso, mas sim no que tange a enveredar por alguma saída segura, pois fomos assomados pelo insólito.

Estamos sobre o terreno movediço do fantástico, estamos diante da irresolução, da indecisão, do impasse na escolha entre caminhos labirínticos.

[407] "Lençol de cima / Me instalei cuidadosamente dobrado / entre a roupa branca do closet / Tiraste os lençóis da tua cama / e me puseste como lençol de cima / Te deslizaste debaixo das cobertas / e te cobri centímetro a centímetro / Então fomos varridos pelo furacão / e caímos ofegando no olho da tormenta / Agora jazes banhada em transpiração / com a vista perdida no céu raso / e o lençol de cima / ainda enredado entre as pernas" (HAHN, 2012, p. 120, tradução nossa).

Estamos diante de uma série de poemas que renovam a nossa ideia de fantasma porque nos traz uma autoespectralização ser real ou imaginada. Um espectro cuja presença e cujas ações não podemos justificar categoricamente. Estamos ameaçados por uma poética de um vazio que não é estéril, mas sim perturbadoramente produtivo.

É possível considerar que “Sábana de arriba” é uma sinédoque e sua associação com o eufemismo apresentado nos versos “Entonces fuimos barridos por el huracán / y caímos jadeando en el ojo de la tormenta” amplia a poeticidade da obra ao substituir elementos, atitudes e experiências considerados tabus sexuais. Vale a pena abrir um breve parêntese a fim de ressaltar e endossar que as análises linguísticas dos poemas são de extrema importância porque:

> […] convém ter em conta que um poema, todo poema, é já uma espécie narcisista que se pratica no jogo da linguagem, posto que a palavra poética se erige em tal enquanto se confessa corpo de um delito: delito de suspensão prazerosa e libidinal do sentido que a tribo lembra as suas palavras. É um desejo de forma e não uma vontade de conteúdo o que dá alma ao poema: o poema perverte a linguagem ao abri-lo à sua própria substantividade fônica, à sua fruição articulatória, à sua untuosidade rítmica, a suas degustações sensoriais e a seduções da nominação inesperada ao favorecer as frequentações menos recomendáveis entre palavra e palavra. Os signos adustos da comunicação “utilitária” são transmutados em signos de um gozo; prazer das palavras de se apalpar a si mesmas, de forma orgiástica. Deste modo, todo poema é originalmente experiência sensual, ou seja, erótica e no fim das contas se trata de um poema de amor. Falar de “poema de amor” seria quase incorrer em um indesculpável pleonasmo (ROJAS, 1989, p. 67, tradução nossa)[408].

Retomando, então, a esteira dos conceitos freudianos e associando-os às doutrinas medievais nas quais a melancolia e o amor eram problemas de ordem patológica, “Sábana de arriba” revela como esse intruso advindo do inconformismo diante do rompimento amoroso se instala no ambiente cotidiano, negando-se a aceitar a perda e encontrando uma compensação no fetiche porque:

---

[408] “[…] conviene tener en cuenta que un poema, todo poema, es ya una suerte narcisista que se practica en el juego del lenguaje, puesto que la palabra poética se erige en tal en cuanto se confiesa cuerpo de un delito: delito de suspensión placentera y libidinal del sentido que la tribu acuerda a sus palabras. Es un deseo de forma y no una voluntad de contenido lo que da alma al poema: el poema pervierte el lenguaje al abrirlo a su propia sustantividad fónica, a su fruición articulatoria, a su untuosidad rítmica, a sus degustaciones sensoriales y a seducciones de la nominación inesperada al favorecer a las frecuentaciones menos recomendables entre palabra y palabra. Los signos adustos de la comunicación “utilitaria” son transmutados en signos de un goce; placer de las palabras de palparse a sí mismas, orgiásticamente. De este modo, todo poema es originalmente experiencia sensual, o sea, erótica y al cabo se trata de un poema de amor. Hablar de “poema de amor” sería casi incurrir en un inexcusable pleonasmo.”

> [...] o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença, o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente (AGAMBEN, 2007, p. 61-62).

Na ânsia pelo objeto de desejo, embora o fantasma seja um ser intangível e, portanto, necessite de um elemento corpóreo para se projetar e se fazer sentir, o poema de Hahn demonstra que intangível mesmo é a mulher amada. Logo, presença e ausência, possuir e perder e tentar aprisionar o inapreensível são as ambivalências enfrentadas por esse personagem resultante de um comportamento egoísta e doentio advindo da dissolução do “eu”. Elas se fazem perceber também no ritmo lento do poema – conferido inclusive pelos verbos no pretérito perfeito do indicativo – marcado pelo clima de melancolia retratado após o ato sexual: “Ahora yaces bañada en transpiración / con la vista perdida en el cielo raso”. Os referidos versos remetem também à perspectiva de que o orgasmo é desfrutado apenas pela mulher, pois o espectro se deleita com outro tipo de prazer: ser o responsável pela excitação e pela realização sexual do seu objeto de desejo. Tal comportamento massageia o ego e, narcisisticamente, reforça a concepção de que sua amada apenas poderá vivenciar momentos como esse se estiver com ele. Entretanto:

> Por mais que o fetichista multiplique as provas da sua presença e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Assim, nesses deslizes entre realidade e virtualidade, esse espectro – consequência não do amor e da morte, mas sim da morte do amor – necessita sempre de um objeto que lhe permita fixar-se nesta esfera. O lençol, portanto, é o elemento que, além de mediar as dimensões da presença e da ausência, também funciona como uma espécie de proteção, de abrigo e, principalmente, de corpo que lhe faz obedecer às leis da atração gravitacional.

Os versos de Hahn endossam que o surgimento da Psicanálise não explicou nem tampouco destruiu os monstros criados pelo fantástico, mas sim foi por ele utilizada para criar novos monstros. O poeta demonstra grande domínio dessa área ao trabalhar com a ideia do luto de modo consideravelmente inverso, ou seja, a autoestima permanece e o ego é cada vez mais alimentado. Em meio a esses

conceitos psicanalíticos, o fantástico explora os mistérios do texto, haja vista a presença de pistas que nos levam a diversas direções diante de um sobrenatural que proporciona os deslizes entre o ‘eu’ o ‘tu’ e o ‘nós’: *Me instalé*, *Sacaste*, *me pusiste*, *fuimos*, *caímos*. Esses deslocamentos, em contrapartida, provocam a suspensão da realidade criada no texto e a instauração de outra, marcada por um distanciamento sugerido – através da substituição do ‘yo’ por ‘la sábana de arriba’ – entre o fantasma enquanto ‘sábana de arriba’ e a ‘sábana de arriba’ enquanto simples peça de cama, embora ambos permaneçam no patamar de objetos sexuais: *y la sábana de arriba aún enredada entre las piernas*.

Hahn trabalha os jogos de suposições e sobreposições por meio de transições entre a voz poética e a voz narrativa, o eu lírico e o personagem, o ‘eu’ e o ‘outro’. Este, por sua vez, é surgido da desintegração, ou melhor, da autoespectralização do sujeito.

Conforme a afirmação hahniana relativa ao caráter etéreo e intangível do fantasma e a necessidade de um suporte físico para materializar-se, é possível compreender que a ausência de um objeto que o torne perceptível pode deixá-lo vulnerável. Logo, o espectro sem a presença de uma peça que indique a materialização de uma estrutura física é inseguro. Tal situação pode ser encontrada em:

> Fantasma en forma de sueño
>
> Mi cuerpo inmaterial sin mi sábana
> flotaba en tu dormitorio
>
> Tú dormías tranquila tus pechos ondulaban
>
> Y yo incorpóreo
> me filtré por los intersticios de tu sueño
>
> Hicimos el amor como si fuera cierto:
> irreales los amantes pero real el deseo
>
> Tú gemías dormida y hablabas en el sueño
> Yo gemía también y sólo te miraba

Hasta que despertaste

Y volvimos los dos a la vigilia
a ese mundo que ya no compartimos

Avergonzado de mi desnudez invisible
me cubrí con mi sábana

El reloj dio las doce[409]

Iniciando pelo fim do poema, esse ser etéreo idealizado por Hahn rompe com a tradicional concepção de que o fantasma tem a capacidade de ver os outros e vice versa, mas, em contrapartida, não pode se ver. O fantasma, nesse texto, além de ver a si próprio aparece plenamente inserido – mais do que em qualquer outro poema desta série – na condição humana: "Avergonzado de mi desnudez invisible / me cubrí con mi sábana". Com a ausência de um objeto físico, ele apresenta-se vulnerável, passível de sofrer as intempéries do mundo, embora seja um ente imaterial e de outra dimensão.

Prosseguindo na seara dos temas da visão, tanto o poema anterior, com os versos "Ahora yaces bañada en transpiración / con la vista perdida en el cielo raso", como "Fantasma en forma de sueño", mais especificamente no trecho "Y solo te miraba", fazem referência à teoria medieval do amor enquanto doença que entra pelos olhos. Bem condizente com a perspectiva trabalhada por Agamben (2007), Hill (1989, p. 39, tradução nossa) afirma, pautado em George Holmes:

> O mecanismo do amor era que as impressões feitas nos olhos por uma bela dama enviavam espíritos que se moviam para o coração, a sede das emoções, a partir da qual outros espíritos informavam as faculdades de raciocínio e memória do cérebro[410].

O teórico ainda corrobora afirmando que houve uma lexicalização desse motivo (o olhar) no transcurso do desenvolvimento poético, gerando:

---

[409] "Fantasma em forma de sonho / Meu corpo imaterial sem meu lençol / flutuava em teu dormitório / Tu dormias tranquila teus peitos ondulavam / E eu incorpóreo / me filtrei pelos interstícios de teu sonho / Fizemos amor como se fosse certo: / irreais os amantes, porém real o desejo / Tu gemias dormindo e falavas no sonho / eu gemia também e apenas te olhava / Até que despertaste / E voltamos os dois à vigília / a esse mundo que já não compartilhamos / Envergonhado de minha nudez invisível / me cobri com meu lençol / O relógio deu as doze (HAHN 2012, p. 125, tradução nossa).

[410] "The mecanism of love was that the impressions made upon the eyes by a beautiful lady sent spirits moving to the heart, the seat of the emotions, from which other spirits informed the reasoning and memory faculties of the brain."

> [...] um processo metafórico autossuficiente, distanciado de seu primitivo mecanismo amoroso. Quer dizer, os efeitos letais do “olhar” sobre o amante não correspondido estendem a concepção metafórica de “acender”, primeiro a “abrasar” e logo a “matar”. Os olhos da amada resultavam ser estrelas ou sóis capazes de iluminar ou incendiar com o poder de seu olhar.
> O motivo que chamamos “o olhar que acende” é, pois, o resto elíptico do conceito e da prática do amor cortês e da poesia bucólica (HILL, 1989, p. 40, tradução nossa)[411].

É desses conceitos, provenientes dos vestígios do amor cortês – antecessor do trovadorismo, da balada e da poesia fantástica –, que Hahn se apropria e, através do olhar proveniente não da amada, mas sim de um amado, ou melhor, de um (en)amor(ado) não correspondido, acende a lâmpada da lucidez: “Hasta que despertaste / Y volvimos los dos a la vigília”, provocando uma espécie de exorcismo do fantasma.

Ainda em relação ao final do poema, o último verso (*El reloj dio las doce*) nos direciona para a, anteriormente discutida, hora aberta. É possível relacionar esse mesmo período a o que chamamos no idioma espanhol de *la hora gris* e em francês de *l’heure grise* (a hora cinza, a hora cinzenta, respectivamente), momento no qual nem é dia nem é noite. Em relação a esse instante, Viegnes (2006, p. 89, tradução nossa)[412] destaca:

> Vários poetas do movimento simbolista estão ligados ao tempo dito entre "cachorro e lobo", que vê a última luz do dia antes da escuridão. Para Louis Le Cardonnel e Marie Krysinska, esta "hora cinzenta", dobradiça de brilho e escuridão, é o momento epifânico que revela o reverso de coisas inofensivas e seres comuns, seu lado oculto, muitas vezes assustador, às vezes fascinante.

Mais que neutra, a cor cinza é intermediária entre o branco e o preto, assim como intermediários são alguns personagens cujo anfitrião (em maior ou menor frequência) é o fantástico. Criaturas, locais e horários fronteiriços que representam um díptico propício para o sobrenatural e o insólito se intalarem entre mundos

---

411 “[…] un proceso metafórico autosuficiente, alejado de su primitivo mecanismo amoroso. Es decir, los efectos letales de la ‘mirada’ sobre el amante no correspondido extienden la concepción de ‘encender’, primero a ‘abrasar’ y luego a ‘matar’. Los ojos de la amada resultaban ser estrellas o soles capaces de iluminar o incendiar con el poder de su mirada.
El motivo que llamamos ‘la mirada que enciende’ es, pues, el resto elíptico del concepto de práctica del amor cortés y de la poesía bucólica.”

412 “Plusieurs poètes de la mouvance symboliste s'attachent à l'heure dite entre «chien et loup» qui voit les dernières lueurs du jour avant les ténèbres. Pour Louis Le Cardonnel et Marie Krysinska, cette «heure grise», charnière d'éclat et d'obscurité, est le moment épiphanique qui révèle l'envers des choses anodines et des êtres ordinaires, leur face cachée, souvent effrayante, parfois fascinant.”

comunicantes. Vampiro, lobisomem, fantasma, *prefantasma*, zumbi, sereia, golem, quimera, aurora, entardecer, meio-dia, meia-noite, esses seres metamórficos e períodos intermediários são dispositivos representados no texto fantástico como elementos tangíveis ou intangíveis. Viegnes (2006, p. 339, tradução nossa) também chama a atenção para outro momento do dia:

> [...] o crepúsculo, quer seja à noite ou de manhã, é um momento privilegiado da ontologia poética: zona indefinida entre-dois-mundos, fase de abertura dos limiares de fantasmáticos entre vida e morte, consciência ordinária e consciência visionária. Aqui, associado ao tremor, o crepúsculo nos permite apreender, não tanto a dolorosa inconsistência das coisas e dos seres, como seu potencial epifânico. Na delicadeza do tremor crepuscular, o mundo diurno perde sua pesada materialidade para se aproximar de seu duplo ideal[413].

Essa hora crepuscular, cinza, aberta condiz perfeitamente com o entre-lugar do fantástico, com o limiar no qual o ser incorpóreo e imaterial se encontra: inserido em seu objeto de desejo, mas sem possuí-lo por completo. Essas ambivalências fomentadas pelas isotopias fronteiriças são reiteradas, por exemplo, com o verso: “a ese mundo que ya no compartimos”. Nesse caso, ele permite ser interpretado tanto no sentido de que o espectro e a mulher pertencem a mundos diferentes e, portanto, contrários; como também que eles formam parte da virtualidade e são, portanto: “Irreales los amantes” embora seja “real el deseo”. Nesse sentido:

> Se o amor é igual à morte, se [...] a pessoa amada “não é nada do outro mundo” nem tampouco deste, mais que uma construção verbal, é possível chegar à conclusão de que o olhar incorpóreo só pode olhar para fora, em um sentido completamente “literal”, para um falante que possua um grau parecido de insubstancialidade (CUMPIANO, 1989, p. 28, tradução nossa)[414].

Esses conflitos e ambiguidades iniciam já na leitura do título, com a palavra “*sueño*” cuja possibilidade de leitura pode ser “sono” ou “sonho”, em espanhol, e, portanto, a depender da acepção escolhida, pode mudar completamente a interpretação. Vale ressaltar também a ressignificação de um dos temas bastante

---

[413] “[...] le crépuscule, qu’il soit du soir ou du matin, est un moment privilégié de l’ontologie poétique: zone indéfinie de l’entre-deux-mondes, phase d’ouverture des seuils fantasmatiques entre vie et mort, conscience ordinaire et conscience visionnaire. Ici, associé au tremblement, le crépuscule permet de saisir, non pas tant la douloureuse inconsistance des choses et des êtres, que leur potentiel épiphanique. Dans la délicatesse du tremblement crépusculaire, le monde diurne perd sa lourde matérialité pour s’approcher de son double idéal.”

[414] “Si el amor es igual que la muerte, si [...] la persona amada ‘no es nada del otro mundo’ ni tampoco de éste, más que una construcción verbal, es posible llegar a la conclusión de que la mirada incorpórea sólo puede mirar hacia afuera, en un sentido completamente ‘literal’, hacia un hablante que posea un grado parecido de insubstancialidad.”

explorados no fantástico: a confusão do onírico com o real. Ao produzir os versos “Y volvimos los dos a la vigília / a esse mundo que ya no compartimos”, Hahn movimenta peças existentes também no jogo do real e do irreal, do possível e do improvável, pois qual seria esse mundo não mais compartilhado pelos amantes?

As ‘falhas’ e digressões existentes no poema confluem para a mesma direção do coito interrompido – descrito nos versos – pelo despertar da amada que, ao sair do estado de semiconsciência durante o período no qual esteve sonhando, faz o fantasma constatar a inexorabilidade do fim do relacionamento, provocando-lhe, dessa maneira, as sensações melancólicas, os efeitos da bílis negra. Tal comportamento é reforçado pelo fato de que, embora o contato com o amado morto e os encontros além-túmulo sejam arquétipos antigos da poesia amorosa, (VIEGNES, 2006), na poesia fantástica os espectros não são invocados nem tampouco convidados pelos seres viventes. Nesse poema, em especial, a mulher desconhece a presença do fantasma.

Portanto, é possível inferir que, ainda inconformado com a rejeição, o espectro busca outras maneiras de insistir no relacionamento e, dessa maneira, materializa-se em outro objeto de fetiche porque nesses desdobramentos:

> Esses sujeitos líricos, nesta condição não humana, são fantasmáticos e costumam ser ominosos; e nesta etapa intermediária, proponho, junto com a ideia do desejo narcisista enamorado da imagem de si mesmo, tentam perpetuar a voz do falante, fazê-la imortal através de uma pulsão de autoconservação, como assim mesmo conectam a trajetória do fantasma pela multiplicidade de formas do falante, a maioria delas imaginárias, fantásticas, não humanas (BELAIR, 2016, p. 88, tradução nossa)[415].

Dessa maneira, o espectro, inconformado com a sua perda, assume, assim, outra aparência, a de um:

> Fantasma en forma de toalla
>
> Sales de la ducha chorreando agua
> y te secas el cuerpo con mi piel de toalla
>
> Y hay algo que te empuja a frotarte y frotarte

[415] “Estos sujetos líricos, en esta condición no humana, son fantasmáticos y suelen ser ominosos; y en esta etapa intermedia, propongo, junto con la idea del deseo narcisista enamorado de la imagen de sí mismo, intentan perpetuar la voz del hablante, hacerla inmortal a través de una pulsión de autoconservación, como asimismo conectan la trayectoria del fantasma por la multiplicidad de formas del hablante, la mayoría de ellas imaginarias, fantásticas, no humanas.”

entre los muslos húmedos
Entras en un terrible frenesí
en una locura parecida a la muerte
hasta que otra humedad más densa que el agua
te empapa la carne con su miel pegajosa

y tú aprietas las piernas y gimes y gritas
y yo te lamo entera con mis lenguas de hilo[416]

O arremate do poema encenado por um paroxismo acompanhado de um *cunnilingus* praticado por um fantasma está em perfeita consonância com as palavras de Óscar Hahn (1997, p. 17, tradução nossa)[417], quando da sua posição de crítico: “A literatura fantástica põe em circulação os excessos sexuais, suas transformações e suas perversões [...]”. Ademais, dentro das experimentações trabalhadas por Hahn e tomando por base a licença poética, é plausível observar que “Misterio gozoso”, exposto em forma de epígrafe neste subcapítulo, funcionaria perfeitamente como versos finais deste poema. O clima erótico está reiterado através do apelo visual e de sentidos realizado pelo poeta ao compor um ambiente úmido, por meio de um léxico referente à água (*ducha chorreando agua / húmedos / humedad / agua*) e à propriedade espessa dos fluidos corporais durante e depois do ato sexual (*empapa / pegajosa / miel*). Tal atmosfera compõe uma cena rápida, onde os verbos de ação no presente do indicativo conferem maior rapidez ao episódio e se associam à conjunção “y”, que se repete e amplia a velocidade, principalmente nos dois últimos versos. O ritmo diminui, assim como a finalização do ato sexual, na terceira e quarta estrofes, onde inexiste a conjunção e, portanto, o *enjambement* no final de cada verso é um pouco mais lento. Ademais, o “y” é um articulador sintático que proporciona coesão recorrencial, ou seja, a recorrência da mesma estrutura sintática associada à coesão sequencial, que faz progredir o texto, construindo um fluxo informacional.

O erotismo experienciado na solidão e no vazio representa esse desejo pelo ausente – nesse caso, a mulher amada. Ela não está mais ao lado desse indivíduo

[416] “Fantasma em forma de toalha / Sais da ducha jorrando água / e te secas o corpo com minha pele de toalha / E há algo que te empurra para esfregar-te e esfregar-te / entre as coxas úmidas / Entras em um terrível frenesi / em uma loucura parecida à morte / até que outra umidade mais densa que a água / te empapa a carne com seu mel pegajoso / e tu apertas as pernas e gemes e gritas / e eu te lambo inteira com minhas línguas de fio” (HAHN, 2012, p. 118, tradução nossa).
[417] “La literatura fantástica pone en circulación los excesos sexuales, sus transformaciones y sus perversiones, y los relaciona con la crueldad y la violencia, se manifiesta a través de la preocupación por la muerte.”

que se esvaziou e fez-se sombra, embora continue com a energia relacionada com as suas pulsões sexuais. Por isso ele necessita inserir um objeto na esfera do fetiche a fim, pode-se inferir, de fazer surgir um alter ego – a partir do ego que permanece aprisionado, haja vista o trabalho do luto não haver sido concluído – com o propósito de realizar determinadas atitudes que talvez a personalidade existente antes da autoevasão fosse incapaz de executar.

A terceira estrofe (*Entras en un terrible frenesí / en una locura parecida a la muerte*) condiz com as palavras de Rojas (1989) expostas algumas páginas acima, referente à analogia entre o orgasmo e a pequena morte. Além disso, o último verso (*y yo te lamo entera con mis lenguas de hilo*) encaixa-se na possibilidade levantada por Freud (1917, p. 33, grifo nosso), caso conseguisse supor uma coincidência entre as observações realizadas por ele e as deduções surgidas a partir desse processo: “não hesitaríamos em incluir na caracterização da melancolia a regressão do **investimento de objeto à fase oral da libido**, que ainda pertence ao narcisismo”. O orgulho com o qual o fantasma expõe o estado no qual ele deixou a mulher da qual ele se recusa a afastar-se é de extremo narcisismo e autossatisfação do ego. Por conseguinte, é possível indagar: o que, então, esse sujeito poético perde? Na verdade, ele não quer perder o objeto de desejo. Logo, esse Eros melancólico transforma-se em uma patologia erótica desse ser desintegrado. Portanto:

> O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental (AGAMBEN, 2007, p. 53).

Devido ao estado narcisístico, melancólico, enlutado e inconformado pela perda, a dimensão nova e fundamental, comentada na citação acima, escolhida pelo fantasma é o ambiente cotidiano, familiar, íntimo dos amantes. Em vista disso, ele busca manter as estruturas ao permanecer em um espaço já conhecido e compartilhado pelo objeto de desejo. Em meio a essas problemáticas de negação e afirmação, realidade e irrealidade, perda e busca, amor e morte, ausência e presença:

> [...] assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e da sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado (AGAMBEN, 2007, p. 46).

Portanto, mais que dentro de um labirinto, Hahn nos coloca diante de um abismo ao nos confrontar com textos fantásticos nos quais:

> […] a presença do falante como fantasma em poemas de corte erótico estaria desvelando um "eu" narcisista que necessita perpetuar o status tópico de amante, em uma fantasia amatória cuja natureza não fica clara, embora se sugere; e que diante da perda da amada, seu estado de melancolia o leva a exacerbar o desejo em direção a ela (BELAIR, 2016, p. 86, tradução nossa)[418].

Portanto, em consonância com as afirmações de Belair (2016), são construídas imagens alusivas a uma vassalagem amorosa por parte de um falante lírico incorpóreo que se movimenta parabolicamente na direção ausência-presença, a fim de permanecer com o seu objeto de desejo. A voluptuosidade das cenas está estruturada por meio de elementos mínimos, mas ao mesmo tempo máximos ao exigirem nossa cognição para interpretá-los dentro das ambiguidades existentes nos textos. A prospecção fictícia dos desdobramentos do sujeito poético dentro das projeções fantasmais cria realidades possíveis, onde a voz narrativa pertence ao "outro", àquele que geralmente aparece silenciado no fantástico, àquele ao qual lhe é delegado o papel de vilão, àquele que amedronta.

Tratando mais especificamente das características fantásticas, é evidente que a temática sexual em "Sábana de arriba" e em "Fantasma en forma de toalla" está muito mais explícita que em "Fantasma en forma de sueño". Entretanto, embora semelhantes no que tange à ambivalência sobre o efetivo ato sexual entre o fantasma transformado em lençol/toalha ou a masturbação da mulher ao se deitar/enxugar, inexiste a previsibilidade. Se em "Sábana de arriba" existe um distanciamento sugerido, pois o 'eu' finaliza sendo apenas um lençol de cima, após ser usado, em "Fantasma en forma de toalla" o 'yo' se faz presente e ativo (*y tu aprietas las piernas y gimes y gritas / y yo te lamo entera con mis lenguas de hilo*). Ademais, a incerteza se instala em "Fantasma en forma de toalla" nos versos "y hay

[418] "[…] la presencia del hablante como fantasma en poemas de corte erótico estaría desvelando un "yo" narcisista que necesita perpetuar el estatus tópico de amante, en una fantasía amatoria cuya naturaleza no queda clara, aunque se sugiere; y que ante la pérdida de la amada, su estado de melancolía lo lleva a exacerbar el deseo hacia ella."

algo que te empuja a frotarte y frotarte". Esse "algo" seria a presença numinosa do espectro ou alguma outra sobrenaturalidade que influencia a mulher?

Nesse poema, Hahn vai além de produzir um texto através do recurso de objetos inanimados que se animam. A poética do vazio nesta série de fantasmas produzidos pela autoespectralização abarca vários temas, tais como a transformação, a confusão do onírico com o real e o homem invisível, cuja característica principal é a onipotência (BORGES, 2007). Ademais, esse fantasma, capaz de assumir a forma de tantos objetos que proporcionam prazer à mulher amada carrega dentro de si mais um elemento que une poesia e fantástico: o mito. Nesse caso, é perceptível como a concepção mitológica do eterno retorno está implícita nos versos. Por mais que nos consideremos uma sociedade movida pelas ciências e pelo racionalismo e tentemos domesticar o sobrenatural, aprisionando-o no calabouço do 'primitivismo', nosso cotidiano está repleto de mitos que se atualizam sem que percebamos. Os poemas fantásticos de corte erótico de Hahn participam dessa atualização, pois:

> Outro espaço do imaginário contemporâneo onde ainda é possível reviver o mito, voltar a encenar seu resplendor simbólico desde nossa própria vivência como cidadãos do século XXI, é o *erotismo*. Quando representamos a experiência sexual no poema, já seja em primeiro plano ou sob o véu da elipse, o mito está dando vida a nossas palavras com seu hálito. E é que cantar uma cena de amor equivale – na lógica poética do mito – a uma repetição ritual do ato originário (GARCÍA, 2005, p. 35, grifo do autor, tradução nossa)[419].

Logo, o erotismo desses versos é o *leitmotiv* que faz o fantástico deslizar entre o possível e o improvável, entre a mitologia e a psicanálise, entre o tabu e a libido, entre o desejo e a repressão. Hahn, por conseguinte, ao associar os conceitos patológicos do amor, da melancolia, do olhar e do luto, aos conceitos psicanalíticos e filosóficos revela uma poesia fantástica de grande originalidade, pois atualiza temáticas, personagens, objetos e cenas cotidianas que formam parte da tradição do fantástico. O poeta está consciente do trabalho artístico que ele tenciona e tensiona, simultaneamente. Na perspectiva de seres incorpóreos, além dos fantasmas de corte erótico, existem também outros espectros que convivem em perfeita harmonia

[419] "Otro espacio del imaginario contemporáneo donde aún es posible revivir el mito, volver a poner en escena su resplandor simbólico desde nuestra propia vivencia como ciudadanos del siglo XXI, es el *erotismo*. Cuando representamos la experiencia sexual en el poema, ya sea en primer plano o bajo el velo de la elipsis, el mito está dando vida a nuestras palabras con su aliento. Y es que cantar una escena de amor equivale – en la lógica poética del mito – a una repetición ritual del acto originario".

em dimensões criadas fora da esfera erótica e são tão perturbadores quanto, como os apresentados no subcapítulo seguinte.

4.4 TEMPORADA DE FANTASMAS

No primeiro capítulo desta tese, dedicado à exposição do meu conceito de fantástico, mencionei, na parte referente às transições e dimensões, “La mujer de Blanco”, de Fernando Iwasaki, conto no qual a voz narrativa pertencia a um fantasma. Hahn exaspera essa ferramenta e fabrica personagens que dissolvem as fronteiras, saem do segundo plano e assumem a função de narrador-protagonista. As obras destacam-se por apresentar uma atmosfera inquietante do primeiro ao último verso. Algumas delas estão constituídas sob o caráter de **quando um evento/ente extraordinário atua em um mundo/ente extraordinário**, como é o caso de:

> Una noche en el Café Berlioz
>
> Yo he visto su cara en otra parte le dije
> cuando entró en el Café Berlioz
> Soy de otra dimensión contestó sonriendo
> y avanzó hacia el fondo del salón
>
> Ella finge escribir en su mesa de mármol
> pero me observa de reojo
>
> Desde mi mesa veo su cuello desnudo
>
> Como un aerolito cruzó mi mente
> el rostro de Muriel mi amante muerta
>
> Usted es zurda le dije acercándome
> Hacemos la pareja perfecta
>
> Tomé su lápiz y escribí “te amo”
> con mi mano derecha en la servilleta
>
> Rey del lugar común respondió sin mirarme

mientras le echaba azúcar al té

Me ha clavado una estaca en el corazón
Me ha lanzado una bala de plata
Me ha ahorcado con una trenza de ajo

Volví confundido a mi mesa
con la cola de diablo entre las piernas

En este punto las sombras de los clientes
pagaron y se fueron del Café Berlioz

Váyanse espíritus les dije furioso
agitando mi paraguas chamuscado

¿Hay alguna Muriel aquí?
gritó la mesera desde el umbral

Cuando ella caminó hacia la puerta
vi que tenía una cruz en la mano

Por favor tráiganme la cuenta
que ya está por salir el sol

La lluvia penetra por los agujeros de mi memoria

Muriel Muriel
¿por qué me has abandonado?[420]

Poema lírico-narrativo, constituído bem aos moldes dos textos românticos do século XVIII no qual a atmosfera gótica predomina, “Una noche en el Café Berlioz” é uma história fantástica encenada em um ambiente notívago e permeada por

[420] “Uma noite no Café Berlioz / Eu vi sua cara em outra parte lhe disse / quando entrou no Café Berlioz / Sou de outra dimensão respondeu sorrindo / e avançou para o fundo do salão / Ela finge escrever em sua mesa de mármore / porém me observa de soslaio / Da minha mesa vejo seu pescoço nu / Como um aerólito cruzou minha mente o rosto de Muriel minha amante morta / A senhora é canhota disse-lhe aproximando-me / Fazemos o par perfeito / Peguei seu lápis e escrevi ‘te amo’ / com minha mão direita no guardanapo / Rei do lugar comum respondeu sem olhar-me / enquanto colocava açúcar no chá / Cravou-me uma estaca no coração / Lançou-me uma bala de prata / Enforcou-me com uma trança de alho / Voltei confuso para a minha mesa / com a cauda de diabo entre as pernas / Neste ponto as sombras dos clientes / pagaram e se foram do Café Berlioz / Vão espíritos lhes disse furioso / agitando meu guarda-chuva chamuscado / Há alguma Muriel aqui? / gritou a garçonete do umbral / Quando ela caminhou para a porta / vi que tinha uma cruz na mão / Por favor traga-me a conta / que já está por sair o sol / A chuva penetra pelos buracos de minha memória / Muriel Muriel / por que me abandonaste?” (HAHN, 2012, p. 179, tradução nossa).

personagens luciferinos, ligados ao vampirismo. A intertextualidade amplia o horizonte interpretativo do poema, pois a obra claramente foi inspirada em *Sinfonia Fantástica Opus 14* (1830), do músico francês Hector Berlioz. Os protagonistas da peça musical e do poema se aproximam em diversos pontos, principalmente no tocante à "ideia fixa", criada por Berlioz, e está associado com a figura da mulher amada. O referido motivo aparece sob a forma de sentimentos que variam entre ternura, raiva e grotesco (*Hacemos la pareja perfecta* / *Tomé su lápiz y escribí "te amo"*; *Váyanse espíritus les dije furioso*; *Volví confundido a mi mesa* / *con la cola de diablo entre las piernas*, respectivamente). Outra consonância é a melancolia, o *leitmotiv* do poema, principalmente porque o personagem da sinfonia acredita ser o assassino de sua amada, entretanto, o do poema apresenta confusão após ouvir de Muriel: "*Me ha clavado una estaca en el corazón* / *Me ha lanzado una bala de plata* / *Me ha ahorcado con una trenza de ajo*".

Hahn logra compor uma poesia ambientada em uma esfera ambígua, pois é simultaneamente verossímil e inverossímil, haja vista que é um café frequentado por seres sobrenaturais. Muriel, em especial, é a personagem mais ambivalente devido ao fato de ser de *otra dimensión*, isto é ela é alheia tanto à nossa realidade à realidade exposta no poema. São essas incompatibilidades e ausências de respostas em nenhuma direção que fazem o caráter fantástico não evanescer. O estranhamento é reforçado a cada verso e é compartilhado tanto pelo leitor quanto pelo narrador que possui uma cauda de diabo e expõe sua inquietação diante de uma figura familiar. O evento insólito marca o clímax do poema quando o personagem compreende a fantasticidade na qual está imerso:

> *Cuando ella caminó hacia la puerta*
> *vi que tenía una cruz en la mano*
>
> *Por favor tráiganme la cuenta*
> *que ya está por salir el sol*

O trecho representa a incompatibilidade de dois mundos opostos e de forças irreconciliáveis: o sagrado e o demoníaco, o natural (vampiro não poder se expor ao sol) e o sobrenatural (vampiro segurar uma cruz).

A personagem Muriel é misteriosa, transita entre dimensões, habita o mundo dos vivos e dos mortos não apenas por apresentar um poder sobrenatural para isso, mas devido à sua própria condição de vampira – personagem habitual do fantástico – e, como tal é um ser ambíguo e transgressor, pois se alimenta de sangue (elemento que possui diversas simbologias) e encarna o desejo do homem em relação à imortalidade e, portanto, o poder sobre a morte, podendo, inclusive oferecer a vida eterna. Ademais, essa criatura representa a liberação das pulsões naturais (e sexuais), apresentando-se assim "[...] um ser absolutamente subversivo: altera a ordem "natural" da vida e é uma ameaça para os seres humanos" (ROAS, 2012, p. 442, tradução nossa)[421]. Nessa mesma linha de raciocínio, Campra (2008, p. 44, tradução nossa) teoriza que a figura do vampiro é paradoxal, "[...] pois não se trata em seu caso de imortalidade, ou de retorno do além, como acontece com os mais pacíficos fantasmas, senão de 'não-morte': um estado intermediário, irremediavelmente maligno [...]"[422].

Várias são as histórias de vampiros emuladas a partir de uma tradição gótica até os dias atuais. A prosa, de modo geral, brinda-nos com criaturas que aparecem na sua forma mais original e mítica, com caçadores almejando eliminá-los (como *Os sete*, de André Vianco (2016)), através de um personagem cômico (*O vampiro que descobriu o Brasil*, de Ivan Jaf (2002)) ou, ainda, sob a perspectiva de outros tipos de vampirismo como, por exemplo, *A confissão* (2006), de Flávio Carneiro, no qual o vampiro suga os conhecimentos, as experiências e as forças vitais de suas vítimas – todas mulheres – após uma única relação sexual.

A poesia é um campo complexo, hermético e espacialmente mais limitado. Logo, existe uma dificuldade muito maior não apenas em produzir poesia fantástica com essa temática, como também apresentar domínio suficiente da forma para nem cair em clichês, nem escapar da esfera fantástica, entrando dessa maneira no universo do maravilhoso. Hahn, como excelente especialista em implodir regras, apresenta-nos Muriel, que atormenta outra criatura sobrenatural e não os humanos. Além disso, o poeta amplia a ambivalência dessa personagem no que tange à

[421] "[...] un ser absolutamente subversivo: altera el orden 'natural' de la vida y es una amenaza para los seres humanos."
[422] "[...] pues no se trata en su caso de inmortalidad, o de retorno del más allá, como sucede con los más pacíficos fantasmas, sino de 'no-muerte': un estado intermedio, irremediablemente maligno [...]"

etimologia do seu nome (mar luminosos ou moura de pele escura)[423] e à sua representação: fantasma ou vampiro? Diante disso:

> Hahn exacerba sempre as possibilidades do amor vinculado à morte. Não há celebração do amor. E se o amor por momentos parece uma celebração de si mesmo, sua dissolução nos recorda sua relação com o tempo. A luta que neste nível estabelece constitui uma das explorações mais interessantes na poesia hispano-americana contemporânea, dessa busca por romper com as ataduras que prendem esse eu profundo, o único verdadeiro, só que não há redenção porque o conflito nunca termina de superar-se. Poesia do mistério, mistério da escrita. Metáforas da repressão sobre o corpo e o sujeito (GALINDO V., 2002, p. 29, tradução nossa)[424].

Mistério, amor, morte, conflito, solidão e melancolia, elementos condizentes com o caráter dos poemas fantásticos, permeiam a atmosfera do Café Berlioz, cujos clientes são sombras e onde existe um umbral que liga as dimensões, embora a travessia seja permitida apenas àqueles seres que recebem o chamado:

> *Cuando ella caminó hacia la puerta*
> *vi que tenía una cruz en la mano*
>
> *Por favor tráiganme la cuenta*
> *que ya está por salir el sol*

Em “Una noche en el Café Berlioz”, o tom dialogado dá voz ao fantasma de Muriel que, a *priori*, não aparece como protagonista, mas se sobressai diante do narrador-personagem. Entretanto, é por meio do sujeito enunciativo representado pelo primeiro narrador que somos inseridos na dimensão misteriosa desse ambiente lúgubre, pois:

> [...] o Outro, mediante seu discurso, nos torna cúmplices de suas experiências e seus sentimentos. E isso o humaniza, atenuando-se por isso, como disse antes, sua outridade. Embora isso não implique que o leitor assuma a situação trabalhada no relato como algo normal, posto que a presença (a existência) desse ser segue sendo percebida como impossível, como algo que está além de sua concepção do real. E, por isso mesmo, a

[423] Disponível em: https://www.significadodonome.com/muriel/. Acesso em: 7 fev. 2020.
[424] “Hahn exacerba siempre las posibilidades del amor vinculado a la muerte. No hay celebración del amor. Y si el amor por momentos parece una celebración de sí mismo, su disolución nos recuerda su relación con el tiempo. La lucha que en este nivel establece constituye una de las exploraciones más interesantes en la poesía hispanoamericana contemporánea, de esa búsqueda por romper con las ataduras que encierran ese yo profundo, el único verdadero, sólo que no hay redención porque el conflicto nunca termina de superarse. Poesía del misterio, misterio de la escritura. Metáforas de la represión sobre el cuerpo y el sujeto.”

> comunicação com ele não deveria produzir-se (ROAS, 2011, p. 171, tradução nossa)[425].

Esse “outro” é aquele que nem é humano nem condiz com a lógica racional. É algo alheio e ao mesmo tempo familiar, pois apresenta sentimentos comuns ao homem e, portanto, provoca a identificação entre o personagem e o leitor. Nessa linha de transgressões:

> O eu se desdobra ou desliza para outros suportes materiais, anulando a identidade pessoal; o tempo perde sua direcionalidade irreversível, portanto passado, presente e futuro se deslocam, reiteram-se, englobam-se uns aos outros; o espaço se desloca, apagando ou intensificando as distâncias. Os limites de tempos, espaços e identidades diferentes se superpõem e se confundem em um intrincado jogo sem solução, ou cuja solução pode prever-se catastrófica (CAMPRA, 2008, p. 34, tradução nossa)[426].

Esse procedimento é bastante explorado e exasperado, por exemplo, no poema:

> En la vía pública
>
> Estoy sentado en la puerta de mi casa
> esperando que pase el fantasma
>
> En esta mano tengo un recuerdo triste de ti
> En esta otra tengo un recuerdo desolado
>
> Y en estas dos que acaban de crecerme
> no tengo nada ni siquiera las líneas
>
> Así que estoy sentado en la puerta de mi casa
> esperando al fantasma que vendrá a dibujarlas
>
> para que me mueva y me levante y camine
> y pase cabizbajo frente a esa casa

[425] “el Otro, mediante su discurso, nos hace cómplices de sus experiencias y sus sentimientos. Y eso lo humaniza, atenuándose por ello, como dije antes, su otredad. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo que está más allá de su concepción de lo real. Y, por eso mismo, la comunicación con él no debería producirse.”

[426] “El yo se desdobla o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias. Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede preverse catastrófica.”

donde estoy sentado esperando[427]

"En la vía pública" é onde aparece o primeiro espectro na poesia fantástica de Hahn. Na fase de sua escrita, o vocábulo "fantasma" apareceu acompanhado com "*de nuestro amor*", locução adjetiva imediatamente apagada, como afirma o próprio poeta: "justamente porque convertia a menção do fantasma em uma expressão figurada" e "Nesse mesmo instante aflorou o imaterial protagonista de meus poemas: concreto, independente, literal" (traduções minhas)[428].

É evidente o diálogo entre "En la vía pública" e "Nacimiento del fantasma" em várias instâncias. A perda do objeto de desejo, a desintegração do "eu", a negação em abandonar o ambiente familiar e a aniquilação da identidade, sobretudo, pelo recurso empregado: o adínato[429]. A ausência das linhas das mãos marca essa ferramenta ao instaurar a hipérbole referente a declarações que formam parte do lugar comum de muitas histórias de amor terminadas apenas para um dos amantes: "sem você não sou ninguém"; "não sou nada sem você"; "serei um fantasma na sua vida"; "serei a sua sombra". Ao exagerar uma realidade natural, Hahn instaura o impossível, o insólito, o improvável, literalizando o estado de espírito do sujeito em desespero. Perder as linhas das mãos vai além da dissolução identitária. Esse evento desloca o indivíduo para uma dimensão na qual inexiste sensibilidade, vida, clareza mental, destino, interação, constituição física, personalidade – referência clara à quiromancia e ao ocultismo relacionado às linhas das mãos.

A colisão das referências temporais, espaciais e identitárias é o motivo condutor do poema e se faze presente por meio da imbricação de uma leitura metafórica e literal. Esclareço: o enunciador poético revela: "En esta mano tengo un recuerdo triste de ti / En esta otra tengo un recuerdo desolado / Y en estas dos que acaban de crecerme / no tengo nada ni siquiera las líneas". A homonímia e o paralelismo construídos pela palavra "mano" e pela repetição de estruturas, respectivamente, permitem interpretar que o fantasma – em processo de

[427] "Na via pública / Estou sentado na porta de minha casa / esperando que passe o fantasma / Nesta mão tenho uma recordação triste de ti / Nesta outra tenho uma recordação desolada / E nestas duas que acabam de crescer / não tenho nada nem sequer as linhas / Então estou sentado na porta de minha casa / esperando o fantasma que virá desenhá-las / para que me mova e me levante e caminhe / e passe cabisbaixo diante dessa casa / onde estou sentado esperando" (HAHN, 2012, p. 126, tradução nossa).

[428] "justamente porque convertía la mención del fantasma en una expresión figurada; En ese mismo instante afloró el inmaterial protagonista de mis poemas: concreto, independiente, literal" (HAHN, 2011; 2013).

[429] Dois períodos marcam o adínato: a Idade Média, quando entrou em desuso, e o período quinhentista, quando foi retomado. Tal dispositivo confirma a erudição e o conhecimento de Hahn, assim como suas influências e os diálogos com outros poetas pertencentes à tradição.

transformação – possui uma dicotomia, dois caminhos (*manos*) físicos (em frente--direita/ em frente-esquerda/ esquerda-direita ou direita-esquerda) ou abstratos para seguir: a desolação ou a tristeza, que em algum momento irão convergir (já que, a considerar a semântica e a pragmática, tristeza e desolação são sentimentos bastante próximos, sendo possível, inclusive, que a primeira esteja contida na segunda – embora a recíproca seja menos provável). Assim, ele decide nem seguir em frente nem seguir qualquer caminho, mas sim permanecer no mesmo lugar, ocupar o espaço público da rua. É nesta heterotopia onde acontece o início da metamorfose ("Y en estas dos que acaban de crecerme / no tengo nada ni siquiera las líneas"), que não se completa. Logo, o processo de transmutação permanece em suspenso, a meio caminho, configurando uma espera sem fim, pois o sujeito lírico ignora o fato de ser ele mesmo o esperado espectro – ou seja, ele não possui ciência – que virá devolver-lhe as linhas das mãos e, com elas, a escrita de uma nova história, de um novo futuro.

A ausência de marcadores sequenciais amplia o sentido de tempo estático, principalmente quando relacionada às expressões: "Estoy sentado", sua repetição, "acaban de crecerme", "estoy sentado esperando" e "tengo". Elas indicam que o enunciador poético possui apenas o presente. Além disso, a ideia de letargia está configurada pela quase ausência de verbos de ação. O instante no qual aparece uma sugestão de movimento está nas estrofes:

> *En esta mano tengo un recuerdo triste de ti*
> *En esta otra tengo un recuerdo desolado*
>
> *Y en estas dos que acaban de crecerme*
> *no tengo nada ni siquiera las líneas*

Elas sugerem um movimento de cabeça para um lado (*En esta mano)*, para outro (*En esta otra*) e para baixo (*Y en estas dos)*, a considerar a homonímia, isto é, a mão enquanto rua, mão direita, mão esquerda (ou vice versa) e depois as mãos enquanto partes do corpo humano. Assim, tanto o corpo físico quanto a transição permanecem no entre-lugar. Ou seja, o processo metamórfico e os estados corpóreos estão imbricados, provocando uma digressão entre aquilo que se imagina, vê, sente, presencia, tanto por parte do leitor quanto do narrador.

É esse devir-fantasma que produz a palavra poética, assume o papel de contar a (própria) história e almeja despertar a outridade. Tomando por base os estudos referentes à prosa fantástica, ele assume o discurso e as temáticas do "eu" e do "outro", em meio ao "nível semântico dos componentes do texto" e do nível semântico global do texto, ideias sistematizadas e propostas por Todorov (2008) e por Barrenechea (1972), que foram retrabalhadas por Campra (2008), que propõe, considerando os deslocamentos, as transgressões e os deslizes, duas categorias: as substantivas e as predicativas. As primeiras dizem respeito àquele que produz a palavra e:

> [...] define as categorias do eu, o aqui, o agora – quer dizer, os dados essenciais da enunciação. Estas categorias supõem a existência de seus elementos especulares (o que não é eu, nem aqui, nem agora), organizando, assim, eixos de oposição eu / outro; aqui / além; agora / antes (depois). […] a transgressão, ao mesclar ou inverter os termos em oposição, desbarata as coordenadas primordiais do indivíduo em condições de enunciar-se enquanto tal, em seu tempo e espaço […] (CAMPRA, 2008, p. 34, tradução nossa)[430].

Já as predicativas estão configuradas como qualificadoras das substantivas. A proposta de Campra (2008) é:

> [...] uma catalogação de caráter operativo, que se fundamenta em distinções oferecidas pelo próprio texto, enquanto organização de material linguístico. De um particular ato de enunciação (o ato narrativo) deriva um particular tipo de enunciado (o relato) que é o texto com o qual o leitor se enfrenta. Dos elementos deste enunciado (de cada um deles ou de todos contemporaneamente) podem predicar-se qualidades intrínsecas que, no caso de se apresentarem como irredutíveis, oferecem, ao se subverter (invertendo-se, superpondo-se, homologando-se), o terreno pertinente para a atuação do fantástico (CAMPRA, 2008, p. 34, tradução nossa)[431].

Campra (2008) subdivide as categorias predicativas em três eixos, considerado as oposições: concreto / não concreto (que podem conter deslizes vertiginosos, como o sonho); animado / inanimado (contém a abolição, a suspensão

[430] "[...] define las categorías del yo, el aquí, el ahora –es decir, los datos esenciales de la enunciación. Estas categorías suponen la existencia de sus elementos especulares (lo que no es yo, ni aquí, ni ahora), organizando así ejes de oposición yo / otro; aquí / allá; ahora / antes (después). […] la transgresión, a mezclar o invertir los términos en oposición, desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal, en su tiempo y espacio […]"

[431] "[...] una catalogación de carácter operativo, que se funda en distinciones ofrecidas por el texto mismo, en cuanto organización de material lingüístico. De un particular acto de enunciación (el acto narrativo) deriva un particular tipo de enunciado (el relato) que es el texto con que se enfrenta el lector. De los elementos de este enunciado (de cada uno de ellos o de todos contemporáneamente) pueden predicarse cualidades intrínsecas que, en el caso de presentarse como irreductibles, ofrecen, al subvertirse (invirtiéndose, superponiéndose, homologándose), el terreno pertinente para la actuación de lo fantástico."

entre as fronteiras entre a vida e a morte; ícones que se animam); humano / não humano (possui a mesma aura do segundo eixo, mas neste caso o objeto que se anima demonstra traços humanos e sentimentos como, por exemplo, “Silla Mecedora” e “Autorretrato hablado”).

Em consonância com Campra (2008), assevero que essas categorias e esses eixos nem são estruturas estáticas nem tampouco imutáveis e, ademais, elas podem estar imbricadas, sobreporem-se umas sobre as outras, transmutarem-se, e se apresentarem de modo tradicional. Nesse sentido, e voltando para o plano do poema, é perceptível como os estudos da referida teórica encontram exemplificações na série de poemas aqui expostos. Da mesma maneira, condizente com o espírito questionador, transgressor e inapreensível do fantástico, é possível refletir sobre em qual(is) desse(s) eixo(s) estarão os protagonistas e enunciadores do discurso de “Una noche en el café Berlioz” e de “En la vía pública”. Este, em especial, haja vista a metamorfose haver permanecido incompleta, representa o “eu” ou o “outro”? Esse narrador-protagonista que possui apenas o aqui e o agora é humano ou não-humano?

Os fantasmas de Hahn, portanto, vivenciam diversos tipos de metamorfose, além de assumir as formas dos objetos já mencionados:

DE	**PARA**
Estado	Ação
Descrição	Narração
Antagonismo	Protagonismo
Assombração	Assombrado
Algoz	Vítima

Fonte: a autora

Não satisfeito por criar personagens com os quais o leitor se enfrenta, desestabilizando-se e tendo suas tentativas de respostas unívocas implodidas, Hahn, assim como faz com as tradições clássicas, medievais e contemporâneas, revitaliza e reformula teorias e narrativas, levando-as para dentro do poema e dando luz a um personagem fora dessas categorias: o *prefantasma*.

4.5 PREFANTASMAS: O DIVISOR DE ÁGUAS

Existem muitas teorias sobre os fantasmas, assim como inúmeras são as histórias cujas fontes consistem tanto em declarações de pessoas comuns que vivenciaram experiências sobrenaturais com esses entes, como em obras ficcionais que exploram esse motivo de todas as formas. Dentro da literatura, em especial a fantástica, temos a seguinte definição:

> [...] o fantasma é um ser que retorna do além em forma incorpórea e se instala no mundo dos vivos, rompendo, desse modo, os limites entre duas ordens de realidade descontínuas, e traça com isso uma transgressão absoluta de nossos códigos sobre o funcionamento do real. E não só por sua presença impossível, senão também por sua especial natureza, aquela que nem o tempo nem o espaço humanos afetam. Essa dimensão transgressora é a que determina seu valor no relato fantástico (ROAS, 2011, p. 46, tradução nossa)[432].

As palavras de Roas (2011) são pertinentes para discutirmos – seja na esfera religiosa, filosófica ou literária – a criação, por meio do imaginário humano de dimensões paralelas que se intercruzam, de mundos comunicantes dinamizados pela abertura de umbrais. Determinadas idiossincrasias, como as do *Nàgo*:

> [...] concebem que a existência transcorre em dois planos: o do *àiyé*, isto é, o mundo, e o *òrun*, isto é, o além. O àiyé compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam, particularmente os *ará-àiyé* ou *aráyé*, habitantes do mundo, a humanidade.
> O *òrun* é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada – *ode òrun* – habitada pelos *ara-òrun*, habitantes do *òrun*, seres ou entidades sobrenaturais. [...] Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun* [...] (SANTOS, 2012, p. 55-56).

Como é sabido – e debatido à exaustão –, a realidade empírica encontra-se representada na literatura. As reflexões de Roas (2011) e Santos (2012) complementam-se e refletem a procura do indivíduo para negar a sua finitude, para tentar colocar-se em uma condição de criatura indelével. Dessa maneira, diversas e numerosas são as teorias e os ritos de passagem relacionados à "viagem" realizada pela alma, ao caminho percorrido pelo desencarnado para chegar à vida eterna. Em

[432] "[...] el fantasma es un ser que retorna del más allá en forma incorpórea y se instala en el mundo de los vivos, rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real. Y no solo por su presencia imposible, sino también por su especial naturaleza, a la que no afectan ni el tiempo ni el espacio humanos. Esa dimensión transgresora es la que determina su valor en el relato fantástico."

contrapartida, enquanto discussões sobre “para onde vamos” desenvolveram-se em progressão geométrica, e permanecem gerando novas espécies de concepções, os questionamentos no tocante a “de onde viemos” caminham a passos lentos e não apresentam um número tão expressivo.

Óscar Hahn, como um grande leitor de seu mundo (e de outros) e diante de suas inquietações criativas, traz à ordem do dia o *prefantasma*, um personagem incorpóreo, não porque deixou de habitar um corpo, mas sim porque nunca habitou nenhum corpo. Esse ser que representa os fantasmas anteriores à vida não por acaso estreia no livro *Apariciones profanas* (2002) e o poeta assim explica – em uma entrevista a Francisco José Cruz – o processo criativo e inspirativo no qual esses personagens estão pautados:

> “A vida é um resplendor entre duas escuridões”. Entende-se que a segunda escuridão é a morte. E a primeira? Minha resposta foi que tinha que ser um modo de existência anterior à gestação do ser humano, acerca da qual não sabemos nada e que, entretanto, suscitou muito pouca reflexão através da história. Sobre a morte, pelo contrário, há uma enorme e interminável quantidade de escritos. Os fantasmas são personagens que vêm da morte, ou seja, da segunda escuridão. Porém, como dizia, também existe a primeira escuridão (CRUZ, 2012, p. 411, tradução nossa)[433].

Surgem, portanto, versos que são reflexos dessas inquietações, tais como:

> La primera oscuridad
>
> ¿Qué sabemos del infinito
> que precede a la vida?
> ¿Qué ignoramos qué olvidamos
> de la primera oscuridad?
> No nacidos aún
> no engendrados aún
> ¿dónde estábamos
> antes de alzarnos con el ser?
>
> El aire frío sopla
> y refresca mi cara

[433] “‘La vida es un resplandor entre dos oscuridades’. Se entiende que la segunda oscuridad es la muerte. ¿Y la primera? Mi respuesta fue que tenía que ser un modo de existencia anterior a la gestación del ser humano, acerca de la cual no sabemos nada y que sin embargo ha suscitado muy poca reflexión a través de la historia. Sobre la muerte, por el contrario, hay una enorme e interminable cantidad de escritos. Los fantasmas son personajes que vienen de la muerte, o sea, de la segunda oscuridad. Pero, como decía, también está la primera oscuridad.”

Parado en el balcón
aquí arriba
en el piso 15
veo las luces
de los edificios
refulgir en la noche
A lo lejos
puntitos amarillos
Me inclino un poco
hacia adelante
El imán poderoso
del vacío
Me tengo que tomar
de la baranda de fierro
Está helada
Los semáforos rojos
cambian a verde
Arriba en la bóveda negra
no brilla
ni una sola estrella

Abajo
miles de luminarias
parpadean
Si la primera oscuridad
es anterior a la vida
y a la muerte
anterior al espacio
y al tiempo
¿de qué material inmaterial
está hecha
de qué substancia inconcebible
de qué ser su no-ser?

Mi pasado
no está en la vida
ni tampoco en el círculo
vicioso de las reencarnaciones
Mi pasado está
en la primera oscuridad

Abro la puerta del balcón
para que entren los prefantasmas
Vienen de la primera oscuridad
Se posan en las sillas
en los cuadros
sobre mi cabeza
pero no me hacen daño
Me lamen con sus lenguas
diminutas y entonan
una canción descolorida[434]

Outros poemas de Hahn, analisados anteriormente nesta tese, apresentam ausência de pontuação e têm o ritmo marcado pela aparição das letras maiúsculas, assim como do espaçamento entre as estrofes. Entretanto, em "La primera oscuridad" essa ferramenta possui íntima ligação com o conteúdo. Primeiramente, o ritmo, alternadamente, acelerado e lento do poema lírico-narrativo condiz com as inquietações apresentadas pela voz poética. Esse mesmo recurso, as elipses, as metonímias e os anacolutos ampliam o fluxo de pensamento e reforçam o tom coloquial. A disposição dos versos forma um desenho no qual é possível identificar uma configuração vertical e bastante alongada, estrutura que coincide com o *locus* de enunciação: um prédio de, no mínimo 15 andares (*Parado en el balcón/ aquí arriba* / *en el piso 15*).

Tanto neste poema quanto nos demais, está presente um barroquismo identificado pelos contrastes entre claro e escuro (*oscuridad*, *luces*, *refulgir de la noche*, *bóveda negra/ no brilla* / *ni una sola estrella*, *luminarias*), pelos jogos de palavras (*de qué substância inconcebible* / *de qué ser su no-ser*) e pelas tensões entre vida e morte, celeste e terreno. Da mesma maneira, algumas características românticas aparecem no ambiente noturno, principalmente o solilóquio, as perguntas

[434] "A primeira escuridão / O que sabemos do infinito / que precede a vida? / O que ignoramos o que esquecemos da primeira escuridão? / Não nascidos ainda / não engendrados ainda / onde estávamos / antes de alçarmos com o ser? / O ar frio sopra / e refresca a minha cara / Parado na varanda / aqui em cima / no andar 15 / vejo as luzes / dos edifícios / refulgir na noite / Ao longe / pontinhos amarelos / Me inclino um pouco / para frente / O ímã poderoso / do vazio / Tenho que segurar / a barra de ferro / Está gelada / Os semáforos vermelhos / mudam para o verde / Acima na abóboda negra / não brilha / nem uma só estrela / Abaixo milhares de luminárias / piscam / Se a primeira escuridão / é anterior à vida / e à morte / anterior ao espaço / e ao tempo / de que material imaterial / está feita / de que substância inconcebível / de que ser seu não-ser? / Meu passado / não está na vida / nem tampouco no círculo / vicioso das reencarnações / Meu passado está / na primeira escuridão / Abro a porta do balcão / para que entrem os prefantasmas / Vêm da primeira escuridão / Pousam nas cadeiras / nos quadros / sobre minha cabeça / porém não me fazem mal / Me lambem com suas línguas / diminutas e entoam / uma canção descolorida" (HAHN, 2012, p. 358-359, tradução nossa).

retóricas em relação a esse ser que habita uma dimensão anterior à existência – das quais apenas nos damos conta na última estrofe – e o sutil ímpeto ao suicídio, marcado pelo *L'appel du vide*, sentimento este que tenta a voz narrativa a saltar diante de um abismo, como se estivesse sendo chamada ao vazio, desejo este súbito e passageiro. A imprecisão do estado anímico da voz narrativa está configurada em um espaço psicoanalítico e, em conjunto com a disposição dos versos – apontando verticalmente de cima para baixo – reforçam essa interpretação de que ela está na iminência de acabar com a própria vida:

Me inclino un poco
hacia adelante
El imán poderoso
del vacío

Hahn, portanto, recorre a estilos literários considerados em desuso, ultrapassados – sendo quase criminosa a sua utilização – e os atualiza. Esse é o ponto fundamental de suas produções. Ele nem imita nem reproduz, mas sim se inspira e desde:

> Quando todos faziam poesia épica, ou faziam, por oposição, poesia estravagaria, ou antipoesia, ele era uma espécie de lírico marginal, capaz de invocar a maestros tão suspeitos, tão inverossímeis, como Garcilaso de la Vega, e que não parecia disposto, por outro lado, a dar seu braço a torcer (EDWARDS, 2002, p. 15-16, tradução nossa)[435].

É essa personalidade forte e segura que permite a Hahn criar uma estrutura montada através, inclusive, de um código cromático que forma uma visão caleidoscópica da cidade e termina com uma sinestesia (*canción descolorida*). São estratégias que alternam a focalização a fim de provocar a infiltração do sobrenatural na última estrofe. Contudo, é essa atmosfera cotidiana e sem sobressaltos, na qual está uma pessoa comum, ensimesmada e que, portanto, decanta suas angústias por meio de diálogos existenciais consigo mesma que irrompe o inesperado: a entrada dos *prefantasmas* cujo comportamento está em conformidade com a doutrina espírita que afirma serem simples e ignorantes as novas almas ainda não

[435] "Cuando todos hacían poesía épica, o hacían, por oposición, poesía estravagaria, o antipoesía, él era una especie de lírico marginal, capaz de invocar a maestros tan sospechosos, tan inverosímiles, como Garcilaso de la Vega, y que no parecía dispuesto, por otro lado, a dar su brazo a torcer."

reencarnadas. A referência a essa religião aparece, inclusive nos versos: "Mi pasado / no está en la vida / ni tampoco en el círculo / vicioso de las reencarnaciones".

A cotidianidade do poema encontra o leitor desprevenido – mesmo o mais familiarizado com o fantástico – e é nesse momento que a lógica é confrontada, pois:

> [...] o mundo dominante visto no texto é muito similar ao nosso e as leis de verossimilhança coincidem largamente com as nossas. Contra o pano de fundo da lógica do mundo, o narrador introduz um nível de realidade que o homem não pode aceitar. Esse é o mundo da superstição e do mito, que contradiz o mundo da razão que nós estamos acostumados. A ocorrência do sobrenatural é frequentemente vista como uma violação da ordem normal das coisas (CHANADY, 1985, p. 5, tradução nossa)[436].

Essa violação da ordem, da qual trata o final da referida citação, surge no poema de forma insólita, pois o numinoso entra no ambiente familiar como se o sujeito poético já o estivesse esperando: "Abro la puerta del balcón / **para que entren** los prefantasmas". A ausência de surpresa por parte da voz narrativa faz aparecer, dessa maneira, um conceito trabalhado no primeiro capítulo: a pseudoaceitação do evento sobrenatural, que pode até resolver os problemas internos do texto, mas permanecem incompatíveis com as regras da realidade. Esse recurso na verdade insere o poema dentro da premissa mais tradicional do fantástico: a vacilação a dúvida. De onde vêm os *prefantasmas*? Da alucinação ou da lucidez? Entretanto, como já explicitado, o sobrenatural precisa ser anunciado, e assim Hahn o faz quando os versos da penúltima estrofe perguntam "¿de qué material inmaterial / está hecha / de qué substancia inconcebible / de qué ser su no--ser?" e os versos da penúltima, assim como o próprio título, afirmam que o passado está "en la primera oscuridad". É dessa dimensão de onde vêm os *prefantasmas*. A entrada desses seres, talvez bem-vindos, talvez esperados, aparentemente inofensivos, é realizada através da heterotopia do deslize aberta pelo próprio sujeito poético: "Abro la puerta del balcón / para que entren los prefantasmas / Vienen de la primera oscuridad". Esse local de transição entre os mundos comunicantes é analisado também por Viegnes (2006) quando da análise de uma poesia fantástica

[436] "[...] the dominant world view of the text is very similar to our own, and the laws of verisimilitude coincide largely with ours. Against the background of this logical world, the narrator introduces a level of reality which rational man cannot accept. This is the world of superstition and myth, which contradicts the world of reason to which we are accustomed. The occurrence of the supernatural is often seen as a breach of the normal order of things."

de Verlaine. As palavras do referido teórico também cabem perfeitamente para o poema de Hahn:

> O simbolismo do limiar – porta, janela, ou como aqui varanda – aumenta o sentimento de obsessão, sendo o limiar sempre, especialmente quando abre, como é o caso nesta passagem, uma transição para outro lugar, anteriormente escondido, até outro mundo (VIEGNES, 2006, p. 183, tradução nossa)[437].

Efetivamente havia uma obsessão do sujeito poético em relação à "la primera oscuridad" e ao mesmo tempo em que há questionamentos sobre ela, a abertura da porta e a forma como os *prefantasmas* entram e se comportam no apartamento levam-nos a interpretar que também havia certeza da existência dessas criaturas. Além disso, se de um lado dificilmente é possível afirmar que o sobrenatural é naturalizado, por outro, podemos inferir que, assim como na prosa, inexiste combate ou tentativa de fuga por parte da voz poética. Pelo contrário, ela cede passagem para o encontro com a sobrenaturalidade. Dessa maneira, transitamos entre dúvida, certeza, possibilidade, vida, morte, existência anterior à vida. Quer dizer, deslocamos nossas interpretações por labirintos intermináveis – caráter próprio do fantástico.

O desfecho do poema está em consonância com as palavras de Hahn quando ele afirma que os prefantasmas "São espíritos amigáveis que vivem com uma missão exploratória, porque como em algum momento vão nascer no corpo de alguém, **querem saber se a vida vale a pena viver**" (HAHN apud DÍAZ DE CASTRO, 2012, p. 5, grifo nosso, tradução nossa)[438]. A oração em destaque representa uma das dúvidas que permeiam as angústias do protagonista de:

> Palabras de un prefantasma
>
> Si muero antes de nacer
> si muero aun antes de haber entrado en un cuerpo
> suplico no disolverme en la nada
> suplico conservar mi forma
> de fantasma anterior al nacimiento

[437] "Le symbolisme du seuil - porte, fenêtre, ou comme ici porche - ajoute au sentiment de hantise, le seuil étant toujours, surtout lorsqu'il s'ouvre, comme c'est le cas dans ce passage, une transition vers un autre lieu, auparavant caché, voire un autre monde."
[438] "Son espíritus amigables que vienen con una misión exploratoria, porque como en algún momento van a nacer en el cuerpo de alguien, quieren saber si la vida vale la pena de vivirse."

y asomarme sin cuerpo al mundo de los nacidos
a ver qué hacen cómo viven y qué sienten
cuando comprenden que sus cuerpos
un día serán sólo ceniza
y no sabrán qué hacer ni a dónde ir
Entonces
yo los recibiré en mi casa y les diré:
Bienvenidos hermanos fantasmas
aquí están los espectros de los que aún no han nacido
sincérense con nosotros
dígannos si valió la pena nacer
dígannos si la vida tuvo algún sentido
o si ser o no ser da exactamente lo mismo[439]

Neste poema Hahn leva aos extremos as dualidades, as contradições, as complexidades, o jogo de palavras e de ideias, o conflito entre corpo e alma, as incertezas, as antíteses e os paradoxos. O primeiro desses embates aparece bastante claro quando comparamos este texto com o anterior. Enquanto “La primera oscuridad” apresenta um grupo de *prefantasmas* configurados como seres animalescos, instintivos ou, como dito anteriormente, simples e ignorantes, em “Palabras de un prefantasma” eles são humanizados e, mais ainda, adultos. Esta posição leva o leitor a refletir que, após a entrada em um corpo, eles assumam a condição infantil.

O nascimento, segundo o sujeito poético, é compreendido como a entrada em um corpo e não o parto em si. Ademais, vale ressaltar as questões mais inquietantes e que, em minha opinião, confrontam fortemente a lógica: a possibilidade de o *prefantasma* morrer antes de nascer, o pedido para não se dissolver no nada havendo também a possibilidade de conservar a “forma”, embora poucos versos depois ele afirme ser incorpóreo (*suplico conservar mi forma* / *de fantasma anterior al nacimiento* / *y asomarme sin cuerpo al mundo de los nacidos*). Surgem muitas dúvidas. Entre elas: como ele pode morrer se ele não possui vida por não haver

[439] “Palavras de um prefantasma / Se morro antes de nascer / se morro ainda antes de haver entrado em um corpo suplico não dissolver-me no nada / suplico conservar minha forma / de fantasma anterior ao nascimento / e assomar-me sem corpo ao mundo dos nascidos / para ver o que fazem como vivem e o que sentem / quando compreendem que seus corpos / um dia serão só cinza / e não saberão o que fazer nem aonde ir / Então / eu os receberei em minha casa e lhes direi: / Bem-vindos irmãos fantasmas / aqui estão os espectros dos que ainda não nasceram / desabafem conosco / digam-nos se valeu a pena nascer / digam-nos se a vida teve algum sentido / ou se ser ou não ser dá exatamente no mesmo” (HAHN, 2012, p. 220, tradução nossa).

habitado um corpo? Por isso, é pertinente comentar que na poesia de Hahn, tudo ocorre:

> […] desde e em torno ao corpo, que ocupa a dimensão do vivo e é a medida da verdade. Entre as promessas da tradição poética, as catástrofes da história e a violência de toda ordem, o corpo é o espaço testemunha e referência (ORTEGA, 1989, p. 85, tradução nossa)[440].

Corpo este que o *prefantasma*, paradoxalmente, nem possui e nem quer perder. Acredito que este poema, da série de *prefantasmas*, é o mais rico em dicotomias, dúvidas, vacilações, possibilidades, conflitos e ambivalências. O fantástico, aqui, salta aos olhos. Hahn amplia o horizonte de pensamentos que colidem ao realizar uma escolha lexical do tipo "*nacidos*" em lugar de vivos, ao construir um poema em forma de epigrama, ao atualizar o debate entre corpo e matéria e ao não deixar bem explícito, por meio de passagens tácitas – tal qual o silenciamento do fantástico –, a quem esse narrador suplica e em qual dimensão estará essa casa do *prefantasma* onde os fantasmas poderão se reunir com espectros ainda não nascidos. Os versos "yo los recibiré em mi casa y les diré" sugerem que ela poderia em uma dimensão paralela e/ou igual ao mundo dos vivos – leia-se 'nascidos', de acordo com o poema. Essas ordens contraditórias do natural e do sobrenatural colidem ao presenciarmos uma voz poética emitida a partir de um *locus* indeterminado, um ser que almeja sair de uma dimensão imprecisa para entrar no mundo dos nascidos (vivos) e, ao mesmo tempo, tem a possibilidade de transitar pelo ambiente dos fantasmas (mortos). Nesse sentido, é possível considerar que este poema está na esfera fantástica de **quando um evento/ente extraordinário atua em um mundo/ente extraordinário**, assoma-se ao mundo real, almeja obter informações do plano natural e pretende se comunicar com outros seres sobrenaturais. Ou seja, a transdimensionalidade é exasperada neste poema, por meio de um ser que, diferentemente de "La primera oscuridad" não é um visitante, mas sim um anfitrião.

Os caminhos percorridos por Hahn, como está sendo possível observar, atravessam vários terrenos para compor uma obra fantástica repleta de referências,

[440] "[…] desde y en torno al cuerpo, que ocupa la dimensión de lo vivo y es la medida de la verdad. Entre las promesas de la tradición poética, las catástrofes de la historia y la violencia de todo orden, el cuerpo es el espacio testimonio y referencia."

fazendo com que as possibilidades de leitura estejam sempre em expansão. Isso se deve também ao fato de que:

> Para enfatizar a oposição com o mundo conhecido, o fantástico incorpora anomalias e excessos que toma de outros discursos sobre o comportamento humano provenientes de sistemas filosóficos, religiosos, morais e científicos, especialmente (ARÁN, 2007, p. 225, tradução nossa)[441].

Nessa interseção de sistemas, Hahn realiza a intertextualidade com *Hamlet*, no último verso, e realça a assinatura hahniana do diálogo com outros tempos. Além desse recurso, também aparecem em meio aos *prefantasmas* referências mitológicas e bíblicas – anteriormente discutidas em outros poemas – na obra "La muerte es una buena maestra", na qual pela primeira vez o *prefantasma* surge na obra de Hahn. Por uma questão de espaço, pois o poema tem uma extensão considerável, decidi analisar os trechos mais pertinentes para as discussões aqui travadas. Logo, assim inicia a obra:

> Levántate y anda al hospital me dijo la voz
> Soy el fantasma anterior a tu nacimiento
>
> Aún no es tiempo para el otro fantasma
>
> Tu muerte te afectaría profundamente
> Jamás podrías recuperarte de tu muerte
>
> Me pusieron en una camilla y me metieron al quirófano
> Al otro lado se ve el infinito qué miedo[442]

O enredo versa a respeito de um homem que, após o evento acima descrito, vai ao hospital e é submetido a uma cirurgia. Durante esse processo, ele apresenta episódios de delírio (*El médico me abrió la arteria que pasa por la ingle / y empecé a delirar*), momento em que somos levados a um mundo sem sentido, onde o

[441] "Para enfatizar la oposición con el mundo conocido, el fantástico incorpora anomalías y excesos que toma de otros discursos sobre el comportamiento humano provenientes de sistemas filosóficos, religiosos, morales y científicos especialmente."

[442] "Levanta-te e anda para o hospital me disse a voz / Sou o fantasma anterior ao teu nascimento / Ainda não é tempo para o outro fantasma / Tua morte te afetaria profundamente / Jamais poderias recuperar-te de tua morte / Colocaram-me numa maca e me levaram à sala de cirurgia / Do outro lado se vê o infinito que medo" (HAHN, 2012, p. 207, tradução nossa).

inanimado se anima, onde objetos e plantas se humanizam e onde o tema da morte é reiterado.

A laceração nesse poema se apresenta porque a voz que ordena ao homem ir até o hospital não advém de numa projeção referente ao futuro (como “Designios”, por exemplo), mas sim ao seu passado antes de ele configurar-se como tal. Esta poesia não apenas refuta a linearidade do tempo, como também rompe com as noções de deslocamentos temporais que estamos acostumados a encontrar nos poemas e na literatura fantástica como um todo. Os primeiros versos do poema – iniciado em discurso indireto livre em terceira pessoa, passando ao discurso direto em primeira pessoa – trazem consigo os primeiros conflitos. A voz do *prefantasma* parece não ser a mesma do homem que é a sua materialização, pois ele não a reconhece como sendo a própria voz. As dimensionalidades se intercruzam causando um ‘curto circuito’, embora a cena seja totalmente inteligível, pois o *prefantasma* se comunica com ele mesmo já materializado. Novamente, existe a pseudoaceitação e aparece o ‘sobrenatural explicado’, ambos dispositivos insuficientes para uma conclusão inquestionável do evento. A coexistência do *prefantasma* e de sua versão através de um encontro entre o antes e o agora abre precedentes para conjecturar que Hahn atualiza a figura do *Doppelgänger*, apresentando-o como um duplo não-biologicamente relacionado à pessoa viva, com o poder da bilocação, mas rompendo com o arquétipo de ele ser um fenômeno maligno ou de prenúncio do mal, já que o *prefantasma* salva a vida do homem, ou melhor, a sua própria vida.

É válido enfatizar que esse desdobramento do sujeito possui ciência tanto do destino quanto da personalidade de sua representação humana. Também é importante ressaltar que o *prefantasma* se refere a si próprio como “eu”, ao homem encarnado – para usar um termo que consiga representar mais apropriadamente a situação – como “tu” e ao espectro como “outro”. Isto é, existem três representações de um mesmo referente. Logo, *prefantasma*, ser humano e fantasma estão marcadamente diferenciados de acordo com o plano que ocupam, mas representam o mesmo ente.

Ademais, também é conflituoso o fato de um espírito ainda não encarnado dar ordens a si próprio já materializado. Nesse sentido, Hahn dinamita as ideias construídas sob a égide de que o ser sobrenatural influencia o ser humano tomar

certas atitudes, pois o *prefantasma*, nesse poema, não induz a nada, mas sim ordena e é obedecido.

Analisando comparativamente os textos apresentados nesta tese, é possível afirmar sua grande aproximação com o poema sem título de Miró (2010), apresentado no capítulo anterior, e, simultaneamente, a considerar a prosa, com "La noche boca arriba", de Julio Cortázar – este, em especial, pelas questões sobre delírio e lucidez, temas esses relacionados ao inconsciente, que, por sua vez também aparecem no poema:

> Tengo un hoyo en el alma
> por el cual se me escapa el cuerpo
> El médico me abrió la arteria que pasa por la ingle
> y empecé a delirar
>
> Aquí en este mar que llaman el inconsciente
> hay unas lianas que se te enredan en el cuello
> […]
> El inconsciente es un árbol lleno de pájaros muertos
> que se echan a volar cuando uno menos lo espera
> […]
> Entraron mi mujer y mis dos hijos pequeños
> y me acariciaron las manos llenas de pinchaduras
>
> Soy inmortal les dije al menos por ahora
> y caí profundamente dormido
>
> Desperté adentro de una pintura del Bosco
> Entre tubos y alambres conectados a máquinas
>
> Pero aquí no hubo ni extracción ni piedra ni locura
> Solamente un sujeto perfectamente lúcido[443]

[443] "Tenho um buraco na alma / pelo qual me escapa o corpo / O médico abriu a artéria que passa pela virilha / e comecei a delirar / Aqui neste mar que chamam o inconsciente / há umas lianas que te enroscam no pescoço / […] O inconsciente é uma árvore cheia de pássaros mortos / que se põem a voar quando alguém menos espera / […] Entraram minha mulher e meus dois filhos pequenos / e me acariciaram as mão cheias de punções / Sou imortal lhes disse ao menos por enquanto / e caí profundamente no sono / Despertei dentro de uma pintura de Bosco / Entre tubos e arames conectados a máquinas / Porém aqui não houve nem extração nem pedra nem loucura / Somente um sujeito perfeitamente lúcido" (op. cit. p. 207-209, tradução nossa).

Esse mergulho no inconsciente é realizado através de sua entrada na sala de cirurgia (*quirófano*), interpretado aqui como uma heterotopia que permite a transição ou a "confusão" entre o onírico e a vigília, entre o delírio e a realidade. É inegável a influência da psicanálise na literatura de um modo geral, a partir do século XIX, e na literatura fantástica, de modo mais específico, a partir do século XX. Mais inegável ainda é sua presença nos versos de Hahn. Ela, portanto, é uma das áreas pelas quais o fantástico sobrevoa. São diversos os textos em que o fluxo de consciência, os neologismos, os elementos oníricos e os jogos de palavras são levados ao limite. Psicanálise e literatura integram um sistema de retroalimentação que possui uma mesma fonte: a linguagem. Piglia (2004, p. 56), ao comparar literatura e psicanálise, afirma que:

> A psicanálise é em certo sentido uma arte da natação, uma arte de manter à tona no mar da linguagem pessoas que estão fazendo força para afundar. E um artista é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar da próxima vez que entrar na linguagem.

É exatamente através da linguagem que médico e escritor mantêm contato com as psicopatologias, com personagens que se desviam dos padrões da normalidade, com personalidades excêntricas e com comportamentos incoerentes. As contribuições dos seus estudos referentes às manifestações do inconsciente, dos comportamentos sociais e das neuroses, por exemplo, tanto forjaram personagens ficcionais como encontraram nas narrativas e nos poemas referências de aspectos sociais (narcisismo, complexo de Édipo, luto, melancolia) que serviram como veículo elucidador e um meio acessível para que leigos conseguissem assimilar os conceitos das pulsões, de tabu, da libido, das estruturas oníricas, da histeria, das repressões sexuais e da relação do homem com a morte – e dos inúmeros seres a ela relacionados.

Na perspectiva de Freud (1913), o ficcionista é capaz não apenas de guiar a corrente de emoção do leitor como também posicioná-lo em determinado estado de espírito. O artista possui o poder de represar nossas emoções, redirecioná-las e fazê-las fluir para outra direção, a fim de obter grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. Em relação aos efeitos causados pela linguagem artística:

> As obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou

> a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito (FREUD 1913, p. 217).

O psicanalista também opina que a literatura deve ser encarada com seriedade e como fonte de conhecimento, pois:

> [...] os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907 [1906], p. 20).

Ricardo Piglia (2004, p. 49) possui um pensamento extremamente compatível com o de Freud. Para ele, “os escritores sempre sentiram que a psicanálise falava de algo que já conheciam e sobre o qual era melhor manter-se calado”. Quer dizer, a arte de ficcionalizar exige um exercício de pesquisa, experimentação, estudo e metodologia tão exaustivo quanto o de investigar a mente humana, entretanto, os artistas são detentores de um conhecimento localizado em um patamar diferente do científico e, portanto, inalcançável.

Existe algo na literatura que a psicanálise tenta nomear. Existe algo na psicanálise que a literatura tenta experimentar. Existe para ambos um objeto em comum: a linguagem – seja falada, seja escrita. Existe, ainda, um objetivo central para a qual as duas se voltam: o ser humano. Esse indivíduo, que é ao mesmo tempo leitor e paciente, procura, tanto em uma quanto em outra, experienciar novas dimensões e buscar refúgio ao se afastar da concreta, dura, fria e áspera realidade, embora chegue à literatura fantástica e encontre mais inquietações. Esse sujeito, recostado em um divã ou em uma poltrona, penetra em um *locus* nada *amoenus* onde passa gozar de seus delírios, a exorcizar seus demônios, a prestar contas com seus fantasmas que habitam os esconderijos mais ancestrais de nosso inconsciente, de nossa memória antepassada, de nossa herança cognitiva.

Recônditos secretos que o fantástico provoca e revela através de obras como “La muerte es una buena maestra”, que finaliza com os versos: “La muerte es una buena maestra / cuando te habla al oído y se retira” e nos abandona em pleno terreno movediço da incerteza, da antinomia. Ainda considerando esses preceitos e conceitos psicanalíticos, é bastante provável que, da mesma maneira que a ideia do *Doppelgänger* foi atualizada, Hahn também trabalhe os fenômenos da heautoscopia

e da autoscopia, com a Oneirocrítica, de Artemidorus, nesse poema, pois ele transita entre diversas esferas através da descrição das experiências metafísicas e existenciais de uma voz poética que delira, sonha e desperta repetidas vezes.

Nesse intercruzamento de campos epistemológicos, é importante ressaltar a ligação do fantasma com os conceitos e as aplicações de pneuma, espírito e anima, relacionados os estudos religiosos, científicos e filosóficos que serviram de base para os poetas comporem suas obras que, posteriormente, tornaram-se um dos alicerces do modo fantástico. A essência mitológica que permeia esses temas também é afim ao do espectro: o vento, o ar, que preenchem e percorrem os seres que flutuam, voam. As inquietações iniciais provocaram o surgimento dos fantasmas e, juntamente com as atuais, proporcionaram a criação dos *prefantasmas*. Elas foram transmitidas ao longo dos tempos e das fronteiras (geográficas, culturais, sociais, linguísticas) exatamente porque as sociedades comungam de angústias parecidas. Logo, os artistas as transformam em matéria-prima para as suas criações, porque a arte:

> [...] nasce de nossas crenças, de nossos sofrimentos, de nossa insatisfação. Por acaso sucede algo diferente com qualquer atividade humana, seja qual for? O hipotético ser humano perfeitamente equilibrado e feliz seria, sem dúvida e em todos os domínios, estéril. Ciência, técnica, reflexão filosófica, social, política, seriam seguramente inúteis se o homem não fosse limitado, frágil, efêmero, incompleto, tivesse a perpetuidade ameaçada. De fato, que metas, que conquistas lhe sobraria? Isto é tão certo com respeito às criações fantásticas como a todas as demais (HELD, 1987, p. 74, tradução nossa)[444].

Para finalizar esta série de *prefantasmas*, apresento:

> Coincidencias
>
> Y una noche los prefantasmas
> desaparecieron de la habitación:
> se esfumaron sus ánimas
> que solían reflejarse en la pared

[444] "[…] nace de nuestras carencias, de nuestros sufrimientos, de nuestra insatisfacción. ¿Acaso sucede algo distinto con cualquier actividad humana, sea cual fuere? El hipotético ser humano perfectamente equilibrado y feliz sería, a no dudarlo y en todos los dominios, estéril. Ciencia, técnica, reflexión filosófica, social, política, serían con seguridad inútiles si el hombre no fuera limitado, frágil, efímero, incompleto, amenazado a perpetuidad. En efecto, ¿qué metas, qué conquistas le quedarían? Esto es tan cierto con respecto a las creaciones fantásticas como a todas las demás."

como sombras multicolores
que subían y bajaban
o como gotas de agua púrpura
estallando en cámara lenta

Y las murallas se cubrieron
de una blancura irreal
Fue entonces cuando empezaron
las coincidencias
Yo escribía la palabra
“serendipia” en el computador
y un segundo después
el locutor de la televisión
decía la palabra “serendipia”
O estaba hojeando una revista
en la que aparecía un reloj
marcando una hora precisa
y notaba que mi reloj
se había parado esa misma hora
O mientras estaba soñando
con mi profesora de Castellano
de hace 30 años
me despertaba el teléfono
y era la profesora de Castellano
de mi hijo menor

De pronto comprendí que los prefantasmas
trataban de comunicarse con nosotros
bajo la forma de coincidencias
y que estaban aquí alrededor nuestro

Ayer fui a la biblioteca pública
a buscar el cuento “El número 111”
y después a la oficina de correos
para arrendar una casilla
y cuando me dieron la llave
vi que tenía el número 111

Ahora sé que las coincidencias:
son encuentros cercanos del tercer tipo

pero no con extraterrestres
sino con prefantasmas

Sólo falta saber por qué están aquí
y qué es lo que quieren

Mientras tanto las coincidencias
siguen acumulándose
como si fueran el anuncio
de una invasión inminente

Ahora la radio está tocando una canción
que se llama “Coincidencias”[445]

Este poema nos apresenta outra perspectiva dos *prefantasmas*, quando os comparamos com os dos textos anteriores. Eles parecem ser ora zombeteiros ora ameaçadores, ora querem comunicar-se ora provocar medo, mas independente de como o leitor os interprete, eles nem são revelados como adultos nem como espíritos simples e ignorantes. Os *prefantasmas* transitam entre os vivos em uma realidade tão cotidiana que eles atravessam as fronteiras do ambiente doméstico e assumem a heterotopia da rua. Logo, “Coincidencias” é o poema que nos insere mais intimamente no cenário cotidiano e rotineiro do sujeito poético. Pela primeira vez – a considerar as poesias apresentadas nesta tese – as ações do fenômeno sobrenatural se manifestam dinamicamente entre os cenários doméstico e urbano:

Ayer fui a la biblioteca pública
a buscar el cuento “El número 111”
y después a la oficina de correos

[445] “Coincidências **/** E uma noite os prefantasmas / desapareceram do quarto: / esfumaçaram suas almas que costumavam refletir na parede / como sombras multicoloridas / que subiam e baixavam / ou como gotas de água púrpura / estalando em câmera lenta / E as muralhas se cobriram / de uma brancura irreal / Foi então quando começaram / as coincidências / Eu escrevia a palavra / “serendipia” no computador / e um segundo depois / o locutor da televisão / dizia a palavra “serendipia” / Ou estava folheando uma revista / na qual aparecia um relógio / marcando uma hora precisa / e notava que meu relógio / havia parado nessa mesma hora / Ou enquanto estava sonhando / com minha professora de Castelhano / de 30 anos atrás/ me despertava com o telefone / e era a professora de Castelhano / de meu filho menor / Logo compreendi que os prefantasmas / tratavam de se comunicar conosco / sob a forma de coincidências / e que estavam aqui ao nosso redor / Ontem fui à biblioteca pública buscar o conto “O número 111” / e depois à agência de correios / para alugar uma caixa postal / e quando me deram a chave / vi que tinha o número 111 / Agora sei que as coincidências: / são encontros próximos do terceiro tipo / porém não com extraterrestres / senão com prefantasmas / Só falta saber por que estão aqui / e o que é o que querem / Enquanto isso as coincidências / seguem acumulando-se / como se fossem o anúncio / de uma invasão iminente / Agora no rádio está tocando uma canção / que se chama ‘Coincidências’” (HAHN, 2012, p. 329-330, tradução nossa).

para arrendar una casilla
y cuando me dieron la llave
vi que tenía el número 111

Ainda em relação à ambientação, o cenário noturno – pertencente às origens do fantástico – é o escolhido por Hahn para nos apresentar os *prefantasmas* logo no primeiro verso. Esse período é pertinente, pois "a noite e espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação" (KEHL, 2007, p. 89 apud OLIVEIRA; GAMA KHALIL, p. 137). Logo, os *prefantasmas*, após "desaparecerem" desse quarto – que não sabemos se pertencem a eles ou se eles estavam ali aprisionados – iniciam uma série de coincidências a partir deste exato momento: "Y las murallas se cubrieron de una blancura irreal".

O início do poema com "Y una noche" transmite a sensação de que começamos a nos interar da história pela metade, dando a entender que os *prefantasmas* já faziam parte da rotina da voz poética. Tal pensamento é reforçado pelo verbo "solían*"* (costumavam). O estranhamento se faz presente não apenas devido à desaparição dos *prefantasmas*, mas também pela ausência presente e perturbadora por meio da tentativa de comunicação desses seres: "De pronto comprendí que los prefantasmas / trataban de comunicarse con nosotros / bajo la forma de coincidencias / y que estaban aqui alrededor nuestro". Estes versos refletem que os *prefantasmas* nem desapareceram nem tampouco "se esfumaron sus ánimas", como afirmado no início do poema. Ademais, principalmente devido ao verbo "comprendí", apresentam-se uma pseudoaceitação e uma explicação do sobrenatural, reiteradas por: "Ahora sé que las coincidencias: / son encuentros cercanos del tercer tipo / pero no con extraterrestres / sino con prefantasmas". O sinal gráfico dos dois pontos reforça essa ideia de explicação, contudo, ela é insuficiente, pois além de o sujeito poético desconhecer o motivo e o que os *prefantasmas* querem, as coincidências continuam acumulando-se e sugerem uma espécie de ameaça: "como si fuera el anuncio / de una invasión inminente". Quer dizer, apesar da utilização bastante enfática de: "comprendí" e "Ahora sé", a voz poética é incapaz de dominar os fenômenos ou de identificar qual será a próxima coincidência. O único a fazer é, como todo personagem fantástico, conviver passivamente com o evento.

É interessante chamar a atenção para o fato de que a construção rítmica do poema se dá pela conjunção “y” e por paralelismos construídos pela repetição, pela aproximação e pelo contraste de algumas estruturas – destacadas em negrito –, fato este que amplia a expressividade do texto:

> Yo escribía la **palabra**
> **“serendipia”** en el computador
> y un segundo después
> el locutor de la televisión
> decía **la palabra “serendipia”**
> O estaba hojeando una revista
> en la que aparecía un **reloj**
> marcando **una hora precisa**
> y notaba que mi **reloj**
> se había parado **esa misma hora**
> O mientras estaba **soñando**
> con **mi profesora de Castellano**
> **de hace 30 años**
> me **despertaba** el teléfono
> y era la **profesora de Castellano**
> **de mi hijo menor**
> […]
> Ayer fui a la biblioteca pública
> a buscar el cuento **“El número 111”**
> y después a la oficina de correos
> para arrendar una casilla
> y cuando me dieron la llave
> vi que tenía **el número 111**

Os referidos paralelismos são importantes para endossarmos a seguinte questão: todas as coincidências apresentam um evento anterior que provoca a sua reprodução quase como um espelho, entretanto, os últimos versos do poema não possuem um referente explícito para a coincidência final: “Ahora la radio está tocando una canción / que se llama “coincidencias””. O código hermenêutico (BARTHES, 1970) apresenta-se aqui deixando um mistério e fazendo o leitor retornar ao texto para tentar solucioná-lo – dispositivo esse intrínseco ao fantástico.

Além disso, existe uma marcação temporal que inicia em um passado distante com “**Y una noche** los prefantasmas / desaparecieron de la habitación”, seguido de uma narrativa constituída por verbos no pretérito imperfeito; na sequência somos informados de acontecimentos ocorridos na véspera daquele dia: “**Ayer** fui a la biblioteca pública”; e terminamos o poema ‘coincidindo’ com o mesmo momento de fala da voz poética: “**Ahora** la radio está tocando una canción”. Em outras palavras, há uma progressão temporal do passado para o presente que nos coloca não apenas no mesmo horizonte lírico do personagem, mas também no mesmo instante de enunciação e terminamos na mesma condição que ele: sem saber como nem quando será a próxima coincidência, pois somos partícipes de sua experiência.

Nessa obra aparece mais uma referência que permeia os poemas hahnianos e o fantástico: a psicanálise. O título do poema e os episódios ali descritos convergem para a “sincronicidade”, conceito desenvolvido por Jung (2005), tomando por base a concepção filosófica de causalidade, e que significa:

> [...] no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo significativo em contraste com “sincronismo” cujo significado é apenas o da ocorrência de dois fenômenos.
> A sincronicidade, portanto, significa, em primeiro lugar, a simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelos significativos de um estado subjetivo momentâneo e, em certas circunstâncias, também vice-versa (JUNG, 2005, p. 19).

Hahn, com provável ciência dos referidos estudos, apresenta no poema o seu conceito, através da voz poética, ao afirmar que as coincidências: “son encuentros cercanos del tercer tipo / pero no con extraterrestres / sino con prefantasmas” ou seja, os *prefantasmas* são o conteúdo significativo, apontado por Jung (2005). Na esteira das conceitualizações, vale ressaltar também que esse mais recente personagem fantástico traz à ordem do dia uma problematização pertinente: a nomenclatura do evento/ser sobrenatural e a projeção que realizamos a partir dela. Ou seja, a relação entre o significado e o significante. Viegnes (2006, p. 284 tradução nossa) assevera que:

> A poesia fantástica, em termos de sua lógica, se vê confrontada com aquilo que não tem ou não tem mais nome. [...] O inominado pode ser monstruoso ou divino, seu abismo chama horror mórbido ou horror sagrado. Entre os dois, a poesia pode mostrar a lenta emergência de um nome: o processo de nomeação lenta concretiza, no próprio ritmo da fala poética, um mistério que é desvendado de forma incompleta. A afirmação deixa assim uma parte

> irredutível do enigma subsistindo no objeto; além disso, a poesia fantástica apenas acentua o propício residual da poesia como tal[446].

A citação coincide perfeitamente com o já mencionado algumas linhas acima, em relação ao mistério no final do poema, exatamente porque o nível de abstração exigido por esse poema versa sobre ações supostas, sem provas cabais, provocadas por um ser imaterial cuja denominação está apoiada em outro ser também imaterial. A diferença entre eles é que o fantasma já forma parte de nossa idiossincrasia. Em contrapartida, o *prefantasma*, embora seja nominado, transmite uma sensação parecida com algo inominado, pois seu ineditismo apresenta uma 'falha' uma 'ruptura' um espaço escavado em nosso repertório no tocante à sua imagem acústica. Cada um dos poemas aqui analisados com essa temática apresenta um *prefantasma* com características comportamentais, mas não físicas. Se por um lado em relação ao fantasma possuímos uma imagem na qual podemos nos apoiar – seja a tradicional forma do lençol, seja uma reprodução assombrosa do corpo que ele habitava –, por outro, o *prefantasma* nos retira essa possibilidade, pois nenhum corpo foi habitado por ele, logo, inexiste um referente. Nesse sentido, efetivamente o enigma permanecerá subsistindo no objeto (VIEGNES, 2006).

Ademais, assevero que esse 'pré', vai mais além de um prefixo indicativo de algo anterior, prévio, pois, quando relacionado ao substantivo 'fantasma' no sentido de um ente posterior à vida, remete-nos a uma semântica latente ao *memento mori*, ou seja, a uma lembrança de nossa mortalidade, embora o fantasma seja uma espécie de negação da finitude humana, haja vista ele representar a 'confirmação' da vida após a morte.

Dessa maneira, é possível asseverar que o *prefantasma* é o personagem mais existencial e mais filosófico de todos os aqui já apresentados, pois nele estão amalgamadas questões de diversas ordens. Ele encarna a antinomia do fantástico e se o grau de realidade que o fantasma alcança "[...] no texto não é menor que aquele que é capaz de adquirir qualquer personagem de ficção dentro dos limites do impresso" (CUMPIANO, 1989, p. 27, tradução nossa)[447], o mesmo fator é

---

[446] "La poésie fantastique, aux termes de sa logique, se trouve confrontée à ce ce qui n'a pas, ou plus, de nom. [..] L'innommé peut être monstreux ou divin, son grouffre appelle l'horreur morbide ou l'horreur sacrée. Entre les deux, la poésie peut donner à voir la lente émergence d'un nom: le processus de la nomination lente concretise, dans le tempo même de la parole poétique, un mystère qui se dévoile incomplètement. L'énoncé laisse ainsi subsister dans l'objet une part irréductible d'énigme; en cela, du rest, la poésie fantastique ne fait qu'accentuer le résiduel prope à la poésie comme telle".

[447] "[...] en el texto no es menor que aquél que es capaz de adquirir cualquier personaje de ficción dentro de los límites de lo impreso."

compartilhado pelos *prefantasmas* – entidades cujo ineditismo marca, com toda certeza, um ponto de inflexão não apenas na poesia fantástica, mas na literatura fantástica como um todo e podem ser a pedra de toque, o momento exato que marca uma nova quebra: uma nova fuga do fantástico da poesia para a prosa.

Essa originalidade particulariza a poesia de Óscar Hahn cuja liberdade criadora se reflete no arranjo dos poemas, na disposição das palavras, no trabalho com as linguagens, no ecletismo poético, no entrelaçamento entre a estrutura verbal e visual tão forte que fez surgir o livro *Óscar Hahn, a imagen y semejanza* (2016), de Hernán Pereira e Pamela Daza, composto por 84 poemas e fotografias que se correspondem.

Hahn nem faz parte da iconoclastia nem das amarras dos mod*ismos*. Ele ressignifica a forma de fazer poesia, com uma plasticidade ímpar, com uma visualidade fomentadora de imagens constituídas por uma opacidade mínima, concedendo-lhes o caráter inteligível e a possibilidade de serem comunicadas pelo poema. Suas poesias são heterogêneas e ao mesmo tempo apresentam uma unicidade dentro do modo fantástico que faz dilatar o mistério, sobretudo, através dos procedimentos estilísticos, narrativos e linguísticos.

No bestiário de Óscar Hahn habitam fantasmas, *prefantasmas*, vampiros, seres humanos que se duplicam, imagens pictóricas que se animam, objetos que se sacralizam e símbolos sagrados que se dessacralizam. Esses personagens transitam em meio aos jogos temporais, eles são início e fim, representam o devaneio do poeta, configuram a criação e a escatologia, variam entre o erudito e popular. As enunciações poéticas anunciam a personalização e a personificação dos objetos (“Silla mecedora”, “Autorretrato hablado”) e a despersonalização do ser humano (“Fantasma en forma de toalla”, “Sábana de arriba”) dispostos em sonetos, baladas e versos livres que compõem poemas líricos, narrativos, lírico-narrativos, curtos e longos. Seus fantasmas são uma perturbadora presença, um eterno viver enfermiço e:

> Em vez de criar um espaço lúgubre (embora às vezes haja espaços de pesadelo), os fantasmas dão a sensação de liberdade – de estarem em todas as partes, como a linguagem, aparecendo e reaparecendo nas formas mais insólitas. Tomam corpo esses seres, e a linguagem também participa

> de uma constante transformação, e inclusive as mesmas expressões cobram a vida própria (KIRKPATRICK, 2020, p. 83, tradução nossa)[448].

Fantasmas esses que compõem os poemas fantásticos eróticos de Hahn e provocam rupturas em vários sentidos. O espectro desses poemas não cruzou a fronteira da morte e retornou para atormentar, cobrar dívidas ou vingar-se. Tampouco atravessa paredes ou atormenta a personagem, mas, em contrapartida, perturba e inquieta o leitor, a lógica, a expectativa de uma leitura alegórica. Ele é uma metáfora literalizada, é um conceito que se transformou em espírito e tem a possibilidade de "viver" livre, errante, pelo mundo, mas que escolheu "viver" aprisionado, obcecado por manter a sua presença em um ambiente e em uma situação que já não lhe cabe mais, embora, materialmente, ele não ocupe espaço, configurando uma espécie de ironia por parte de Hahn.

Como explicitado, as intertextualidades são trabalhadas de forma magistral e com isso:

> Hahn deu mostras de ser um avantajado usuário da tradição e, como tal, um cuidadoso herdeiro da vanguarda; seus temas o aproximavam tanto ao romanceiro como às mãos inaugurais e transgressoras dos "ismos", observando assim o *dictum* creacionista que considera a verdadeira modernidade, mais além do mero gesto retórico, como uma atitude estética (PELLEGRINI, 2002, p. 122, grifo do autor, tradução nossa)[449].

Nesse sentido e em consonância com a afinidade e a estima que Hahn possui por Heráclito e, sobretudo, pelo mito do eterno retorno, não seria exagero afirmar que ninguém lê duas vezes o mesmo poema de Hahn. Não saímos os mesmos após o mergulho nem encontraremos a mesma poesia quando voltarmos a ela, principalmente porque seu trabalho poético apresenta e exige espírito crítico.

Óscar Hahn dinamita as expectativas mesmo daquele leitor afinado com o fantástico, com o poema e com a poesia fantástica. Destarte, assevero que a obra desse importante poeta latino-americano dialoga com as formas e com os temas tradicionais, usa a roupagem da vanguarda e exala o perfume da originalidade.

---

[448] "En vez de crear un espacio lúgubre (aunque a veces hay espacios de pesadilla), los fantasmas dan la sensación de libertad – de estar en todas partes, como el lenguaje, apareciendo y reapareciendo en las formas más insólitas. Toman cuerpo estos seres, y el lenguaje también participa de una constante transformación, e incluso las mismas expresiones cobran la vida propia."

[449] "Hahn dio muestras de ser un aventajado usuario de la tradición y, como tal, un cuidadoso heredero de la vanguardia; sus temas lo acercaban tanto a lo romancero como a los manes inaugurales y transgresores de los 'ismos', observando así el *dictum* creacionista que considera la verdadera modernidad, más allá del mero gesto retórico, como una actitud estética."

5 CONSIDERAÇÕES (QUIÇÁ) FINAIS

Existe poesia fantástica? Esta foi a pergunta que me fiz após ler o conto “Autobiografía de Irene”, de Silvina Ocampo, sem ao menos saber da existência de um poema homônimo, também de sua autoria. A partir desse momento, as surpresas foram superpondo-se. Primeiro, ao encontrar Susana Reisz em dois momentos: ao sugerir, em seu livro *Teoría de la Expresión Poética* (1986), a presença de elementos fantásticos no poema “El dominó”, de José María Eguren; e em seu artigo “Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable” (2014). Posteriormente, ao realizar uma pesquisa pela *internet*, encontrei um artigo de Luis Vicente Aguinaga cujo título era exatamente igual à pergunta com a qual iniciei estas considerações: ¿Existe la poesía fantástica? Em seguida, deparo-me com Óscar Hahn e o seu discurso de entrada na Academia Chilena de Letras, afirmando não apenas a existência de uma poesia fantástica como também ser ele um poeta do fantástico.

Logo, surgiu a certeza: sim. Existe poesia fantástica. O aprofundamento no referencial teórico e no corpus analítico (configurados como verdadeiros desafios para esta investigação) foi imprescindível para várias outras constatações, entre elas: a poesia é o berço do fantástico; as estruturas narrativas do fantástico nem sempre coincidem com as estruturas do poema fantástico; e os dispositivos métrico-prosódicos da poesia configuram caracteres extremamente peculiares ao fantástico.

Iniciar a tese com a conceitualização do fantástico por meio da diferenciação entre ele e as narrativas vizinhas, mais especificamente o terror e o realismo maravilhoso, foi importante para deixar bem definidas as características diferenciadoras entre elas e o fantástico. Ademais, as análises sincrônicas aqui expostas auxiliaram no momento de asseverar os elementos que caracterizam a plesiomorfia e a apomorfia, identificáveis nos relatos fantásticos latino-americanos e, portanto, ficaram perceptíveis as características autóctones e ancestrais, a evolução e as modificações apresentadas dentro de uma linhagem de narrativas consideradas de corte fantástico. Com diferenças bastante pertinentes no tocante ao estilo, ao contexto e à idiossincrasia dos autores, desde as primeiras expressões até as mais recentes, as narrativas fantásticas aqui expostas tornaram-se uma excelente fonte para que minhas teorizações relacionadas ao sobrenatural, aos recursos linguísticos, estilísticos e narrativos do fantástico ficassem bem definidos.

Assim, esse alicerce analítico sustentou, junto com as concepções teóricas dos estudiosos do fantástico, a asseveração de que essa literatura apresenta relatos nos quais a essência do que é monstruoso, cruel e subversivo perdura em uma organização realista – ao ponto de enredar o leitor, despertar nele uma identificação e o impedir de abandonar a leitura. Ela é fabulosa o suficiente para escandalizar e provocar um efeito inquietante perdurável e convidativo a várias leituras. Com raízes fincadas na oralidade, o fantástico, caracteristicamente conflituoso, é familiar, interdito, marginal, libertino, ortodoxo e mutante, nesse oximoro.

O fantástico é reconhecível, mesmo após tantas produções em contextos e épocas diferentes que exigiram novas formas de apresentação, representação e possibilidades de leituras, pois “ao se atualizar em uma obra determinada, adquire a forma da tendência literária em voga, cujo sistema de preferências condiciona os temas e motivos, os personagens e o tipo de acontecimento que produz ruptura” (HAHN, 1997, p. 87, tradução nossa)[450]. O fantástico, portanto, acompanha o surgimento de novas sensibilidades, sejam elas de cunho religioso, científico, metafísico, filosófico. Ele, enquanto suporte para a discussão de tabus (fixos e não fixos, formulados a partir de preceitos coletivos ou individuais), através de seus núcleos temáticos, apresenta manifestações de ideologias e de concepções paradigmáticas ainda incômodas e mal, pouco ou não resolvidas, principalmente no que se refere à sexualidade, ao crime, às enfermidades.

Entretanto, essa essência do fantástico e suas características tão intrínsecas e tão relacionadas à prosa, são na verdade oriundas de uma poesia impregnada do espírito fantástico, da melancolia, da bílis negra, do amor, ou seja, de sentimentos enfermiços referentes a uma patologia que entrou pelos olhos e que, sem possibilidade de cura, projeta imagens, fantasmas. Assim, foi defendido que o fantástico não apresenta origens na prosa e pode infiltrar-se na poesia, mas sim o contrário. Tal consideração rompe com paradigmas que negam a existência do fantástico na poesia. A partir dessa premissa, as análises dos poemas, considerando os elementos identificados e teorizados na prosa, deram-se de modo fluido e compreensível.

As escansões dos poemas, as análises linguísticas e os recortes temáticos foram fulcrais para o entendimento da estrutura e da composição da poesia

[450] “[…] al actualizarse en una obra determinada, adquiere la forma de la tendencia literaria en boga, cuyo sistema de preferencias condiciona los temas y motivos, los personajes y el tipo de acontecimiento ruptural.”

fantástica que, por sua vez, detém a possibilidade de apresentar-se sob a forma lírica, narrativa ou lírico-narrativa.

Os conceitos de outras áreas, como os filosóficos, psicanalíticos e teológicos foram importantes para nos ajudar a entender a organização da literatura fantástica e sua perenidade, no sentido de que este modo narrativo literário possui o sinistro não como algo unicamente monstruoso, mas também, e sobretudo, inquietante, incômodo, já que "[...] o fantástico se produz quando um dos âmbitos [natural/sobrenatural], transgredindo o limite, invade o outro para perturbá-lo, negá--lo, tachá-lo ou aniquilá-lo" (BRAVO, 2007, p. 174, tradução nossa)[451].

A força do poema fantástico reside no fato de que ele é duplamente inquietante, pois abriga dentro de si a inquietação da poesia e a inquietação desse modo literário híbrido, polivalente, polimorfo e polidimensional. Os visitantes misteriosos, as humanizações dos objetos, as literalizações metafóricas e os diálogos entre os tempos fomentam uma poesia inquietante, perturbadora, labiríntica e erótica que é morada tanto de criaturas tradicionais quanto recém-criadas.

Os poetas aqui abordados demonstraram, através de seus versos que a poesia fantástica, intrinsecamente musical, rítmica e harmoniosa, possui também uma face misteriosa, indecifrável. Enfrentar-se com um poema fantástico é atirar-se em uma piscina sem saber se (e do que) ela está cheia. Iniciar a leitura de versos fantásticos é disparar o gatilho da ação onde sempre haverá possibilidades e juízos intermediários. A ação dessa poesia ficcional é o motor de partida para as transformações, é hospedeiro e vetor de multiplicidades e mola propulsora para transpor as dimensões. A dinâmica do espaço textual vai além de uma abordagem toponímica. Ela revela uma geopoética do fantástico circunstanciada pelos personagens imersos em um cenário composto por luz, sombra, impressões sonoras, personificação dos objetos, animalização, coisificação do ser humano e nos confronta com nossa concepção de real, pois "a ocasião propícia para que surja o fantástico é aquela em que a imaginação se encontra secretamente ocupada em minar o real, em corrompê-lo. Então nos sentimos ante uma subversão, ante uma paródia monstruosa" (VAX, 1965, p. 41, tradução nossa)[452].

---

[451] "[...] lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo."

[452] "La ocasión propicia para que surja lo fantástico es aquella en que la imaginación se halla secretamente ocupada en minar lo real, en corromperlo. Entonces nos sentimos ante una subversión, ante una parodia monstruosa".

Todos os poemas fantásticos apresentados nesta tese carregam consigo uma peculiaridade: as isotopias da morte sem a presença de topografias clichês como, por exemplo, ruínas, florestas, cemitérios, vilas abandonadas, casas assombradas. Eles nos permitem uma renovação do simbolismo tanático dos lugares e dos personagens através da inversão do topos romântico relacionado ao cenário sepulcral, pois “a poesia fantástica se desenrola entre esses dois pólos, entre o "céu terrestre" do pensamento mágico e a galeria infernal de espelhos da loucura” (VIEGNES, 2006, p. 301, tradução nossa)[453].

Portanto, o ocaso do fantástico, anunciado por Todorov, não aconteceu, pois os processos metamórficos a ele ligados transformam-se e sofrem mutações com legitimado hibridismo proveniente da polivalência. A literatura fantástica permanece porque o homem necessita de algo insolucionável, desconhecido, misterioso, para acreditar, duvidar, investigar. O sobrenatural fascina e desafia em razão de ser o homem o detentor de um longo caminho a percorrer até conseguir exorcizar todos os monstros que existem dentro de si. O fantástico resiste no mar da literatura, pois tal qual Escila é amalgamado, sólido e perigoso para os navegantes. Nesse sentido, autores como Óscar Hahn e André de Sena, além de dinamitarem as afirmações todorovianas, respondem, afirmativamente, às seguintes perguntas de García (2005, p. 117, tradução nossa): “Pergunto-me se um poeta do século XXI não poderá por sua vez percorrer o vasto território do fantástico desde o perfil de nosso tempo. ¿Por acaso está fechado o caminho para tal exploração?”[454].

O sentimento que me assoma agora, nas páginas finais deste delírio chamado tese, fez-me voltar ao passado e lembrar de uma aula de história quando o professor Serafim Gomes disse a seguinte frase: “um país sabe como entrar em uma guerra, ele só não sabe como sairá dela”. É assim que me sinto ao perceber a necessidade de partir em retirada – embora com enormes possibilidades de retorno – desse profícuo território chamado poesia fantástica, responsável por arborizar o campo artístico latino-americano. Desconheço se sou a invasora ou a invadida, contudo, a certeza que tenho é de que sou a vencedora.

[453] “La poésie fantastique se déploie entre ces deux pôles, entre le «ciel terrestre» de la pensée magique et l'infernale galerie des glaces de la folie”.
[454] “Me pregunto si un poeta del siglo XXI no podrá a su vez recorrer el vasto territorio de lo fantástico desde el perfil de nuestro tiempo. ¿Acaso está cerrado el camino para tal exploración?”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGUINAGA. Luis Vicente de. **¿Existe la poesía fantástica?** Leer por escrito. Ensayos de Luis Vicente de Aguinaga. 2014. Disponível em: https://luisvicentedeaguinaga.wordpress.com/2014/02/11/existe-la-poesia-fantastica/. Acesso em: 20 mar. 2016.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, v. 19, n. 2, 1990. p. 21-33. Disponível em: https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3. Acesso em: 10 abr. 2018.

ALAZRAKI, Jaime. **En busca del unicornio**: los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1983.

AMADO, Jorge. **O sumiço da santa**: Uma história de feitiçaria (1988). Romance baiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANCHANTE ARIAS, Jim Alexander. **Naturaleza y función de los símbolos en el poemario simbólicas de José María Eguren**. Lima: 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Hispanoamericana) – Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2011. Disponível em: http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/839/browse?type=author&value=Anchante+Arias%2C+Jim+Alexander. Acesso em: 30 mar. 2019.

ANDERSON IMBERT, Enrique. ¿Qué entiendo por literatura fantástica? *In*: SARDIÑAS, José Miguel (Ed.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana: CASA, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 51-57.

APARICIO, Juan Pedro. **El tiempo como elemento de lo fantástico**. 2008. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5997841.pdf. Acesso em: 13 mar. 2019.

ARÁN, Pampa Olga. Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual. *In*: SARDIÑAS, José Miguel (Ed.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana: CASA, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 225-240.

AYALA, Matias. Sujeto lírico en la poesía de Óscar Hahn Desde Mal de amor. **Anales de Literatura Chilena**, Conicyt, Chile, v. 12, n. 16, p. 139-153, dez. 2011. Disponível em: https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7309/000602655.pdf?sequence=1. Acesso em: 25 jan. 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. Tradução: Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.

BAEZA, Carmen Troncoso. Poeta Oscar Hahn. **Orizont Literar Contemporan**, a. 5, v. 2, n. 28, mar.-abr. 2012. Disponível em: https://carmentroncoso.blogspot.com/2012/05/poeta-oscar-hahn.html. Acesso em: 25 jan. 2020.

BAKHTIN, Mikail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaios de poética histórica. p. 211-212. *In*: **Questões de Literatura e estética**: a teoria do romance. 1998. Disponível em: http://www.oziris.pro.br/enviados/201342124251.pdf. Acesso em: 1 fev. 2019.

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BALL, Philip. **Contra natura**. Sobre la Idea de crear seres humanos, Madrid: Turner, 2012.

BARRENECHEA, Ana María. La Literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso. 1979. *In*: SARDIÑAS, José Miguel (ed.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana: CASA, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 71-80.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. A propósito de la literatura hispanoamericana. *In*: **Revista Iberoamericana**, [*S. l.*: *s. n.*], v.38, n. 80, p. 391-403, jul.-set. 1972. Disponível em: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911. Acesso em: 10 nov. 2018.

BARTHES, Roland (1970). **S/Z**. Tradução: Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

BARTHES, Roland (1975). **Mitologias**. Tradução: Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. El tercer sentido. *In*: _____. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Tradução: C. Fernández Medrano. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1986. p. 49-65.

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. A literatura como forma de representação do real. *In*: Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. **Espaço e Cultura**, UERJ, 1998. p. 1-17. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6316/4509. Acesso em: 8 mar. 2019.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. In: **Letras & Letras: Revista do Instituto de Letras e Linguística**, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012.

BELAIR, Juan Pablo. Poesía coral con un solo intérprete. Asedios al fantasma en la obra de Óscar Hahn. **Anales de Literatura Chilena**, Chile, v. 17, n. 25, p. 81-99, jun.

2016. ISSN 0717-6058. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5628352. Acesso em: 25 jan. 2020.

BELTRÃO, Roberto. A curva das cruzes. *In*: _____. **Na escuridão das brenhas**. Recife: Bagaço, 2013.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta del caso y de la adivinanza. Polivalencia del relato fantástico. *In*: _____. **El relato fantástico**: La poética de lo incierto. Paris: Larrouse, 1974. p. 1-24. Disponível em: https://vdocuments.site/bessiere-irene-el-relato-fantastico-la-poetica-de-lo-incierto.html. Acesso em: 02 jan. 2019.

BOLAÑO, Roberto: DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE primer manifiesto infrarrealista. *In*: MADARIAGA CARO, Montserrat. **Bolaño Infra 1975-1977**: Los años que inspiraron Los detectives salvajes. Santiago: RiL Editores, 2010. ISBN: 978-956-284-xxx-x. Disponível em: https://issuu.com/odeenrocha/docs/bolano_infra_madariaga-libre. Acesso em: 20 abr. 2019.

BORGES, Jorge Luis. La literatura fantástica. *In*: SARDIÑAS, José Miguel. (ed.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana: CASA, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 41-50.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOUSOÑO, Carlos. Las superposiciones. Cap. XII, p. 388-427. *In*: _____. **Teoría de la expresión poética**. Tomo I. 6. ed. Madrid: Editorial Gredos 1976.

BOZZETTO, Roger. ¿Un discurso de lo fantástico? *In*: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**: J. Alazraki, J. Bellmin-Noël, I. Bessière, R. Bozzetto, R. Campra, T. Fernández, R. Jackson, M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001. p. 223-242.

BRAVO, Antonio Víctor. La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo. In: SARDIÑAS, José Miguel (ed.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana: CASA, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 171-200.

BÍBLIA, A. T. Josué. *In*: BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008, p. 148.

BRAVO, Luis. **Escrituras visionarias**. Montevideo: Fin de Siglo, 2007.

BRAVO, Luis. Espejismo doble. *In*: _____. **Árbol Veloz**. (Poemas 1990-1998). Montevidéu: Trilce, 1998. p. 12.

CALDERÓN, Alí. Poesía contemporánea: radiografía del presente poético. *In*: _____; OSORIO, Gustavo (Orgs). **Reinventar el lirismo**. Problemas actuales sobre poética. Granada: Valparaíso Ediciones, 2015. p. 15-33.

CAMAYD-FREIXAS, Erik. **Realismo mágico y primitivismo**: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. University Press of America, ®Inc., Lanham-New York-Oxford.1998.

CAMPRA, Rosalba. **Territorios de la ficción.** Lo fantástico. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión. *In*: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**: J. Alazraki, J. Bellmin-Noël, I. Bessière, R. Bozzetto, R. Campra, T. Fernández, R. Jackson, M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001. p. 153-191.

CAMPRA, Rosalba. La experiencia de lo fantástico entre lectura y escritura. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (orgs). **(Re)Visões do fantástico**: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.137-152.

CARVALHO, Carlos José Gomes de. Boi da cara preta. *In*: _____. **Calendário do Medo**. Porto alegre: Movimento, 1975. p. 70-72.

CASARES, Adolfo Bioy. En memoria de Paulina. *In*: HAHN, Oscar. **Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX**. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 1990. p. 250-262.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (1940). **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

CERECEDA, Mariela Insúa. 2005. La creación de mundos posibles en el modo lírico. **Documentos Lingüísticos y Literarios UACh**, Santiago, UACh, n. 28, p. 40-44, 2005. Disponível em: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/21425/1/2005_Ins%c3%baa_LaCreaci%c3%b3nDeMundosPosibles.pdf. Acesso em: 12 abr. 2019.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFRP, 2006.

CHANADY, Beatrice Amaryll. **Magical realism and the Fantastic**: resolved versus unresolved antinomy. Nova Iorque: Garland, 1985.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Versão castelhana de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. *In*: AGAMBEN, G.; COMBE, D.; FERRATÉ, J. et al. **Teorías sobre la lírica**. Madrid: ArcoLibros, 1999. p. 127-153.

CORTÁZAR, Julio. La noche boca arriba (1956). *In*: HAHN, Oscar. **Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX**. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1990. p. 273-280.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de David Arrigucci e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUMPIANO, Ina. El otro fantasma en la obra de Oscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago, Chile: Editora Universitaria, 1989. p. 13-19.

DARÍO, Rubén. El caso de la señorita Amelia (1894). *In*: HAHN, Oscar**. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos**. México, D.F.: Coyoacán, 1997. p. 185-189.

DÁVILA, Amparo. **Amparo Dávila** (1959). Universidad Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura. México, 2010. Disponível em: http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/amparo-davila-81.pdf. Acesso em: 30 jul. 2019.

DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. **Linguística e poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco. Intensidades y distancias en la poesía reciente de Óscar Hahn. **Ínsula**, [*S. l.*], n. 791, p. 4-7, nov. 2012. ISSN 0020-4536.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: https://dle.rae.es/?id=bbC1rDm. Acesso em: 1 abr. 2019.

DUCROT, Osvald; TODOROV, Tzvetan. Dicionário **Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EDWARDS, Jorge. Los sombreros Magritte de Óscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1. p. 15-20.

EGUREN, José María (1911). La marcha fúnebre de una marionnette. *In*: **Poesías completas**. Lima: Peisa, 2014. p. 40-41.

EGUREN, José María. El dominó. *In*: **Poesías completas**. Lima: Peisa, 2014. p. 76.

EMA LLORENTE, María. Literatura fantástica y discurso lírico. Caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual. *In*: **Tropelías**: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, n. 31, p. 297-320, 2019.

ESQUIVEL, Laura. **Como agua para chocolate**. México: Debolsillo, 1989.

FER, Claudio Rodríguez. Borges: Escepticismo y fantasía. *In*: RISCO, Antón; SOLDEVILA, Ignacio; LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (Ed.). **El relato fantástico**. Historia y sistema. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. p. 143-168.

FERNÁNDEZ, María Eugenia. Roberto Bolaño y Jaime Gil de Biedma: poesía y ficción. **Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada** / 211 La Plata, 17 al 20 de Agosto de 2011 X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata – CONICET Disponível em: http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/. Acesso em: 20 mar. 2019. p. 210-216.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)**. Imago. v. 13. Disponível em: http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-13-1913-1914.pdf. Acesso em: 15 nov. 2018.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro**. (1919). Disponível em: https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf. Acesso em: 15 nov. 2018.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. (1917). Disponível em: https://clinicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud.pdf. Acesso em: 15 nov. 2018.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Disponível em: http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault-de-outros-espacos.pdf. Acesso em: 8 mar. 2019.

GALINDO V., Óscar. Un vistazo hacia dentro: Sujeto en cuarto menguante de Óscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1. p. 23-29.

GALVÁN, Luis. Poesía y ficción en el *Pérsiles*: para una hermenéutica de la forma narrativa. *In*: **Hipogrifo**. Universidad de Navarra, GRISO, 2018. p. 101-116. Disponível em: http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.10. Acesso em: 25 mar. 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso em: 18 dez. 2018.

GARCÍA, Eduardo. **Una poética del límite**. Valencia: Pre-Textos, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. 25. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

GIORDANO, Jaime. Nota sobre Oscar Hahn y la poesía actual. p. 95-98. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1989.

DI GIORGIO, Marosa. Bajó una mariposa a un lugar oscuro. *In*: DI GIORGIO, Marosa. **La liebre de marzo**. Montevideo: Cal y Canto, 1981.

GUSMÁN, Jorge. El amor del 1500 al 2000. Flor de enamorados de Oscar Hahn, p. 125-127. *In*: **Asedios a Óscar Hahn**. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1989.

HAHN, Óscar. Misterio Gozoso. *In*: _____ **Poesía Completa** 1961-2012. Santiago de Chile: LOM Editores, 2012. p. 98.

HAHN, Óscar. Óscar Hahn: poeta sin fronteras. Entrevista de Francisco José Cruz. *In*: **Poesía Completa**: 1961-2012. Santiago, Chile: LOM Editores, 2012. p. 399-414.

HAHN, Óscar. **Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX**. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1990. p. 15-26.

HAHN, Óscar. **El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos**. México, D. F.: Ediciones Coyoacán, 1997. p. 11-29.

HAHN, Óscar. **La dimensión fantástica en la poesía**. Por Óscar Hahn en feb. 2011; 2013. (Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua, Santiago de Chile, 5 dez. 2011). Disponível em: https://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=345. Acesso em: 12 jan. 2016.

HAHN, Óscar; MELÉNDEZ, Mario (Org.). Oscar Hahn: Mi poesía no ha sido leída en Chile. *In*: **Retrato hablado**: Conversaciones con Óscar Hahn. Ciudad de México: FCE, 2017. Disponível em: http://letras.mysite.com/mmel110617.html. Acesso em: 02 fev. 2020.

HAHN, Óscar. Zegers, Francisco (ed.). **Flor de Enamorados**. Poesía Santiago, Chile: Colección el Verbo Otro, 1987.

HELD, Jacqueline. **Los niños y la literatura fantástica**. Función y poder de lo imaginario. 3. ed. Buenos Aires: Paidós Educador, 1987.

HERNÁNDEZ, Tahiche Rodríguez. La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género. **Espéculo**: Revista de Estudios Literarios. 2010. Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html. Acesso em: 20 jan. 2019.

HILL, Nick. Oscar Hahn: el espectro del amor y la poesía fantástica. *In*: YAMAL, Ricardo. **La Poesía Chilena Actual (1960~1984) y la crítica**. Concepción; Chile: Lar Ediciones Literatura Americana Reunida, 1988. p. 87-107.

HILL, Nick. Oscar Hahn o el arte de mirar. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. p. 39-50 Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

HINO NACIONAL DO CHILE. *In*: **WIKIPEDIA**: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hino_nacional_do_Chile. Acesso em: 25 jan. 2020.

HOGGARD, James. Introducción a *Stolen verses and other poems*. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. Tradução ao espanhol: Eduardo Guízar-Álvarez. Lima: Santo Oficio, 2002. p. 75-81. ISBN 9972-688-32-1.

HUIDOBRO, Vicente. **El Creacionismo**. 2003. Biblioteca virtual universal. Disponível em: http://www.biblioteca.org.ar/libros/8999.pdf. Acesso em: 30 mar. 2019.

HUIDOBRO, Vicente. **Altazor o El viaje en paracaídas, Canto III**. Madri, 1919-1931.

IWASAKI, Fernando. La mujer de blanco. *In*: **Ajuar funerario**. 6. ed. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. p. 26.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**. The literature of subversion. London: Routledge, 1981.

JIMENO-GRENDI, Orlando. Vicente Huidobro o la poética del fénix de París: el Creacionismo. *In*: COLOQUIO 2006 ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS, 2006, Paris. **Anais** […]. Paris: Centro Virtual Cervantes, 2006. p. 61-70. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/coloquio_2006.htm. Acesso em: 6 abr. 2019.

JUNG, Carl. **Sincronicidade**. 13. ed. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2005.

KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literaria**. 4. ed. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid: Gredos, S.A. 1958.

KIRKPATRICK, Gwen. Huesos y fantasmas em Apariciones profanas. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. p. 83-91. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1.

LE GOFF, Jacques. **La civilización del occidente medieval.** Barcelona: Paidós, 2002.

LLOPIS, Rafael. **Historia natural de los cuentos de miedo**. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

LORD, Michel. La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés). *In*: RISCO, Antón; SOLDEVILA, Ignacio; LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (Ed.). **El relato fantástico**. Historia y sistema. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. p. 11-42.

LORIN João Henrique; REZENDE Veridiana. OS ALOGON: uma história dos números irracionais. **ENIEDUC**. V Encontro Interdisciplinar de Educação. Avaliação: parâmetro e perspectivas na formação de professores. 10 a 14 de junho de 2013. Disponível em: http://www.fecilcam.br/anais/v_enieduc/data/uploads/mat/trabscompletos/mat00778624900.pdf. Acesso em: 7 maio 2019.

LOVECRAFT, H. P. (1927). **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUJÁN ATIENZA, Ángel L. **Cómo se comenta un poema**. Madrid: Síntesis S.A., 2000.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. 2. ed. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MARIONETA. *In*: **ETIMOLOGÍAS latín, chistes, refranes y ciudades**. [Chile], 1998. Disponível em: http://etimologias.dechile.net/?marioneta. Acesso em: 2 abr. 2019.

MARTICORENA, Enrique Bruce. **Estantes oscuros.** El mal como estética en el Modernismo y la literatura fantástica en Latinoamérica (siglos XIX y XX). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017.

MARTIN-RODRIGUEZ Manuel. El fondo angustiado de los "nocturnos" de XAVIER VILLAURRUTIA. **Revista Iberoamericana**, [*S. l.*; *s. n.*], v. 55, n. 148-149, p. 1119-1128, 1989. ISSN 2154-4794. Disponível em: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4651/4815. Acesso em: 10 abr. 2019.

MARTÍNEZ, José María. ¿Subversión u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto. *In*: **Rilce**, [*S. l.*: *s. n.*], v. 26, n. 2, p. 363-382, 2010. Disponível em: https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/viewFile/4723/4072. Acesso em: 7 fev. 2019.

MARTÍNEZ BONATTI, Félix. El acto de escribir ficciones. *In*: **Dispositio**, Chicago, v. 3 n. 7-8, 1978. p. 137-144.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MICHELLI, Regina. Poesia e fantástico: uma trilha insólita. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI Regina Silva (Orgs). **(Re)Visões do fantástico**: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 165-171.

MILNER, MAX. **La fantasmagoría**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MIRÓ. Poema sem título (2010). *In*: **Miró até agora**. 2. ed. Recife: Cepe, 2016.

MOGUEL, Julio. Los infra y algo más. **Rojo-Amate**: Revista de política, economía y cultura. Entrevista de José Vicente Anaya concedida a Julio Moguel. Disponível em: http://elrojollega.blogspot.com/2010/11/los-infra-y-algo-mas.html. Acesso em: 10 abr. 2019.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONASTERIOS P., Elizabeth. Los versos robados de Óscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. p. 113-119. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1.

MONTALBETTI, Mario El hablador.com. Otros habladores. 2003-2005. **Entrevista con Mario Montalbetti**. Entrevista concedida a Giancarlo Stagnaro e a Johnny Zevallos. Disponível em: http://elhablador.com/entrevista10_1.htm. Acesso em: 4 abr. 2019.

MONTERO, Luis García. **Conversación con Óscar Hahn**. La Estafeta del Viento, [Chile], 2004. Disponível em: http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/conversacion-con-oscar-hahn. Acesso em: 20 jan. 2020.

MONTEIRO, Maria da Conceição. Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. *In*: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

MORÁS, Antonio. **Os entes sobrenaturais na Idade Média**: imaginário, representações e ordenamento social. São Paulo: Annablume. 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução: Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus S.A., 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **Bruxaria e História**: As práticas mágicas no ocidente cristão. São Paulo: Ática, 1991.

OCAMPO, Silvina. Magush. (1959) *In*: _____. **Cuentos Completos I**. Buenos Aires: Emecé, 2006.

OCAMPO, Silvina. Autobiografía de Irene. (1945) *In*: _____. **Poesía completa I**. Buenos Aires: Emecé, 2002.

ÓSCAR HAHN. **Wikiwand**, Chile, [2020]. Disponível em: https://www.wikiwand.com/es/Óscar_Hahn#/citenote6. Acesso em: 20 jan. 2020.

O'HARA, Edgar. Oscar Hahn, Mal de amor. p. 113-116. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1989.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. 2016. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 127-153. e-ISSN: 2525-4022. p. Disponível em: https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.22022. Acesso em: 15 abr. 2018.

ORTEGA, Julio. Oscar Hahn y los fantasmas de Eros. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1989. p. 85-87.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PALAU DE NEMES, Graciela. La poesía en movimiento, de Oscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile, 1989. p. 51-55.

PELLEGRINI, Marcelo. Óscar Hahn: tradición e invención. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1. p. 121-130.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos: literatura e psicanálise. *In*: **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-59.

PLAZA, Arturo Gutiérrez. Las singulares huellas de la obra poética de Óscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1. p. 57-64.

POGGIAN, Stella Maris. **El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno**. Tese de doutorado (Mestrado em Comunicação Audiovisual e Publicidade) – Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2002. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2002/tdx-1127102-162115/smp1de2.pdf. Acesso em: 1 mar. 2019.

REIS, Carlos. **Comentarios de textos**. Fundamentos teóricos y análisis literario. Tradução de Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.

REISZ, Susana. Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs). **(Re)Visões do Fantástico**: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 173-194.

REISZ, Susana. La literatura como mímesis. Apuntes para la historia de un malentendido. *In*: **Acta Poética**. n. 4-5, 1982; 1983.

REISZ, Susana. Borges: Teoría y práxis de la ficción fantástica. A propósito de Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto. *In*: **LEXIS**, Lima, v. 6, n. 2, p. 161-202, 1982. Disponível em: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4798/4799. Acesso em: 23 nov. 2018.

REISZ, Susana. **Teoría Literaria**. Una propuesta. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

REISZ, Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. *In*: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**: J. Alazraki, J. Bellmin-Noël, I.

Bessière, R. Bozzetto, R. Campra, T. Fernández, R. Jackson, M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov. Madrid: ArcoLibros, [S.l.], 2001. p. 193-221.

REISZ, Susana. **Política y ficción fantástica**. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=int. Acesso em: 5 jan. 2019. p. 1-13.

REISZ, Susana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *In*: **LEXIS**, Lima, v. 3, n. 2, p. 99-170, dez. 1979. Disponível em: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4679. Acesso em: 10 nov. 2018.

REISZ, Susana. Nuevas calas en la enunciación poética. *In*: **Revista de Literatura Hispánica**. n. 67, v. 1, p. 97-116, 2008. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2428&context=inti Acesso em: 10 nov. 2018.

REISZ, Susana. Política y ficción fantástica. **Inti**: Revista de literatura hispânica. Cranston, EUA, n. 22, art. 20, 1985. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=int. Acesso em: 10 jan. 2019.

RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa (1910). *In*:_____. **Histórias da gente alegre**: contos, crônicas e reportagens da belle-époque carioca. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1981.

RISCO, Antón; SOLDEVILA, Ignacio; LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (ed.). **El relato fantástico**. Historia y sistema. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998.

ROAS, David. Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. *In*: **LETRAS & LETRAS**, Uberlândia, v. 28, n. 2, jul.-dez. 2012. (Universidade Federal de Uberlândia. Literatura fantástica: Vertentes Teóricas e Ficcionais do Insólito. Fantastic literature: fictional and theorical dimensions from uncommon). ISSN: 0102-3527.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 2016.

ROJAS, Waldo. Deploración amorosa y conjuro de la nada. Sobre el sentido poético de Mal de amor de Oscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro; LIHN, Enrique. **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1989. p. 63-75.

RUBIÃO, Murilo. As unhas (1994). *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). **Murilo Rubião**: 20 anos depois de sua morte. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013. p. 125-130.

RUDDICK, Nicholas (ed). **State of the fantastic**: Studies in the theory and practice of fantastic literature and film; Select essays from the Eleventh International Conference on the Fantastic in the Arts, 1990. Londres: Greenwood Press, 1992.

RUDOLPH, Otto (1917). **Lo santo lo racional y lo irracional en la idea de dios**. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Disponível em: https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/otto-lo-santo.pdf. Acesso em: 10 nov. 2018.

SABATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SAMUELS Andrew; SHORTER Bani; PLAUT Alfred. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

SÁNCHEZ, Franklin García. Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica. *In*: RISCO, Antón; SOLDEVILA, Ignacio; LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (ed.). **El relato fantástico**. Historia y sistema. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. p. 85-114.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os NÀGÔ E A MORTE**: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SARDIÑAS, José Miguel. El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005). *In*: _____. (ed.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana: CASA, Editorial Arte y Literatura, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação.** Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab. O de lo fantástico considerado como lenguaje. *In*: _____. **El hombre y las cosas**. Tradução: Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada S. A., 1960. p. 95-110.

SCHLEGEL, Friedrich. Athenäum. *In*: _____. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução: Marcos Suzuki. São Paulo: Iluminuras LTDA, 1997.

SEIDEL, Roberto Henrique. Quando o que resta é um desafio inquietante – um breve diálogo possível com proposições teóricas da obra de Susana Reisz. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI Regina Silva (Orgs). **(Re)Visões do fantástico**: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.
SENA, André de. **Miratio**. Recife: Draco, 2008.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 52, p. 1-12, dez. de 2003. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434. Acesso em: 28 set. 2017.

SIEBERS, Tobin. **Lo fantástico romántico**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica S.A. 1984.

SILVA, Arthur Rodrigo França da. **SER(TÃO) MÁGICO**: A extinção da fauna fantástica no Rio Grande do Norte. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. 85 f. Disponível em: https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/10393/1/Ser%28t%C3%A3o%29%20M%C3%A1gico%20Monografia%20%20-%20Arthur%20Rodrigo%20-%20vers%C3%A3o%20definitiva.pdf. Acesso em: 03 fev. 2020.

SMITH, Barbara Herrnstein. **Al margen del discurso**. La relación de la literatura con el lenguaje. Tradução: Elena Elorriaga. Madri: Visor Distribuciones, 1993.

THOMAS, Keith. **Religião e o declínio da magia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TODOROV, Tzvetan (1970). **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALLES CALATRAVA, José R.; ÁLAMO FELICES, Francisco. **Diccionario de teoría de la narrativa**. Granada: Alhulia, 2002.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Tradução: Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

VAX, Louis. **Las obras maestras de la literatura fantástica**. Madrid: Taurus, 1980.

VIANCO, André. **Os sete**. São Paulo: Aleph, 2016. ISBN 978-85-7657-338-8.

VIEGNES Michel, **L'Envoûtante étrangeté**: Le fantastique dans la poésie française (1820-1924). Grenoble: Universitaires de Grenoble, coll. Bibliothèque de l'imaginaire, 2006.

VILLAURUTIA, Xavier. Nocturno de la estatua. *In*: **Antología**. Historia de la literatura latinoamericana. Bogotá: Oveja Negra 1986. p. 21.

VILLAURUTIA, Xavier. La poesía. *In*: **Revista de Bellas Artes**. México, p. 17-19, 1966. Disponível em: https://issuu.com/cnl-inba/docs/66_01_07_completoop. Acesso em: 10 abr. 2019.

VILLAURUTIA, Xavier. Con Xavier Villaurrutia. *In*: **Tierra Nueva**. Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, jan-dez. 1940. (Versão eletrônica, México, 2018). Disponível em: https://books.google.com.pe/books?id=jPuEDwAAQBAJ&pg=PA117&dq=. Acesso em: 12 abr. 2019.

WATT, Ian. **Conrad in the nineteenth century**. Los Angeles: University of California, 1979.

WURST, Daniella, Criaturas desafiantes: Los Conejos en Carta a una señorita en Paris de Julio Cortázar, y las papas en Dearth de Aimee Bender; Un contraste de elementos neo-fantásticos y los factores que influyen su mensaje. *In*: **Actas del Coloquio Internacional**: Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica. Lima: El Lamparero Alucinado, 2010. p. 205-216.

YOLEN, Jane. Oh, God, Here come the elves!. *In*: RUDDICK, Nicholas (ed). **State of the fantastic**: Studies in the theory and practice of fantastic literature and film. (Select essays from the Eleventh International Conference on the Fantastic in the Arts, 1990). Londres: Greenwood Press, 1992.

YURKIEVICH, Saul. Borges/Cortázar. Mundos y modos de la ficción fantástica. **Revista Iberoamericana**, [*S. l.*; *s. n.*], v. 46, n. 110-111, jan.-jun. 1980. Disponível em: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3441. Acesso em: 1 fev. 2019. p. 153-160.

ZAPATA, Miguel Ángel. La ciudad alucinante y el lenguaje visionario de Óscar Hahn. *In*: LASTRA, Pedro. **El arte de Óscar Hahn**. Lima: Santo Oficio, 2002. ISBN 9972-688-32-1. p. 137-152.

ZAPATA, Miguel Ángel. Esa fiesta mortal del lenguaje: Conversación con Óscar Hahn. **Periódico de Poesía**, Ciudad de México, UNAM, v.2, n. 4, maio 2009. Disponível em: http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/1201-026-entrevistas-oscar-hahn-esa-fiesta-mortal-del-lenguaje. Acesso em: 25 jan. 2020.

ZIMERMAN, David E. **Etimologia de termos psicanalíticos**. Porto Alegre: Artmed, 2012. ISBN: 978-85-363-2757-0