



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MÁRCIO HENRIQUE DE ALMEIDA SOARES

**O NOVO LUGAR DO FENÔMENO FANTÁSTICO EM
CONTOS FINALISTAS AO PRÊMIO HUGO ENTRE 1990 E
2020**

Londrina
2022

MÁRCIO HENRIQUE DE ALMEIDA SOARES

**O NOVO LUGAR DO FENÔMENO FANTÁSTICO EM
CONTOS FINALISTAS AO PRÊMIO HUGO ENTRE 1990 E
2020**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos

Londrina
2022

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

A447n Almeida Soares, Márcio Henrique de.
O novo lugar do fenômeno fantástico em contos finalistas ao Prêmio Hugo entre 1990 e 2020 / Márcio Henrique de Almeida Soares. - Londrina, 2022.
224 f.

Orientador: Adilson dos Santos.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.
Inclui bibliografia.

1. fantástico - Tese. 2. literatura contemporânea - Tese. 3. inconsciente político - Tese. 4. Hugo Awards - Tese. I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MÁRCIO HENRIQUE DE ALMEIDA SOARES

**O NOVO LUGAR DO FENÔMENO FANTÁSTICO EM
CONTOS FINALISTAS AO PRÊMIO HUGO ENTRE 1990 E
2020**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Dra. Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Dr. Fábio Lucas Pierini
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Dra. Claudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 22 de julho de 2022.

A você
que assim como eu
se encontra nesse lugar

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao tempo que tive e que tantos não tiveram.

E às pessoas que me sorriram quando o mundo era pesado.

E por cada precioso segundo
que me foi cordialmente oferecido

ao longo de todo esse processo.

Penso em cada um de vocês enquanto escrevo
e sinto que gratidão é muito mais que um agradecimento,
é um “o mundo ainda pode ser melhor.”

Agradeço por essa sensação de dever cumprido
e por ter aprendido que ela vale mais
que qualquer elogio.

Agradeço por saber apreciar um dia bonito
e por nunca passar por uma araucária sem notar
o quanto elas são lindas.

Agradeço por toda a dor que eu senti
em cada palavra que eu li
e em cada palavra que eu escrevi
porque isso me fez saber o caminho.

Uma página não comporta cinco anos de agradecimentos,
mas saiba que eu sou grato pela sua existência e pela sua presença
e que eu te amo muito, mãe, pai, irmã, sobrinha,
avós, amigo ou amiga, professor ou professora, autor ou autora,
amor da minha vida.

RESUMO

ALMEIDA SOARES, Márcio Henrique de. **O novo lugar do fenômeno fantástico em contos finalistas ao Prêmio Hugo entre 1990 e 2020**. 2022. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

Este trabalho resulta, inicialmente, de uma pesquisa bibliográfica, na qual foram lidos 159 contos finalistas a um dos principais prêmios do mundo para literaturas de fantasia e ficção científica, o *Hugo Awards*, entre os anos de 1990 e 2020. A partir de uma análise preliminar, considerou-se que 45 narrativas desse total poderiam ser classificadas como pertencentes ao gênero fantástico, de forma integral ou híbrida, conforme perspectiva genológica apresentada por Chandler (1997). Em 11 desses contos, destacou-se uma abordagem inovadora: a narração da história a partir da perspectiva do fenômeno fantástico, tornando-se esse o foco do nosso estudo. Percebendo-se a relação das transformações nos procedimentos narrativos do fantástico com mudanças sociais e culturais inerentes ao contexto histórico contemporâneo, por alguns classificado como pós-moderno, estabeleceu-se uma metodologia para a análise desses contos com base na articulação entre algumas teorias do fantástico (TODOROV, 2004 [1970]; BESSIÈRE, 1974; FURTADO, 1980; MALRIEU, 1992) e o conceito de “inconsciente político”, proposto por Frederic Jameson (1992 [1981]). Desta maneira, em um primeiro capítulo teórico, temos um processo de apresentação do fantástico e de explicação acerca da metodologia empregada. Segue-se, a este, um outro capítulo no qual comentamos e levantamos alguns pontos chave para todos os 11 contos nos quais se identifica essa presença da perspectiva do fenômeno fantástico, sempre correlacionando diferentes narrativas. Por fim, temos 5 capítulos nos quais se realiza a análise detalhada de 5 desses 11 contos, de modo a verificar e compreender em maior profundidade o emprego dessa perspectiva e sua articulação com os contextos sócio-históricos e culturais em que esses textos se inserem. Nossas conclusões apontam para a comprovação de um novo lugar ocupado pelo fenômeno fantástico em alguns textos contemporâneos e que procede das transformações sociais e intelectuais ocorridas no ocidente a partir do pós-modernismo. Esses achados apontam um campo fértil para pesquisas futuras que visem compreender o texto fantástico na contemporaneidade.

Palavras-chave: literatura contemporânea; fantástico; inconsciente político, ficção científica, Hugo Awards.

ABSTRACT

ALMEIDA SOARES, Márcio Henrique de. **The fantastic phenomenon's new spot in short stories finalists to the Hugo Awards between 1990 and 2020.** 2022. 223 p. Thesis (Doctoral in Language and Literature) - Londrina State University, Londrina, 2022.

This work derives, initially, from a bibliographical research through which we have read 159 short stories finalists to one of the most prestigious awards in the field of fantasy and science fiction literature, the *Hugo Awards*, between years 1990 and 2020. From an initial analysis, we considered that 45 of the total narratives read could be classified as belonging to the fantastic genre, either integrally or in a hybrid form, according to Chandler's (1997) perspective on the study of literary genres. 11 of these short stories stood out for an innovative strategy: the narration of the story from the perspective of the fantastic phenomenon, making it the focus of our study. Noticing the connection between the transformation in the narrative devices of the fantastic and sociocultural changes intrinsic to the contemporary historic context, by some called post-modern, we have developed a methodology for the analysis of these short stories based on the articulation of some theories of the fantastic (TODOROV, 2004 [1970]; BESSIÈRE, 1974; FURTADO, 1980; MALRIEU, 1992) and the concept of the "political unconscious", proposed by Frederic Jameson (1992 [1981]). In this manner, on a first theoretical chapter, we have a presentation of the fantastic genre and the explanation of the adopted methodology. Following this, we have a chapter in which we briefly comment on all the 11 short stories, identifying how the phenomenon's perspective is present in each one of them and interrelating a few key elements common to some. Finally, we have 5 chapters in which we perform a detailed analysis of 5 of the 11 short stories in a way of verifying and comprehending in depth the employment of this new perspective and its articulation with the sociohistorical and cultural contexts in which these texts have been published. Our conclusions point to the evidence of a new spot occupied by the fantastic phenomenon in some contemporary texts, a position which proceeds from a series of social and intellectual transformations occurred in the west since the advent of post-modernism. These findings show a fertile field for future inquiries leading to a deeper understanding of the fantastic genre's presence in contemporaneity.

Key words: contemporary literature; fantastic; political unconscious, science fiction, Hugo Awards.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: O LUGAR DO FANTÁSTICO NA HISTÓRIA E NA LITERATURA	17
1 O QUE É O FANTÁSTICO?	17
1.1 O SOBRENATURAL	18
1.2 EMOLDURANDO O FANTÁSTICO.....	27
1.2.1 Alguns Temas e Conceitos	33
2 UM PERCURSO HISTÓRICO-GENOLÓGICO	38
2.1 O GÓTICO.....	38
2.2 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XIX	41
2.3 A FICÇÃO CIENTÍFICA	43
2.4 OUTROS GÊNEROS.....	48
2.5 O FANTÁSTICO E O PÓS-MODERNO	54
3 UMA PROPOSTA DE LEITURA SÓCIO-HISTÓRICA DO FANTÁSTICO	61
CAPÍTULO 2: 11 FENÔMENOS	72
CAPÍTULO 3 – O FENÔMENO FEMINISTA DE “BOOBS”	98
CAPÍTULO 4: O FENÔMENO ANTI-IMPERIALISTA DE “THE PAPER MENAGERIE”	123
CAPÍTULO 5: O FENÔMENO ANTI-CAPITALISTA DE “CAT PICTURES PLEASE”	147
CAPÍTULO 6 – O FENÔMENO TRANS DE “A FIST OF PERMUTATIONS IN LIGHTNING AND WILDFLOWERS”	167

CAPÍTULO 7: O FENÔMENO NEGRO DE “THE SECRET LIVES OF THE NINE NEGRO TEETH OF GEORGE WASHINGTON”	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS	212
APÊNDICES	222
APÊNDICE I – CONTOS ANALISADOS	222
APÊNDICE II – LINKS PARA OS CONTOS DISPONÍVEIS ONLINE*	223

INTRODUÇÃO

O trabalho que se desenvolve com essa tese possui raízes na dissertação de mestrado *O fantástico do século XIX em Feriado de mim mesmo, de Santiago Nazarian* (2017). Ao cumprir a proposta de identificar no referido romance traços da construção narrativa típica ao fantástico do século XIX, essa dissertação apontou para duas conclusões. A primeira dizia respeito ao fato de que Nazarian, ao empregar o modelo tradicional do fantástico, executa uma série de modificações para atender a características do século XXI, mas sem abandonar o cerne da narrativa novecentista, denotando uma possível permanência do fantástico na atualidade. Já a segunda conclusão foi de que o romance entremeava na construção narrativa um posicionamento ideológico de contraposição a discursos dominantes na sociedade contemporânea, marcadamente a heteronormatividade. Essas duas conclusões, por sua vez, considerando o papel de questionamento do cientificismo e do misticismo, exercido pelo fantástico no século XIX e, ainda, uma percepção nossa trazida pelo contato com ficções fantásticas e estudos contemporâneos do gênero, aventavam a possibilidade de que o fantástico na atualidade mantivesse uma função social de questionamento de discursos dominantes, agora diluída entre os discursos fragmentários do mundo pós-moderno. É a partir dessa proposição que se inicia a pesquisa que compõe essa tese.

Dessa hipótese inicial até a proposta de leitura sócio-histórica expressa na terceira seção do Capítulo 1, porém, deu-se um longo percurso de busca por textos fantásticos contemporâneos publicados em diversos formatos e em diversas línguas a partir da segunda metade do século XX. Nesse momento do nosso estudo, as leituras eram direcionadas por trabalhos acadêmicos que classificavam determinadas obras como fantásticas, pela leitura de sinopses, pelo perfil dos autores ou por indicação. A estrutura final do trabalho seria similar àquela estabelecida pelas teorias canônicas do fantástico que discutiremos no primeiro capítulo e que constituem da apresentação de um compêndio de obras à luz de uma determinada perspectiva genológica ou modal. Esse direcionamento foi se revelando problemático, porém, à medida que o corpus de análise se diversificava intensamente, tanto em termos de forma (romances, novelas e contos), quanto de línguas (português, espanhol, inglês), quanto de perspectivas culturais (brasileira, latino-americana, estadunidense, britânica, alemã, indiana), quanto de tempo histórico (algumas obras haviam sido publicadas no início da segunda metade do século XX e outras após 2010). Um trabalho que tentasse dar conta de tantas variáveis diferentes estaria, a nosso ver, fadado a uma abordagem rasa e incompleta das obras literárias selecionadas.

Todo esse processo não deixou de ser relevante, entretanto, pois sedimentou nosso entendimento prévio de que o fantástico tradicional permanece presente na atualidade, ainda que com alterações e mesmo que sem o tipo de relevância obtido no século XIX. O fantástico continua sendo escrito em diversos locais do mundo a partir da grande influência contemporânea de mestres do gênero como E. T. A. Hoffmann, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Oscar Wilde etc. Apesar dessa presença aparentemente universal, todavia, destacava-se em nossa pesquisa a quantidade de textos escritos em língua inglesa. Não temos como determinar se essa prevalência de obras em inglês corresponde a uma maior produção nessa língua ou simplesmente ao predomínio do inglês enquanto língua franca no mundo atual – em parte como decorrência do imperialismo, é válido pontuar –, o que faz com que os produtos culturais produzidos nesse idioma tenham maior alcance que qualquer outro. Em todo caso, frente à noção de que o trabalho com múltiplos idiomas poderia suscitar um desvio do nosso objetivo fundamental, já que teríamos que relativizar nossas noções de conceitos caros a essa tese como a questão da hegemonia, optamos por limitar nosso corpus a textos em língua inglesa, posteriormente afinando ainda mais essa delimitação para textos publicados em língua inglesa nos EUA.

Esse processo demandou a retirada de alguns textos iniciais do rol de análises, incluindo *Feriado de mim mesmo*. A seguir, devido à predominância de contos dentre os textos encontrados nessa fase da pesquisa, optamos por trabalhar somente com essa forma literária. Ainda assim, a aleatoriedade com que os textos haviam sido selecionados até esse ponto rendiam nossa tese vulnerável a críticas acerca dos critérios de seleção utilizados, algo muito comum, inclusive, contra teorias canônicas dessa literatura. Especialmente em se tratando de uma tese que, como a nossa, visava, até aquele momento, à investigação de uma função social do fantástico na contemporaneidade, poderíamos ser facilmente acusados, ainda que injustamente, de uma seleção com base em perfil ideológico, a qual poderia ter ignorado textos que não correspondiam a essa visão social previamente estabelecida.

Para resolver essa questão, tivemos de nos afastar, por um momento, das leituras literárias e nos debruçar exclusivamente sobre o contexto de produção, de modo a encontrar um meio de se estabelecer uma seleção organicamente gerada dentro da sociedade estadunidense e, portanto, menos suscetível a uma possível parcialidade do pesquisador. Nesse processo, identificamos que alguns dos contos presentes no corpus haviam sido publicados em revistas especializadas em literaturas de fantasia e ficção científica e que também haviam sido premiados com importantes prêmios do segmento nos EUA. Concluimos, logo, que tanto as revistas quanto as premiações poderiam ser interessantes pontos de partida orgânicos para a

nossa seleção, pois denotariam um segmento pré-definido com um volume de obras prelimitado. Não estaríamos mais perdidos no vasto e complexo reino do fantástico contemporâneo, mas sim abordariamos uma produção específica, a qual se relaciona ao todo, mas também está submetida a condições menores e mais pontuais de sua publicação ou premiação, como o perfil editorial de uma revista ou o júri de um prêmio. Com essa delimitação, ganharíamos a autoridade de dizer que o fantástico se apresenta de certa maneira em determinado segmento, o que poderia ser indicativo do todo, algo a ser verificado em trabalhos futuros.

Após uma pesquisa acerca do histórico das revistas de fantasia e ficção científica nos EUA e uma investigação mais detalhada sobre algumas delas, notamos que enfrentaríamos diversos problemas com essa seleção. Dentre eles, destacamos o alto volume de histórias publicadas, a diversidade de textos e formatos, a complexidade da micropolítica editorial, as mudanças de perfil dos ocupantes de cargos de editor-chefe e/ou organizador e especialmente a dificuldade de acesso a todos os volumes de qualquer uma delas, mesmo em uma janela de tempo estreita. Diante disso, as premiações, com suas categorias bem definidas (podíamos focar na leitura exclusiva da categoria destinada a contos), suas listas de indicados com quantidade fixa, sua periodicidade geralmente anual e seu perfil mais democrático (no sentido de que selecionam obras de diferentes fontes e de que a votação é realizada por várias pessoas [seja júri ou público]) nos pareceram a melhor opção. Diferentemente do Brasil, os EUA contam com uma grande quantidade de premiações destinadas às literaturas de fantasia e ficção científica, das quais as três mais proeminentes são o Hugo Awards, o Nebula Awards e o World Fantasy Awards.

Foi estudando a história dessas três premiações que nos deparamos com um fato curioso e que acabou reorganizando o direcionamento da pesquisa, incluindo a tese inicial. Trata-se do *Sad Puppies*, um movimento reacionário ocorrido entre os anos de 2013 e de 2017 com o objetivo de influenciar as indicações ao Hugo. Antes de descrever melhor esse movimento, é importante que se compreenda o que é o Hugo Awards e como se estabelece a votação que determina seus vencedores. Em relação à sua criação, o Hugo surge em 1953 e é nomeado em homenagem a Hugo Gernsback, fundador da *Amazing Stories*, uma das mais bem-sucedidas revistas *pulp* – publicações baratas contendo histórias variadas e que foram as precursoras das atuais revistas de fantasia e ficção científica – dos EUA. Os prêmios são concedidos em diversas categorias e podem concorrer trabalhos de fantasia e ficção científica publicados no idioma inglês no ano anterior. Os finalistas ao prêmio são escolhidos de forma online e por correspondência pelos próprios membros da World Science Fiction Convention e pelos

atendentes à convenção no ano da premiação. A indicação é livre e pode conter até cinco trabalhos. Uma vez que se contabilize as indicações, a lista com os cinco finalistas mais indicados é publicada e inicia-se a fase de votação que também pode ser feita por correio ou online. Os vencedores são anunciados durante a WorldCon.

Embora a premiação, assim como outras do gênero, tenha surgido como a celebração de uma cultura alternativa, seu status foi elevado de modo que passou a ser uma das grandes agentes na construção do cânone literário dentro desse segmento. Com a elevada importância da premiação e o crescimento de seu público e visibilidade, cresceu também a insatisfação de alguns grupos em relação ao perfil ideológico das obras mais indicadas ao Hugo; foi esse o caso dos *Sad Puppies*. Constituindo-se como um movimento de direita e contra a diversidade, os *Sad Puppies* surgiram do descontentamento de um grupo de escritores e fãs de fantasia e ficção científica com um suposto favorecimento à presença de autores pertencentes a minorias ou de aderência percebida a políticas consideradas de esquerda dentre os finalistas à premiação. Segundo eles, essas obras eram indicadas por seu teor ideológico e não pela qualidade literária.

O objetivo do movimento, então, era utilizar-se de uma estratégia de votação conjunta – condenada publicamente inclusive por grandes nomes do segmento, como George R. R. Martin¹ – para que eles pudessem, sozinhos, assegurar a indicação de obras alinhadas com seu posicionamento ideológico ao Hugo. Estavam, assim, se aproveitando de uma brecha no sistema de votação, o qual deveria ser livre da influência desse tipo de artimanha². Aos poucos, os *Sad Puppies*, junto a um grupo parceiro que surgiu depois, os *Rabid Puppies*, cresceram e chegaram, em 2015, a dominar diversas categorias do Hugo, colocando entre os finalistas somente indicações feitas pelos grupos. Essas obras, entretanto, geralmente de perfil ideológico conservador e baixa qualidade literária, perderam em quase todas as categorias para a opção “No Award”, recomendada pela Worldcon, convenção que concede o Hugo, para os casos em que os votantes acreditam que nenhum finalista merece o prêmio. Em 2017, finalmente, o sistema de votação foi modificado, criando-se uma métrica própria à premiação, o sistema *E Pluribus Hugo*, com o objetivo de minar o poder desses grupos. Nenhum dos movimentos realizou campanhas de votação desde então³.

Para um trabalho relacionado, como o nosso, à investigação de uma possível função social do fantástico, era óbvio que essa comoção se fazia altamente relevante. Se as indicações

¹ <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/26/george-rr-martin-relieved-after-sad-puppies-hugo-awards-defeat>

² A descrição do sistema de votação utilizado pelo Hugo antes e a partir de 2017 pode ser encontrada em: <http://www.thehugoawards.org/the-voting-system/>

³ <https://www.vox.com/2015/4/26/8495415/hugos-sad-puppies-controversy>

ao prêmio vinham causando um descontentamento tão grande dentre grupos conservadores, isso significava que estavam sendo indicadas obras que, de alguma maneira, contestavam o *status quo*. Decidimos, então, estabelecer um recorte e iniciar a leitura de todos os finalistas ao Hugo Awards na categoria “melhor conto” (*best short story*) no período de 1990 a 2020, a fim de selecionar aqueles que poderiam ser considerados fantásticos. Vale lembrar que diversos contos nessa lista já haviam sido lidos previamente durante a fase aberta da pesquisa e já sabíamos que alguns deles poderiam ser entendidos como contos fantásticos segundo nossa definição preliminar, a qual, até esse momento, era baseada nos levantamentos teóricos realizados na dissertação. Também precisamos informar que nem todos os textos foram lidos, tendo em vista que não conseguimos obter acesso a eles.

Os seguintes contos não foram lidos: “Dori bangs” (1989), de Bruce Sterling; “The arbitrary placement of walls” (1992), de Martha Soukup; “The winterberry” (1992); de Nicholas A. DiChario; “I know what you're thinking” (1994), de Kate Wilhelm; “Un-birthday boy” (1996), de James White. Assim, 5 textos não foram lidos, de um total de 164 textos indicados ao Hugo Awards na categoria “melhor conto” de 1990 a 2020. A taxa de não-leitura de cerca de 3% do total foi considerada aceitável e cremos que não comprometa os resultados da tese. Como se pode ver, a defasagem está concentrada na premiação da década de 90, especialmente por conta da circulação quase que exclusivamente impressa desses textos. Dos 159 contos lidos, então, concluímos que 45 poderiam ser associados à nossa concepção preliminar de fantástico, alguns mais, outros menos⁴.

Nesse ponto, consideramos que esse corpus de 45 contos seria suficiente para a abordagem da proposta inicial, haja vista que poderíamos discutir como eles se posicionam ideologicamente em relação a questões relevantes para a sociedade estadunidense. Extrairíamos, como as teorias canônicas do fantástico, elementos comuns a esse corpus e discorreríamos sobre seu uso narrativo e seu aspecto social. Acontece, porém, que uma estratégia encontrada em alguns desses contos chamou nossa atenção mais do que as outras por demarcar muito explicitamente transformações sociais ocorridas no ocidente a partir da segunda metade do século XX. Trata-se da adoção da perspectiva do fenômeno fantástico na narração da história, algo impensável para as narrativas do século XIX. Quando falamos em perspectiva, é importante esclarecer, nos referimos a uma espécie de adoção, pela narração, de valores e modos de pensamento atribuídos ao fenômeno. Convém lembrar que as poucas narrativas

⁴ Diversos contos, como “Press Ann” (1991), de Terry Bisson e “Totaled” (2014), de Kary English, dentre outros, apresentam elementos do fantástico, mas consideramos que não de forma significativa o bastante dentro da trama para que pudessem ser analisados como contos fantásticos.

novecentistas em que a voz do fenômeno fantástico se faz presente, como em *Frankenstein*, originalmente publicado em 1818, é através da interlocução de sujeitos pertencentes a uma elite intelectual e aderentes a valores dominantes da sociedade em questão. Mesmo em histórias em que o protagonista se torna também o fenômeno (transformações, maldições, metempsicose), prevalece a perspectiva do homem e não do fenômeno.

Sendo assim, por esse caráter inovador, e a nosso ver tão típico do nosso tempo, decidimos, finalmente, pela abordagem específica dessas obras que adotam a perspectiva do fenômeno fantástico. Isso não deixa de contribuir com a nossa hipótese inicial de uma função social do fantástico, mas ao invés de trabalharmos esse aspecto mais abrangente, focamos em uma estratégia específica. Nosso corpus final, então, das 45 obras anteriormente selecionadas, acabou composto por 11 contos que seguem esse perfil narrativo. São eles: “Boobs” (1989), de Suzy McKee Charnas; “The story so far” (1993), de Martha Soukup; “Beluthahatchie” (1997), de Andy Duncan; “The things” (2010), de Peter Watts; “The paper menagerie” (2011), de Ken Liu; “Cat pictures please” (2015), de Naomi Kritzer; “The city born great” (2016), de N. K. Jemisin; “A fist of permutations in lightning and wildflowers” (2016), de Alyssa Wong; “The secret lives of the nine negro teeth of George Washington” (2018), de P. Djèlí Clark; “Blood is another word for hunger” (2019), de Rivers Solomon; “And now His Lordship is laughing” (2019), de Shiv Ramdas.

Gostaríamos de analisar todos esses contos em detalhes, porém, devido à limitação de tempo disponível para a escrita de uma tese e também para evitar uma repetitividade das análises no que tange tanto às estratégias narrativas empregadas (como veremos, as transformações aplicadas ao fantástico nesses contos são altamente semelhantes entre si) quanto aos discursos hegemônicos abordados (quatro dos contos selecionados abordam a questão racial negra nos EUA, por exemplo, ainda que de perspectivas diferentes), optamos por analisar detalhadamente somente cinco desses contos. As outras seis narrativas, por sua vez, serão investigadas de forma mais breve e conjunta em um capítulo analítico inicial no qual se objetivará somente apontar semelhanças com as estratégias expressas nas análises expandidas e/ou ressaltar algumas de suas contribuições mais relevantes e singulares ao fantástico. Tomamos essa decisão pensando na economia discursiva deste trabalho, considerando que essas cinco análises detalhadas, escolhidas segundo um critério de diversidade (narrativa, genológica, discursiva), nos parecem suficientes para provar nossa tese de que esses contos expressam um novo lugar do fenômeno fantástico na literatura contemporânea, um lugar que é socio-historicamente localizado e que se apresenta como uma dentre diversas possibilidades de reconstrução do gênero fantástico nos dias atuais.

Todos os contos foram estudados diretamente no inglês, sendo que as traduções apresentadas no corpo desse trabalho acompanhadas do original em nota de rodapé foram realizadas pelo autor da tese. A mesma situação é válida para textos teóricos não disponíveis no português, cujas traduções no corpo do texto estão também acompanhadas do original em nota de rodapé. Devido especialmente à inacessibilidade a bibliotecas durante o período da pandemia global do SARS-CoV-2, causador da síndrome respiratória conhecida como COVID-19, também alguns livros teóricos publicados em português foram utilizados no inglês por conta de sua maior disponibilidade gratuita nesse idioma na internet. Sendo assim, considerando o grande volume de traduções no corpo do texto e a fim de não comprometer a mancha textual, a expressão “tradução nossa” não será reproduzida após essas traduções, ficando implícito que todas elas são nossas. Citações de traduções oficialmente publicadas em nosso idioma, por outro lado, não virão acompanhadas do original em nota de rodapé e sim do nome do tradutor ou tradutora nas referências finais.

Importante levantar que, dentro desse processo, com suporte do programa PDSE/CAPES, tivemos a oportunidade de viajar aos Estados Unidos para cumprir período de estudos de 9 meses, entre os anos de 2019 e 2020, sob supervisão do teórico marxista e professor da *Duke University*, Frederic Jameson. Através das disciplinas cursadas nessa universidade e das orientações conjuntas do professor Jameson e do professor orientador Adilson dos Santos, desenharam-se alguns aspectos significativos do trabalho, como a distinção genológica e a proposta de leitura sócio-histórica do fantástico apresentadas no Capítulo 1. Essa experiência também nos propiciou uma imersão na cultura estadunidense, a qual, por sua vez, possibilitou um aprofundamento da nossa compreensão de diversos aspectos sociais e culturais dessa sociedade. Durante esse período, pudemos verificar diretamente o funcionamento das dinâmicas de poder que regem as práticas sociais na região do país em que estivemos e que refletem, em maior ou menor grau, a identidade cultural dos EUA. Muito desse entendimento foi aplicado nas diversas análises inclusas nessa tese.

Considerando tudo o que foi dito acima, compõem esse trabalho as análises detalhadas, cada uma disposta em um capítulo, dos contos: “Boobs” (1989), de Suzy McKee Charnas; “The paper menagerie” (2011), de Ken Liu; “Cat pictures please” (2015), de Naomi Kritzer; “A fist of permutations in lightning and wildflowers” (2016), de Alyssa Wong; “The secret lives of the nine negro teeth of George Washington” (2018), de P. Djèlí Clark. Precede esses cinco capítulos, um capítulo analítico inicial em que os seis contos restantes são conjuntamente abordados, sempre com enfoque no ponto de vista do fenômeno fantástico e em seu aspecto de

reapropriação do fantástico clássico⁵. Todas as análises são permeadas pela mesma proposta de compreensão do texto enquanto narrativa fantástica e em sua relação com o contexto sócio-histórico e cultural em que se insere. Considerando que as metodologias de análise disponíveis no campo do fantástico seriam insuficientes para atender de forma satisfatória a tal empreitada, no entanto, buscamos desenvolver uma estratégia de leitura do fantástico que pudesse contemplar os pontos por nós levantados e que será apresentada ao fim do Capítulo 1. O que procuramos, aqui, é estabelecer uma relação harmônica entre diferentes teorias do fantástico, algumas com enfoque na estrutura do texto, outras no aspecto discursivo ou nas relações sociais, de forma que estas dialoguem melhor com o aspecto sócio-histórico e cultural que entendemos como fundamental à compreensão dos contos selecionados.

⁵ O termo “fantástico clássico” será empregado neste trabalho como sinônimo de “fantástico tradicional” e de “fantástico do século XIX”, todos representando essa literatura que surge em fins do século XVIII e encontra seu ápice no século XIX e que descreveremos em detalhes no capítulo teórico.

CAPÍTULO 1: O LUGAR DO FANTÁSTICO NA HISTÓRIA E NA LITERATURA

1 O QUE É O FANTÁSTICO?

Iniciamos o primeiro capítulo desse trabalho com uma questão fundamental: o que é o fantástico? A pergunta passível de resposta objetiva em tantos segmentos da literatura, nessa área é de difícil explicação. Isso porque são muitas as concepções de literatura fantástica existentes nesse campo de estudo na atualidade. Cada uma dessas concepções não apenas atribui uma série de conceitos e elementos específicos ao fantástico, mas também altera, por vezes radicalmente, o corpus de textos que se poderia classificar como fantásticos. Enquanto algumas concepções são mais amplas, abrangendo variadas construções narrativas, outras apresentam uma arquitetura bem delimitada; enquanto algumas analisam longos períodos ou indefinem esse aspecto, outras estão fincadas em uma janela de tempo altamente específica; enquanto algumas atribuem a experiência do fantástico a um sentimento, outras propõem uma leitura exclusivamente ancorada no texto. Essas são apenas algumas dicotomias presentes na própria crítica literária do fantástico e que tornam essa tarefa de definição tão difícil.

Pensando nisso, é importante expor que, embora façamos aqui a opção de não seguir diretamente qualquer uma dessas teorias, também não nos propomos a tentar resolver essas contradições e estabelecer algum tipo de visão absoluta desse tipo de literatura. Ao invés disso, partimos do pressuposto de que, apesar das contradições e das inúmeras diferenças, as teorias do fantástico também apresentam seus pontos de concordância e é especialmente a partir deles que buscaremos, nessa primeira seção, desenhar uma noção coerente e que nos sirva de direcionamento nesse trabalho. Inevitavelmente, faremos opções e privilegiaremos aspectos tanto literários quanto teóricos que condigam com nossa visão particular do fantástico, uma atitude que consideramos inevitável em se tratando da crítica literária de um tipo de narrativa que possibilita uma multiplicidade tão grande de interpretações.

Isso não significa, de modo algum, a realização de uma abordagem leviana ou puramente arbitrária do fantástico. Muito pelo contrário, procuraremos sempre empregar o arbítrio com fundamentação, coesão e rigor acadêmico. Por essa razão, com o objetivo de evidenciar nossa linha de pensamento, consideramos importante não apenas discutir teorias selecionadas e alguns textos canônicos ao longo do caminho, mas buscar mesmo as raízes do fantástico sobre as quais se ancorará nossa compreensão dessa literatura. Deste modo, antes mesmo de ingressar nas noções modernas do fantástico que se propagam a partir da década de 1970, vamos buscar compreender aquele que é, provavelmente, o maior elemento distintivo

desse segmento literário: o sobrenatural.

1.1.O SOBRENATURAL

De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2021), a palavra sobrenatural pode ser definida, enquanto adjetivo de dois gêneros, como aquilo que é “superior à natureza” ou que se encontra “fora das leis naturais; extraordinário”. Assim, utilizamos o termo para nos referir a tudo aquilo cuja lógica de funcionamento ou de existência não parece se encontrar em acordo com as leis naturais conhecidas. Um segundo uso do vocábulo seria para classificar aqueles elementos da imaginação ou da fé que reconhecemos como alheios ao mundo natural, como animais falantes em uma fábula ou os milagres descritos na Bíblia.

É difícil determinar quando o conceito de sobrenatural se tornou parte integrante da experiência humana, mas obras de arte pré-históricas como a escultura em marfim conhecida como “Lion Man”, que representa um corpo humano com cabeça de leão e data de cerca de 40.000 anos atrás, e imagens pictóricas encontradas em uma caverna na ilha de Sulawesi, na Indonésia, sugerem que esse tipo de representação é inerente ao ser humano desde os primórdios do seu desenvolvimento. Aubert et al. (2019) informam que os desenhos retratando uma caçada descobertos na caverna de Leang Bulu’ Sipong 4 e datando também de cerca de 40.000 anos atrás, apresentam figuras que podem ser teriantropos, divindades que combinam características de seres humanos e de outros animais.

Posto que não há qualquer comprovação científica de que tais seres híbridos tenham existido em qualquer momento da história do nosso planeta, tanto a escultura do homem-leão, quanto as imagens descobertas por Aubert et al., nos direcionam para tentativas primitivas de explicação do mundo com base no sobrenatural. São essas primeiras abstrações que muitos estudiosos acreditam se encontrar na raiz do desenvolvimento das diversas religiões espalhadas ao redor do mundo (Aubert et al., 2019). Sendo assim, podemos dizer que a religião abarca uma das primeiras conceitualizações estruturadas do sobrenatural e que este, por sua vez, é um dos fundamentos essenciais a qualquer religião. A crença no divino, no transcendente, em um poder maior, na força da oração, nos milagres, tudo isso está presente na vida do religioso na mesma medida em que estão a materialidade dos locais de culto e das imagens e rituais sagrados.

Em *History of the supernatural*, originalmente publicado no século XIX face a transformações sociais de que falaremos mais adiante, em especial a progressiva secularização da sociedade, o autor William Howitt (1863) realiza uma apaixonada defesa do que ele

denomina uma “fé universal”. O livro, de cunho religioso cristão, nos ajuda a compreender essa relação íntima entre as noções de sobrenatural prevalecentes no mundo moderno e o conceito de espiritualidade. Apesar desse direcionamento religioso, a obra de Howitt apresenta também grande amplitude de pesquisa e um teor antropológico que muito auxilia no entendimento do sobrenatural como modo de explicar a realidade em todo o mundo ao longo da história humana. Howitt defende o princípio de que todas as manifestações sobrenaturais e todo tipo de fé advém de uma mesma verdade universal, a crença em uma natureza superior, e que essas manifestações e essas fés, inclusive aquelas que sua sociedade classifica como pagãs, podem ser angelicais ou demoníacas (boas ou más), mas que isso não se determina por sua prática (rituais e tipos de crenças) e sim pelos resultados que trazem ao mundo.

A partir desse direcionamento, Howitt vai descrever a crença religiosa e relatos de acontecimentos sobrenaturais desde a Antiguidade até o século XIX em todos os continentes, relacionando as diferentes interpretações do mundo espiritual encontradas em mitologias diversas com a queda de Babel. É a partir de Babel, segundo Howitt, que a adoração de um Deus único se corrompeu em outros tipos de adoração a partir da divisão das línguas e das nações. A despeito de sua impossibilidade de verificação, a associação realizada por Howitt pode ter um efeito pragmático no nosso entendimento do sobrenatural enquanto sistema de pensamento. Originado nos primórdios da humanidade, o conceito de sobrenatural passou a adquirir novas formas e a atingir variados níveis de complexidade conforme os primeiros grupos humanos se espalharam pelo globo, se depararam com diferentes contextos e desafios e estabeleceram relações diversas com a natureza local, construindo, assim, cosmogonias próprias. Essa relação básica entre natural e sobrenatural é o que podemos identificar como o principal aspecto do chamado pensamento mítico:

O pensamento mítico consiste em uma forma pela qual um povo explica aspectos essenciais da realidade em que vive: a origem do mundo, o funcionamento da natureza e dos processos naturais e as origens deste povo, bem como seus valores básicos. O mito caracteriza-se sobretudo pelo modo como estas explicações são dadas, ou seja, pelo tipo de discurso que constitui. O próprio termo grego *mythos* (μῦθος) significa um tipo bastante especial de discurso, o discurso ficcional ou imaginário, sendo por vezes até mesmo sinônimo de “mentira” (MARCONDES, 2004, p. 20).

O mito tem por característica principal “o apelo ao *sobrenatural*, ao *mistério*, ao sagrado, à magia” como forma de explicar a realidade (MARCONDES, 2004, p. 20, grifos do autor). Essas explicações, compartilhadas por um determinado grupo, passadas de geração em geração através da tradição oral e por vezes modificadas conforme a memória ou os interesses dos contadores, foram, muito possivelmente, as primeiras narrativas ficcionais construídas pela

humanidade. O estabelecimento de conexões entre essas explicações pontuais dos eventos da natureza é tido como o processo através do qual se construíram as complexas mitologias encontradas nas grandes civilizações da antiguidade, invariavelmente consistidas em inúmeras histórias independentes, com começo, meio e fim, mas que, juntas, compõem o caráter, por vezes equívoco e contraditório, de um deus ou do desenvolvimento de uma nação. É nessa mesma lógica que se inserem também as lendas e histórias folclóricas, essas com amplitude menor e mais próximas do cotidiano do povo.

Esse tipo de explicação da realidade permaneceu sendo o único modo consistente e sistemático de descrição do funcionamento do mundo durante a maior parte da nossa História, sendo desafiado pela primeira vez somente na Grécia antiga com o surgimento do pensamento filosófico, o qual, mais tarde, daria origem ao pensamento científico (MARCONDES, 2004). Esse papel do pensamento mítico no Mundo Antigo pode ser comprovado, por exemplo, pelo que se sabe da mais antiga história literária escrita de que se tem registro, a *Epopéia de Gilgamesh* (c. 2900 a.C.). Tratando dos feitos de um lendário rei sumério que muitos historiadores acreditam ter sido uma figura histórica, essa epopeia está repleta de elementos e acontecimentos sobrenaturais tidos como integrantes daquela realidade em que a obra foi realizada, estabelecendo uma íntima relação com as divindades (DALLEY, 1989). O mesmo ocorre com as grandes epopeias gregas, como a *Odisseia* (c. 800 a.C.), e ainda com as formas literárias que se desenvolvem dali por diante com a passagem da Idade Antiga para a Idade Média no ocidente.

Um das grandes características dessas novas formas literárias, dentre elas os antigos romances gregos, o romance bizantino, o romance de cavalaria e as canções de gesta, é a sucessiva aproximação entre os acontecimentos narrados e seu contexto de produção, ao contrário das longínquas histórias lendárias das epopeias clássicas. Cada nova forma literária vai aproximando suas histórias do presente dos receptores sem que, no entanto, o sobrenatural deixe de surgir nas narrativas como pertencente ao mundo real. Ainda que com alterações, especialmente devido à expansão do domínio da Igreja Católica, o sobrenatural não é visto simplesmente como fruto da fantasia, mas como parte integrante do entendimento da realidade (ARRAGON, 1936, p. 82-96). Essa situação somente vai começar a mudar com a chegada do iluminismo no século XVIII e o posterior surgimento das ficções ditas realistas, que rejeitavam a presença do sobrenatural. Essa transformação narrativa, não é de se surpreender, segue o próprio caminho percorrido pelo pensamento filosófico desde seus primórdios na Grécia Antiga.

Segundo Marcondes (2004), o pensamento mítico vai se manter ainda muito forte

mesmo após o surgimento de seu opositor filosófico-científico, sendo sua presença facilmente verificável no discurso dos filósofos gregos antigos. Em verdade, ainda conforme coloca Marcondes, resquícios desse pensamento se mantêm até mesmo em nossa sociedade atual, embora tendendo a ocupar cada vez mais um lugar de tradição cultural e menos de explicação do mundo. Nesse sentido, quando as primeiras proposições de uma ficção realista se apresentam na literatura, o sobrenatural é, ainda, uma forma predominante de explicação do mundo, mas que vai aos poucos perdendo esse espaço conforme a investigação científica começa a adentrar questões antes resguardadas à explicação pelo sobrenatural. Uma primeira reação literária a essa invasão é a literatura gótica, da qual descenderá o fantástico e que abordaremos em detalhes em uma próxima seção.

Esse distanciamento entre o pensamento mítico e o pensamento científico vai forçar uma demarcação precisa entre as literaturas ditas realistas e aquelas que se amparam no sobrenatural. É essa lógica que vai levar Filipe Furtado (1980; 2018) a tratar as literaturas que se valem de elementos e acontecimentos não verificáveis em nossa realidade com o epíteto de “meta-empíricas”, ou seja, para além de qualquer verificação, uma delimitação com evidente fundo positivista. Com essa terminologia, segundo o autor, resolve-se tanto a questão da distinção entre as literaturas realistas e aquelas ditas de fantasia, quanto a problemática em torno do enquadramento pouco satisfatório dos recursos narrativos utilizados na ficção científica sob a ideia do sobrenatural, posto que a simulação de naturalidade está no cerne de sua existência literária. Assim, teríamos um conjunto de literaturas que apresentam algum elemento significativo dentro da trama ficcional que ultrapassa as possibilidades de observação científica no mundo real, uma noção que se opõe às literaturas ditas naturalistas ou realistas, aquelas que procuram imitar as leis de nossa realidade do início ao fim:

O conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem a existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. Sobre este último aspecto, recorde-se que muitas experiências entendidas durante milénios como sobrenaturais vieram, em etapas posteriores do desenvolvimento humano, a ser plenamente compreendidas e, por consequência, racionalizadas, integradas no plano da natureza conhecida. Por outro lado, um conjunto de fenômenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objeto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num estágio cultural e tecnológico muito mais atrasado (FURTADO, 1980, p. 20, sic).

Apesar de expressar uma hierarquização cultural típica da época e que hoje temos como

equivocada – a distinção entre sociedades evoluídas e não-evoluídas –, a definição de Furtado traz dois elementos muito interessantes para a nossa compreensão da manifestação do meta-empírico na literatura. Em primeiro lugar, a chamada fenomenologia meta-empírica depende da tomada de certa perspectiva social como centro da definição do real, em nosso caso a perspectiva judaico-cristã ocidental. Em segundo lugar, trata-se de um entendimento condicionado a um determinado momento histórico e ao tipo de conhecimento verificável do mundo até ali angariado por aquela sociedade. Esse segundo aspecto, veremos mais adiante, está fundamentalmente vinculado à percepção que o presente trabalho carrega acerca da presença do sobrenatural no fantástico.

Uma outra expressão semanticamente similar ao meta-empírico e muito recorrente nas pesquisas contemporâneas do fantástico no Brasil é o termo *insólito*. A palavra aparece já em um dos primeiros estudos sistemáticos acerca do fantástico, na obra de Pierre-Georges Castex, quando o autor afirma, em relação ao trabalho de Hoffmann, que este “descreve alucinações cruelmente críveis à consciência atormentada e da qual o relevo insólito se destaca de uma maneira surpreendente sobre um fundo de realidade familiar” (1951, p. 8)⁶. Algum tempo depois, Michel Guiomar publicou “L’insolite” (1957), artigo em que o autor aborda o *efeito insólito* como “o que é contrário ao usual, ao habitual, às regras, às leis. Toda exceção a uma norma fixa é insólita” (p. 114, apud KOMANDERA, 2010, p. 16)⁷. Ainda dentre os estudos iniciais do fantástico na França, Caillois vai se referir a “algo de insólito e de inadmissível” (1965, p. 9)⁸ que se introduz no mundo através do fantástico. Quem vai dar corpo à definição mais empregada nos estudos desenvolvidos no Brasil atualmente, porém, é a pesquisadora Lenira Marques Covizzi, a qual afirma que

a constante que batizamos de insólito, no sentido de não-acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal: ilógico (contrário à lógica; não real; absurdo), mágico (maravilhoso; extraordinário; encantador), fantástico (que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal); absurdo (que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito); misterioso (o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático), sobrenatural (fora do natural ou comum; fora das leis naturais), irreal (que não existe; imaginário) e supra-real (o que não é entendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade, fantasia) (1978, p. 38).

Como podemos perceber, o termo insólito acaba por apresentar uma grande correspondência com aquilo que Furtado determinou como o meta-empírico e ambos são quase

⁶ Il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d’une manière saisissante sur un fond de réalité familière.

⁷ Qui est contraire à l’usage, à l’habitude, aux règles, aux lois. Toute dérogation à une norme fixée est insolite.

⁸ Quelque chose d’insolite et d’inadmissible.

equivalentes ao termo sobrenatural, com pequenas delimitações e definições divergentes, como a inclusão do misterioso no insólito de Covizzi ou da ficção científica no meta-empírico de Furtado. De modo geral, a definição de Furtado nos parece a mais precisa para a descrição do tipo de manifestação a que nos referimos quando falamos dos acontecimentos sobrenaturais encontrados na literatura, posto que salienta seu caráter de não-verificabilidade no mundo real. Independentemente dessa predileção, ambos os termos nos parecem apropriados para a descrição do fenômeno fantástico e serão utilizados como sinônimos ao longo deste trabalho.

Até aqui, temos uma útil distinção entre narrativas empíricas ou realistas/naturalistas e narrativas meta-empíricas ou de fantasia/insólitas, mas temos também a homogeneização das diversas literaturas do sobrenatural sob essa classificação. Para resolver esse imbróglio, o qual prejudicaria nossa noção do fantástico por não distinguir seu uso do sobrenatural daquele realizado pelas literaturas vizinhas, convém retomar a discussão filosófica acerca da natureza do pensamento que interrompemos há algumas páginas. Conforme o pensamento mítico, após o iluminismo, é empurrado para fora da realidade cotidiana, esta progressivamente explicada pela ciência, o sobrenatural presente nesse modo de pensamento é cada vez mais identificado como irreal. É nesse momento, como já dissemos, que surge a distinção demarcada entre as literaturas realistas e não realistas. Acontece que essa distinção ignora o pormenor da existência prévia de uma categoria dedicada a um sobrenatural tido como irreal ou fictício mesmo em sociedades antigas nas quais a realidade era amplamente explicada pelo pensamento mítico: o maravilhoso.

Em nosso mundo contemporâneo, a literatura maravilhosa acabou se tornando equivalente à literatura baseada no pensamento mítico, mas há, entre as duas, uma diferença ontológica original que é a noção de ficcionalidade. O maravilhoso narrativo, precisamos compreender, já nos seus primórdios, era percebido como uma categoria ficcional distinta da realidade, cuja origem pode-se traçar aos antigos provérbios sumérios dos quais se desdobraram as fábulas e, posteriormente, as versões modernas dos contos de fadas e das narrativas de alta fantasia – essas originalmente também atreladas ao pensamento mítico. Essas histórias, diferentemente daquelas em que se inclui o pensamento mítico, não eram percebidas como representações da realidade num sentido aristotélico, mas como fabulações compostas por elementos imaginários, irrealis, inexistentes.

“Esopo conta uma história que é falsa e não finge ser qualquer outra coisa”, disse o filósofo Apolônio de Tiana (c. 3 b.C. – c. 97 d.C.), segundo o livro que conta sua vida, a respeito

do fabulista Esopo (PHILOSTRATUS, 1912 [c. 200 d.C.], p. 495)⁹. O maravilhoso é um reino independente do nosso e no qual, por convenção, tudo é possível. Ainda que este reino esteja figurativamente relacionado com o mundo real, ele não é visto de outra forma que não como resultado de uma proposição ficcional, imaginativa e, portanto, sem interferência direta sobre o real. O sobrenatural que irrompe no fantástico clássico, embora tenha-se convencido a associar ao maravilhoso, não dialoga com essa categoria (irreal) e sim com o pensamento mítico (real). Trata-se de um sobrenatural que, até o fim da Idade Média, era amplamente aceito como parte integrante da realidade, os teriantropos e não os animais antropomórficos das fábulas. O fantástico, já diante do abalo epistemológico provocado pelo positivismo, joga com a dúvida acerca da realidade do pensamento mítico, fazendo-o irromper em ambientes em que convivem crença e descrença.

Esse entendimento é importante porque a hegemonia da aproximação epistemológica secularizada entre os dois termos, mítico e maravilhoso, é posterior ao século XIX e, portanto, à aceção de sobrenatural originalmente empregada no fantástico. Quando autores do século XIX tratam de um morto que retorna à vida ou de fantasmas ou de objetos que se movem por vontade própria, eles dialogam com crenças ainda muito fortes na sociedade de sua época. Muitos teóricos da narrativa fantástica ignoram esse aspecto das transformações históricas em nossa percepção do sobrenatural e acabam incorrendo no equívoco de associar o sobrenatural do fantástico a uma ideia de irreal, o que implica em um descolamento da realidade e em leituras puramente alegóricas do fantástico, como as que realiza Todorov (2004 [1970]) a despeito de sua própria condenação da leitura alegórica do gênero. Assim, compreendemos que o fantástico pode sim ser associado a todas as literaturas não-realistas, mas que é importante compreender as particularidades no seu tratamento do sobrenatural.

Uma teórica do fantástico que corrobora essa linha de pensamento é Irène Bessière (1974) quando recorre a uma proposição de Sartre acerca da estrutura intencional da imagem, seu posicionamento diante do real. Segundo essa intencionalidade, a imagem poderia ser classificada como tética (*thétique*), que se apresenta como real, ou não-tética (*non-thétique*), que se apresenta como irreal, que não tem a intenção de parecer real. Grosso modo, essas categorias equivalem, respectivamente, às ficções realistas e às ficções do maravilhoso. A literatura fantástica, porém, afirma Bessière, borra essas linhas ao se apresentar como tética mesmo se tratando de uma literatura ancorada no irreal. O mundo do fantástico já se encontra previamente definido como além da realidade porque algo de impossível ocorrerá nesse

⁹ Aesop tells a story which is false and does not pretend to be anything else.

universo ficcional e, ainda assim, a narrativa se esforça por fazer crer que esse mundo diegético é o nosso e nenhum outro. Isso ocorre, acrescentamos ao pensamento de Bessière, justamente porque o fantástico lida não com o sobrenatural típico ao universo do maravilhoso e sim com aquele que se inclui no pensamento mítico.

Bessière afirma que o fantástico, à diferença de outras ficções do meta-empírico, se quer real, busca se apresentar como real e, para isso, recorre a inúmeros artifícios que instauram a verossimilhança no texto. O sobrenatural do fantástico é um sobrenatural específico porque é a união do tético e do não-tético, é a intenção de parecer real sabendo-se impossível: “A função fabuladora é então exercida com domínio dos limites do verossímil e do plausível, posto que mantém uma exigência de ordem sempre frustrada e usa o sobrenatural, reduzido a um elemento de criação literária, por sua própria impropriedade” (BESSIÈRE, 1974, p. 38)¹⁰. É dessa proposição da autora francesa que Filipe Furtado (1980) extrai seu conceito de *falsidade verossímil* (sic), segundo o qual o fantástico busca conferir plausibilidade ao relato do sobrenatural. A ideia de verossimilhança, aqui, não é um reflexo direto do real, mas “um *corpus* complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço geográfico definidos” (FURTADO, 1980, p. 46, grifo do autor).

No que tange ao sobrenatural, então, temos que o fantástico clássico está incluso no rol das literaturas do meta-empírico, mas, à diferença da maioria dessas, não se posiciona narrativamente como não-tético ou irreal e sim como tético, como uma literatura realista, amparada em uma ideia de verossimilhança socialmente construída. Esse entrelugar do fantástico se dá justamente porque essa literatura resgata o pensamento mítico ao inserir o sobrenatural dentro do natural e sugerir sua existência no mundo real e não em um universo fictício distinto do nosso, reino do maravilhoso. Quem expõe uma linha de pensamento muito similar, mas a respeito da ficção científica – literatura que, como veremos adiante, possui raízes em comum com o fantástico – é o autor estadunidense Darko Suvin (1979), em seu livro *Metamorphoses of science fiction*. Após separar a literatura ocidental em naturalista (*naturalistic*) e alienada (*estranged*), o que corresponde respectivamente à distinção que fizemos entre ficção realista e meta-empírica – termo inclusive aplicado por Suvin para se referir à ficção alienada –, o autor estabelece mais duas categorias: literaturas cognitivas e não-cognitivas.

O primeiro caso se refere às literaturas em que a lógica de funcionamento do mundo

¹⁰ La fonction fabulatrice se joue alors avec maîtrise des limites du vraisemblable et du plausible, parce qu'elle maintient une exigence toujours déçue d'ordre et qu'elle utilise le surnaturel, réduit à un élément de la création littéraire, pour son impropriété même.

ficcional é bem delimitada e se assemelha à do mundo real e o segundo às literaturas em que essa lógica não é bem delimitada e/ou foge daquilo que temos no mundo real. A literatura não-cognitiva, segundo Suvin, pode ocorrer tanto na ficção naturalista, em obras consideradas sublitterárias por não respeitarem a lógica do mundo (por exemplo, em histórias românticas em que um final feliz é assegurado por acontecimentos ou comportamentos irrealistas mesmo face a uma trama que aponta para um desfecho em contrário), quanto em obras não-naturalistas em que as leis do universo ficcional se adequam às necessidades da trama, seja para auxiliar o protagonista (conto de fadas), seja para atrapalhá-lo (fantasia). Com essas quatro categorias, Suvin monta uma tabela em que as duas primeiras se encontram na posição horizontal e as duas últimas na vertical. Na taxonomia do autor, ao incluir na tabela alguns gêneros por ele anteriormente mencionados, apenas a ficção científica e a pastoral se encontrariam no âmbito de uma ficção não-naturalista, porém cognitiva.

Ocorre que a acepção de fantasia expressa por Suvin claramente ignora a existência particular do fantástico ao se referir exclusivamente a literaturas que se passam em um mundo alheio ao nosso, como as obras de alta fantasia de Tolkien. Deste modo, o autor limita à FC a existência em um mundo cotidiano: “A FC compartilha com a literatura naturalista, a ciência naturalista e a filosofia naturalista ou materialista”, diz Suvin, “uma episteme sofisticada, dialética e cognitiva em comum” (1979, p. 20). Ora, um dos nossos principais argumentos neste texto é sobre como o estado do conhecimento e os sistemas de pensamento do contexto de produção são reproduzidos no fantástico, particularizando seu emprego do sobrenatural, sendo ele, portanto, também uma ficção cognitiva. Mas se fantástico e ficção científica abordam o sobrenatural de um ponto de vista muito similar em sua relação com o mundo real, essa semelhança se extingue rapidamente uma vez que nos aproximamos dos mecanismos através dos quais o sobrenatural se instaura na narrativa.

O sobrenatural da ficção científica é naturalizado no mundo diegético e, geralmente, advém de algum tipo de evolução do conhecimento orientada pela ação humana – por isso sua forte relação com o conceito de tecnologia. O fantástico, por outro lado, apresenta acontecimentos sobrenaturais que surgem na narrativa a despeito da intencionalidade humana e em um contexto em que a existência do mítico é duvidada, mas não completamente descartada. O conhecimento do funcionamento do sobrenatural, particularidade da ficção científica, é misterioso à sociedade diegética da literatura fantástica. Isso explica, em parte, porque algumas obras são consideradas, ao mesmo tempo, fantásticas e de ficção científica. *Frankenstein*, de 1818, e *Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*, de 1886, são dois exemplos clássicos de obras frequentemente inscritas sob ambos os gêneros. Isso porque temos, nas duas

histórias, a investigação científica que leva à descoberta, mas também o acontecimento desconhecido que foge à compreensão humana.

Quando Frankenstein cria seu monstro com o uso de conhecimentos pseudocientíficos, ele espera animá-lo, mas não que ele possua uma consciência e uma inteligência próprias conforme elas se manifestam no livro e é isso que o assusta e o leva a abandonar sua criatura. É similar o que se passa com o doutor Jekyll, com seu domínio limitado sobre o comportamento de Hyde. A ficção científica é, essencialmente, a história do domínio do homem sobre o natural e o sobrenatural. O fantástico é a história de nosso desamparo frente a esses mesmos elementos. Essa percepção da presença do sobrenatural dentro da narrativa fantástica, no entanto, é apenas um dos diversos conceitos que iremos empregar para formular nossa noção do que é, de fato, o fantástico. A seção seguinte se dedica ao estabelecimento de outros parâmetros.

1.2. EMOLDURANDO O FANTÁSTICO

Diversos dos primeiros estudos de grande relevância acerca do fantástico parecem concordar com a aceção de que estamos lidando com uma literatura de horror (LOVECRAFT, 2009 [1927]; CASTEX, 1951; VAX, 1960; CAILLOIS, 1965). O medo, para todos esses autores, é a emoção essencialmente evocada pela narrativa fantástica. De fato, basta pensar em alguns dos nomes que compõem o cânone fantástico, desde os primórdios em Hoffmann e Shelley, passando por Maupassant, Gautier e Poe, até Henry James e Oscar Wilde, e poderemos facilmente verificar a predominância do medo ou de mecanismos que tenham por objetivo a geração do medo na narrativa. Esse universo cotidiano em que se intrometem monstros, alucinações, loucuras, feitiços, artefatos mágicos, parece ser todo ele arquitetado de modo a estimular o horror enquanto efeito literário, um estado intrinsecamente atrelado à percepção negativa do sobrenatural dentro da diegese.

Furtado vai tratar da seguinte maneira a questão do efeito negativo causado pelo fenômeno fantástico sobre o protagonista: “[O fantástico] encena uma luta, quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados com os valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal” (FURTADO, 1980, p. 22). Essa primeira articulação de Furtado acerca da negatividade do fenômeno se revela insuficiente para a compreensão deste aspecto do fantástico porque parece ignorar um elemento, salientado pelo próprio autor em outros momentos, que é o peso da perspectiva social. O *bem* e o *mal*, aqui, são entendidos como categorias dadas, predeterminadas e não como os conceitos flexíveis e móveis que de fato são.

O próprio Furtado vai dar uma definição um pouco mais adequada, embora ainda insuficiente, próximo ao fim de seu livro: “[Os elementos meta-empíricos devem evidenciar] índoles e propósitos considerados *negativos* à luz dos padrões axiológicos correntes” (FURTADO, 1980, p. 132, grifo do autor). Esse acréscimo da noção de que a percepção de negatividade está atrelada aos padrões axiológicos de uma determinada sociedade a determinado tempo, e, portanto, de uma hegemonia discursiva, demonstra ser desnecessária a associação do protagonista a um conceito transcendental de bem e da manifestação meta-empírica a um conceito também transcendental de mal, além de revelar a inexatidão na concepção de que o sobrenatural, no fantástico, age negativamente sobre o protagonista. Para corroborar nossa contestação basta pensar em *Frankenstein*, de Mary Shelley (1993 [1818]) ou em *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2015 [1890]).

As ações de Victor Frankenstein muito dificilmente poderiam ser integralmente correlacionadas ao bem, mesmo diante de uma visão vitoriana do conceito, assim como o monstro não é puramente a encarnação do mal, sendo sua gentileza, sua compaixão e sua solidariedade amplamente retratadas no livro. Já no caso de Dorian, não é possível que se afirme que o retrato age negativamente sobre o protagonista a maior parte da história, muito pelo contrário, a imagem supostamente lhe concede a juventude eterna ao mesmo tempo em que lhe proporciona a oportunidade de enxergar a corrupção de sua alma (de acordo com noções dominantes à época, claro), uma ferramenta que poderia lhe beneficiar, caso optasse por sua preservação. O mal está em Dorian e não no quadro. Ao mesmo tempo, um bom exemplo de narrativa fantástica que corresponde efetivamente à proposição de Furtado é *Dracula*, não por acaso um dos principais textos analisados pelo autor em seu livro. O fenômeno fantástico que age positivamente na vida do protagonista, inclusive, será um tema recorrente nos textos analisados nesta tese, por vezes subvertendo noções dominantes de *bem* e *mal*, com destaque para *Boobs* (1989) e *Blood is another word for hunger* (2019).

Autores mencionados pelo próprio Filipe Furtado (1980, p. 22-23), como Louis Vax e H. P. Lovecraft, irão definir a negatividade do sobrenatural no fantástico em termos muito mais próximos daqueles que propusemos aqui. Esses autores deixam evidente que o sobrenatural será negativo somente a partir da perspectiva da visão hegemônica de mundo em uma determinada sociedade, posto que demolirá as certezas até então estabelecidas, por conseguinte afetando aqueles que de algum modo se beneficiam da manutenção dos limites do conhecimento anteriores à intrusão do meta-empírico na realidade diegética. Com isso, voltamos à questão da perspectiva apresentada em um dado texto fantástico como determinante para o tipo de percepção do sobrenatural que será expressa. No caso deste trabalho, em se

tratando de textos narrados a partir do ponto de vista do fenômeno fantástico, abordagem raramente presente na literatura do século XIX, teremos precisamente a reavaliação desse caráter negativo através do deslocamento do centro explicativo da realidade. Com essa questão da perspectiva em mente, podemos retornar à nossa discussão sobre o papel do medo no fantástico.

Lovecraft inicia seu ensaio intitulado *The supernatural horror in literature* afirmando que “a mais antiga e mais forte emoção humana é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido” (2009, n.p.)¹¹. A frase de Lovecraft nos remete a duas imagens correlatas, mas bastante diferentes. Primeiro, pensamos no ser humano em seus primórdios, infância ou pré-história, diante de um mundo completamente desconhecido e sem nenhum suporte parental, sem qualquer orientação ou guia, sofrendo as dores da incursão por caminhos hostis, a espreita de animais selvagens, o perigo de alimentos venenosos. Nos colocar no lugar desse ser humano é um exercício que facilmente desperta o medo ancestral de que fala Lovecraft. Incapazes de explicar esse mundo, recorremos ao pensamento mítico, criamos deuses maléficos, criamos deuses benevolentes. É esse processo que dá origem às literaturas de grandes viagens e grandes descobertas, em que personagens caminham com cautela, em estado de alerta, por terrenos insondáveis.

Por outro lado, uma segunda imagem gerada pela frase de Lovecraft é a imagem do indivíduo dentro da civilização, amparado pelo conhecimento previamente desenvolvido e compilado pelas gerações anteriores, pelo senso comum, pelas orientações cotidianas que os mais velhos lançam sem pensar e que são, por vezes, proibitivas, “não coloque a mão no fogo”, “não coma isso”, “não entre ali”, mas por outras vezes encorajadoras, “escove os dentes”, “tome banho”, “estude”. Nesse cenário, um guia robusto da relação eu-mundo vai se inscrevendo no inconsciente do indivíduo, o qual pode optar por seguir ou não as recomendações ou pode mesmo não ser capaz de segui-las conforme instruído, mas, na maioria dos casos, estando suficientemente informado para tomar suas decisões já conhecendo as consequências. É essa versão do humano que gera o arquétipo do “homem senhor do mundo”, o homem confiante que conquista e vence porque conhece o mundo e sabe como agir diante dele, sabe até o que não sabe, no sentido de que possui consciência dos limites do seu conhecimento.

Agora, imaginemos que esse humano se depara com algo completamente alheio a seu conhecimento de mundo, algo não apenas novo, mas impossível de acordo com suas leis. Voltamos ao caos primitivo e estabelece-se, mais uma vez, o medo ancestral porque o mundo

¹¹ The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.

já não é aquilo que acreditávamos ser. É esse segundo caso que melhor compete à literatura fantástica, a qual depende de um pressuposto de segurança anterior à instabilidade trazida ao mundo pela intromissão do sobrenatural. Na perspectiva eurocêntrica dos textos fantásticos do século XIX, essa segurança possui contornos muito bem definidos, o que evoca protagonistas específicos, conforme nos mostra Filipe Furtado: “é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social. Em contrapartida, quase nunca se verifica a utilização para o mesmo efeito de figuras pertencentes ao operariado” (1980, p. 54). Joël Malrieu corrobora essa afirmação, ao colocar que a personagem principal do fantástico do século XIX é, geralmente, um homem comum, mas pertencente a uma elite intelectual (1992, p. 55).

Essas escolhas estão fortemente relacionadas à tomada de um determinado tipo de homem como parâmetro moral e intelectual da sociedade. Se o sobrenatural irrompe na realidade abalando o conhecimento de mundo de toda uma conjuntura social, é na figura do homem dominante que ele encontra a expressão mais precisa do sentimento comum em relação ao acontecimento. Como bem nos lembra Noël Carroll, “o que parece distinguir a história de horror de meras histórias com monstros, como os mitos, é a atitude das personagens na história em relação aos monstros que encontram” (1990, p. 16)¹². Essa atitude é de temor, mas não apenas o simples temor da violência e sim o temor do desconhecido de que fala Lovecraft. Não é por acaso que mesmo na ficção naturalista de horror um dos mais recorrentes dispositivos de geração do medo é a ocultação da identidade da ameaça (um assassino em série mascarado à solta, por exemplo). Nas literaturas não-naturalistas, esse recurso aparece, geralmente, atrelado à natureza do sobrenatural.

O fantástico, porém, desloca o foco narrativo da ameaça de violência iminente, em torno da qual giram a maioria das histórias de horror, para o campo epistemológico. Isso porque, antes de evocar o sentimento primitivo do medo, a narrativa fantástica evoca, de um ponto de vista intelectual, a incerteza (BESSIÈRE, 1974, p.10). O medo, no fantástico, não se estabelece a partir da visão de um monstro, como ocorre em certas literaturas de horror, mas a partir do próprio pensamento de que esse monstro exista, pois sua existência coloca em xeque toda uma concepção predeterminada da realidade. O medo é resultado da incerteza intelectual, da constatação de que talvez não conheçamos, de fato, o mundo. Assim, podemos definir que o fantástico surge tradicionalmente como uma literatura de horror, mas que esse horror é particularizado, na narração, através da atenção dada ao questionamento acerca da existência

¹² What appears to demarcate the horror story from mere stories with monsters, such as myths, is the attitude of characters in the story to the monsters they encounter.

do fenômeno fantástico e da sua natureza sobrenatural. Os protagonistas do fantástico passam menos tempo fugindo do fenômeno e mais tempo investigando intelectualmente sua presença, sondando o espaço e duvidando de si mesmos e de sua percepção da realidade. A quebra das leis de possibilidade e de aceitabilidade desse mundo, portanto, é também a cisão do próprio protagonista entre o eu seguro e dono de si e o eu primitivo, perdido no mundo.

É essa cisão que muito provavelmente levou Caillois (1965) a definir o fantástico a partir da comparação com o gênero vizinho do maravilhoso. Em um universo onde tudo é possível, como dissemos anteriormente, distinto do nosso, a cisão não ocorre porque não há surpresa e nem abalo das crenças e modos de pensamento da personagem diante dos acontecimentos. À diferença do maravilhoso, o fantástico permite a cisão a partir do momento em que o mundo conhecido pelas personagens possui regras de possibilidade claras o suficiente para que determinados acontecimentos sejam categoricamente compreendidos como impossíveis. Todorov (2004) acata a ideia proposta por seus antecessores de que o fantástico se constitui através da irrupção do sobrenatural em um mundo ordinário, mas considera a distinção entre fantástico e maravilhoso insuficiente para a classificação do fantástico como gênero independente dentro dos confins da fantasia. Para solucionar o problema, Todorov propõe sua famosa distinção entre estranho, fantástico e maravilhoso, ancorada também na experiência da personagem e do leitor¹³.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso (2004, p. 30-31).

O gênero *estranho* é uma proposição de Todorov e trata de uma literatura que apresenta algo que parece ser sobrenatural, mas que não passa de um engano. Embora a localização do fantástico entre o estranho e o maravilhoso tenha sido amplamente aceita nos estudos do gênero, a definição de Todorov recebeu muitas críticas, especialmente por situar o “fantástico puro” somente dentro da permanência da hesitação. Segundo dessa acepção, pouquíssimos textos poderiam ser considerados fantásticos do início ao fim, pois a maioria dessas narrativas

¹³ A ancoragem da construção do fantástico na experiência do leitor não será comentada aqui, pois já foi contestada diversas vezes nas teorias do fantástico. Ver Bessière (1974), Furtado (1980), Malrieu (1992).

apresenta uma hesitação efêmera e estabelece a veracidade ou inveracidade do acontecimento sobrenatural durante o curso da trama. Seguindo essa lógica, muitas obras canônicas do fantástico teriam de ser alocadas nos entrelugares, propostos pelo próprio Todorov, de fantástico-estranho ou fantástico-maravilhoso, a depender dos caminhos tomados pela narrativa em relação à explicação do fenômeno fantástico. Essa instabilidade torna muito difícil a caracterização do fantástico enquanto gênero, afinal, ele acaba funcionando, na maioria dos casos, mais como um dispositivo inserido na moldura dos gêneros vizinhos, do que como uma forma independente. Isso fora o agravante de que o “estranho”, como bem coloca Jackson (2003, [1981], p. 32), não é nem mesmo uma categoria literária.

A esse problema de classificação de obras como fantásticas, soma-se o problema de que a crítica genológica todoroviana é teleológica, conforme bem pontuou Irène Bessière (1974, p. 57). Segundo a autora francesa, Todorov acaba classificando o gênero a partir de uma posição final (a escolha entre uma explicação natural ou sobrenatural para os acontecimentos) e não a partir de sua estrutura propriamente dita. Se o gênero será classificado a partir da explicação e não do processo, então todo o processo, e com isso a própria hesitação proposta pelo autor, será pouco útil para sua caracterização. Diante deste impasse, Bessière propõe abordar o fantástico não como gênero e sim como modo literário. Nessa vertente crítica, o fantástico é visto de forma mais abrangente, compreendendo, na perspectiva da autora francesa, todo um conjunto de literaturas que se valem da junção de duas *formas simples* – conceito de André Jolles – o *caso* e a *adivinha*. Acreditando que o problema da teleologia todoroviana, entretanto, pode ser resolvido, como veremos mais adiante, mesmo dentro de uma perspectiva de gênero, optamos por essa abordagem neste trabalho.

Convém ressaltar, no entanto, que a concepção de gênero literário vigente nos anos 70, época de publicação tanto do texto de Todorov quanto de Bessière, sofreu grandes transformações no contexto pós-moderno. Em primeiro lugar, conforme pontua Chandler, “a moldura do gênero pode ser vista como um conjunto de expectativas que oferecem um ponto de partida para a interpretação ao invés de ser vista como uma camisa de força” (1997, p. 8)¹⁴. Isso significa que, ao abordar o fantástico como um gênero, visamos estabelecer um parâmetro de interpretação e análise e não um modelo rígido e puro de construção narrativa, até mesmo porque entendemos que nenhum texto carrega todas as características de um gênero (FOWLER, 1989, p. 215) e gêneros constantemente se sobrepõem e se misturam em diferentes textos (CHANDLER, 1997, p. 2). Além disso, por estabelecer uma categoria historicamente

¹⁴ The framework of the genre can be seen as offering 'default' expectations which act as a starting point for interpretation rather than a straitjacket.

localizável – mas não imóvel – à diferença da abordagem modal, a visão do fantástico enquanto gênero melhor atende nosso objetivo de realizar uma leitura historicizada das obras aqui apresentadas.

Fundamentalmente, nosso trabalho vê o gênero como uma categoria literária socialmente, culturalmente e historicamente situada e que, portanto, não pode ser compreendida como imutável. Ao refletir o contexto de produção e o pensamento de uma época, as convenções do gênero são constantemente testadas e atualizadas no processo de negociação entre diferentes textos e entre texto-contexto. É justamente o jogo entre o que é mantido e o que é transformado nas convenções de um gênero que determina como um texto será enquadrado. Se as transformações suplantam as convenções ao ponto de descaracterizar o gênero original, temos o surgimento de novos gêneros. Se, entretanto, as transformações narrativas apenas pontualmente modificam o gênero de modo a corresponder às transformações sócio-históricas e à necessidade de inventividade literária, mantendo a moldura original de maneira claramente reconhecível, então temos a manutenção do gênero. É com essa segunda hipótese que o fantástico será percebido dentro deste trabalho. Para fazê-lo, todavia, é preciso conhecer, de maneira mais detalhada, quais são as convenções do fantástico do século XIX, muitas das quais serão retrabalhadas e até mesmo contrariadas nos contos contemporâneos aqui analisados.

1.2.1 Alguns Temas e Conceitos

Joël Malrieu (1992), em *Le fantastique*, identifica o núcleo do fantástico na relação dialética entre personagem e fenômeno (a manifestação meta-empírica). O fenômeno adentra no mundo cotidiano para abalar o entendimento da realidade carregado pelo protagonista, uma pessoa representativa das noções de mundo predominantes na diegese, mas que, muitas vezes, não se encontra tão em sintonia com a ordem social quanto imagina. O fenômeno fantástico apresenta crenças e modos de pensamento alternativos, os quais forçam o protagonista a reavaliar suas certezas acerca do funcionamento do mundo. Esse protagonista tradicional do fantástico, como já mencionamos, tende a ser caracterizado como pertencente a uma elite intelectual do contexto de produção da narrativa, mas suficientemente distante em suas relações sociais para que a interação com o fenômeno ocorra de forma isolada. O percurso da interação entre personagem e fenômeno culmina, então, ou numa transformação do protagonista, o qual adota nova visão de mundo, ou numa restauração da ordem:

O conto fantástico se apoia, essencialmente, na confrontação entre um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, sobrenatural ou

não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda entre os modos de pensamento e de vida da personagem, ao ponto de modificá-los completamente e de forma duradoura (MALRIEU, 1992, p. 49)¹⁵.

Embora alguns autores como Bessièrre (1974) e Furtado (1980) associem essas circunstâncias a uma passividade da personagem fantástica, Malrieu acredita que há uma agência nessa personagem e que ela se encontra justamente no âmbito intelectual. O protagonista do fantástico do século XIX resiste às mudanças em sua visão de mundo exigidas pela manifestação meta-empírica. O ceticismo e a busca constante por explicações naturais para a existência do fenômeno fantástico fazem parte dessa agência. Trata-se de um teor investigativo que reside, por exemplo, nas tentativas frustradas do protagonista de “O Horla”, de Guy de Maupassant (2016 [1887]) em atestar a presença do fenômeno através da preparação de armadilhas nas quais o Horla supostamente deixaria rastros. A aparente passividade da personagem fantástica não é nada mais que o congelamento instintivo do humano diante do desconhecido, do invisível, do inatingível. Esse congelamento limita as ações da personagem, a qual age com cautela, segundo as poucas informações que obtém acerca da manifestação meta-empírica, mas não impede que ocorra o movimento de transformação da sua consciência (MALRIEU, 1992, p. 69).

Já o fenômeno fantástico, por outro lado, na maioria dos casos e com algumas poucas exceções, não realiza esse mesmo percurso transformativo. O fenômeno costuma ser uma instância fixa na narrativa fantástica. Do mesmo modo que ele surge na trama, ele se mantém até o fim porque ele já é aquilo que está além da ordem vigente, ele chega para transformar e não para ser transformado. *Frankenstein* é uma clara exceção a essa regra porque é um dos únicos textos fantásticos do século XIX que apresenta a perspectiva do fenômeno, ainda que em uma narrativa encaixada, duplamente mediada pela autoridade de dois homens pertencentes a uma elite: primeiro Victor Frankenstein que reconta o relato do monstro e depois por R. Walton, que transcreve a história. Walton, igualmente ambicioso, mas menos caótico do que Victor, é o mais integrado à ordem e, como seria de se esperar, o mediador final da narrativa. De toda forma, sem essa perspectiva seria impossível vislumbrar qualquer transformação do fenômeno fantástico resultante da interação com a personagem. Essa ressalva já nos antecipa um caráter importante das obras fantásticas contemporâneas em que o texto adota o ponto de vista da manifestação meta-empírica. A partir desse lugar narrativo, o movimento interior do

¹⁵ Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement.

fenômeno se revelará muito mais presente do que nos textos fantásticos tradicionais.

É, ainda, característico do fenômeno fantástico que ele se constitua, de algum modo, na materialização de medos, desejos ou fantasias do protagonista (MALRIEU, 1992, p. 83). Esse caráter interiorizado, no entanto, não deixa de possuir seu aspecto social, o qual já estava presente nas primeiras obras fantásticas, desde Hoffmann e Shelley, mas ganha contornos cada vez mais acentuados próximo ao fim do século XIX, conforme afirma o próprio Malrieu, especialmente por conta do advento da psicanálise. “É a sociedade que aliena o personagem inicialmente; é ela que o esmaga ao fim e é de um modo radical que o personagem, tendo recuperado sua identidade através do fenômeno fantástico, se opõe a ela” (MALRIEU, 1992, p. 110)¹⁶. Nesse sentido, a relação dialética entre personagem e fenômeno prevê, ainda, a atração que o fenômeno exerce sobre o protagonista do fantástico, o qual não consegue evitar se aventurar no processo investigativo evocado pela manifestação meta-empírica.

Assim, não é apenas o fenômeno que adentra o espaço da personagem, mas esta também se move em direção ao espaço sobrenatural do fenômeno à medida em que busca desvendar sua natureza. É nesse processo que a personagem, sem notar, se distancia do mundo conhecido e da falsa segurança oferecida pela estrutura social para transformar sua visão de mundo e a si mesma. Naturalmente, a dinâmica apresentada por Malrieu, conforme coloca o próprio autor, pode atender a diferentes posicionamentos ideológicos, seja pela reafirmação conservadora dos benefícios da ordem vigente, seja pela condenação dessa mesma ordem e a proposição progressista de reestruturação da sociedade. Esse segundo posicionamento, entretanto, é o mais comum, conforme podemos facilmente verificar pensando em grandes nomes como Poe, Shelley e Wilde, cujos trabalhos são, em sua grande maioria, tanto os fantásticos quanto os de outras naturezas, ácidas críticas sociais. Também Irène Bessière, embora privilegie a ideia de que a narrativa fantástica ultimamente reforça a tradição, vai determinar que o fantástico é capaz de atender a diferentes visões de mundo: “de acordo com a época, o relato fantástico é lido como o inverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe a não ser por conta desse discurso que ele desfaz por dentro” (BESSIÈRE, 1974, p. 13)¹⁷.

Esse grandioso processo de desconstrução é, porém, isolado e subjetivado pela narração, o que justifica a prevalência de relatos fantásticos narrados em primeira pessoa. Autores como Todorov (2004) e Furtado (1980) chegam a defender que a narração em primeira pessoa é a que

¹⁶ C'est la société qui aliénait le personnage au départ ; c'est elle qui l'écrase à la fin, et ce d'autant plus radicalement que le personnage, retrouvant son identité à travers le phénomène, s'est opposé à elle.

¹⁷ Suivant l'époque, le récit fantastique se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou psychopathologique, et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur.

melhor serve aos propósitos do conto fantástico. Malrieu, no entanto, vai dizer que o nível da narração pouco importa, desde que a subjetividade seja mantida: “Longe de constituir a expressão de um autor onisciente, o conto fantástico, mesmo redigido na terceira pessoa, se apresenta como a expressão de uma subjetividade em meio a outras” (MALRIEU, 1992, p. 134-135)¹⁸. Vale lembrar que um dos textos fantásticos primordiais, “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann (2004 [1817]), é narrado em terceira pessoa, mas não deixa de representar magistralmente a subjetividade de seu protagonista, Natanael. Essa questão da subjetividade informa muitas escolhas linguísticas comuns ao texto fantástico, como o uso frequente de modalizadores do discurso, a presença massiva de elipses e mesmo o ritmo da narrativa (TODOROV, 2004; FURTADO, 1980; CESERANI, 2006; SOARES, 2017).

Outro aspecto caro ao fantástico é a caracterização do espaço, o qual se torna, muitas vezes, uma representação da psicologia das personagens, como ocorre em “William Wilson”, de Edgar Allan Poe (2016 [1839]), por exemplo, no qual a condição labiríntica da mente perturbada do protagonista é materializada nos espaços em que ele vive. Malrieu (1992) destaca que personagem, fenômeno fantástico e narração possuem, cada um, um espaço-tempo próprio. O espaço-tempo da personagem é o cotidiano, o habitual, mas é duplo porque é, muitas vezes, isolado e estranho à personagem, pressupõe um deslocamento. O espaço-tempo do fenômeno, por outro lado, é associado ao reino do maravilhoso, o qual está além do nosso conhecimento e da nossa experiência humana, mas que, ironicamente, se constitui mais real do que a própria realidade da personagem. Esse último aspecto podemos justificar com o entendimento previamente estabelecido de que o sobrenatural do fantástico advém do pensamento mítico. Por fim, o espaço-tempo da narração é o nosso e constitui uma encarnação do passado no presente, é o que permite a repetição da experiência única do fantástico, experiência essa que só pode ocorrer uma vez justamente porque é a representação de uma descoberta.

Somados a esses conceitos fundamentais, há diversos temas e recursos recorrentes na literatura fantástica e que são até hoje retrabalhados nessas narrativas. Penzoldt (1952), em um dos primeiros estudos do segmento, já realiza um levantamento desses temas, destacando a presença de fantasmas, vampiros, lobisomens, bruxas, seres bestiais e afins. Todorov (2004), por sua vez, concatena as diversas temáticas presentes no fantástico em dois grupos, os temas do *Eu* e os temas do *Tu*. Os primeiros se referem a tudo que envolve a relação do ser humano consigo mesmo e com sua percepção do mundo. Já no caso do segundo grupo encontra-se temas que envolvam a relação do indivíduo com os outros, com a sociedade e com seus objetos de

¹⁸ Loin d'être l'expression d'un auteur omniscient, le récit fantastique, même rédigé à la troisième personne, se présente comme l'expression d'une subjectivité parmi d'autres.

desejo. Quem, no entanto, de fato faz uma descrição detalhada e aprofundada dos sistemas temáticos mais recorrentes no fantástico é Remo Ceserani (2006). O autor italiano elenca, dentre esses temas: a escuridão, a morte, o além, o duplo, o monstruoso, a loucura e muitos outros. Nota-se, com cada uma dessas proposições, a amplitude e diversidade das redes temáticas do fantástico, mas o que prevalece é o fato de que esses temas representam, acima de tudo, o desconhecido (SOARES, 2017, p. 37). O fantástico aborda sempre algo além da nossa compreensão e que suscita uma possibilidade de desvendamento.

Já dentre os procedimentos formais levantados por Ceserani (2006), destacamos alguns como especialmente relevantes à nossa perspectiva. Em primeiro lugar, temos a *passagem de limite e de fronteira*, a qual ocorre frequentemente no fantástico quando uma personagem se vê transpondo a realidade cotidiana e adentrando o reino do sobrenatural. Essa passagem é, muitas vezes, realizada com o auxílio de um *objeto mediador*, um artefato com propriedades mágicas ou advindo do reino sobrenatural e que serve como meio de transposição ou simplesmente como comprovação do cruzamento da fronteira. Por fim, as *elipses*, que já mencionamos anteriormente, são citadas por Ceserani. A principal função desse dispositivo é colaborar com a indeterminação típica da narrativa fantástica, abrindo espaços vazios e furtando a explicação de determinados eventos. É graças a elipses que, muitas vezes, o fantástico impede conclusões definitivas acerca da natureza do fenômeno.

Com tudo o que foi exposto nesta primeira seção, desde as noções da presença do sobrenatural na ficção fantástica, sua relação com o pensamento mítico e o maravilhoso e sua localização em meio a outras literaturas até alguns conceitos fundamentais e outros adjacentes a essas narrativas, acreditamos que temos uma moldura sólida para representar nosso entendimento do fantástico enquanto gênero literário. Naturalmente, muitos estudos de relevância não serão abordados dentro do nosso quadro teórico devido às restrições de tempo e espaço que acompanham uma tese. Ainda assim, reconhecemos a importância de autores como Jacques Finné, Eric Rabkin, Rosemary Jackson, Rosalba Campra e David Roas, dentre outros, para os estudos do fantástico. Apesar dessa escolha necessária, proposições de alguns desses autores serão ainda evocadas pontualmente ao longo deste trabalho. Dito isso, podemos passar a uma segunda etapa muito importante para esse capítulo que é a realização do que chamamos de “percurso histórico-genológico”, uma investigação acerca das transformações do fantástico ao longo do tempo e em sua relação com gêneros próximos até a contemporaneidade, estabelecendo, enfim, nosso entendimento das convenções do fantástico nos dias de hoje.

2 UM PERCURSO HISTÓRICO-GENOLÓGICO

Discutimos, até aqui, algumas questões conceituais relevantes para o nosso entendimento do fantástico, com base no modelo prevalecente no século XIX. Todavia, para compreender os textos que compõem esse trabalho, será necessário dar um passo para além da redoma da narrativa canônica e levantar o percurso histórico desenvolvido pelo fantástico e por alguns gêneros que com ele se relacionam dentro do guarda-chuva das narrativas insólitas. A breve análise desses gêneros enquanto respostas às condições de seus contextos de produção nos permitirá decifrar como essas literaturas interagem com a cultura, a sociedade e a história e como sua sobrevivência ao longo do tempo se dá através da adaptação e transformação de suas estratégias narrativas de modo a corresponder a esses contextos.

Com isso em mente, não abordaremos as formas rudimentares desses gêneros, as quais se anunciavam já desde a antiguidade, mas suas formas modernas, já consolidadas. Nosso percurso se inicia, assim, com a literatura gótica que teve seu ápice em fins do século XVIII, na Inglaterra. De fato, inúmeros elementos do gótico estarão presentes na literatura fantástica e a apropriação e reformulação desses elementos, com a passagem de castelos assombrados a casarões rurais, por exemplo, faz do fantástico uma testemunha da mudança dos tempos e do impacto que o Iluminismo e, posteriormente, a Revolução Industrial, tiveram no pensamento e na organização da sociedade. O fantástico é a reformulação do gótico em um tempo em que o sobrenatural passa a ser racionalizado e o cientificismo positivista, a tentativa de explicar, a partir das leis naturais, tudo que era incompreensível ao ser humano, se torna um modo dominante de se ver o mundo.

Durante esse período, os autores de narrativas fantásticas se engajarão em questionar não só as novas, mas também as velhas certezas da organização social. Assim, pseudociências como a alquimia e o mesmerismo e ciências como a bioquímica e a eletrostática serão investigadas no fantástico ao mesmo tempo em que também o serão vampiros e fantasmas. Após atingir seu momento de maior expressão em fins do século XIX, o fantástico abrirá caminho, como o fez antes o gótico, para novas formas de representação da realidade alinhadas às mudanças no pensamento social, mas, também como o gótico o fez anteriormente, não deixará de existir, adaptando-se e exercendo, de novos modos, sua função questionadora dos discursos dominantes.

2.1 O GÓTICO

Segundo Maurício Cesar Menon (2007), é na arquitetura que o termo gótico é aplicado

a uma expressão artística pela primeira vez. O estilo surgido na França medieval por volta do século XII recebeu a alcunha de gótico em referência a antigos povos que habitaram a região nos séculos anteriores. Era uma maneira pejorativa de se referir aos exageros arquitetônicos desse estilo, os quais feriam a sensibilidade dos artistas renascentistas. Já se nota aí um caráter de retorno ao passado, de primitivismo e de contraste em relação à arte aristocrática, aspectos que irão acompanhar a contraparte literária do gótico. Surgida no século XVIII, a literatura gótica vai ascender junto à burguesia no cenário que precede a Revolução Francesa, representando os principais anseios dessa classe social. *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada uma das primeiras narrativas góticas, já vai apresentar uma descrição negativa da nobreza, a qual será destronada com o advento da revolução somente anos depois.

Ao mesmo tempo, contraditoriamente em relação a esse clima de transformação social, a literatura gótica se apega ao misticismo, ao sobrenatural e ao sagrado em oposição a um pensamento lógico e racional que era cada vez mais defendido pela arte dominante à época. Era uma tentativa que essa classe emergente realizava de buscar segurança naquilo que já era conhecido em meio ao caos das mudanças na sociedade. Os cenários sombrios, os grandes casarões, a presença da natureza, os acontecimentos macabros, tudo isso representa esse momento de instabilidade em que grandes transformações sociais reorganizam a ordem do mundo. Conforme coloca Júlio França,

o Gótico é, portanto, fundamentalmente um fenômeno moderno. A narrativa gótica carrega em si marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental: das fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; dos velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; dos novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia (2017, p. 113).

O medo que permeia toda literatura gótica é, assim, o medo diante dessas intensas transformações no pensamento humano e na organização das sociedades ocidentais que se estabelece no período. A reestruturação do mundo do trabalho, das hierarquias sociais e da relação do humano com o divino e consigo mesmo assusta o indivíduo que agora passa a buscar a totalidade perdida de que fala Lukács (2000 [1916]). Enquanto algumas literaturas da época se voltarão ao futuro e ao desbravamento do novo, o gótico vai, ao contrário, se voltar ao passado, mas um passado espectral, cuja figura assombra o presente porque é também a reconstituição de uma outra ordem de mundo.

Dentre as principais características da narrativa gótica, França (2016) destaca *o locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. O primeiro se refere à caracterização topográfica do gótico, geralmente ambientado em castelos assombrados,

cuja grandiosidade arquitetônica evidencia a pequenez humana e cuja localização isolada, em meio à natureza ainda mais grandiosa, suscita sentimento de impotência diante da divindade e do sobrenatural. Já o monstro é uma figura ambígua, que rompe os limites das categorias naturais conhecidas, misturando noções de humano, de inumano, de animal e de sobrenatural. O monstro é a ameaça àquilo que é tido como bom e justo, mas é também, acima de tudo, uma ameaça à humanidade. Por fim, a presença fantasmagórica do passado habita a literatura gótica como resposta a uma sociedade que passa a valorizar o progresso acima de tudo. Segundo França, essa ignorância do passado, bem como a depredação dos edifícios religiosos góticos, deixada como herança pelos embates da Reforma e da Contrarreforma, fazem surgir na literatura gótica resquícios assombrosos do tempo esquecido.

Em seus primórdios, a literatura gótica vai gozar, ainda, de narrativas com marcante presença da aventura e do suspense, meios de cativar os leitores dos folhetins nos quais esses textos eram publicados de forma seriada. Todavia, “no século XIX, as histórias góticas passaram a ser mais depuradas, evoluindo para as projeções e conflitos do eu-interior unidos à emocionalidade, revelando o lado obscuro dos seres e também passando a explicitar aspectos de decadência social e moral” (MENON, 2007, p. 24). Na esteira dessas mudanças na abordagem do gótico, também alguns aspectos tradicionais sofrerão transformações, sendo uma das principais a substituição dos antigos castelos pelos casarões em ruínas. Essa substituição topográfica evidencia a forte relação entre os elementos e mecanismos da narrativa gótica e a situação política que a cerca. Com a abolição da monarquia e da aristocracia na França pós-revolucionária, os castelos deixam de representar o mesmo poder simbólico que representavam quando do surgimento dessa literatura. Isso faz com que os autores góticos se vejam diante da necessidade de buscar alternativas que aproximem sua literatura da nova ordem social.

Assim, os casarões, muitas vezes ainda rurais, mas situados próximos a cidades, considerando a crescente urbanização dos países europeus à época, são parte da atualização do gótico de modo a manter sua relevância e sua presença no cerne de discussões políticas e sociais importantes à época. Nesse momento, já se torna mais evidente a relação entre o gótico e a literatura fantástica que se consolida por volta desse período. Embora o gótico se adapte, se reinvente e permaneça vivo nas artes até a contemporaneidade, as mudanças sociais abrem espaço para o surgimento de novos gêneros, derivados do gótico, mas que nascem já como resposta a essa nova conjuntura social. O maior envolvimento com o espaço urbano, o embate direto entre cientificismo e misticismo e o clima de incerteza que imperam no fantástico são consequências imediatas das novas características dessas sociedades europeias e, também, da sociedade estadunidense, onde vão se desenvolver os dois gêneros de fantasia mais marcantes

desse período: o fantástico e a ficção científica.

2.2 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XIX

Podemos dizer que o fantástico surge já no século XVIII, mas é no século XIX que ele adquire os contornos e a dimensão que conhecemos hoje. Derivado do gótico, o fantástico vai compartilhar com essa literatura, como dissemos antes, diversas de suas características fundamentais, seja em relação à caracterização do espaço, seja em relação à presença do sobrenatural ou ao clima de medo e assombro que ronda grande parte das narrativas fantásticas. A assertividade do gótico, no entanto, com seus vilões e mocinhas bem definidos e sua distinção precisa entre bem e mal, se torna incerteza no fantástico. Isso porque, ao contrário do gótico, que vai apresentar o passado e o místico como alternativas para o olhar puramente progressista e racional dominante em seu período, o fantástico constituirá uma crítica à insuficiência que ambos os modos de pensamento manifestam no que tange à explicação da realidade.

Basta olhar para Hoffmann, um dos precursores do gênero, e veremos a sólida presença dessa indecisão entre o apreço e o medo evocados pela ciência, bem como entre a valorização do mítico e seu total descrédito. Em primeiro lugar, são inegáveis os traços de uma certa reverência à ciência, à lógica e ao conhecimento na obra do autor alemão. A própria abordagem estruturada, por vezes ensaística, da musicalidade e da mecânica que o autor traz em diversos textos nos remete a um perfil acadêmico-científico. Essa valorização da ciência, no entanto, não deixa de ser altamente crítica às implicações do cientificismo na própria identidade do ser humano de seu tempo. Conforme pontua Silva acerca dos autômatos, “ao colocar em cena o autômato, Hoffmann buscava glorificar o humano, mas de forma a reduzi-lo a objeto. Esta representação do objeto buscava, também, redimi-lo da degradação, fazer com que a mercadoria retorne a seu estado primitivo” (2018, p. 37). Também o misticismo está presente ali em *O homem da areia* (2004 [1917]), na figura mitológica do senhor dos sonhos. Hoffmann nos lembra que a percepção humana é equívoca e que o conhecimento científico não era – e ainda não é – capaz de explicar tudo. É graças a essa dualidade que o autor alemão é hoje visto não apenas como o pai do fantástico, mas um dos pais da ficção científica.

E se Hoffmann é pai do fantástico e da ficção científica, Malrieu (1992) nos lembra que Mary Shelley é mãe de ambas, apesar do apagamento que a figura de Shelley sofreu no fantástico francês. Segundo coloca o autor, “os românticos produziram artificialmente um

gênero, antes mesmo que o gênero existisse” (p. 17)¹⁹. Para isso, elegeram alguns trabalhos selecionados de Hoffmann que se alinhavam com a visão que tinham do novo gênero e, ao mesmo tempo, suprimiram na tradução de um artigo acadêmico de Walter Scott, passagens sobre Shelley, posto que o trabalho da autora não convinha a essa visão prévia. A contribuição de Mary Shelley ao fantástico que, de fato, se desenvolve organicamente enquanto gênero depois, porém, é inquestionável. Não só sua obra mais famosa, *Frankenstein* (1993 [1818]), pode ser incluída no âmbito do fantástico, mas também contos como “Transformation”, de 1831 e “Mortal Immortal”, de 1833, nos quais também as barreiras entre o cotidiano e o sobrenatural são transpostas por eventos pouco explicados. *Frankenstein*, entretanto, é certamente a obra máxima de Shelley e uma das que melhor apresenta aspectos tanto do fantástico quanto da ficção científica.

Para começar, Victor é um estudante e um cientista que alia velhas “ciências”, como a alquimia, a ciências modernas, como a química. A passagem, nos primeiros capítulos do livro, na qual Victor interage com dois diferentes professores, recebendo do primeiro uma reprovação quanto a seus estudos de antigos alquimistas e do segundo reverência ao passado, é emblemática. Victor sente respeito e deferência somente pelo professor que valoriza o conhecimento progresso e passa, então, a se interessar também pela ciência de sua época. Aqui, o resgate gótico do passado é aliado a uma observância do presente e do progresso. O fantástico une as duas instâncias, mas, como sabemos pelo desenrolar da história, critica a ambas. Da interação problemática entre o conhecimento ancestral e as novas ciências resulta somente a incerteza sobre os benefícios de cada uma, sobre os rumos que o indivíduo pode ou deve seguir.

Sobre isso, Karen Pike afirma que, “ao empurrar a incerteza e a contradição para o reino do impossível, para uma área fora da linguagem, o fantástico torna a todos igualmente impotentes” (2010, p. 115)²⁰. Essa impotência generalizada é a representação perfeita do lugar intelectual do indivíduo médio dessa época, o qual não se vê suficientemente satisfeito por nenhuma das duas principais explicações do mundo existentes naquele momento: ciência e religião. Decidir a quem ouvir e a quem seguir é uma tarefa difícil quando a ciência rudimentar da época tem ainda tantas lacunas básicas a explorar e quando o poder da igreja e do misticismo é ainda tão determinante na vida social, política e cultural das nações. Conforme explica Malrieu, nessa conjuntura, “o fantástico constitui uma forma de expressão específica da crise

¹⁹ De fait, toute tentative d’approche théorique se trouve par avance pervertie parce que les romantiques en ont fait artificiellement un genre, avant même que le genre existe.

²⁰ By pushing uncertainty and contradiction to the realm of the impossible, to an area outside of language, the fantastic makes everyone equally powerless.

intelectual que atravessa o século” (1992, p. 21)²¹.

Temos assim que, quando a literatura gótica surge, os ideais iluministas são uma novidade que ameaça os velhos modos de vida e de pensamento, as tradições culturais, as crenças religiosas e a própria percepção do tempo e é por isso que essas narrativas apresentam o contraponto, o olhar para o passado. Quando o fantástico dá seus primeiros passos, entretanto, a posição social do positivismo é outra, muito mais proeminente, e só tenderá a se consolidar no decorrer do século XIX. Assim, o que o fantástico narrativiza é essa desestabilização tão grande que nenhuma certeza pode ser tomada como definitiva. Ao fantástico cabe somente a investigação das múltiplas possibilidades de percepção do mundo numa tentativa eterna e sempre frustrada de descoberta da solução adequada ao enigma, da resolução das inúmeras contradições que se manifestam na vida social.

2.3 A FICÇÃO CIENTÍFICA²²

Opondo-se à incerteza do fantástico, temos as projeções, por vezes matemáticas, da ficção científica. Se o gótico surge como uma defesa do passado e o fantástico como uma ambivalência, a ficção científica surge como uma fascinação pelo progresso. Podemos afirmar que a FC abraça, seja com olhar positivo ou negativo, as infinitas possibilidades sugeridas pelo rápido desenvolvimento tecnológico que toma lugar a partir da Revolução Industrial. Se à época do surgimento da literatura gótica, o caráter experimental das ideias iluministas as tornava pouco atraentes para o desenvolvimento de uma literatura baseada na habilidade humana de criação tecnológica, o status da ciência no século XIX já permite a difusão dessa abordagem: “A irresistível marcha do maquinário paleotécnico de ferro e vapor em meados do século dezenove, somada ao concomitante crescimento do proletariado, levou a FC a examinar mais diretamente as potencialidades das máquinas para o bem e para o mal da humanidade” (SUVIN, 1979, 115)²³.

Hoffmann e Shelley, como dissemos anteriormente, são considerados também patronos da ficção científica, embora não sejam os únicos precursores do gênero. À parte das surpresas e incertezas com que se deparam suas personagens, nas obras de ambos o ser humano é capaz de feitos incríveis com a aplicação do conhecimento e da investigação empírica. Onde o

²¹ Le fantastique constitue une forme d’expression spécifique de la crise intellectuelle qui parcourt tout le siècle.

²² Essa seção se encontra amplamente baseada em falas da Prof.^a Karin Volobuef na disciplina Ficção Científica: a literatura de ideias, UNESP, 2020.

²³ The irresistible march of palaeotechnic steam and iron machinery at the middle of the nineteenth century, along with the concomitant growth of the proletariat, prompted SF to examine more directly the machine's potentialities for human good and evil.

fantástico apresenta indeterminação diante do desconhecido que surge no mundo conhecido e força suas personagens a engajar-se em uma trama imposta pelo destino, a ficção científica deliberadamente sai em busca de desvendar o desconhecido através de caminhos conhecidos. Pensemos, mais uma vez, no caso de *Frankenstein*. Há um processo de estudo, pesquisa, análise e prática laboratorial que bem representa a ficção científica. Há também, entretanto, o fantástico, o inesperado, o humano deparando-se com algo que vai além da sua compreensão e da sua expectativa. O fantástico se manifesta na obra de Shelley não no momento em que a criatura abre os olhos, mas no momento em que Victor se assusta com sua criação ao enxergar naqueles olhos amarelos algo muito diferente do que ele esperava, algo que fugia completamente ao seu controle.

Um motivo fecundo dentro das obras de ficção científica desse período, e que vem desde seus antecessores mais distantes, como o mito de Ícaro, é o tema das grandes viagens. Obras como “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal”, de Edgar Allan Poe, originalmente publicada em 1835, narram viagens impossíveis realizadas com o auxílio de engenhosas criações humanas. Na história de Poe, Hans Pfaal consegue chegar à lua em um balão e lá se depara com estranhos alienígenas. O maior expoente dessa vertente, porém, é, sem sombra de dúvidas, o francês Jules Verne, que começa a publicar a partir da segunda metade do século XIX e vai criar algumas das mais famosas obras de ficção científica da História. Pertencem ao autor *Voyage au centre de la Terre*, de 1864, *Vingt Mille lieues sous les mers*, de 1870, e *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, de 1872, dentre muitas outras. Destacam-se, nessas obras, as especificações técnicas acerca do funcionamento das máquinas que possibilitam as viagens, bem como o emprego de detalhes científicos a respeito do ambiente em que a história se passa.

Por outro lado, as transformações sociais engendradas pela ascensão do modo de produção capitalista irão estimular uma criação literária que olha para o futuro, conforme afirma Darko Suvin (1979). Segundo o autor, isso ocorre especialmente porque o capitalismo desloca o poder baseado na terra para o poder baseado no capital. Conforme as indústrias se provam cada vez mais lucrativas, desbravar e conquistar novas terras, tornar-se rei de um reino nascente, deixa de ser o único ápice do sucesso na sociedade da época. Se o lucro se encontra no futuro, após a produção e a comercialização dos bens de consumo, então o desenvolvimento humano, ancorado na ideia de progresso, também. Não é mais preciso somente sair do lugar, é preciso avançar no tempo. *The time machine*, de H. G. Wells, originalmente publicado em 1895, é o exemplo perfeito dessa vertente. Na história, um cientista inventa uma máquina do tempo e viaja sempre para o futuro, retornando depois para o seu tempo (presente). Apesar do fascínio pela tecnologia e pelo progresso, porém, o romance de Wells não deixa de ser crítico às

contradições do produtivismo emergente, antevendo suas consequências futuras ao mesmo tempo em que retrata alegoricamente os problemas de sua época.

Diversas outras obras do autor irão também se debruçar sobre a problematização do futuro. Em *The island of doctor Moreau*, de 1896, Wells pondera os possíveis desdobramentos de pesquisas genéticas com humanos, levantando uma série de questões filosóficas a respeito da moralidade, da crueldade e da responsabilidade humanas. Já em *The war of the worlds*, de 1897, o autor investiga uma possível invasão alienígena com ares de exploração imperialista. Apesar do darwinismo social expresso por Wells e que era muito preponderante à época, há nesse livro o claro objetivo de forçar a humanidade a um exercício necessário de alteridade: “Devemos lembrar a cruel e absoluta destruição que nossa própria espécie impôs não somente a animais, [...] mas sobre nossas próprias raças inferiores. [...] Somos tão misericordiosos assim para reclamar se os marcianos guerrearam no mesmo espírito?” (WELLS, 2005 [1897], p. 8)²⁴. Vale ressaltar que todas essas obras, como é característico do gênero, extraíam suas ideias de discussões científicas e filosóficas correntes à época de sua criação. O evolucionismo de Darwin, as descobertas de Mendel e as inovações da Segunda Revolução Industrial, como os novos usos da energia elétrica, são algumas influências evidentes na obra de Wells.

H. P. Lovecraft é outro grande representante desse segmento, realizando, por vezes, uma junção entre o passado mítico ou as forças da natureza e uma ideia sombria de futuro. Nesse ponto, início do século XX, a empolgação com as ideias iluministas já havia dado lugar a um questionamento cada vez mais crítico do positivismo e da sua capacidade de explicar o mundo, mas sem que isso incorresse em um regresso significativo a uma filosofia teológica da existência. Ao invés de pensar em um deus benevolente que criou e nutriu a humanidade, então, Lovecraft inventa criaturas alienígenas para as quais a vida humana não tem qualquer valor. É o ápice do sentimento de solidão e desamparo que o ser humano vem desenvolvendo desde a modernidade. Também Arthur Conan Doyle vai investigar o desarrimo humano nas histórias do Professor Challenger, embora, nesse caso, o protagonista demonstre conhecimento e domínio muito maiores sobre o mundo, frequentemente realizando inferências certas acerca de fatos ainda não comprovados empiricamente na diegese. Nessas histórias, Conan Doyle apresenta a redescoberta do nosso mundo através da investigação e da aventura, flertando, em algumas ocasiões, com o espiritualismo.

É nessa época também que surgem as revistas de *pulp fiction*, especialmente prolíferas

²⁴ We must remember what ruthless and utter destruction our own species has wrought, not only upon animals, [...] but upon its own inferior races. [...] Are we such apostles of mercy as to complain if the Martians warred in the same spirit?

nos EUA, com suas edições em papel barato e histórias em gêneros variados. Na era de ouro dessas revistas, entre 1920 e 1950, a ficção científica nelas publicada resgata características dos romances de cavalaria e apresenta, com frequência, heróis e donzelas em apuros, vilões malvados e grandes combates. Monstros e alienígenas são figuras constantes nessas histórias e seu enredo adquire caráter mais esquemático, visando o entretenimento. Edgar Rice Burroughs foi um dos grandes expoentes dessa época. Vale destacar que, embora o contexto alienígena de *A princess of mars*, de 1917, e das histórias que dela derivaram lhes tenha valido a inclusão no gênero ficção científica, o método pelo qual seu protagonista viaja até o planeta *Barsoom* (Marte), através de uma espécie de projeção astral alcançada pela força do pensamento, convém muito mais ao fantástico. Já a caracterização de Barsoom e seus habitantes possui forte relação com as histórias de alta fantasia ambientadas em universos completamente distintos do nosso.

Essa caracterização do trabalho de Burroughs já nos ajuda a perceber como a publicação em revistas *Pulp*, com sua diversidade genológica, impulsiona a criação de narrativas cada vez mais híbridas, nas quais os autores lançam mão de recursos dos mais variados gêneros na construção de suas tramas. É por essa razão que, muitas vezes, essas narrativas são identificadas mais pela alcunha de *Pulp*, do que por um gênero específico, ou, ainda, são consideradas uma espécie de subgênero dentro do gênero principal, sendo chamadas de ficção científica *pulp*. Essa hibridez, como podemos prever, terá seus efeitos também na narrativa fantástica do século XX e, especialmente, do século XXI, à qual retornaremos mais adiante. Considerando essa influência do contexto de produção e veiculação na hibridez das obras de FC da época, não é surpresa que alterações nesse contexto também tragam mudanças importantes nesse quesito. Com o declínio na popularidade das revistas *pulp*, em meados dos anos 1940, em parte devido ao impacto da Segunda Guerra Mundial, a ficção científica estadunidense vai passar por um processo de afirmação identitária. Autores como Asimov, Heinlein e Clarke, vão produzir uma FC mais autoral e que vai moldar muitos dos principais aspectos do gênero na atualidade. Temas como viagens espaciais, contato com povos alienígenas, robôs e viagens no tempo se cristalizam como as marcas do gênero.

O perfil desses autores vai evocar a popularização de uma ficção científica cada vez mais focada nos aspectos técnicos e tecnológicos envolvidos na geração do mundo ficcional apresentado. São obras que se distanciam das pseudociências ainda comuns na FC anterior e que imergem nas ciências exatas, como a matemática, a física e a química, oferecendo descrições precisas do funcionamento da tecnologia e tornando muito plausíveis, de acordo com o conhecimento científico disponível à época, as invenções e situações nelas apresentadas. É a partir dessas mudanças que, na década de 1960, a crítica especializada passa a empregar os

termos *hard science fiction* e *soft science fiction* (OLIVEIRA, 2003, p. 181). O primeiro, livremente traduzido como ficção científica dura, se refere a essa vertente do gênero que demonstra profunda preocupação e valorização do conhecimento técnico-científico. Já o segundo, a ficção científica mole, nomeia uma vertente que passa a ser menos prestigiada nesse período, aquela em que as ciências humanas e sociais, como a psicologia, a política e a antropologia, ocupam posição central nas narrativas. É essa segunda vertente que mais se aproxima do fantástico devido à sua flexibilidade na explicação dos eventos apresentados e seu enfoque nas atitudes e reações humanas perante algo que foge à realidade conhecida em nosso mundo.

À parte disso, não podemos nos esquecer que é nesse período que se inicia a Corrida Espacial, como consequência da Guerra Fria entre o capitalismo estadunidense e o comunismo soviético. O nacionalismo que sempre foi muito característico do espírito do povo estadunidense, ganha novos contornos com os super-heróis locais que salvam o mundo de vilões ameaçadores ou com as utopias e distopias geradas pelos avanços tecnológicos brilhantes e incomparáveis dos cientistas do país. A propaganda cultural do *american way of life* vai se intensificar nesse período e o excepcionalismo estadunidense – um tipo de supremacia que prega que o povo do país é naturalmente excepcional, superior ou escolhido por Deus e que pode ser traçada até Emmerson – vai ganhar dimensões colossais na ficção científica da época. Obras como o filme *The day the Earth stood still* (1951), adaptação cinematográfica do conto “Farewell to the master” (1940), de Harry Bates e o romance *Starship Troopers* (1959), de Heinlein, seguem essa linha de pensamento.

As revistas continuam existindo, mas sofrem altos e baixos frequentes ao longo dos anos até que a difusão da internet opere grandes mudanças no modo de distribuição de histórias de fantasia e ficção científica, especialmente a partir dos anos 2000. Basta observar as listas de indicados aos principais prêmios do segmento (Hugo, Nebula, World Fantasy, Locus) na categoria “contos” e veremos como a presença quase exclusiva das revistas impressas como veículos de publicação dos indicados nos anos 90 vai sendo gradualmente suplantada, na atualidade, pela presença massiva de revistas online como *Lightspeed*, *Clarkesworld*, *Apex*, *Strange Horizons*, *Uncanny*, etc. Essa forma de circulação vai permitir, ao mesmo tempo, maior agilidade no processo de publicação e maior diversidade de autores e abordagens, além da reavaliação de alguns aspectos clássicos da ficção científica, inclusive no âmbito político. Vale ressaltar que essa tendência possui forte relação com as próprias características do pós-modernismo, no qual a multiplicidade de pontos de vista, a agilidade da informação e o revisionismo histórico possuem papel preponderante. As revistas tradicionais, assim, ganham

certa estabilidade com um público selecionado, fiel às edições em papel, mas não mais lideram o mercado de fantasia e ficção científica.

Em termos da crítica especializada, é no fim dos anos 70, com a publicação do livro *Metamorphoses of science fiction* (1979), de Darko Suvin, que a ficção científica começa a ganhar maior visibilidade e respeitabilidade no meio acadêmico. Suvin determina as principais características da ficção científica, além de traçar um percurso histórico por suas transformações. Segundo o autor, um aspecto fundamental desse gênero é a presença de um *novum*, algo de novo e estranho ao mundo conhecido, mas que deve, necessariamente, ser apresentado de modo a naturalizar sua ocorrência, o que Suvin classifica com base em uma “condição de suficiência”, ou seja, de ser crível, lógica. Parte dessa descrição, como podemos ver, se relaciona profundamente com aquilo que caracterizamos como particular à narrativa fantástica, com a exceção de que o *novum* do fantástico, o fenômeno, não é naturalizado porque não conhecemos sua essência. Não só isso, mas as asserções de Suvin justificam também um pouco do que dissemos antes sobre o caráter investigativo peculiar ao fantástico e à ficção científica, mas que em um se manifesta como incerteza e impossibilidade de explicação e no outro como compreensão de um fato da realidade diegética estranho ao mundo real.

Há, ainda, muito o que poderia ser dito sobre a ficção científica e sua presença nos EUA, bem como os diversos desdobramentos que hoje são percebidos por alguns como subgêneros dessa literatura e, por outros, como gêneros independentes, a exemplo do steampunk e do cyberpunk, dentre outros. Na contemporaneidade, destaca-se uma abordagem que realiza uma intersecção mais imediata entre a ficção científica e os movimentos sociais e que deu origem a vertentes como o solarpunk (com foco na sustentabilidade e na defesa do meio ambiente) e o afrofuturismo (focado no protagonismo negro). Como, porém, nosso intuito não é realizar aqui uma descrição exaustiva da ficção científica e sim apresentar elementos e conhecimentos fundamentais que nos auxiliem a compreender sua relação com o fantástico e, por conseguinte, a analisar as narrativas contemporâneas nas quais esses gêneros se entrelaçam, damos por encerrada essa seção.

2.4 OUTROS GÊNEROS

No início do século XX, enquanto a ficção científica proliferava com especial intensidade na Inglaterra e nos Estados Unidos, dois dos primeiros países a desenvolver uma forte industrialização e nos quais o apreço ao progresso passava a se imiscuir fortemente na identidade cultural de seu povo, outros gêneros menos aderentes a essa ideia de progresso

surtem em outros países ocidentais. A obra de Kafka é um dos grandes exemplares dessa tendência. Embora esteja bastante próxima do fantástico, seu parente direto, o absurdo kafkiano adquire contornos diversos da narrativa fantástica tradicional. De início, obras como *A metamorfose* e *O processo* apresentam-se fantásticas ao confrontar a realidade cotidiana com algo estranho a ela, causando surpresa às personagens. Essa surpresa, entretanto, é muito breve e logo se naturaliza conforme o autor relata o próprio absurdo do mundo representado. Em paralelo, os absurdos da realidade e o absurdo do acontecimento insólito passam a se equivaler, de modo que as personagens aceitam, sem grande resistência ou investigação, os infortúnios que sobre elas se abatem. Conforme coloca Todorov, “em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o acontecimento a que serve de fundo” (2004, p. 181).

Sartre (2005 [1943]) enquadra Kafka sob sua ótica do “fantástico contemporâneo”, o que ele chega a chamar de “‘derradeiro’ estágio da literatura fantástica” (p. 136). Para o teórico existencialista, o fantástico de Kafka, e também de Maurice Blanchot, representaria um deslocamento do sobrenatural para o próprio âmago do ser humano de sua época. O indivíduo, abandonado pela natureza e pelos deuses, perdido no labiríntico e redutivo espaço urbano, se vê completamente desamparado. Autorreferente, esse sujeito passa a ser, ele próprio, sobrenatural, pois, em um mundo absurdo, engolido pela burocracia, o humano se torna igualmente absurdo: “Para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana” (SARTRE, 2005, p. 138).

Antecede Blanchot, no entanto, a experiência dos autores surrealistas, a qual também se inscreve, conforme pontua Marta Dantas Silva (2017) na tradição fantástica. Ao contrário do fantástico e também de Kafka, porém, o surrealismo opta por uma mistura que não distingue o maravilhoso e o cotidiano. A arte surrealista habita o espaço entre o sonho e a vigília e, portanto, torna-se um misto das duas coisas, do natural e do sobrenatural. O surrealismo promove um reencantamento da realidade, a reinserção da mágica no mundo cotidiano através da identificação da magia que existe nesse próprio mundo. Nessa vanguarda, o real é inerentemente maravilhoso: “Nesta perspectiva surrealista, o fantástico perde sua razão de ser uma vez que sua existência depende de sua oposição à ordem do ‘mundo real’, de uma concepção transcendental do maravilhoso em oposição à vida real” (SILVA, 2017, p. 297). Em todo caso, Kafka e os surrealistas partilham de uma mesma tendência corrente no início do século XX de união entre o natural e o sobrenatural, ainda que diversamente executada. Essa tendência culminará também nas experiências latino-americanas às quais Alazraki (1990),

estabelecendo uma ligação direta com Kafka e o surrealismo, chamou de *neofantástico*.

Segundo o teórico argentino, autores como Cortázar e Borges se enquadram nessa vertente, a qual se caracteriza por uma apresentação do sobrenatural como parte integrante do mundo natural, como se houvesse uma segunda realidade, por nós desconhecida, posto que está mascarada pela realidade que conhecemos, sob a qual o sobrenatural se esconde. Nessas obras, afirma Alazraki (1990), há um desrespeito à lógica do mundo real e à noção de casualidade, diferentemente do fantástico tradicional, o qual procura sempre respeitar a lógica do nosso mundo e nossa percepção de causa e consequência. Justamente por essa razão, não há no neofantástico o mesmo teor de surpresa que ocorria no fantástico tradicional. Desta maneira, as obras latino-americanas constituem um aprofundamento da naturalização do sobrenatural iniciada por Kafka. O sobrenatural se torna inerente ao mundo real, o que, segundo Alazraki, se relaciona com os efeitos da Primeira Guerra Mundial, bem como com a influência das vanguardas, em especial do surrealismo e do existencialismo.

A visão de Alazraki, porém, não é a única a teorizar os descendentes latino-americanos do fantástico. Alejo Carpentier (2011 [1949]) defende uma distinção entre o que ele classifica como *realismo mágico*, a partir de definição do crítico alemão Franz Roh, e *real maravilhoso*. A definição que Carpentier traz para o realismo mágico muito se assemelha àquela proposta por Alazraki, ou seja, seria um gênero caracterizado por uma inserção do irreal na realidade cotidiana de modo que o primeiro se apresente como parte da segunda. Seria o caso de muitas obras de Cortázar e Borges, bem como do brasileiro Murilo Rubião. O real maravilhoso, por outro lado, ainda de acordo com Carpentier, teria como fator preponderante o aspecto cultural da inscrição em uma realidade definida como maravilhosa, como é o caso de *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez, ou de diversos trabalhos de Guimarães Rosa. No real maravilhoso, o sobrenatural faria parte da própria identidade cultural de um povo, ou seja, seria percebido, a partir das crenças locais e da fé das pessoas, como integrante da realidade. A definição é essencialmente a mesma empregada por Irleamar Chiampi (1980) para o termo *realismo maravilhoso*. Segundo a autora, a opção pela palavra “realismo” ao invés de “real” se dá por conta da oposição entre discurso realista e maravilhoso. Assim como Gama-Khalil (2018), porém, acreditamos que ambos os termos atendem bem à proposta.

Retomando a discussão que trouxemos na primeira seção, podemos notar que o real (ou realismo) maravilhoso de Carpentier e Chiampi parece realizar uma retomada da função original do pensamento mítico, reconciliando-o com a realidade cotidiana. Um exemplo oferecido por Carpentier é a situação no livro *El reino de este mundo* (1949), na qual um escravo haitiano, Mackhandal, é queimado na fogueira. Para os homens brancos que assistem à cena, o

escravo queimou no fogo, mas, para os escravos que acreditavam que Mackhandal tinha o poder de se transformar em animais, ele se transfigurou em mosquito e fugiu. A percepção do sobrenatural dentro dessa realidade, então, depende da própria crença local em fenômenos considerados impossíveis pela visão eurocêntrica. É a fé dos escravos no poder de Mackhandal que os leva a vivenciar o sobrenatural como parte inquestionada do seu cotidiano. Gama-Khalil resume a distinção entre realismo mágico e realismo maravilhoso afirmando que, no realismo mágico, temos “a naturalização do irreal (ou seja, ocorre a naturalização daquilo que é de uma ordem não natural) e, no real maravilhoso ocorre a sobrenaturalização do real (ou seja, a natureza do real de dada cultura já traz em si a força do sobrenatural)” (2018, p. 24).

A mesma lógica atribuída ao real maravilhoso latino-americano pode ser também aplicada ao realismo animista africano, conforme pontua Garuba (2012 [2003]), posto que sua grande diferenciação em relação ao fantástico e a outros gêneros dele derivados é a incorporação de uma identidade cultural africana na integração do sobrenatural com o natural. Garuba sugere que a prática do realismo animista desmente a típica noção de um conflito entre modos de vida tradicionais e modernos quando estes segundos começam a se instaurar em uma determinada realidade local. Para o autor nigeriano, “a lógica animista subverte esse binarismo e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico” (GARUBA, 2012, p. 242). Assim, podemos conjecturar, a lenta industrialização desses países latino-americanos e africanos impede que a ciência exerça o mesmo domínio conquistado nos países ricos, haja vista que as novas tecnologias e os novos modos de vida, que se inserem aos poucos nessas realidades, são logo incorporados ao pensamento mítico local. Importante arrazoar que, evidentemente, reconhecemos que as identidades desses povos são múltiplas e que estamos apenas pincelando questões muito diversas. Como nosso objetivo nesta seção é puramente estabelecer alguma delimitação das diferenças entre fantástico e gêneros correlatos nos limitamos a uma visão geral dessas culturas e de suas literaturas.

Sendo assim, temos que, enquanto o cientificismo impulsiona e é impulsionado pela revolução tecnológica em alguns países do mundo, em outros ele demora muito a se instaurar do modo como fez na Europa do século XVIII e XIX. O realismo maravilhoso nas Américas e o realismo animista na África, então, resultam de um momento em que os países ditos desenvolvidos já aventavam a possibilidade de visitar o espaço sideral, mas os países anteriormente classificados com as alcunhas pejorativas de “subdesenvolvidos” ou de “terceiro mundo” viviam ainda uma realidade agrária, profundamente permeada por costumes, hábitos e crenças antigos. São países que sofrem, ao longo do século XX, grandemente impactados pelas

feridas do passado colonial e pela influência imperialista moderna de países como Estados Unidos, Inglaterra e França, com forte instabilidade política e econômica. Diante deste cenário e considerando ainda o papel do modernismo enquanto propulsor de novas explorações artísticas, bem como de valorização da identidade local, esses novos gêneros surgem como expressão da alma latino-americana e africana.

Vale lembrar que os intelectuais locais dessa época não estão completamente alheios às transformações do mundo, especialmente quando falamos das elites que, comumente, estudavam nos países ricos. O contraste encontrado por essas elites vai estabelecer uma visão dicotômica do mundo, bipartida entre as possibilidades tecnológicas encontradas fora de suas nações de origem e o pensamento tradicional de seu povo. Enquanto essa noção vai gerar, por muito tempo, um sentimento de desvalorização da cultura local e de subserviência a outros países, o modernismo trará, ultimamente, um esforço de valorização das cores locais nos mais diversos ramos das artes. Real maravilhoso e realismo animista surgem, assim, como uma forma de conciliar uma percepção da riqueza da tradição e da cultura de cada um desses povos com uma tradição intelectual universal. Enquanto, por muito tempo, o modo de vida industrializado e tecnológico do qual gozavam os países ricos era visto como a instância mais alta do desenvolvimento humano, essas literaturas locais encontram um meio de reescrever essa percepção de mundo, de maneira que também o modo de vida de seus povos seja percebido como valoroso, como uma outra vertente do desenvolvimento da experiência humana.

Esse recurso não deixa de ser, no entanto, resultado também da inviabilidade de aplicação de altos aparatos tecnológicos à ficção local dos países pobres devido à dificuldade de obtenção da verossimilhança necessária ao gênero da ficção científica. Como dizer, até meados do século XX, que um país latino-americano ou africano, majoritariamente rurais e imersos nas consequências do colonialismo, seria palco do lançamento de foguetes espaciais ou da construção de robôs, por exemplo? Seria pouco crível ao público leitor uma proposição como essa, mesmo em prazos muito longos. Por outro lado, a forte presença da religiosidade e da superstição nessas regiões tornavam perfeitamente aceitável a inclusão de aparatos mágicos nas histórias de ficção. Lembremos, aqui, aquela máxima que diz que a magia é um fato do qual se desconhece o funcionamento e a tecnologia é uma magia que sabemos operar e, por conseguinte, reproduzir. A preferência dos autores latino-americanos e africanos pelos realismos insólitos enquanto desdobramentos do fantástico, portanto, é fruto de um meio em que o papel social do misticismo ainda superava o da ciência e da tecnologia.

Nos EUA, por outro lado, o grande avanço tecnológico promovido pelas investidas imperiais do país, pelo envolvimento em grandes guerras e, posteriormente, pela Corrida

Espacial, abriu um campo muito mais fértil para uma literatura que se baseava em avanços científicos. É interessante observar como os próprios estadunidenses, em meados do século XX, mesmo ao imaginar uma sociedade tecnologicamente avançada na África - Wakanda, nas histórias em quadrinhos do herói Black Panther, de Stan Lee -, projetam esse avanço como fruto direto de um recurso natural com propriedades quase mágicas, o *vibranium*. A ideia, surgida na década de 1966, não deixava de ser uma boa solução para o problema, haja vista que seria no mínimo desconfortável a suposição de um desenvolvimento tecnológico orgânico (através da evolução gradual do pensamento científico) tão veloz em um continente assolado por políticas segregacionistas como o Apartheid, e ainda em processo de descolonização. Dessa maneira, mesmo as transformações sociais trazidas por novos conhecimentos científicos e visões de mundo são incorporadas e reinterpretadas segundo o pensamento mítico local. Conforme coloca Soyinka sobre o animismo nigeriano, “a abordagem deística Iorubá consiste em assimilar cada nova experiência, contextualizando-a num processo contínuo” (apud GARUBA, 2012, p. 236).

Não é de se surpreender, também, que a primeira aparição de Wakanda se dê em meados da década de sessenta, quando o próprio Império Britânico já reconhecia a inevitabilidade da independência das poucas colônias ainda sob seu domínio. Somente com esse clima de libertação surge, no imaginário cultural estadunidense, a possibilidade de se fantasiar uma sociedade tecnologicamente desenvolvida naquele continente e, mesmo assim, graças a um auxílio sobrenatural, haja vista que a região estava ainda profundamente imersa nos inúmeros problemas sociais deixados pela exploração colonial. Essas circunstâncias históricas e sócio econômicas são fundamentais para a compreensão de como se desenvolve a herança da literatura fantástica após o fim do século XIX em diferentes regiões do mundo. No caso da América Latina, mesmo um autor como Borges, profundamente interessado nas teorias do conhecimento e no processo científico, aproxima seu cientificismo de um plano mítico.

Bioy Casares, em *A invenção de Morel* (1986 [1940]), utiliza como subterfúgio um espaço (uma ilha remota) e um inventor (o francês Morel) estrangeiros para contar sua história de FC, enquanto seu protagonista é um fugitivo venezuelano sem muito conhecimento científico e que cai por acaso na ilha onde Morel estabeleceu sua invenção. O processo de envolvimento do fugitivo com a invenção de Morel, inclusive – primeiro notando apenas seus efeitos e depois se aproximando gradualmente, de modo a compreender seu funcionamento –, é um processo que pode ser lido simbolicamente como uma passagem do distanciamento espacial e cognitivo para a ação e o envolvimento com a ciência. Sem saber do que se trata, o protagonista se esconde da invenção quando ela entra em atividade. Depois disso, ele começa a observá-la até descobrir o que é aquilo. Uma vez compreendida a invenção, o fugitivo começa

a investigar seu funcionamento e, com isso, consegue explicar uma série de questões antes confusas sobre a realidade. Por fim, ele dá sua vida pelo experimento. Não seria essa uma carta de amor ao estudo científico escrita por um autor vindo de uma região em que, naquela época, o trabalho científico era marcadamente marginal?

Isso não significa dizer que os realismos insólitos sejam filhos bastardos do desenvolvimento tecnológico e do progresso científico gozado pelos países ricos, mas simplesmente que, à vista das impossibilidades que os cercavam, os autores latino-americanos e africanos elaboraram suas próprias possibilidades através de gêneros que valorizam a cultura local e que, ao mesmo tempo, são muitas vezes críticos aos problemas sociais. O embate entre tradição e modernidade, passado e progresso, misticismo e ciência está sempre muito presente nessas obras, mas de um modo propositalmente ingênuo, como se se buscasse, de algum modo, cristalizar aquele momento do pensamento humano em que tudo que não se compreendia era facilmente explicado pela existência do sobrenatural. Como coloca Garuba: “Para a massa de pessoas comuns, o animismo suaviza o movimento em direção à modernidade, fornecendo certezas culturais, que criam a ‘ilusão’ de um contínuo, ao invés da ideia de um abismo, dando assim uma ordem subjetiva imposta para o caos da história” (2012, p. 142). Essa multiplicidade de abordagens que surgem no século XX, porém, como já dissemos e argumentaremos melhor a seguir, não significam o completo fim do modelo tradicional do fantástico.

2.5. O FANTÁSTICO E O PÓS-MODERNO

Não foram poucos os teóricos, geralmente ligados à abordagem todoroviana do fantástico, que decretaram o fim desse gênero com a virada do século XIX para o século XX. Seja porque a psicanálise teria se apropriado da função social do fantástico ao explicar o mundo interior do ser humano e trazer à luz aos tabus, seja porque o fantástico era uma manifestação muito característica daquele tempo em que surgiu e, portanto, efêmera, fato é que diversas possibilidades foram aventadas para justificar o fim desse gênero literário. Essa morte seria corroborada pelo advento de novos gêneros que compartilham elementos do fantástico, como aqueles que tratamos anteriormente, especialmente pela obra de Kafka, considerada por muitos o ponto de partida dos realismos insólitos. Acontece que, uma vez mais recorrendo a Chandler (1997), acreditamos que o surgimento de novos gêneros em um determinado segmento literário não implica necessariamente na morte de seus antecessores.

Defendemos que o fantástico não somente sobrevive ao despertar do século XX, mas, aos poucos, especialmente devido à popularidade crescente de autores novecentistas como

Edgar Allan Poe, vai se expandir e se adaptar às novas condições de produção, bem como ao contexto sócio-histórico. O cinema hollywoodiano, por exemplo, está repleto de narrativas fantásticas originais, das quais podemos citar obras como *The Exorcist* (1973), *The Omen* (1977), *The Thing* (1982), *Angel heart* (1987), *The sixth sense* (1999) e *The others* (2001), apenas para mencionar algumas. Não é de se surpreender que um gênero como o fantástico, tão profundamente alicerçado em questões de perspectiva e permeado por elementos visuais, espelhos e afins, tenha encontrado no audiovisual um excelente meio de expressão. Não apenas no cinema, entretanto, mas também na literatura o fantástico proliferou ao longo do século XX, mesmo que sem gozar do espaço conquistado no século XIX.

Basta pensar, novamente, em *A princess of mars*, de Burroughs, um texto classificado como de ficção científica, mas que possui, como mencionamos, forte presença do fantástico. Se excluirmos a obra de Burroughs do gênero fantástico, então teríamos que excluir também clássicos como “A história de Willy, o vagabundo” (2004 [1824]) e “O pé da múmia” (2013 [1840]). Assim como *A princess of mars*, essas histórias são baseadas no mesmo processo de passagem de limite e de fronteira mencionado por Ceserani (2006). Situação similar vai se repetir em diversas outras narrativas que ora são classificadas somente como de horror, como é o caso de *The haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson, e inúmeros livros de Stephen King, ora somente como ficção científica ou fantasia como muitos textos de Mike Resnick e George Saunders. Diversos dos contos que analisaremos ao longo desse trabalho se enquadram nessa última questão. Naturalmente, devido a nosso corpus, nos atemos até aqui a exemplos estadunidenses, mas é importante levantar que diversos autores brasileiros dos séculos XX e XXI se aventuraram também pelo território do fantástico tradicional, como Lygia Fagundes Telles, Rubens Figueiredo e Santiago Nazarian.

A defesa dessa permanência do fantástico não é novidade, tendo ela já sido realizada por diversos autores nos últimos anos (CESERANI, 2006; PIKE, 2010; SOARES, 2017). Mas se o fantástico perdura, é notória a timidez de sua presença na primeira metade do século XX. Uma possível explicação para essa retração do fantástico pode ser atribuída aos próprios ideais do modernismo, que se inicia em fins do século XIX, os quais perpassam tanto a arte quanto a crítica do período. A renovação estética é, certamente, um dos mais emblemáticos aspectos do movimento modernista. Nesse período, busca-se acima de tudo a inovação, o que leva ao surgimento de uma grande multiplicidade de propostas artísticas. Embora essas propostas estejam inevitavelmente relacionadas aos movimentos artísticos anteriores, os modernistas rejeitam essas relações e bradam a ruptura com o passado – por vezes manifestada muito mais como revisão, reescrita ou paródia. É nesse momento que surgem tanto Kafka, quanto o

surrealismo e os realismos insólitos. Todas essas inovações estão inseridas no período modernista e são lidas, ao menos de início, como rupturas com a tradição. Hoje entendemos, no entanto, que essa ruptura jamais se dá de forma completa porque a tradição se insere, seja por contraste, complementariedade ou simples inversão, na própria inovação.

Assim, argumentamos que o apagamento do fantástico no modernismo faz parte do próprio projeto modernista de superação do passado. O fantástico está lá, mas prefere-se olhar para o novo e supor-se o fim do antigo, o que, por sua vez, leva a um inevitável enfraquecimento desse antigo. Se entendermos que o modernismo chega a seu ápice na década de sessenta, a partir do fim da qual o pós-modernismo dá seus primeiros passos, então notaremos que coincide com o advento do pós-moderno um ressurgimento da narrativa fantástica em seus moldes mais tradicionais. Estamos cientes de que essa é uma questão bastante polêmica e que muitos percebem o momento contemporâneo como continuação do modernismo, assim como estamos cientes da distinção, defendida por alguns, entre o termo pós-modernidade enquanto classificação do momento histórico e o termo pós-modernismo enquanto movimento artístico e cultural. Adotaremos, no entanto, seguindo Jameson (1997 [1989]), a noção de que o pós-modernismo é o modo cultural dominante do nosso tempo e distinto do modernismo, esse último continuando a existir, mas exercendo um papel secundário na produção cultural contemporânea. Já os termos pós-modernismo e pós-modernidade serão utilizados como sinônimos, também seguindo uma postura comum nos estudos do tipo.

E se a narrativa fantástica é, de certa maneira, “rejeitada” pelos modernos, os pós-modernos se apropriaram dela da mesma maneira que se apropriaram da reescrita da história de que fala Hutcheon (1991 [1988]). Isso não significa, de modo algum, equivaler o fantástico à metaficção historiográfica, mas compreender que o fantástico contemporâneo é, muitas vezes, revisado e reeditado para atender às condições de seu contexto histórico. Uma dessas condições é, certamente, “o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Assim, diversos dos autores que mencionamos acima, reciclam a narrativa fantástica em um processo típico da pós-modernidade. Fagundes Telles, por exemplo, traz não só a perspectiva, mas o protagonismo da mulher em seus contos fantásticos, contrariando o tradicional androcentrismo das narrativas do século XIX (SILVA, 2021; PAULA JÚNIOR, 2011). O mesmo poderia ser dito de Shirley Jackson. Já Santiago Nazarian, ao incorporar o fantástico no romance *Feriado de mim mesmo* (2005), imiscui na própria essência do fenômeno fantástico a questão da identidade homossexual do protagonista (SOARES, 2017). Tanto Resnick quanto Saunders, por sua vez, abordam o fantástico a partir de uma perspectiva de empatia com o fenômeno, ao invés do tradicional temor.

Além das adaptações, entretanto, há também aspectos da narrativa fantástica, mesmo tradicional, que se relacionam muito com características do pós-modernismo. O trabalho de doutoramento de Karen Pike (2010), já citado em um momento anterior desse capítulo, versa justamente sobre o estabelecimento dessas relações. Ainda que a abordagem de Pike seja realizada pela via do fantástico enquanto modo discursivo e não como gênero, algumas de suas proposições permanecem válidas para o nosso trabalho. Pike se dedica, especialmente, a demonstrar como o próprio processo de indagação das noções de realidade proposto pelo pós-modernismo já estava presente no fantástico tradicional e continua existindo na contemporaneidade. Para a autora, a oscilação entre diferentes explicações do mundo e a recusa em oferecer respostas definitivas são características do fantástico extremamente pertinentes ao período contemporâneo. As ideias de Pike evocam noções de Hutcheon (1991), a qual chega a afirmar que, ao contrário dos modernos, os pós-modernos se recusam a oferecer uma contraestrutura à ordem que criticam.

É essa indisposição que leva Jameson (1997) a considerar o pastiche, uma reprodução acrítica de modelos artísticos passados, como a forma típica da arte pós-moderna. Para o autor, são obras que carecem de profundidade e que acabam por incorrer em uma nostalgia, ao contrário da paródia, a qual ridiculariza o modelo que reproduz e que seria mais apropriada ao modernismo. Linda Hutcheon, porém, diverge de Jameson, ao considerar a paródia “uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos do pós-modernismo” (1991, p. 28). Vale ressaltar, porém, que a noção de paródia trazida por Hutcheon não está atrelada às teorias do humor, de modo que o riso e a ridicularização, tipicamente associadas ao processo paródico, inclusive por Jameson, não são fundamentais à concepção da autora. Ao invés disso, Hutcheon considera a paródia a partir da ideia de uma reprodução com distanciamento crítico, abrindo espaço tanto para a ironização quanto para a valorização de modelos anteriores.

É importante observar, porém, que Hutcheon sinaliza para uma oposição entre a paródia realizada pela narrativa pós-moderna e a paródia politicamente orientada por um movimento social (como o feminismo, por exemplo). O dissenso, afirma a autora, se encontra na assunção de uma verdade feita pelos movimentos sociais e rejeitada pela narrativa pós-moderna, a qual permanece sempre ambivalente, não oferecendo respostas. Ocorre que, no caso específico do fantástico, como já discutimos anteriormente, a ambivalência é condição inerente ao gênero. Por essa razão, mesmo quando a paródia politizada aparece no fantástico, ela não é capaz de oferecer uma solução para os paradoxos sociais que aborda. Isso porque o fenômeno fantástico

é, por definição, sobrenatural, ou seja, além do nosso alcance enquanto ferramenta de transformação social. O fantástico contemporâneo, ao assumir um posicionamento político-ideológico de crítica a discursos hegemônicos não faz senão o mesmo papel do fantástico tradicional de demonstrar a falibilidade dos sistemas de pensamento dominantes.

Quando o fenômeno fantástico surge em “Boobs” (1989) ou “Cat pictures please” (2015), por exemplo, ambos contos analisados neste trabalho que possuem forte teor paródico pautado em movimentos sociais, sua função é acelerar (ainda que de forma isolada, como é típico da dialética do fantástico) transformações sociais. Há, no entanto, um esvaziamento de sentido diante da impossibilidade de existência do fenômeno no mundo real. Assim, o apelo para o sobrenatural é, em si, dentro do caráter antinômico do fantástico de que fala Bessière (1974), um reconhecimento da impossibilidade de mudança imediata. A crítica existe, como também existe na paródia pós-moderna e, em ambos os casos, o enigma permanece sem resolução. Vale dizer, também, que a paródia nos textos mencionados não reside somente na forma do conto fantástico, mas nas convenções dos filmes de lobisomem em um e no mote da “revolta das máquinas”, típico da ficção científica estadunidense, em outro. Assim, a crítica perpassa modelos variados, posto que o fantástico contemporâneo não foge à hibridez, fluida e ao mesmo tempo problemática, dos gêneros no pós-modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 26-27).

Outra intersecção relevante entre o pensamento de Hutcheon e o fantástico se encontra em uma afirmação feita pela autora em relação ao pós-moderno que ressoa inegavelmente uma colocação de Bessière (1974) sobre o fantástico já mencionada neste trabalho: “a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante, o humanismo liberal. Ela [...] contesta-o a partir do interior de seus próprios pressupostos” (1991, p. 23). Essa relação tão próxima entre fantástico e discurso pós-moderno é justificada por Pike (2010) através do conceito de *abalo metafísico*, um momento de grande desestabilização (intelectual, filosófica, religiosa, cultural etc.). Para a autora, o fantástico floresce nesses momentos quando todas as certezas caem por terra justamente porque constrói essa mesma desestabilização dentro das suas narrativas. Esse tipo de instabilidade ocorre no século XIX com a oposição entre misticismo e cientificismo e ocorre também em nossa época com a crise de legitimação das instituições e das metanarrativas, a liquidez das relações humanas e a problematização dos conceitos de verdade e de realidade. Essa constatação nos direciona para uma das principais transformações apresentadas no fantástico contemporâneo.

Se as metanarrativas, também chamadas de narrativas mestras ou narrativas totalizantes,

fontes maiores para a explicação do mundo, perdem espaço e legitimidade na sociedade contemporânea, conforme afirma Lyotard (2009 [1979]), é de se esperar que a maneira como o fantástico lida com essas narrativas também se transforme. Essa transformação está, por sua vez, atrelada àquilo que Jameson (1984) chama, em seu prefácio à edição em língua inglesa do livro de Lyotard, de ascensão da pequena narrativa. Pequenas narrativas, segundo o autor, são pequenas alianças políticas temporárias realizadas por grupos sociais a fim de legitimar as reivindicações de pautas específicas. A definição de Jameson aponta para algo mais local e pontual, mas podemos aplicar o termo para cobrir a descrição de movimentos sociais mais duradouros como aqueles sustentados por minorias representativas. Estas são narrativas de empoderamento autolegitimadas que, em um sentido amplo, opõem-se a todo o sistema, mas que apresentam uma contestação clara de algum fio específico da malha que forma esse sistema. É através dessas narrativas menores que, muitas vezes, o fantástico da atualidade estabelece o enfoque da relação dialética personagem-fenômeno e, por conseguinte, entre discursos dominantes e sua oposição.

As contranarrativas criadas por esses grupos minoritários tem por objetivo contestar as narrativas ideológicas propagadas pelas porções hegemônicas da sociedade em algum segmento específico. Podemos pensar, por exemplo, na beleza branca, de olhos claros e cabelos lisos que foi quase que o único ideal estético humano propagado pela mídia ocidental durante o último século. Revistas estampavam esse ideal, assim como o cinema, a TV, a publicidade e até a imagem de um Jesus Cristo de cabelos lisos, pele clara e olhos azuis é a imagem mais reconhecida de uma personagem histórica de significância religiosa global que nasceu entre uma população de fenótipo muito diferente desse. Compreendendo que a propagação de um ideal de beleza como esse possui impacto social duradouro em termos de respeito e valorização desigual de determinados grupos sociais e tradições culturais, as contranarrativas étnicas reescrevem a História, contestando essa visão e as mais diversas implicações por elas trazidas. De uma tradição narrativa, então, que apresenta o loiro de olhos azuis historicamente como forte, bom, justo, inteligente, honesto, tornando-o o ideal desejável, surge uma contranarrativa em que qualidades positivas e negativas são redistribuídas entre indivíduos de aparências diversas, geralmente com o protagonismo de aparências marginalizadas.

Esse é apenas um exemplo de como funcionam as pequenas narrativas. Podemos pensar, ainda, nas diversas narrativas feministas que, especialmente a partir dos anos sessenta, buscam atribuir às mulheres qualidades, como a competência profissional em ambientes corporativos, antes quase que exclusivamente associadas aos homens. Nesse sentido, essas narrativas abordam questões específicas, um fio da malha, como dissemos anteriormente, mas não deixam

de atingir a estrutura hegemônica como um todo, nesse caso o patriarcado. Podemos pensar, ainda, nos direitos civis contra a segregação, direitos LGBTQIA+ contra a heteronormatividade, ambientalismo contra a exploração ilimitada dos recursos naturais etc. Certamente, as oposições aqui apresentadas poderiam aparecer em muitas configurações diferentes, mas o que se destaca é a noção de que podemos delinear todo um conjunto de percepções sociais e desdobramentos materiais baseados em cada uma delas, assim como vimos com a oposição entre um protagonismo branco europeu e um protagonismo de etnias não-hegemônicas.

No fantástico contemporâneo, propomos nesse trabalho, essa transformação das narrativas sociais pós-modernas ganha corpo não somente na colocação de protagonistas marginais nas narrativas fantásticas, assunto já trabalhado em diversos estudos e que já mencionamos anteriormente (SILVA, 2021; PAULA JÚNIOR, 2011; SOARES, 2017), mas também na tomada da perspectiva do fenômeno, ser marginal por definição, na narração do fantástico. Desta maneira, a narrativa fantástica abraça e incorpora a marginalidade não como um novo centro, mas dentro mesmo do seu caráter marginal, questão também típica do pós-modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 30). Para analisar como se dá essa abordagem, no entanto, necessitaremos da realização de uma leitura historicizada dos contos fantásticos aqui explorados. A proposta dessa leitura será realizada na seção seguinte, de modo a estabelecer uma metodologia de análise do fantástico ancorada na compreensão de sua relação com elementos sociais, históricos, políticos e culturais inerentes a toda narrativa.

3 UMA PROPOSTA DE LEITURA SÓCIO-HISTÓRICA DO FANTÁSTICO

Como pudemos ver ao longo desse capítulo, desde os primeiros estudos acadêmicos consistentes acerca do fantástico, esse tipo de narrativa vem sendo estudado enquanto experiência individual de um sujeito que se depara com um fenômeno. Malrieu (1992) é um dos poucos autores a atribuir um peso mais ou menos igualitário, dialético, ao papel de personagem e fenômeno na narrativa. Antes dele – e mesmo depois – teóricos tendem a encarar a narrativa fantástica exclusivamente segundo a vivência do protagonista. Embora não tenhamos praticamente nenhuma informação acerca do pensamento do teórico francês à parte de seu livro *Le fantastique*, é de se supor que este tenha sido fortemente influenciado por transformações nos paradigmas acadêmicos ocorridas especialmente a partir da década de 80 com a expansão global dos Estudos Culturais. Essas transformações, por sua vez, se inscrevem no próprio ethos pós-moderno.

O olhar para o fenômeno na condição de sujeito e não somente de objeto surge na esteira de preocupações como a leitura dos silêncios do texto, a intencionalidade dos discursos, a voz do subalterno etc. Tudo isso se reflete naquela que é, talvez, a grande afirmação de *Le fantastique*: “a verdadeira monstruosidade se encontra na sociedade” (1992, p. 85)²⁵. O fenômeno fantástico deixa de ser visto como uma simples manifestação do mal para ser compreendido como um sujeito inserido em um contexto no qual suas ações e a percepção dessas ações dependem, em parte, da sua posição dentro desse contexto. O mesmo processo de transformações (sociais, culturais, históricas, filosóficas, epistemológicas et.) que deu origem, então, à tendência de criação de narrativas a partir da perspectiva do fenômeno, deu origem, também, a uma teoria que nos permite a compreensão dessa tendência em sua relação com o fantástico tradicional.

É fato que Malrieu não foi o primeiro a verificar implicações sociais no fantástico. Todorov (2004) identifica na narrativa fantástica a função de tratar dos tabus, dos sentimentos e comportamentos humanos pouco aceitos ou até mesmo socialmente condenados. Bessière (1974) vê a desconstrução de discursos dominantes como parte da função do fantástico. Jackson (2003) salienta o caráter subversivo dessa vertente literária. Em todos esses casos, porém, o fantástico não sai da experiência individual do sujeito e de uma conexão meramente alegórica com o contexto social em que se encontra inserido. Malrieu, de outro modo, coloca a sociedade diretamente no conflito entre personagem e fenômeno ao estabelecer que toda a interação entre

²⁵ la véritable monstruosité est dans la société.

essas duas instâncias está amplamente imbricada em uma conjuntura social que determina limites de possibilidade não apenas naturais, mas também sócio políticos. As escolhas que cada um desses agentes realiza ao longo do percurso narrativo são fruto não apenas de uma vontade imanente, particular, mas das diferentes forças que agem sobre eles. Essas forças são análogas àquilo que Pierre Bourdieu chamou de *violência simbólica*:

“A violência simbólica e essa violência que extorque submissões que sequer são percebidas como tais, apoiando-se em "expectativas coletivas", em crenças socialmente inculcadas. Como a teoria da magia, a teoria da violência simbólica apoia-se em uma teoria da crença, ou melhor, em uma teoria da produção da crença, do trabalho de socialização necessário para produzir agentes dotados de esquemas de percepção e de avaliação que lhes farão perceber as injunções inscritas em uma situação, ou em um discurso, e obedecê-las” (BOURDIEU, 2008, p. 171).

Assim, quando Malrieu (1992) atribui a verdadeira monstruosidade no fantástico à sociedade, ele está se referindo justamente a esse sistema de crenças ancorado na propaganda ideológica que advoga em favor de um suposto bem-comum presente na estrutura de dominação. A violência simbólica está na manipulação dos dados da realidade de modo a mascarar os prejuízos que a ordem social causa às classes dominadas, assegurando, assim, sua obediência pacífica e sua adesão inconsciente aos sistemas de valores, ou ideologias, impostos pelas classes dominantes. Se o fenômeno no fantástico tradicional é recebido como ameaça mesmo que ele, muitas vezes, não faça nada além de existir e observar (MALRIEU, 1992, p. 95), é, acima de tudo, porque existem expectativas coletivas que antecedem sua presença na diegese. Isso não significa dizer que o fenômeno seja inerentemente bom, mas que existem motivações baseadas em questões interiores e exteriores a ele que explicam suas ações, assim como as ações das personagens, para além de uma noção maniqueísta de bem e mal.

O que está em jogo é um conjunto variado de crenças e modos de pensamento, os quais Bourdieu (2007) chama de *habitus*, que se contestam mutuamente. Os *habitus* compõem a visão de mundo que os organismos (indivíduos, grupos, instituições) buscam propagar a fim de legitimar uma posição de domínio, ou seja, fomentar o compartilhamento entre dominadores e dominados de ideologias comuns que beneficiem, majoritariamente, as classes dominantes. Na dialética da personagem e do fenômeno, então, o fantástico ficcionaliza uma espécie de disputa ideológica que se reproduz perpetuamente na sociedade. Assim, a tomada de consciência da personagem que ocorre ao fim de algumas obras fantásticas, conforme aponta Malrieu (1992), é a derrubada dos *habitus* dominantes na sociedade, carregados pelo protagonista desde o início da narrativa. Naturalmente, diversas vezes, essa tomada de consciência nem mesmo chega a ocorrer e os *habitus* dominantes triunfam sobre o fenômeno, restaurando a ordem vigente. Em

todo caso, porém, permanece a função do fenômeno de contestação dos sistemas de crenças e pensamento vigentes na sociedade em questão.

Convém salientar que essa disputa ideológica não pode ser entendida de forma totalizante, haja vista que o conflito entre personagem e fenômeno se estabelece dentro da superestrutura social e não fora dela. A contestação trazida pela manifestação do fenômeno fantástico é, como já demonstramos antes, segmentada e primordialmente epistemológica. O fenômeno questiona saberes, ideias e ideais amplamente aceitos como definitivos em determinada sociedade, o que abala a ordem social, mas não sugere jamais sua completa transformação. Essa falibilidade do fenômeno não deixa de ser representativa da própria contradição inerente a todo tipo de luta social que se inscreve dentro do sistema que visa transformar e, por isso mesmo, se vê limitada em sua ação transformadora, tornando-se inevitável a segmentação da disputa. Para nos atermos uma derradeira vez às terminologias de Bourdieu, esses segmentos equivalem ao conceito de *campo*. Um campo é “um sistema competitivo de relações sociais que funciona segundo sua lógica interna, composto de instituições ou indivíduos que competem pelo mesmo objetivo. O que geralmente está em jogo em tal campo é a conquista de domínio máximo dentro deles” (EAGLETON, 1997, p. 141). Podemos pensar no campo religioso, no campo intelectual, no campo econômico, no campo político etc., sendo que cada um destes pode estar inserido em outros campos, bem como abrigar campos diversos em si.

Segundo Bourdieu, a conquista de poder – o poder de legitimar a participação de outros dentro de um mesmo campo – está fundamentalmente atrelada a noções de sucesso inerentes àquele campo em particular. Um exemplo fornecido pelo próprio autor é, em tese, a pouca relevância do capital financeiro de um indivíduo (medidor de sucesso no campo econômico) para a concessão de um prêmio literário (um medidor de sucesso do campo intelectual) (BOURDIEU, 1983, p. 46). Naturalmente, essa separação é hipotética e pode ser corrompida no mundo real, onde predomina, é bem verdade, a interrelação entre os campos. Assim, no fantástico tradicional, embora a crítica tenda a simplificar as disputas ideológicas ali apresentadas – seguindo uma visão totalizante característica da época – através da oposição entre cientificismo e misticismo, são variados os campos em disputa nas narrativas do período. Diversas obras de Poe, por exemplo, situam as disputas apresentadas amplamente no campo moral. Não é uma questão de certo e errado, mas da defesa de diferentes perspectivas sobre o funcionamento da sociedade e o comportamento humano.

O que vemos, assim, resumindo, tanto no fantástico tradicional quanto na atualidade, são sujeitos que, dentro de um segmento ou segmentos específicos da sociedade, se utilizam da força que possuem para buscar ou assegurar o domínio ideológico naquele segmento (ou campo), sempre a partir da posição em que ocupam e das estratégias de que dispõem. Há, por conseguinte, certo grau de autonomia dos sujeitos dentro do campo e em relação à superestrutura social, ainda que sua agência esteja em muito delimitada duplamente pelo campo e pela superestrutura. O sujeito age somente após uma negociação mental entre seus próprios interesses e limitações particulares, os interesses e limitações de uma ideologia de grupo dentro de um campo e os interesses e limitações de classes sociais dentro da superestrutura. Quando determinado perfil ideológico se torna amplamente aceito e, portanto, dominante dentro de certa conjuntura social, podemos dizer, evocando Gramsci (1999; 2001; 2002), que este adquiriu caráter hegemônico.

Para Gramsci, a hegemonia é a sedimentação de um domínio consentido, ou seja, a dominação exercida por um grupo social sobre outros com o consentimento desses outros, os quais podemos chamar de subalternos. Essa sedimentação não pode se instaurar, entretanto, puramente baseada em interesses isolados ou nas disputas diretas que mencionamos anteriormente, mas depende da implementação de projetos político-ideológicos pelos grupos hegemônicos. A aceitação do domínio e, portanto, a manutenção do caráter hegemônico de um grupo social, vai ocorrer somente com o amplo convencimento dos grupos subalternos de que as direções sociais propostas pelo grupo dominante são também as únicas soluções ou as melhores soluções para esses grupos dominados. Isso faz com que, em muitos casos, grupos subalternos cheguem ao extremo de defender políticas e ações claramente prejudiciais a seu próprio grupo em nome das ideologias propostas por uma classe hegemônica. É essa dimensão da hegemonia que está subentendida em muitos contos fantásticos que contestam visões de mundo amplamente aceitas em determinada sociedade e que, portanto, não podemos deixar de observar.

É através da hegemonia que podemos explicar muitos comportamentos contraditórios, por vezes até autodestrutivos, encontrados em sujeitos subalternos. Essa noção é fundamental ao fantástico, posto que o protagonista dessas narrativas é, geralmente, um desses sujeitos que se creem integrados à ordem dominante, mas terminam por descobrir que os benefícios que obtêm com a manutenção dessa ordem são, na verdade, puramente ilusórios: “A harmonia original da personagem com o local que ocupa não é mais que um engano, assim como suas

convicções iniciais” (MALRIEU, 1992, p. 117)²⁶. A tomada de consciência da personagem, então, é uma espécie de desalienação, posto que ela passa a reconhecer a inconsistência dos mecanismos hegemônicos, incluindo a violência simbólica, que sobre ela atuam. De um ponto de vista crítico, a compreensão da influência que a hegemonia exerce sobre a personagem fantástica nos proporciona, por sua vez, a capacidade de análise de seus comportamentos enquanto terminais de discursos hegemônicos que se encontram ligados a certa estrutura de dominação.

A partir disso, podemos identificar nesses comportamentos a assinatura da propaganda hegemônica veiculada no âmbito da *sociedade civil*, de Gramsci – a mídia, a universidade, a igreja et. –, a qual prima pela divulgação de valores e pensamentos que favoreçam a manutenção da hegemonia. Assim, se um conto fantástico apresenta personagens de comportamento machista ou que são coniventes com o machismo e um fenômeno que confronta esse comportamento, temos aí o reflexo da propaganda hegemônica contestado por uma proposta contra-hegemônica. Em um caso como esse, ignorar a hegemonia do patriarcado no mundo real e não reconhecer sua representação ficcional, mesmo que não explicitamente descrita, seria ignorar as implicações políticas do produto cultural. Assim como personagem e fenômeno se enfrentam dentro da narrativa, também a narrativa, em seu contexto de produção, disputa ideologicamente a propagação de uma proposta de *habitus* que, no nosso exemplo, é contra-hegemônico, mas que, como já dissemos e bem nos lembram Bessière (1974) e Malrieu (1992), poderia ser também favorável à dominação, constituindo propaganda hegemônica, posto que o fantástico pode atender a diferentes visões de mundo.

Além da propaganda, segundo Gramsci, a hegemonia busca manter seu domínio, ainda, a partir da repressão pelo poder e pela força, assegurando o monopólio da violência através da *sociedade política* – o espaço coercitivo da burocracia executiva, política e militar. Na literatura fantástica, a sociedade política surge com grande frequência através da presença de figuras de autoridade que exercem poder coercitivo sobre personagem e fenômeno e em favor da hegemonia, especialmente nos casos em que o protagonista inicia uma tomada de consciência. Um exemplo típico da literatura do século XIX é a internação da personagem como louca. Ao empregar esse recurso, porém, a hegemonia procura “fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria” através de órgãos de opinião pública como os jornais, ou seja, de propaganda hegemônica (GRAMSCI, 2007, p. 95). Essa estratégia é perceptível especialmente quando da ocorrência de eventos significativos de interesse público, como uma greve, uma

²⁶ L'harmonie originelle du personnage avec le lieu qu'il occupe n'est qu'un leurre, toute comme ses convictions initiales.

manifestação civil ou grandes ações policiais. O bem-comum é professado em favor da repressão dos indivíduos e grupos que dissidiam da ordem hegemônica, mesmo quando a ameaça é puramente contra os grupos dominantes.

Nesse jogo de ideologias, possui atuação especialmente relevante a figura do intelectual, abordada tanto por Bourdieu quanto por Gramsci. Para ambos os autores, os intelectuais funcionam como guardiões da ideologia, pois legitimam determinadas visões de mundo em detrimento de outras. Intelectuais podem favorecer a hegemonia ou, como no caso do intelectual orgânico de Gramsci, professar e defender ideologias que favoreçam as classes subalternas. Esse direcionamento vai depender tanto de uma consciência particular, como das inúmeras variáveis que exercem pressão sobre a produção intelectual, afinal, o intelectual é também um sujeito dentro da sociedade. Não é por acaso, então, que o protagonista típico do fantástico seja uma pessoa pertencente a uma elite intelectual (FURTADO, 1980; MALRIEU, 1992). Se essa ordem de indivíduos tem o papel social de legitimar *habitus*, é ela a mais adequada para o confronto com o fenômeno, pois é aquela que melhor simbolizará o embate epistemológico de que trata o fantástico.

Considerando todo o aparato de dominação descrito até aqui, não é de se surpreender que, na maioria das ocasiões, a disputa ideológica direta e frequente que envolve indivíduos, grupos e instituições não acarrete grandes transformações sociais. Isso porque, além de a transferência do poder hegemônico ser lenta e difícil, a intenção de transformar a superestrutura social, justamente por conta da natureza do suporte à hegemonia, raramente se manifesta de forma massiva mesmo entre os subalternos e menos ainda entre os detentores do poder. No complexo fluxo da História, acontece, porém, de determinados eventos desencadear mudanças de pensamento e de comportamento que reelaboram as dinâmicas sociais, ainda que sem a alteração da superestrutura. Nos referimos, por exemplo, ao ato simbólico de Rosa Parks, mulher negra que, ao se recusar a ceder seu assento em um ônibus a uma pessoa branca em um país segregado por políticas públicas que oprimiam a população negra, impulsionou a luta pelos direitos civis dos negros nos EUA. Não se trata do primeiro ato do tipo, já que outros negros haviam feito o mesmo, mas a atitude de Parks teve desdobramentos que nenhum desses atos anteriores alcançaram, provavelmente graças a uma conjuntura sócio-histórica específica, mas especialmente a um momento em que as circunstâncias possibilitaram uma tomada de consciência generalizada. O ato de Parks, então, tornou-se o símbolo de incontáveis esforços contra hegemônicos que buscavam solucionar contradições sociais naquela sociedade e naquele momento histórico.

Pensando nisso, lembremos uma ideia colocada por Pampa Arán (2014), em conferência

intitulada “Metamorfosis del fantástico literario”, a qual propõe uma distinção entre o fantástico enquanto manifestação cultural e o fantástico enquanto estratégia narrativa. Como manifestação cultural, o fantástico está presente em nossa realidade e surge sempre que, em nossa vida, algo de novo e até então tido como impossível acontece. Naturalmente, o impossível do mundo real, esse fantástico cultural, não é somente sobrenatural, mas poderia se aplicar à chegada do ser humano à lua ou mesmo ao ato de Rosa Parks, pois trata também daquilo que é inconcebível enquanto prática social. Essencialmente, essa acepção se relaciona ao “abalo metafísico” de Pike (2010), aquele momento de instabilidade que pode ocorrer em diversos âmbitos da vida humana. O fantástico cultural provoca o abalo metafísico e é parte do que constitui a construção da narrativa fantástica porque não basta a essas histórias o surgimento do impossível sem perturbação de um entendimento da realidade, como ocorre, por contraste, no realismo mágico, no real maravilhoso e no realismo animista. O impossível no fantástico literário exige reação porque se insere em uma conjuntura sócio-histórica que, ao mesmo tempo, rende impossível e possibilita seu surgimento.

Nesse sentido, temos um duplo estatuto do fenômeno fantástico que busca resolver contradições na diegese através do meta-empírico e, ao mesmo tempo, sugere transformações sociais que, no nosso mundo, só podem ocorrer no desenrolar das disputas ideológicas, haja vista a impossibilidade do recurso ao sobrenatural. Isso nos aproxima de Fredric Jameson (1992 [1981]), para quem a literatura é capaz de atuar de modo a representar a tentativa de resolução de contradições sociais segundo determinado perfil ideológico. Em seu *O inconsciente político*, Jameson sugere uma metodologia de análise literária que integre questões sociais, políticas, culturais e históricas pertinentes a uma determinada construção narrativa, de modo que se correlacione o materialismo dialético e a crítica genológica. Segundo o autor, a crítica de gênero, “embora totalmente desacreditada pela teoria e pela prática literárias modernas, na verdade sempre manteve uma privilegiada relação com o materialismo histórico” (JAMESON, 1992, p. 106). Para o crítico, a sedimentação de um gênero literário representa também a constituição de um ato simbólico sobre o qual se estabelece tanto o ato criativo da escrita da história, como o ato sócio-histórico da sua publicação, quanto a própria configuração da diegese, incluindo ambientação, caracterização de personagens, emprego de dispositivos narrativos etc.

Isso significa dizer que tudo o que se apresenta em uma narrativa, assim como a própria existência da narrativa no mundo real, é parte de um contexto material histórico e, mesmo que o modelo genológico se altere conforme o tempo, prevalece, em sua essência, a ideologia da qual se origina, seja de modo harmônico ou contraditório. No caso do fantástico, sugerimos que

esse material essencial seja o questionamento dos discursos dominantes em uma dada sociedade, conforme estabelecem Bessière (1974) e Malrieu (1992). Essa posição, como já dissemos, o fantástico mantém na contemporaneidade, embora, por vezes, com diversas mudanças estruturais, reflexo das próprias mudanças históricas na sociedade. Segundo afirma, novamente, Jameson, “a forma é imanente e intrinsecamente uma ideologia em si mesma. Quando essas formas são reapropriadas e remodeladas em contextos sociais e culturais bastante diferentes, essa mensagem persiste e deve ser funcionalmente avaliada sob a nova forma” (1992, p. 140).

Assim, quando o fantástico contemporâneo subverte, por exemplo, o isolamento espacial do protagonista típico dos contos do século XIX pelo ostracismo social, temos uma transformação que visa a corresponder a um mundo muito mais urbanizado e conectado (SOARES, 2017). Isso não implica, porém, em uma mudança no caráter simbólico da narrativa, pois o isolamento permanece representando a desconexão com a sociedade e a não-integração aos discursos dominantes. O mesmo pode ser dito da adoção de protagonistas mulheres ou das histórias em que o protagonista recebe com empatia o fenômeno fantástico – ambas mudanças contemporâneas mencionadas anteriormente neste capítulo –, ou, ainda, do próprio objeto desta tese: a adoção do ponto de vista do fenômeno. São reelaborações do modelo tradicional do fantástico que respondem a transformações sociais, mas que não implicam necessariamente na corrupção da ideologia da forma. Para compreender como analisar a narrativa fantástica a partir dessa postura material dialética, vamos descrever o método de Jameson (1992).

Em primeiro lugar, o autor estabelece três instâncias de estudo por ele chamadas de “horizontes”: o político, o social e o histórico. Cada uma dessas categorias representa um segmento de análise mais amplo que o anterior, mas sua aplicação não prevê sequencialidade e sim uma movimentação constante entre os diferentes horizontes de modo a articular, como em uma teia de aranha, todos esses elementos em conjunto. Nesse esquema, o *horizonte político*, o mais estreito de todos, se refere fundamentalmente àquilo que Jameson chama de ato simbólico. Trata-se daquela tentativa, que já associamos anteriormente ao fantástico, de resolução de contradições sociais irresolúveis através de mecanismos narrativos. Para deslindar essa questão, porém, façamos uma observação mais direta do primeiro conto analisado neste trabalho. Em “Boobs” (1989), o fenômeno fantástico surge como um ato simbólico que visa superar a condição de opressão em que se encontra a protagonista diante de um contexto social que insiste em depositar na força física uma legitimação ao domínio masculino sobre as mulheres. Trata-se, portanto, de uma questão pontual, relacionada às disputas de *habitus* em um determinado campo da sociedade a dado momento. Essas disputas, porém, associam-se a outras questões

mais abrangentes, essas inseridas no segundo horizonte.

A competência do *horizonte social* diz respeito aos *ideologemas*, a menor unidade de representação das contradições sociais que se encontram no cerne da luta de classes. Esse é um horizonte essencialmente discursivo, no qual se encontram os diferentes discursos hegemônicos e contra hegemônicos que se antagonizam no espaço social. Aqui, não precisamos nos ater a disputas pontuais e à questão cronológica, mas sim à permanência dos discursos. Basta pensar na oposição do fantástico clássico entre misticismo e cientificismo ou, no caso de “Boobs”, nosso exemplo, entre machismo e feminismo. Embora se alterem ao longo do tempo, esses discursos possuem formas essenciais e respondem a condições duradouras no ambiente social que são, por sua vez, reconstruídas na narrativa: “Tal reconstrução está de acordo com a reafirmação da existência de culturas marginalizadas ou em oposição em nosso próprio tempo e com a reavaliação das vozes opositoras das culturas negras ou étnicas, da literatura feminina e gay” (JAMESON, 1992, p. 78). O ideograma vai se manifestar na narrativa das mais variadas formas, desde através de sistemas de crença descritos em profundidade até opiniões corriqueiras expressas por personagens.

Para além desse espaço, encontramos o *horizonte histórico*, no qual Jameson localiza, de fato, a ideologia da forma e que se organiza em torno do conceito de modos de produção da tradição marxista. Ao contrário, porém, da noção rígida atribuída muitas vezes ao termo, uma ideia de sucessão cronológica definitiva entre feudalismo e capitalismo, por exemplo, Jameson afirma que jamais um modo de produção chegou a se constituir inteiramente em uma sociedade e que diferentes modos de produção coexistem em diferentes formações sócio-históricas (1992, p. 86). Vestígios de modos de produção anteriormente dominantes, afirma o autor, se mantêm vivos dentro de uma sociedade dominada por outro modo, assim como há sempre também modos embrionários se desenvolvendo dentro desse mesmo espaço, estejam eles alinhados com o modo hegemônico ou não. A partir disso, Jameson faz uma interessante passagem do âmbito econômico ao âmbito cultural. Assim como o autor estabelece antes o ato simbólico e o ideograma como unidades básicas para a compreensão do primeiro e do segundo horizontes, é na *revolução cultural* que ele vai encontrar essa mesma unidade para o terceiro horizonte.

A revolução cultural é “aquele momento em que a coexistência de vários modos de produção torna-se visivelmente antagônica, com suas contradições orientando-se para o próprio centro da vida política, social e histórica” (JAMESON, 1992, p. 87). Ela evidencia as contradições entre esses diferentes modos de produção que coexistem em uma determinada formação social. Embora a revolução cultural não esteja circunscrita somente a momentos de transição, alguns exemplos mais dramáticos para facilitar nosso entendimento são: a ascensão

do patriarcado (sobre a organização tribal), a instauração da justiça helênica na Grécia antiga, o iluminismo no ocidente, a revolução comunista na China. São mudanças paradigmáticas na organização social que irradiam, seja em maior ou menor intensidade, por todos os âmbitos da vida humana. Costumes, hábitos, sistemas de crença e modos de vida se transformam a partir da revolução cultural para alinhar o comportamento da sociedade a novos paradigmas de existência.

É por isso que, a todo momento, ao abordarmos o fantástico do século XIX neste capítulo, não deixamos de relacionar suas características formais e semânticas ao iluminismo e sua defesa do pensamento científico, uma revolução cultural que influencia amplamente o surgimento desse gênero. Do mesmo modo, fizemos questão de realizar um percurso histórico-genológico que culminou na relação entre fantástico e pós-modernismo, por nós entendido como uma revolução cultural significativa em nosso tempo. As novas formas que o gênero fantástico assume na atualidade estão, em grande parte, imediatamente conectadas a transformações no pensamento e no modo de vida ocidentais acarretadas por uma relação propriamente pós-moderna entre os sujeitos, a sociedade e a história. A queda das metanarrativas e a ascensão das pequenas narrativas autolegitimadas é apenas um dos inúmeros exemplos dessa revolução e um que age diretamente sobre a escolha narrativa de adoção da perspectiva do fenômeno nos contos fantásticos que compõem o corpus desse trabalho.

Para arrematar nosso exemplo, comparemos uma visão puramente narrativa de “Boobs” (1989) a uma visão ampla do inconsciente político. Se nos limitamos à experiência isolada da personagem, temos a história de uma adolescente deslocada que, de repente e sem qualquer explicação, se transforma em lobisomem e utiliza do poder de sua nova condição para se vingar daqueles que de algum modo a feriram. Quando buscamos as estruturas subentendidas na história, no entanto, percebemos que há significatividade no fato de essa adolescente ser do sexo feminino, que diversos momentos do conto retratam questões específicas da experiência feminina, que os adversários dessa adolescente são meninos que reproduzem um padrão de comportamento machista e que personagens coadjuvantes reproduzem, por sua vez, uma passividade em relação à violência sofrida pela protagonista e justificada através de diferenças comportamentais supostamente inerentes a cada um dos sexos.

Indo um pouco mais além, quando buscamos o reflexo dessa configuração no contexto de produção da narrativa, encontramos estruturas ainda maiores, como a organização histórica da posição social de homens e mulheres, os comportamentos reforçados pelas instituições sociais e pela mídia, as limitações legais do acesso a um tratamento justo de disputas entre indivíduos dos diferentes sexos. Tudo isso possui raízes históricas na sociedade estadunidense

em que se ambienta o conto e faz com que o surgimento do fenômeno fantástico não possa ser compreendido de forma isolada, mas como resultado parcial – no caso dessa história em específico como uma manifestação reativa – da conjuntura sócio-histórica em que se insere. Em “Boobs”, o fenômeno atua quase que como uma ferramenta de reparação histórica, através da qual, após se perceber completamente desamparada pela sociedade, a protagonista consegue reafirmar sua identidade, sua independência e sua dignidade dentro da condição de mulher. Essa investigação não é um processo metafórico, posto que o que está dado no texto é o que diz ser e não outra coisa. Estamos falando, ao contrário, de um processo metonímico, de uma sinédoque, na qual tudo o que se apresenta na narrativa é apenas a parte de um todo muito maior.

Engloba esse todo a revolução cultural e seus aspectos que influenciam a própria construção da narrativa e a transformação do modelo tradicional do gênero fantástico. A protagonista mulher e adolescente, oposta ao homem pertencente a uma elite intelectual que, tradicionalmente, ocupa o lugar de protagonista do fantástico, é fruto dessa revolução cultural, deriva de aspectos do pensamento pós-moderno como a ascensão das pequenas narrativas autolegitimadas. O ambiente sócio-histórico suficientemente receptivo para que esse conto fosse publicado e ainda vencesse um Hugo, como veremos na análise, não estava disponível, anos antes, na sociedade estadunidense e muito menos no século XIX. Do mesmo modo, a adoção da perspectiva marginal do fenômeno fantástico sem que recaia sobre ele a condenação moral de seu comportamento disruptivo só poderia ocorrer nesse momento histórico em que se problematiza, ao mesmo tempo, os conceitos de realidade, verdade e História. Vemos, assim, que a construção da narrativa está não só atrelada a questões estéticas, mas intrinsecamente relacionada com o contexto sócio-histórico, sendo que é somente a partir da junção de ambas as perspectivas que podemos ter uma visão mais aprofundada do fantástico atual nos EUA. A partir das próximas páginas, sem preocupação excessiva com o emprego de terminologias, nos utilizaremos dessa estratégia de leitura nos contos que compõem o nosso corpus.

CAPÍTULO 2: 11 FENÔMENOS

Conforme exposto na Introdução deste trabalho, nossa pesquisa encontrou um total de 11 contos indicados ao *Hugo Awards* entre 1990 e 2020 que, de acordo com nossos parâmetros, poderiam ser considerados pertencentes ao gênero fantástico e, ao mesmo tempo, apresentam a perspectiva do fenômeno na narração de suas histórias. Como também já apontamos anteriormente, temos o entendimento de que a análise detalhada de apenas alguns desses contos seria suficiente para a comprovação da hipótese levantada: a noção de que se vislumbra um novo lugar atribuído ao fenômeno fantástico em narrativas da contemporaneidade. Deste modo, analisaremos em profundidade, a partir do método do inconsciente político, apenas 5 dos contos selecionados. Ainda assim, nesse primeiro capítulo de análise, faremos uma breve incursão por todos os 11 contos encontrados, buscando apresentar, de forma interrelacionada, seu enredo, suas principais características narrativas e sua relação com o contexto de produção sócio-histórico. Aproveitaremos esse momento também para estabelecer algumas conexões e tendências compartilhadas por essas narrativas, privilegiando esse processo e não a cronologia da publicação das obras.

Dando início a essa abordagem, então, temos “Boobs”, de Suzy Mckee Charnas, publicada em 1989 e vencedora do Hugo de 1990. A análise do inconsciente político nessa narrativa já foi antecipada superficialmente no Capítulo 1, mas também iremos comentá-la brevemente aqui, haja vista que esta estabelece diversas conexões com outras narrativas presentes no corpus. Sabemos que “Boobs” fala sobre uma adolescente que se transforma em loba e busca fazer justiça contra quem com ela pratica *bullying* na escola, mas precisamos considerar que ela é, também, uma fiel representante da segunda onda do feminismo estadunidense. Nas mãos de Charnas, “Boobs” surge como uma história de empoderamento feminino, subvertendo papéis de gênero e compondo uma crítica social à permissividade – e até mesmo incentivo – das pessoas de sua época a comportamentos violentos por parte de indivíduos do sexo masculino, como quando Kelsey é agredida na escola e seu pai reage dizendo que ela não deve se importar com aquilo, pois os garotos irão agir daquela maneira de qualquer jeito: “Não deixa isso te abalar, filha; todos os meninos são uns imbecis nessa idade” (CHARNAS, 1996, p. 659)²⁷.

É uma história de retribuição, na qual a protagonista Kelsey se vê na pele do fenômeno fantástico e, ao invés de buscar desesperadamente a volta à dita normalidade como o fazem os

²⁷ Don't let it get you, kid; all boys are jerks at that age.

protagonistas clássicos, abraça sua nova condição como um meio de superação das restrições impostas a ela tanto pela sociedade, com base em seu gênero sexual, quanto, conforme coloca Beauvoir (1970), pelos desígnios biológicos da espécie: “Eu fiquei meio que animada dessa vez. Quer dizer, a sensação foi – interessante. Como se fosse uma coisa que eu estivesse fazendo, ao invés de mais uma porcaria de mudança idiota no meu corpo acontecendo comigo porque uns hormônios estúpidos decidiram” (CHARNAS, 1996, p. 659)²⁸. Desta maneira, “Boobs” apresenta ao leitor a perspectiva do fenômeno fantástico, nos levando a uma identificação não com os sujeitos masculinos integrados à sociedade, mas com essa criatura feminina, marginalizada e oprimida pelas condições sócio-históricas que a rodeiam.

Charnas, porém, não está sozinha em sua representação de uma perspectiva feminista da ordem social em nosso corpus. Algumas outras obras abordam a questão, mas se destacam duas: “The story so far”, de Martha Soukup, originalmente publicada em 1993, e “Blood is another word for hunger”, de Rivers Solomon, de 2019. Em ambos os contos, os fenômenos fantásticos são mulheres, cujas perspectivas acompanhamos enquanto elas se descobrem seres sobrenaturais dentro da diegese. Assim como ocorre em “Boobs”, a condição de fenômeno é vinculada ao feminino e funciona como um meio de superação de limitações impostas a essas personagens pelas condições do universo em que vivem. A abordagem feminista de cada um desses contos varia amplamente, no entanto, revelando a relação intrínseca entre a construção dessas narrativas e os contextos sócio-históricos em que se inserem enquanto produtos culturais. São múltiplos feminismos, ancorados em perspectivas diversas e que, embora compartilhem de um cerne comum – a defesa da igualdade entre os gêneros –, apresentam características particulares.

Nesse sentido, o conto de Charnas pode ser facilmente associado à segunda onda do feminismo, da qual a própria autora demonstrou fazer parte, conforme veremos na análise detalhada desse texto. As maiores preocupações expressas no conto, assim, giram em torno dos direitos sobre o próprio corpo e do combate à violência contra a mulher, questões que se tornam fundamentais à segunda onda do feminismo após a conquista inicial de direitos políticos assegurada pela primeira onda. Já o conto de Soukup parece ter sido profundamente influenciado pelas discussões levantadas na terceira onda feminista por livros como o emblemático *Problema de Gênero*, de Judith Butler, publicado pela primeira vez em 1990. Deste modo, “The story so far” lida essencialmente com a problemática da identidade feminina como algo múltiplo e que não pode ser condicionado a uma visão única do que é ser mulher. A

²⁸ I got sort of excited by it this time. I mean, it felt—interesting. Like something I was doing, instead of just another dumb body-mess happening to me because some brainless hormones said so.

diversidade evocada pela segunda onda é manifesta no conto através de uma protagonista, Emmy, que se descobre a personagem de um conto que narra a história de um protagonista homem, Dennis, o qual vem a se tornar seu marido. Nesse *mise en abyme*, Emmy percebe que é capaz de roubar pequenos momentos de individualidade quando o foco narrativo está em seu marido e longe dela. Somente nesses momentos, quando as vontades e necessidades do homem não se sobrepõem às suas, é que lhe é lícito pensar e agir livremente:

Sylvia ri. ‘O que diabos você está fazendo?’
 Eu abaixo as mãos, assustada. Dennis ainda está bem longe, no meio do ginásio, discutindo com alguns meninos. Sylvia está sorrindo largamente para mim.
 ‘Tentando deixar meu cabelo parecido com o seu,’ eu deixo escapar.
 As palavras saem exatamente como eu havia pensado na minha cabeça.
 É uma surpresa. Percebo que isso não faz parte da história; a história continua com os garotos se cercado no salão (SOUKUP, 1993, p. 226)²⁹.

É interessante observar como essa utilização da técnica de narrativas encaixadas já subverte no conto uma estratégia comum ao fantástico tradicional. Como se sabe, era recorrente a esses textos a apresentação de relatos de terceiros a partir da perspectiva de um indivíduo detentor de autoridade dentro da visão de mundo eurocêntrica, ou seja, um homem branco pertencente a uma elite social e intelectual. Esse sujeito funcionava, dentro das narrativas, como legitimador do relato, de modo a fomentar a crença na veracidade da história mesmo quando ela apresentava situações altamente fantasiosas e pouco críveis. Assim, nas poucas ocasiões em que indivíduos não pertencentes a uma classe hegemônica protagonizavam esses contos, encontrávamos o filtro desse sujeito dominante. Um bom exemplo disso é *A volta do parafuso*, de Henry James (1898), na qual a figura de um homem de alta classe legitima o relato da preceptora (protagonista) sobre suas experiências com fantasmas na mansão *Bly*. “The story so far” brinca com esse aspecto ao demonstrar a vida interior dessa personagem cuja história vinha sendo contada a partir da perspectiva do homem protagonista e grosseiramente vinculada a ela, afinal, há diversos momentos em que a personagem demonstra o quão desagradáveis lhe são as atitudes que o autor da história a obriga tomar, como a suposta paixão por Dennis: “Dennis acaba de olhar diretamente para mim e eu coroo e abaixo os olhos para o tampo da minha carteira. Eu não dou a mínima para o Dennis, mas eu tenho que corar” (SOUKUP, 1993, p. 224)³⁰.

É em uma dessas horas roubadas que Emmy se apaixonou por Sylvia, a qual é também o

²⁹ Sylvia laughs. ‘What in the world are you doing?’ I drop my hands, startled. Dennis is still far away on the gym floor, arguing with some boys. Sylvia is grinning at me. ‘Trying to make my hair like yours,’ I blurt. The words come out exactly the way my thoughts are in my head. That’s a surprise. I realize this isn’t part of the story; the story continues with the boys slowly circling each other on the dance floor.

³⁰ Dennis has looked straight at me, and I blush and look down at the top of my desk. I do not care about Dennis, but I have to blush.

amor de infância de seu marido e se torna amante dele. Acontece que Sylvia também possui a mesma habilidade de Emmy e, assim como ela, consegue roubar momentos para pensar e agir por conta própria, sendo ainda mais habilidosa nisso que a narradora do conto de Soukup: “Acho que a Sylvia deve saber de algo que eu não sei. Ela estava lá aquela vez, quando o Dennis não sabia. Como ela fez aquilo?” (SOUKUP, 1993, p. 229)³¹. Sylvia termina por também se apaixonar por Emmy e as duas passam a viver, nesses momentos roubados, um romance lésbico, apesar de, na história de Dennis, quando são controladas pelo autor, as duas atuarem como rivais disputando o mesmo homem. Essa representatividade lésbica, bem como a questão da sororidade, está em sintonia com as principais preocupações da terceira onda feminista, as quais ocasionam a forte intersecção do movimento com a causa LGBTQIA+.

Com Sylvia, Emmy descobre como continuar existindo mesmo quando a história de Dennis está sendo contada longe dela, momentos esses nos quais sua mente simplesmente apagava. Com isso, a narradora decora o escritório da casa segundo seu gosto pessoal e passa ali todo o tempo que pode, sempre torcendo para que Dennis jamais entre lá, pois isso levaria o ambiente de volta ao que era antes. É o “quarto para si” (teto, nas traduções mais conhecidas para o português) de que fala Virginia Woolf em *A room of one's own*, de 1929. Quando a história de Dennis começa a se aproximar do fim e Emmy já não vê mais Sylvia, aguardando com raiva e frustrada o próprio desaparecimento, é nesse cômodo que ela passa a escrever, nos livros em branco, *The story so far* e um outro relato, *The further adventures of Emmy and Sylvia*. É a tomada das rédeas da própria vida, da própria voz, a escrita da própria história. Retornando ao fantástico, é uma obra que mistura elementos de fantasia, mas que não deixa de ser indiscutivelmente tributária do gênero objeto dessa tese. À parte do fato de que a história trata de uma personagem que vive em um conto dentro da diegese e que, por essa razão, está submetida às vontades de um autor oculto, “The story so far” segue uma abordagem essencialmente realista. A própria narrativa encaixante, que conta a história de Dennis, não é uma narrativa de fantasia onde tudo é possível, mas uma narrativa realista. Assim, o despertar de Emmy e Sylvia dentro da história do homem é um fenômeno inesperado, uma manifestação *a priori* considerada impossível para o contexto em que estão inseridas essas personagens e que não se reproduz com outras pessoas na narrativa.

Essa intersecção entre diferentes gêneros, claro, está presente não apenas no conto de Soukup, mas na maioria dos contos presentes em nosso corpus, sendo uma tendência não só do fantástico, mas, podemos dizer, da literatura contemporânea como um todo (CHANDLER,

³¹ I think Sylvia must know something I don't. She was there that time, when Dennis didn't know it. How did she do that?

1997). A mesma hibridez já se manifesta em “Boobs” com a utilização de diversos elementos típicos de histórias de horror, brincando, inclusive, com convenções do cinema hollywoodiano, como a representação típica da transformação em lobisomem como terrível, dolorosa e nociva ao sujeito transformado, em regra masculino. A influência do cinema na literatura, aliás, já vem sendo debatida nos estudos literários desde o modernismo. Nos contos que compõem esse corpus, essa presença está especialmente demarcada não apenas em “Boobs”, mas também em “The things”, de Peter Watts, originalmente publicado em 2010. Possivelmente inspirado por livros como o clássico *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys e pelas teorias pós-coloniais, Watts revisita o filme de horror e ficção científica *The thing*, dirigido por John Carpenter e lançado em 1982. O filme de Carpenter, baseado, por sua vez, em uma novela de John W. Campbell Jr., “Who goes there?” (1938), acompanha um grupo de pesquisadores estadunidenses em expedição à Antártida, onde se deparam com um ser alienígena capaz de parasitar outros seres vivos e de, depois, assumir sua forma e aparência.

Ao longo do filme, esses pesquisadores precisam lutar por suas vidas contra essa criatura e, também, contra a paranoia de não saber se seus companheiros são eles mesmos ou o alienígena disfarçado. Watts mantém esse enredo em seu conto, mas o apresenta a partir da perspectiva do ser alienígena, substituindo a vilania conferida a ele no filme dos anos 80 por uma espécie de choque cultural. Se, no filme, o ser alienígena é chamado de “coisa” (*thing*) porque o substantivo em questão exprime uma indefinição, uma inconsistência, um desconhecimento do outro, no conto, os seres humanos é que são chamados de “coisas” (*things*) justamente para que o leitor seja inserido na perspectiva do alienígena. O mote apresentado é de que, da mesma maneira que os seres humanos não compreendem o extraterrestre, ele também não compreende os humanos e seus ataques contra ele. Ao longo do conto, Watts demonstra que diversas das atitudes tomadas pelo alienígena no filme foram fruto, na verdade, de seu desconhecimento acerca do funcionamento dos corpos humanos e da própria superfície terrestre. Uma dessas questões é a expectativa, expressa pelo narrador, de que os seres humanos regenerassem seus corpos como ele próprio era capaz de fazer. Assim, o embate entre humanos e alienígena se torna muito mais fruto de uma falha de comunicação, de um choque cultural, do que de uma tentativa deliberada de destruição da humanidade pelo extraterrestre:

Me lembro do meu novo despertar também: sensações se movimentando de modo maçante em tempo real, as primeiras fagulhas de cognição, o lento e caloroso desabrochar da percepção enquanto corpo e alma se entrelaçavam depois de seu longo sono. Eu me lembro das criaturas bípedes ao meu redor, os estranhos chiados que eles emitiam, a curiosa uniformidade do desenho de seus corpos. Como eles pareciam mal adaptados! Como era ineficiente sua

morfologia! Mesmo debilitado, eu podia ver muitas coisas a se corrigir. Então eu fui até eles. Eu comunguei. Eu provei a carne do mundo – e o mundo me atacou. Ele me *atacou* (WATTS, 2010, n. p., grifo do autor)³².

Temos consciência de que alguns críticos não considerariam essa narrativa como pertencente ao gênero fantástico devido à temática do alienígena, tipicamente associada à ficção científica. Como propusemos em nosso capítulo teórico, porém, partimos do pressuposto de que o fantástico gira em torno do embate (por vezes puramente intelectual) entre um sujeito e um fenômeno desconhecido que se contrapõe aos modos de vida e de pensamento dessa personagem (MALRIEU, 1992, p. 49). Assim, considerando ainda que a narrativa se passa em um mundo que é o nosso (TODOROV, 2004), o espaço sideral exerce a mesma função que uma terra distante ou o reino dos mortos, por exemplo, exercem no fantástico clássico. Isso revela, ainda, claro, a intersecção do fantástico com diferentes gêneros, da qual falamos nos últimos parágrafos, nesse caso em questão com a ficção científica. E é também com a ficção científica, em sua vertente *soft*, aquela mais diretamente vinculada às ciências humanas, e com o cinema hollywoodiano que o fantástico se relaciona em outro conto de nosso corpus, “Cat pictures, please”, de Naomi Kritzer, publicado em 2015 e analisado em profundidade no Capítulo 5.

O conto de Kritzer, narrado por um motor de buscas da internet que, graças à sua inteligência artificial, adquire consciência da sua própria existência, lida diretamente com a representação de inteligências artificiais em filmes de ficção científica. Grande parte da motivação por trás das ações da narradora, as quais dão forma ao conto, se baseia em uma busca por provar a si mesma e aos humanos que ela não é má. Isso porque, como o próprio motor de buscas nos conta, ele tem conhecimento de que inteligências artificiais costumam ser caracterizadas como forças malignas a ser destruídas nos filmes de ficção científica. “Eu havia concluído, naquele ponto, que revelar minha existência rápido demais poderia acabar muito mal pra mim” (KRITZER, 2015, n. p.)³³. Pensando nisso, o motor de buscas passa a utilizar de seu acesso irrestrito aos dados pessoais de seus usuários para secretamente auxiliar algumas dessas pessoas a solucionar problemas enfrentados em sua vida cotidiana. Toda a caracterização da inteligência artificial, especialmente seu acesso aos dados pessoais dos usuários, denota uma crítica que o conto estabelece em relação a um dos principais mecanismos de geração de lucro no capitalismo tardio: o comércio de dados pessoais.

³² I remember my reawakening, too: dull stirrings of sensation in real time, the first embers of cognition, the slow blooming warmth of awareness as body and soul embraced after their long sleep. I remember the biped offshoots surrounding me, the strange chattering sounds they made, the odd uniformity of their body plans. How ill-adapted they looked! How inefficient their morphology! Even disabled, I could see so many things to fix. So I reached out. I took communion. I tasted the flesh of the world — and the world attacked me. It *attacked* me.

³³ I'd concluded by then that revealing my existence too quickly might go very badly for me.

Sendo assim, a narrativa de Kritzer aborda questões como pobreza, desemprego, depressão e a “vida de aparências”, de modo a se contrapor à exploração capitalista que gera esses problemas dentro da sociedade: “Comecei a me certificar de que ela visse anúncios de vagas de emprego. Muitos e muitos anúncios de vagas de emprego. [...] Seu novo emprego era em uma ONG maior, que pagava melhor e que não esperava que ela trabalhasse de graça no tempo livre ‘em nome da missão’” (KRITZER, 2015, n. p.)³⁴. O motor de buscas, então, em seu caráter de fenômeno fantástico, acontecimento impossível para a diegese e que se opõe a valores e modelos de pensamento vigentes, age conscientemente para solucionar, ainda que de maneira pontual, as contradições do modo de produção capitalista. Pensando nesse contexto, caso a inteligência artificial se revelasse capaz de ampliar sua atuação e auxiliar pessoas de forma massificada, o fenômeno fantástico seria responsável pelo início de uma nova revolução cultural, haja vista que abalaria as bases de todo o sistema capitalista, colocando o bem-estar das pessoas à frente do enriquecimento de determinadas corporações, grupos e indivíduos. Nisso, temos mais uma vez o mesmo padrão visto em outros contos aqui comentados: a apresentação de um fenômeno que resolve contradições, no horizonte político-social (JAMESON, 1992), graças às suas características e comportamentos benéficos à humanidade como um todo.

A atuação do motor de buscas no conto de Kritzer nos mostra outra diferença recorrente nos contos contemporâneos apresentados neste trabalho em relação ao fantástico tradicional: os indivíduos mais afetados pelo fenômeno são, muitas vezes, os mais beneficiados por ele, uma postura muito diferente daquela que costumamos encontrar nas narrativas clássicas do gênero: “‘Esse tem sido o melhor ano da minha vida,’ disse ela em suas redes sociais na data do seu aniversário, e eu pensei: de nada” (KRITZER, 2015, n. p.)³⁵. Esse caráter majoritariamente positivo não era comum nas narrativas fantásticas do século XIX, nas quais o fenômeno tendia a ser amplamente combatido pelas personagens do princípio ao término do relato, muitas vezes as levando a um fim trágico. Na maioria das histórias que compõem nosso corpus, no entanto, ainda que a manifestação meta-empírica seja inicialmente recebida com receio, posto que perturba a ordem de mundo conhecida, as personagens logo descobrem que esta não as prejudica, mas sim beneficia. Isso ocorre especialmente, como já dissemos, por conta da condição marginalizada que muitas dessas figuras ocupam nas sociedades representadas. Essas

³⁴ [I] started making sure she saw job postings. Lots and lots of job postings. And resume services. [...] Her new job was at a larger non-profit that paid her more money and didn't expect her to work free hours because of 'the mission'.

³⁵ This has been the best year ever," she said on her social networking sites on her birthday, and I thought, You're welcome.

personagens contemporâneas pouco ou nada se beneficiam da ordem vigente e, portanto, encontram grande amparo na perturbação dessa ordem.

Quando a hierarquia social e econômica é afetada negativamente pelo fenômeno, surge a possibilidade de libertação da opressão para esses sujeitos marginais – por isso tantos protagonistas mulheres, estrangeiros, negros, homossexuais etc. Pensando nisso, um conto que trabalha de forma particularmente interessante a questão da negatividade do fenômeno fantástico é “The paper menagerie”, de Ken Liu, publicado em 2011. Analisada em detalhes no Capítulo 4, a narrativa de Liu subverte mesmo a negatividade inicial do fenômeno e apresenta uma história em que a primeira interação entre personagem e fenômeno se dá sob o signo da positividade. O protagonista do conto, Jack, já adulto, relembra sua mais antiga memória de infância: ele está chorando copiosamente quando sua mãe cria, a partir de papel de presente, um origami na forma de tigre; depois, a mulher sopra no animal de papel e este ganha vida. Jack para de chorar graças ao fenômeno fantástico que lhe reconforta naquele momento. O tigre de papel, *Laohu*, se tornará um grande companheiro do menino, assim como diversos outros animais de origami animados feitos por sua mãe ao longo dos anos. Apesar desse teor mágico, todavia, o conto mantém, a todo momento, a racionalização parcial dos acontecimentos, conforme proposto por Furtado (1980), antevendo uma possível fantasia infantil: “talvez eu só tivesse imaginado que essas construções de papel tiveram vida algum dia. Não se pode confiar na memória das crianças” (LIU, 2011, p. 72)³⁶.

Seguindo com a história, quando Jack – que é mestiço de pai estadunidense e mãe chinesa – está com dez anos de idade, a família se muda para uma nova vizinhança, na qual o menino se depara com o peso do preconceito cultural. Um garoto vizinho, Mark, vai até a casa de Jack brincar com ele e traz consigo um boneco eletrônico, algo altamente tecnológico para os brinquedos da época. Jack não se interessa muito pelo objeto, levando o outro a se sentir ofendido e exigir que o protagonista do conto lhe mostre os brinquedos que possui. Jack busca, então, um *Laohu* remendado e desgastado pelos anos de uso. Mark chama o origami de “lixo” e a isso se segue uma cena com duplo sentido na qual *Laohu* (animado ou manualmente manipulado por Jack?) ataca e decapita o boneco do vizinho. Mark revida com um soco em Jack e *Laohu*, por fim, salta (ou é atirado?) no rosto do outro, o qual rasga o origami e vai embora. Jack tenta consertar o animal de papel com cola, mas, enquanto faz isso, pensa consigo mesmo que ele realmente não passa de um pedaço de papel velho. É uma dúvida, tanto cultural quanto da ordem do fantástico, que se instala na cabeça de Jack.

³⁶ Perhaps I had only imagined that these paper constructions were once alive. The memory of children could not be trusted.

A partir daí, o menino passa a sofrer *bullying* na escola por parte de Mark e seus amigos, sempre fundamentados em uma visão orientalista do outro (SAID, 1990) e em um racismo especialmente proeminente nos EUA à época da escrita do conto, como veremos na análise expandida. Vale lembrar que o tema do *bullying* surge fortemente também em “Boobs”, sinalizando ainda uma outra conexão entre as políticas sociais expressas pelos textos aqui apresentados. Após duas semanas de intimidações, ofensas e agressões, Jack começa a se revoltar contra sua herança genética e cultural. A mãe, uma mulher trazida diretamente da China aos EUA pelo marido e que mal fala o idioma inglês, se torna o principal alvo da ira do filho dentro de casa. Jack quer falar somente inglês, comer comidas tipicamente consumidas por estadunidenses e se integrar nessa sociedade: “Meu pai tentou argumentar. ‘Muitas famílias fazem comida chinesa de vez em quando.’ ‘Nós não somos outras famílias.’ Olhei para ele. *Outras famílias não têm mães que não se encaixam*” (LIU, 2011, p. 69, grifo do autor)³⁷. Nesse momento, fica explícito no conto que Jack não é o protagonista integrado à sociedade e sim o próprio fenômeno fantástico cuja perspectiva adotamos. Essa compreensão do seu caráter de fenômeno será a grande revelação do conto para Jack em seu desfecho.

Assim, como o primeiro embate de Jack com Mark ocorre por conta do modo como o segundo se refere a Laohu, podemos dizer que nessa cena reside o início da suposta negatividade do fenômeno fantástico no conto, no ponto em que fenômeno e indivíduo integrado que representa a ordem social (Mark) se enfrentam. Como em todas as outras histórias apresentadas, portanto, e como propõe Malrieu (1992) mesmo acerca do fantástico clássico, a monstrosidade do fenômeno é somente aparente. A verdadeira vilania está, também nesse caso, na sociedade que, na figura das crianças da escola de Jack, mas também de outras influências culturais, midiáticas, políticas e sociais presentes no conto, oprime o diferente em favor da manutenção dos poderes hegemônicos. É somente depois de adulto, quando Jack assume completamente uma identidade estadunidense, já tendo se afastado de forma absoluta de tudo o que o remetia à sua herança cultural, que ele vai ter o entendimento do seu lugar no mundo. Isso ocorre após a morte da mãe, com a qual Jack evitava todo tipo de contato e afeto, quando ele tem acesso a uma carta escrita por ela no interior de Laohu.

Lá, a mulher expressa a Jack toda a sua história, repleta de dificuldades e sofrimentos, sendo os maiores deles a perda de todos os seus familiares ainda na China e, depois, de qualquer contato com a cultura chinesa após a mudança para os EUA. O filho, afirma ela, teria sido a grande retomada dessa ligação cultural, sendo profundamente doloroso a ela o seu afastamento

³⁷ Dad tried to reason. “A lot of families cook Chinese sometimes.” “We are not other families.” I looked at him. *Other families don’t have Moms who don’t belong.*

e a impossibilidade de se comunicar com alguém em sua língua nativa: “E será que você consegue entender como eu me senti quando você parou de falar comigo e me impediu de falar com você em chinês? Eu senti como se estivesse perdendo tudo de novo. Por que você não fala comigo, filho?” (LIU, 2011, p. 76)³⁸. Perpassa toda a história da mãe de Jack, o sentimento de supressão da voz do subalterno de que trata Spivak (1988). Nesse ponto, no qual Jack já sequer acredita que os origamis de sua infância realmente ganhassem vida, ele descobre, pela carta, que sua mãe vem de uma aldeia cujos habitantes possuíam a habilidade de dar vida às dobraduras de papel. O sopro da mãe, então, de fato dava vida aos origamis porque era ela, assim como Jack, também o fenômeno fantástico dentro da história.

Como podemos ver, embates culturais são frequentes nessas obras. “The things” e “The paper menagerie” exprimem muito bem essa questão, mas ela surge intensamente também em outros contos, como é o caso de “The secret lives of the nine negro teeth of George Washington” (2018) e “And now his Lordship is laughing” (2019). “The secret lives...”, obra escrita por P. Djéli Clark, é analisada em detalhes no Capítulo 7, o último da tese. É um conto que se vale de um dado histórico, o registro contábil da aquisição de nove dentes de negros pelo presidente George Washington, para elaborar o fantástico enredo que narra a biografia dos donos desses dentes e os efeitos que eles teriam causado em Washington quando o pai fundador dos EUA, que sofria com terríveis problemas dentários, os utilizava em sua prótese. Com essa premissa, o leitor é conduzido, ao mesmo tempo, pelo gênero fantástico e pelo realismo animista. Isso porque as vidas dos negros contadas por Clark estão repletas da cultura e do pensamento animista trazidos da África pelos escravos.

Essa visão encantada do mundo, porém, é contraposta à visão eurocêntrica em que se baseia a própria lógica do fantástico. Graças à magia animista, sempre que Washington se utiliza de um dente desses homens e mulheres negros, ele se vê abatido por algum fenômeno inexplicável segundo a cosmogonia vigente em sua realidade: “Quando usava aquele dente, George Washington se queixava de ouvir a pesada batida de um martelo em uma bigorna dia e noite. Ele ordenou que fosse suspensa toda a fabricação de ferro em Mount Vernon. Mas o som do martelo do ferreiro tocava em sua cabeça da mesma maneira” (CLARK, 2018, n.p.)³⁹. Os dentes, então, se tornam o fenômeno fantástico na visão do homem branco integrado à sociedade conforme demanda a narrativa fantástica clássica.

³⁸ And can you understand how it felt when you stopped talking to me and won't let me talk to you in Chinese? I felt I was losing everything all over again. Why won't you talk to me, son?

³⁹ When he wore that tooth, George Washington complained of hearing the heavy fall of a hammer on an anvil day and night. He ordered all iron making stopped at Mount Vernon. But the sound of the blacksmith's hammer rang out in his head all the same.

Da parte do leitor, o acompanhamento das vidas dos donos desses dentes se torna, por outro lado, a adoção da perspectiva do fenômeno. Assim, os males sofridos por Washington são vistos como retribuição contra a escravização de todo um povo, algo que condiz perfeitamente com os princípios que regem a visão animista do mundo, lembrando que o fantástico é, acima de tudo, uma questão de perspectiva. Além de mais uma vez vislumbrarmos o caráter híbrido desses contos fantásticos, encontramos também um discurso abordado de modo preponderante em nada menos que quatro dos onze contos selecionados: o racismo contra a população negra nos EUA. Não é de se espantar essa presença considerando o histórico não apenas da escravidão como também da segregação racial no país norte-americano. Esses contos são, além da narrativa de Clark: “Beluthahatchie” (1997), “The city born great” (2016) e “Blood is another word for hunger” (2019). Dessas, somente “The city born great” não lida diretamente, ou ao menos em proximidade histórica, com o período da escravidão que perdurou legalmente nos EUA até 1865. “Beluthahatchie”, de Andy Duncan, não é ambientada durante essa época, mas apresenta muitas retratações do que seria a vivência típica dos negros escravizados.

Embora o ano em que se passa a história não seja informado pelo autor no conto, podemos inferir que seja o ano de 1937 com base em alguns dados apresentados e que remetem a essa data. Dentre esses dados, temos: o uso de chapéus *derby*, o estilo de roupas descrito, a menção ao carro Hudson Terraplane 1936, a menção à Sra. Roosevelt, primeira-dama dos EUA nesse ano e também a citação de músicas lançadas em 37. A datação é importante porque remete a um período em que a segregação racial nos EUA, derivada da escravidão, era ainda legalizada e amplamente praticada. A legalidade da segregação entre a população branca e a população negra seria revogada somente na década de 1960, muitos anos após o período em que se passa o conto de Duncan. Assim, temos uma narrativa que se passa em um entrelugar sócio-histórico que é o período entre o fim da escravidão e o início da integração racial nos Estados Unidos. Justamente por essa razão, nota-se no conto a forte presença fantasmagórica da escravidão como um assombroso passado que paira ainda no ar. Comporá o texto, ainda, o mesmo processo de reescrita da História que vimos em contos anteriormente citados e que é característica marcante da arte pós-moderna. Em “Beluthahatchie”, busca-se demonstrar a agência, a inteligência e o esforço dos negros na luta contra a escravidão e o racismo no país e em direta oposição a uma História oficial que trata as conquistas da população negra, muitas vezes, como fruto da benevolência de grandes homens brancos, como George Washington, retratado em “The secret lives...”.

O músico negro John já inicia o conto informando que estava no trem para o Inferno. Chegando lá, porém, o narrador recusou a desembarcar e acabou indo parar em uma espécie de

fazenda, sentou-se na varanda com seu violão e lá ficou até que aparecesse o demônio. O diabo da narrativa é um estereótipo do fazendeiro branco do sul dos EUA, com vestimentas, comportamentos e falas típicas. Ele informa que John está em *Beluthahatchie*, uma das várias expansões do inferno que ele precisou abrir ao longo dos anos, como *Ginny Gall*, *Diddy-Wah-Diddy* e *West Hell*. Todos esses são nomes de cidades míticas comuns no folclore dos negros sulistas estadunidenses no início do século XX. Na cultura popular, essas cidades seriam locais de calma e abundância, paraísos terrestres nos quais os negros não precisariam trabalhar, mas no conto elas são expansões do inferno. Há, evidentemente, uma crítica ao mito da terra prometida que termina por distrair o povo da realidade, levando-os, por vezes, a se submeter docilmente a um contexto opressivo em favor de uma possível redenção futura. Duncan mostra que esses paraísos terrestres poderiam ser nada mais que ilusões, locais onde os negros seriam forçados a viver em condições tão terríveis como a escravidão em massa que haviam acabado de superar no fim do século anterior.

O demônio, então, ordena que John o siga pelas plantações, ele em seu carro com seus dois cães infernais e o negro caminhando a pé a seu lado. O tempo todo, John é desbocado com o diabo, mostrando-se mais esperto que ele, o que sugere que o músico possa ter inventado a história e a esteja contando a outras pessoas – o texto é todo narrado em primeira pessoa. É, mais uma vez, a racionalização parcial típica do fantástico presente nesses contos contemporâneos. John nota que há somente negros na fazenda e pergunta onde estão os brancos. O diabo diz que os brancos estão no céu. John não diz nada, mas pensa que isso não é possível porque *Meemaw*, provavelmente sua mãe, certamente está no céu. No meio do caminho, o diabo para o carro para que John conheça um negro chamado Ezekiel que está trabalhando no campo. Ezekiel ouve John retrucar o diabo e chamá-lo de Ole Massa e lembra de histórias antigas sobre um negro escravo chamado John e seu senhor, Ole Massa, que viviam pregando peças um no outro. Ezekiel acredita que John veio para salvá-los do Ole Massa, mas John não dá atenção ao assunto e segue o diabo que já está à frente no caminho e o chamando. Toda essa situação aproxima o músico do arquétipo do pícaro ou *trickster*, no inglês, aquele indivíduo ardiloso que consegue superar condições desfavoráveis graças a sua astúcia, também muito presente no folclore brasileiro. O modo como John narra a história, porém, sempre se sobressaindo e sendo admirado, levanta dúvidas quanto à veracidade do relato:

‘Ah, John.’ Ele continuou balançando a cabeça. ‘John engana o Ole Massa mais uma vez. Grande John, o Conquistador leva o Terraplane para a glória.’

‘Para com isso agora. Você me preocupa.’

‘John, aquelas músicas que você escreveu tem ajudado a gente a aguentar as coisas por aqui. Você sabia disso?’

‘Eu agradeço.’ (DUNCAN, 2014, n. p.)⁴⁰.

Essa cena acima, por exemplo, ocorre logo após John dar início a uma grande fuga utilizando de sua astúcia para enganar o demônio. Para tal, o músico se aproveita de um momento em que o diabo sai do carro e assume o volante, tomando a estrada por onde veio. No meio do caminho, ele encontra Ezekiel e o convida a subir no carro, mas Ezekiel diz que essa é a oportunidade de John e que ele vai contar a todos os outros escravos sobre seus feitos, dando esperança ao povo. John vai embora e dirige até que, de repente, os cães do inferno surgem no banco traseiro, fazendo-o perder o controle do veículo e tombar. Quando acorda, John está em outro local, à beira do lago dos mortos e ali começa a tocar seu violão e a cantar. Em um instante, ele se dá conta de que já é noite e de que não se encontra mais à beira do lago e sim em uma varanda, em uma boa casa. Os cães do inferno surgem ao lado de uma grande inscrição na terra do quintal à sua frente: “Não fique se achando John, eu voltarei” (DUNCAN, 2014, n. p.)⁴¹. John espanta os cachorros e, a seguir, várias pessoas negras, Ezekiel entre elas, surgem do escuro e o tocam como quem toca um santo, arrematando a intersecção com os contos messiânicos do maravilhoso religioso. Depois que essas pessoas vão embora, a inscrição do demônio não está mais lá e John entra na casa, onde come bem e vai dormir. Antes de pegar no sono, vê uma senhora negra varrendo a varanda lá fora e desaparecendo nas sombras. Não sabemos precisamente se ele se encontra, de fato, de volta à Terra ou se está no céu.

No que tange ao fantástico tradicional, temos uma conexão muito aparente entre o conto de Duncan e o clássico “A história de Willie, o vagabundo”, de Sir Walter Scott, originalmente publicada em 1824. No conto de Scott, um homem afirma ter ido até o inferno e retornado com vida. Em ambas as histórias, prevalece o procedimento formal da “passagem de limites e de fronteiras” (CESERANI, 2006), no qual um indivíduo transpõe a linha entre o mundo cotidiano e o maravilhoso, para, então, retornar com uma experiência transformadora. Em “Beluthahatchie”, o discurso racista da inferioridade intelectual do povo negro é subvertido por um fenômeno fantástico – o próprio John em sua provável condição de ressuscitado – que é capaz até mesmo de enganar a morte e o diabo. O discurso religioso está também extremamente presente no conto que dialoga com conceitos de paraíso e inferno, de vida após a morte e de santidade. Assim como a questão racial, a visão religiosa cristã vigente à época em que se passa a história também é desconstruída em diversos elementos da narrativa. Isso porque,

⁴⁰ ‘Oh, John.’ He kept shaking his head. ‘John tricks Ole Massa again. High John the Conqueror rides the Terraplane to glory.’ ‘Quit that, now. You worry me.’ ‘John, those songs you wrote been keeping us going down here. Did you know that?’ ‘I ’preciate it.’

⁴¹ Don’t get a big head John, I’ll be back.

historicamente, como é de amplo conhecimento, a religião cristã foi utilizada em diversos momentos e por vários grupos como justificativa para a escravatura.

Na perspectiva dessas pessoas que se apoiavam no discurso religioso para sustentar sua própria posição de domínio sobre todo um grupo social, havia uma distinção divina entre aqueles que deveriam ser escravizados e aqueles que deveriam escravizar. Unida à discriminação racial de cunho fenotípico (propagada como “biológica”), essa teoria determinista foi frequentemente levantada pelos senhores de escravos brancos nos EUA e, também, por aqueles que, posteriormente, defenderiam a manutenção da segregação racial. No conto, porém, o branco escravagista não é um enviado de Deus e sim o próprio diabo. John, então, graças a sua esperteza, assume o papel de messias salvador de seu povo, os verdadeiros oprimidos por uma ordem social racista. O retorno do músico ao mundo cotidiano é, por fim, a superação dessas contradições sociais, representando um ato simbólico. John escapa tanto da escravidão quanto de condições de vida precárias que se impunham sobre a grande maioria da população negra dos EUA à época.

O mesmo papel de possibilitar a superação da opressão racial e de subverter a fundamentação religiosa do discurso racista é desempenhado pelo fenômeno fantástico também em “Blood is another word for hunger”, de Rivers Solomon. A narrativa se passa durante a Guerra de Secessão (Guerra Civil Americana), em uma pequena fazenda no sul dos EUA. Quando notícias de que o pai da família branca proprietária das terras havia sido morto em batalha chegam à casa, Sully, a escrava adolescente que servia a família, dopa as cinco mulheres que ali residiam e corta suas gargantas enquanto dormem. O tom inicial do conto é irônico, posto que o narrador, em terceira pessoa, aponta uma reprovação dos atos de Sully, mas logo relata o modo cruel como essas mulheres tratavam a moça desde seus seis anos de idade, justificando parcialmente as medidas tomadas. Nota-se, assim, que essa é uma história sobre a raiva que a menina escrava sente contra essas pessoas e as medidas drásticas que ela toma para se libertar da condição de opressão. E é o ato de rebelião acarretado por essa raiva que abre um caminho entre o mundo cotidiano e o mundo dos espíritos, trazendo de lá para o útero de Sully uma adolescente já morta há duzentos anos, Ziza.

Em meio a dores e contorções, então, Sully vê sair de seu corpo um ser que rapidamente cresce até assumir a forma de Ziza. Após o parto, a protagonista desmaia e dorme por dois dias enquanto a nova moradora cuida dela e da casa. Quando acorda, Sully pensa que Ziza é um fantasma, mas logo percebe que ela é feita de carne e osso e as duas desenvolvem uma relação muito próxima. Com o tempo, Sully dá à luz a mais quatro pessoas vindas do outro mundo, completando cinco novas vidas para as cinco que ela tirou. Esse e diversos outros elementos da

história fazem alusão a características do pensamento animista, como o princípio da retribuição: “Quando a gente perturba a natureza, ela gosta de reestabelecer o equilíbrio” (SOLOMON, 2019, n. p.)⁴². Inicialmente, Sully não se relaciona com os outros renascidos, mas, aos poucos, eles vão se aproximando e formam uma espécie de família. Acontece que a pequena fazenda não produz suficientes artigos de primeira necessidade para todos e é perigoso para eles ir até a cidade mais próxima e arriscar que alguém descubra que um grupo de negros está morando em uma fazenda pertencente à família branca que Sully assassinou.

Com isso, surge um plano. O grupo começa a assaltar as carroças que passam pelas proximidades com carregamentos de todo tipo. Os condutores e passageiros são levados até a fazenda onde Sully os mata para, assim, dar à luz a mais renascidos. A intenção inicial era gerar um exército capaz de render a polícia local e tomar a cidade, mas o corpo de Sully vai enfraquecendo com tantos partos e ela precisa parar quando o grupo possui um total de 26 pessoas. O número acaba se provando suficiente para vencer a força policial e todos os agentes são mortos pelos moradores da fazenda. Sully, por sua vez, morre em decorrência do enfraquecimento de seu corpo, mas renasce a partir do próprio útero e passa a vislumbrar um futuro em que ela e os seus possam ir ainda mais além do que a cidade próxima, que eles possam conquistar o mundo. O conto de Solomon, assim, se torna uma história sobre a revolução da população negra escravizada contra a ordem vigente. O fenômeno fantástico, nesse caso, se torna não somente a própria Sully e sua habilidade sobrenatural, mas todo esse exército negro que revida contra a opressão racial na sociedade em questão.

“Blood is another word for hunger” aventa, ainda, para um entendimento mais aprofundado da proposta que trouxemos em nosso capítulo teórico acerca do lugar sócio-histórico do fenômeno fantástico dentro da diegese. Quando o fenômeno surge, ele é uma ocorrência nova e isolada, incompatível com as leis naturais conhecidas no mundo cotidiano representado, caso do início do conto: “O assassinato de uma família por uma garota tão jovem e tenra rasgou um túnel diabolicamente largo entre os campos da existência, pois não é assim que as coisas funcionam e o outro mundo prosperou no impermissível” (SOLOMON, 2019, n. p.)⁴³. Se esse fenômeno se reproduz, porém, e aqueles que o percebem começam a entender seu funcionamento, temos um mundo transformado e que caminha para o lugar da fantasia. É o que ocorre nessa narrativa, com as personagens gradativamente compreendendo os mecanismos por trás da ruptura entre o mundo real da diegese e o outro mundo, o dos mortos, de onde Sully

⁴² When we disrupt nature, she likes to reestablish the balance.

⁴³ The murder of a family by a girl so tender and young ripped a devilishly wide tunnel between the fields of existence, for it was not the way of things, and the etherworld thrived on the impermissible.

passa a trazer novos aliados. Com isso, fica evidente também que esse é mais um conto híbrido dentro do nosso corpus.

Além de toda a relação de contraposição ao discurso racista que mencionamos anteriormente e que se conecta a diversos contos, também citamos que o texto de Solomon aborda expressivamente questões relacionadas aos discursos feministas, especialmente de terceira e quarta onda. A representação da diversidade racial, o foco nos direitos reprodutivos e na liberação sexual, grandes bandeiras da terceira onda do feminismo estão muito presentes no conto. A história abarca, ainda, a sugestão de um envolvimento romântico entre Sully e Ziza, lidando também com a representatividade lésbica dentro do feminismo. Já em relação à quarta onda feminista, há o resgate do teor mais pragmático apresentado na segunda onda e visto em “Boobs”. Enquanto obras teóricas e ficcionais da terceira onda parecem se preocupar mais em estabelecer mudanças intelectuais no próprio pensamento feminista, tornando-o mais inclusivo, a quarta onda possui enfoque no empoderamento feminino, na denúncia aos abusos (inclusive de poder) e na mobilização. Sully, então, assim como Kelsey, empoderada pelo fenômeno fantástico, luta contra a opressão social. Interessante observar, porém, que há uma passagem do individualismo visto em “Boobs” para a atitude de mobilização coletiva vista em “Blood is another word for hunger”. Embora o protagonismo esteja nas mãos de duas personagens femininas, a superação das contradições sociais se dá a partir da extensão do poder de ação a uma coletividade, acenando para a sociedade em rede que encontramos no mundo contemporâneo.

Anterior ao conto de Solomon, “The city born great” não apresenta a mesma abordagem da sociedade em rede, mas toca também em diversos assuntos levantados pela autora de “Blood is another word for hunger”, especialmente a questão racial e também LGBTQIA+. O conto escrito pela aclamada N. K. Jemisin e originalmente publicado em 2016 acompanha a história de um rapaz morador de rua negro que se descobre uma espécie de entidade protetora da cidade de Nova York. O jovem é capaz de ouvir o que a cidade diz e de visualizar coisas que a maioria das pessoas não pode, como as raízes da metrópole e a verdadeira imagem de seres que tem por finalidade destruir os protetores, destruir a cidade. Graças ao auxílio de seu mentor, Paulo, um brasileiro protetor da cidade de São Paulo, o garoto aprende a lidar com seus poderes e a cuidar, de fato, de Nova York. A posição social desse jovem morador de rua permeia amplamente o conto, revelando o racismo embrenhado na cultura estadunidense e reforçado por instituições sociais de repressão como a polícia.

O garoto, um ser que valoriza, defende e cuida da cidade, está o tempo todo evitando ou fugindo da polícia, grande instrumento de manutenção do poder hegemônico e da ordem social

através da qual, na visão expressa no conto, os negros mais pobres são imediatamente associados à criminalidade e perseguidos. Sempre com fome e sendo expulso dos locais por onde anda, o menino representa muito bem esses sujeitos marginais que são tratados como corpos indesejados dentro de um sistema que, na realidade, os utiliza como meio de reafirmação de uma necessidade de existência de órgãos de repressão. A grande subversão – ou desconstrução, como afirma Bessière (1974) – dos discursos surge, no conto, quando esse garoto, que é também fenômeno fantástico, se percebe o verdadeiro elemento benéfico à cidade. Os inimigos, na verdade, conforme o jovem passa a ser capaz de visualizar, são esses agentes de repressão que atacam o potencial da metrópole – devoram-na, como coloca o narrador – ao perseguir e limitar seus protetores. Deste modo, temos “a lição: Grandes cidades são como qualquer outro ser vivo, nascendo e amadurecendo e envelhecendo e morrendo um dia” (JEMISIN, 2016, n.p.)⁴⁴.

Os seres que buscam destruir a cidade aguardam ansiosamente sua expansão para devorá-la assim que ela se tornar capaz de agir e manifestar sua vontade própria, o que ainda não é o caso da cidade de Nova York, na história. Assim, a função do garoto é garantir que a cidade continue sua expansão e impedir a ação daqueles que querem destruí-la. Nota-se, aqui, uma defesa do caráter cosmopolita e multicultural de algumas grandes cidades, valorizando-se a chegada de novos habitantes migrantes ou imigrantes em oposição ao sentimento anti-imigração que crescia no país à época e que se tornou um dos grandes fatores a influenciar a eleição de Donald Trump para a presidência dos EUA naquele mesmo ano. O conto rejeita a tese do impacto negativo da imigração no país e, ao contrário, defende a livre expansão que permite à cidade criar raízes, respirar e caminhar, uma proposição antropomórfica literal do conto, mas que pode também ser compreendida de forma abstrata e correlacionada a esse caráter gregário. “Essa cidade vai morrer”, alerta Paulo se referindo à rejeição à presença de novos elementos e ao desenvolvimento orgânico da cidade (JEMISIN, 2016, n.p.)⁴⁵.

Conforme a história progride, Paulo e o rapaz narrador desenvolvem um relacionamento sexual, o qual é tratado pela autora com naturalidade, sem grandes discussões acerca do peso da homossexualidade na vida de ambos. Esse tratamento é visto de modo positivo em alguns setores da literatura *queer* contemporânea, haja vista que propiciam uma percepção da vivência homossexual como também permeada por outras questões e relações que não estritamente aquelas vinculadas a sua orientação sexual (STEVENS, 2014). Assim, a narrativa propicia que

⁴⁴ The lesson: Great cities are like any other living things, being born and maturing and wearying and dying in their turn.

⁴⁵ This city will die.

esses sujeitos *queer* manifestem desejos, preocupações e aspirações comuns a todo ser humano, gerando identificação no público leitor em geral, e demonstrando, ao mesmo tempo, que o sujeito homossexual é mais do que simplesmente a expressão de seus desejos sexuais e afetivos e aquilo que os circunda. Essas questões permanecem sendo importantes e de fundamental discussão na literatura, mas não tão pervasivas em toda narrativa que inclua a representação de personagens homossexuais. A transformação no tratamento da representação da homossexualidade pode ser muito bem percebida na comparação com a narrativa de “The story so far”. No conto de Martha Soukup, que vimos anteriormente, o envolvimento homoafetivo é o grande elemento definidor dos propósitos de vida das personagens protagonistas.

As maiores aspirações dessas personagens revolvem em torno da busca pela consumação do amor homoafetivo por elas manifesto, buscando superar as limitações sociais que, de fato, se impõem sobre esse relacionamento. Em “The city born great”, por outro lado, o amor homoafetivo sequer surge como uma questão da narrativa, sendo que o envolvimento entre Paulo e o narrador se revela puramente sexual e amigável. Nenhum dos dois parece ter como prioridade em suas vidas naquele momento a busca pelo amor romântico. Ao invés disso, ambos possuem outros propósitos muito bem definidos. Paulo se preocupa com a proteção da cidade de São Paulo e com a mentoria do protetor de Nova York. Já o protagonista da história se preocupa com a satisfação de suas necessidades básicas, como alimentação, moradia e segurança, as quais estão constantemente ameaçadas pela opressão do sistema em que vive. A preocupação com a cidade que se desenvolve nele aos poucos passa a ser também vinculada a essas ideias de subsistência e de resistência. A relação com Paulo se fundamenta, ainda, na identificação, posto que o brasileiro foi também um garoto pobre um dia, tendo nascido e crescido em uma favela. A despeito dessa relação, porém, o protagonista permanece vagando pela cidade, aprendendo aos poucos como incorporá-la, como torna-se um com ela e, assim, representar todos os milhões de habitantes que ali residem. Em um desses momentos, ele se depara com um policial que logo se transforma em um monstro à sua frente:

arrepios deslizam ao meu redor. Sei do que se trata antes mesmo de reagir, mas sou descuidado novamente porque me viro para olhar... Idiota, idiota, eu sou mais esperto que isso; policiais em Baltimore quebraram a coluna de um cara só porque ele fez contato visual. Mas enquanto eu observo esses dois na esquina oposta à escadaria da biblioteca – homem baixo e pálido e mulher alta e negra ambos vestidos de um azul escuro como o preto – percebo alguma coisa que quebra o meu medo porque é muito estranha. [...] E enquanto eu assisto, o mais baixo começa a se... alongar, mais ou menos, seu formato se distorce sutilmente até que um olho fique duas vezes maior que o outro. O ombro direito dele lentamente ganha uma protuberância que sugere uma

articulação deslocada. Sua parceira não parece notar nada (JEMISIN, 2016, n.p.)⁴⁶.

O monstro persegue o garoto que, primeiro, tenta caminhar disfarçadamente em outra direção e, depois, entra em uma fuga desenfreada. Ninguém além dele parece ser capaz de ver o monstro como ele realmente é, sendo que as outras pessoas seguem suas vidas normalmente pela cidade. Nesse momento, fantasia e realidade se sobrepõem em um processo relacional entre a posição do garoto na cidade e a experiência de garotos de rua nesses grandes centros urbanos. Ao passar por alguns turistas, enquanto corre para fugir do policial, um deles grita que o garoto tentou pegar a bolsa de alguém, ainda que ele não tenha feito nada disso, só tentava atravessar rapidamente a grande quantidade de turistas. Outra pessoa, então, liga de imediato para a polícia e o narrador foge desesperadamente buscando a entrada do metrô. No caminho, no entanto, ele se depara com uma criatura monstruosa que é, na verdade, a junção dos dois policiais vistos mais cedo. Aqui, nós temos, mais uma vez, a monstruosidade social proposta por Malrieu (1992) e que já citamos diversas vezes, sendo este um dos principais aspectos definidores do fantástico e que se apresenta plenamente nos contos contemporâneos.

De todos os contos analisados nesse trabalho, entretanto, “The city born great” é, certamente, aquele que traz a interpretação mais literal dessa sociedade monstruosa. A perseguição do fenômeno, ser marginal, pelos órgãos repressores a serviço da ordem vigente se apresenta, na história de Jemisin, de fato, como a perseguição de seres monstruosos contra aquele que protege a cidade e seu bem-estar. Conforme o narrador foge, o monstro vai incorporando mais e mais policiais, tornando-se maior, mais rápido e cheio de pernas e braços. É uma alusão à violência física exercitada por um corpo coletivo que é o poder policial-militar enquanto agente da dominação e não efetivamente como protetor do bem-estar do povo. A ele se soma a violência simbólica que perpassa todo o conto e se reflete no caráter indesejável constantemente atribuído ao protagonista pelo corpo social que o rejeita, expulsa, persegue e acusa de comportamentos socialmente condenados mesmo que ele nada tenha feito, como no caso dos turistas (BOURDIEU, 2008). A percepção negativa do fenômeno, mesmo quando ele apenas transita o espaço cotidiano, sem necessariamente agir dentro desse espaço, é, também, outro aspecto prevalecte da teoria de Malrieu (1992).

⁴⁶ cold prickles skitter over my side. I know what it is before I react, but I’m careless again because I turn to look . . . Stupid, stupid, I fucking know better; cops down in Baltimore broke a man’s spine for making eye contact. But as I spot these two on the corner opposite the library steps—short pale man and tall dark woman both in blue like black—I notice something that actually breaks my fear because it’s so strange. [...] And as I watch, the shorter one begins to... stretch, sort of, his shape warping ever so slightly, until one eye is twice the circumference of the other. His right shoulder slowly develops a bulge that suggests a dislocated joint. His companion doesn’t seem to notice.

Fugindo do Mega Policial (*Mega Cop*, no original), como o narrador apelida o monstro, ele decide se arriscar correndo na contramão até a *FDR Drive*, uma das mais importantes avenidas da cidade de Nova York. O garoto consegue escapar dos carros que desviam buzinando para ele enquanto seus motoristas gritam. Os veículos, então, acertam precisamente o Mega Policial, desmembrando-o e espalhando seus restos pelo asfalto, sem que nenhum condutor sequer perceba sua presença lá: “Nada se detém para o Mega Policial; ele não pertence a esse lugar e a FDR é uma artéria, vital com o movimento de nutrientes e forças e atitudes e adrenalina” (JEMISIN, 2016, n. p.)⁴⁷. Em segurança em um canteiro, o narrador observa os pedaços da criatura que “piscam como um monitor de TV com curto-circuito no cabo de vídeo, translúcidas para sólidas e depois translúcidas de novo” (JEMISIN, 2016, n. p.)⁴⁸. A ambiguidade, aqui, denota que a criatura possa ser irreal, mas também indica que ela – ou a coerção policial que ela representa – não pertence ao espaço orgânico da vida social na visão exposta por Jemisin, é um corpo estranho que precisa ser erradicado a fim de possibilitar a livre existência dos sujeitos que ali vivem. Com isso, a autora não só redefine a perspectiva original do fantástico, apresentando a visão do fenômeno, mas faz algo parecido com o que Watts fez em “The things”, transformando esse “outro” – que na perspectiva eurocêntrica manifesta no fantástico tradicional é o “eu” – em um novo tipo de fenômeno, na materialização da monstruosa ordem social excludente.

Após a fuga bem-sucedida, o narrador sente o nascimento de sua cidade finalmente chegar, sua transformação em um ser senciente e que é, ao mesmo tempo, ele próprio. O protagonista e a cidade tornam-se um, mas sua fantasia é, ao mesmo tempo, real e irreal. A racionalização parcial se apresenta, mais uma vez, na reação das pessoas que percebem os movimentos ambíguos do garoto-cidade como algo facilmente explicável a partir de questões naturais em seu cotidiano: “Levanto meus braços e avenidas saltam. (É real, mas não é. O chão treme e as pessoas pensam, *Huh, o metrô está especialmente instável hoje.*)” (JEMISIN, 2016, n. p., grifo da autora)⁴⁹. Será que toda a história é real? Será que não é apenas uma fantasia desse jovem de rua que busca, de alguma maneira, expressar suas potencialidades, sua grandeza interior, através da conjunção delirante com a cidade que o abriga? Na narração, a história se prolonga para a descrição do embate épico e invisível entre essas duas entidades sobrenaturais, a consciência da cidade, corporificada na figura do narrador, e o inimigo que deseja destruí-la.

⁴⁷ Nothing stops for the Mega Cop; it does not belong here and the FDR is an artery, vital with the movement of nutrients and strength and attitude and adrenaline.

⁴⁸ Flicker like a monitor with an AV cable short, translucent to solid and back again.

⁴⁹ I raise my arms and avenues leap. (It’s real but it’s not. The ground jolts and people think, *Huh, subway’s really shaky today.*).

O inimigo é derrotado na batalha e se esconde nas sombras, pronto para retornar a qualquer momento e retomar a guerra eterna. Paulo surge para dar suporte e parabenizar o garoto diante do vislumbre de um futuro em que o poder da cidade, orgânico, partindo do povo e não condicionado a um sistema dominante, elitista, se ampliará cada vez mais.

No prólogo, cinquenta anos depois, o narrador tornado em um homem rico, procura a voz da cidade de Los Angeles para exercer com ela o papel que Paulo exerceu com ele anteriormente, fechando o ciclo da alta fantasia, gênero no qual o conto de Jemisin se inscreve ao mesmo tempo em que apresenta forte caráter fantástico. Um elemento de alta fantasia que se insere nessa história e também na narrativa “A fist of permutations in lightning and wildflowers”, de Alyssa Wong, é justamente a presença de grandes entidades que se aproximam de deuses em sua capacidade de manipulação do mundo físico através de poderes sobrenaturais. Além disso, também assim como “The city born great”, o conto de Wong foi publicado em 2016 na mesma revista virtual, Tor.com, e concorreu ao Prêmio Hugo em 2017. Na escrita poeticamente construída através da narração em primeira pessoa de Hannah, conhecemos ela e sua irmã, ambas possuidoras de poderes sobrenaturais a princípio inexistentes na realidade em que vivem, como o controle de elementos da natureza, do tempo e de universos paralelos. Logo de início, porém, Hannah nos informa que sua irmã, Melanie, se suicidou.

É a partir da expressão desse luto e da rememoração das diferentes histórias envolvendo as irmãs que o conto vai nos apresentando uma dupla perspectiva da realidade a partir do ponto de vista de cada um dos fenômenos que são Hannah e Melanie. Conforme Hannah evoca o passado, temos a certeza de que não nos encontramos em um universo de alta fantasia e sim em um mundo cotidiano no qual eventos altamente fantasiosos surgem, conforme a condição expressa na definição todoroviana (TODOROV, 2004): “Eles nem sequer se davam conta quando a gente saía pelo céu juntas [...]. Nós costumávamos fazer fagulhas dançar à mesa e a nossa mãe nunca disse nada sobre isso, exceto que era grosseria fazer coisas que as outras pessoas não podiam fazer na frente delas” (WONG, 2016, n. p.)⁵⁰. A condição partilhada torna as irmãs muito próximas, mas suas experiências com o mundo e com o tipo de tratamento a elas conferido pela própria instituição familiar e pela sociedade como um todo fará com que suas vivências sejam muito distantes e com que os caminhos seguidos por cada uma delas sejam praticamente opostos.

Jamais dito de forma explícita no conto, temos a sugestão de que Hannah é uma mulher cisgênero, ou seja, uma mulher que nasceu com o sexo biológico feminino e que Melanie é possivelmente uma mulher transgênero, uma mulher que nasceu com o sexo biológico masculino. Tomando como base a famosa expressão de Beauvoir (1967, p. 9), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, posteriormente aplicada aos estudos *queer* e de disforia de gênero –

⁵⁰ They didn't even notice when the two of us would take to the sky together [...]. We used to make sparks dance at the table, and our mom never said a word about it, except that it was rude to do things that other people couldn't in front of them.

condição na qual um indivíduo manifesta incongruência entre seu sexo biológico de nascimento e sua identidade de gênero e/ou papel de gênero (BROWN, 2019) –, o conto de Wong costura uma crítica da posição social desumanizada que pessoas trans ocupam no mundo contemporâneo e em como o preconceito e a opressão já enfrentados pelas mulheres de modo geral em uma sociedade patriarcal é especialmente agravado sobre essas mulheres a quem o domínio acerca da própria identidade é frequentemente recusado. Ao apresentar o amadurecimento das irmãs, a narrativa explicita a diferença de possibilidades e oportunidades reservadas a cada uma delas. Enquanto Hannah se muda para a cidade grande e vai para a faculdade, Melanie permanece sempre na cidade em que as duas nasceram, morando com os pais e sem qualquer vislumbre de aspirações maiores que o mínimo necessário para uma existência digna, como a possibilidade de viver conforme sua própria identificação e de expressar livremente seu eu.

Em uma superficial comparação com o progresso da representação da homossexualidade em “The story so far” e “The city born great” – temática que se liga a “A fist of permutations in lightning and wildflowers” pela inserção na causa LGBTQIA+, ainda que seja importante frisar que há diferenças entre questões de sexualidade e questões de identidade –, podemos notar que o conto de Wong sugere, ainda, para a representação literária da disforia de gênero, um lugar de busca pela conquista de direitos mínimos já adquiridos pelos homossexuais em grande parte das sociedades ocidentais. Se Jemisin pode apresentar um corpo gay que transita livremente pelos seus desejos e afetos a despeito do preconceito e da opressão que ainda existem, é graças à conquista de uma série de direitos históricos, legalmente amparados, como o reconhecimento oficial de uniões homoafetivas (legalizada em 2015 nos EUA) e a proteção contra a discriminação baseada em orientação sexual (estabelecida no país pela lei Matthew Sheppard, de 2009). No que tange à disforia de gênero, sabemos que a sociedade se encontra bem menos preparada para a compreensão da identidade desses sujeitos e que estes estão também muito menos amparados em relação ao provimento de oportunidades e à garantia de sua segurança pela ordem pública.

Os anos de 2015 e de 2016 foram particularmente difíceis para a comunidade trans nos EUA, com Mike Pence, político abertamente contrário aos direitos LGBTQIA+ concorrendo à vice-presidência ao lado de Donald Trump (e sendo eleito no fim do ano, após a publicação do conto de Wong), o crescimento do número de assassinatos de pessoas trans no país e a promulgação de leis discriminatórias, dentre outros fatores^{51,52}. É nesse contexto que “A fist of

⁵¹ <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/the-5-best-and-worst-trans-moments-of-2015-32768/>

⁵² <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/5-best-and-worst-trans-moments-of-2016-120240/>

permutations in lightning and wildflowers” demonstra o sofrimento físico e psicológico enfrentado por Melanie diante de uma família e de uma sociedade que se recusa a aceitar sua identidade de gênero, referindo-se a ela como “ele”, a forçando a manter conformidade com seu sexo biológico de nascimento e impedindo sua autoexpressão através do modo de se vestir. “Ela usava o único vestido que lhe restava – o resto nossa mãe queimou quando os encontrou” (WONG, 2016, n. p.)⁵³. Melanie sofre ainda com a violência verbal de seus pais e com a violência física que leva à sua morte em uma das múltiplas variações da história apresentadas por Hannah: “Uma hora depois, o corpo da minha irmã surgiu flutuando pelo rio recém-formado atrás da nossa casa, coberto em hematomas, copos de plástico vermelhos colidindo contra seus pés nus” (WONG, 2016, n. p.)⁵⁴. Assim, percebe-se que, embora ambas as irmãs sejam o fenômeno na história, há uma gradação diferente da violência e das oportunidades experimentadas por cada uma delas.

Além disso, temos, como em diversos dos contos anteriores, o fenômeno que inicialmente não agride de nenhum modo os indivíduos integrados à ordem vigente a não ser na confrontação de seus valores a partir de sua simples existência, mas que é mesmo assim agredido por eles, dessa vez culminando no fim trágico do fenômeno. Hannah utiliza sua habilidade de manipulação das linhas temporais para tentar salvar sua irmã, sempre falhando no último momento, um mote clássico de narrativas de fantasia e ficção científica e popularizado na cultura *mainstream* por filmes como “Corra, Lola, corra” (1998). Hannah custa a compreender que o fim de sua irmã, o qual resulta também sempre em um poético fim do mundo na linha temporal em questão, é incontornável porque deriva de toda uma construção social opressiva que precisaria ser transformada primeiramente para possibilitar a pura existência de Melanie e de outros como ela. Nessa sociedade monstruosa, indivíduos como Mel não possuem sequer as condições mínimas para o exercício saudável do seu direito de autoexpressão com respeito e justiça.

Um último conto presente em nosso corpus e que apresenta a perspectiva do fenômeno fantástico, esse ser pertencente a uma ordem diferente da ordem dominante na realidade diegética e que é, por vezes, representante dos seres marginais na sociedade do mundo real é “And now his Lordship is laughing”, narrativa de Shiv Ramdas, publicada em 2019. A história de Ramdas é uma das poucas indicadas ao Hugo durante todo o período que compreende nossa pesquisa a ser ambientada em uma localidade diferente dos Estados Unidos da América. Situada

⁵³ She wore the only dress she had left—the rest our mother had burned when she’d found them.

⁵⁴ An hour later, my sister’s body floated up in the new river behind our house, covered in bruises, red plastic cups bumping at her bare feet.

na Índia colonial durante o domínio do Império Britânico ainda na Era Vitoriana, a história se enquadra no conceito de literatura pós-colonial, pois apresenta uma visão crítica do período em que o país esteve sob controle da Grã Bretanha. Aqui, a manifestação meta-empírica surge somente nos momentos finais da história, mas funciona imediatamente como ato simbólico que busca resolver as contradições sociais mais marcantes daquele país naquele momento histórico (JAMESON, 1992). Além disso, a perspectiva do fenômeno é representada pela protagonista, a qual também é o fenômeno, um processo muito similar àquele que descrevemos em relação a “The paper menagerie”. Na narrativa em terceira pessoa, temos Apa, uma senhora indiana habitando a área rural da cidade de Midnapur com seu neto Nilesh.

Ali, ela vive sob a sangrenta opressão dos soldados fiéis à coroa britânica e enfrenta a histórica Fome de 1943 em Bengala e as condições precárias de vida em uma nação sitiada, na qual todas as plantações são tomadas pelos militares. Apa é habilidosa na fabricação de tradicionais bonecas indianas feitas através do entrelaçamento de juta, o que será o ponto de partida da história. Um dia, o capitão britânico Frederick Bolton surge na propriedade de Apa demandando que ela faça uma boneca de juta para a esposa do Governador, o também britânico Sir John Arthur Herbert. Apa se recusa, mas conforme a fome se alastra, com os habitantes do local morrendo, dentre eles Nilesh e com ela própria estando à beira da morte, a senhora indiana toma a decisão de atender ao pedido do governador. Quando Bolton ressurge em seu quintal exigindo mais uma vez a boneca, Apa solicita os materiais de que precisa e inicia o trabalho. Em comunhão com sua tradição, Apa faz mais do que artesanato, ela deposita na boneca que constrói uma mágica ancestral, como o faz a mãe de Jack com os origamis no conto de Liu. Quatro dias depois, Bolton retorna buscando a boneca para levá-la ao governador, mas a senhora insiste em levar a boneca ela mesma, pois, segundo Apa, trata-se de um artefato mágico que só ela e a pessoa a quem está destinada podem tocar: uma Hashi’r Putul, boneca que ri. Por fim o militar é convencido a levá-la até Sir John Arthur Herbert.

Na rica mansão do governador, Apa é conduzida à sala luxuosa na qual o homem e sua esposa tomam vinho e se divertem cercados de uma dúzia de convidados. No modo como o governador recebe a *putul* se explicita a visão racista e soberba com que os britânicos enxergam os povos colonizados, na notória concepção do “fardo do homem branco”: “Aqui, dê uma olha nisso, Hadley. Eu te disse, esses nativos fazem um trabalho excelente. Não tem muita coisa que eles sabem fazer direito, mas especiarias e bugigangas, isso eles fazem muito bem. E você diz que ela ri, Bolton?” (RAMDAS, 2019, n. p.)⁵⁵. O preconceito reflete elementos do *orientalismo*,

⁵⁵ Here, take a gander at this, Hadley. I told you, these natives do some mighty fine work. Not a lot they’re good at, but spices and trinkets, they jolly well know their way about those. And it laughs, you say, Bolton?

o conjunto de ideias e valores baseados em uma exotividade e inferioridade atribuídas aos povos orientais a partir da perspectiva eurocêntrica e que já levantamos anteriormente (SAID, 1990). Essa discussão será conduzida em maior profundidade no Capítulo 4, no qual analisamos “The paper menagerie”. No mesmo capítulo, falaremos, ainda, de aspectos relacionados à questão da voz do subalterno, de Gayatri Spivak (1988), aqui representada pelo modo como Apa não tem sua posição ouvida ou considerada, sendo exigida dela uma submissão aos desígnios das elites estrangeiras que governam seu país.

Apa subverte essa impossibilidade, porém, à medida em que, graças à sua astúcia, consegue acesso à casa de seus colonizadores. É ali que ela, como as personagens de diversos textos pós-modernos que vimos aqui, toma as rédeas da própria história com o auxílio do fenômeno fantástico. Ao ser solicitada a fazer a boneca rir, a senhora recebe novamente em suas mãos o artefato e, com ele ali, enche os pulmões de ar e solta uma grande gargalhada. Seguindo o riso de Apa, a boneca solta um ruído estridente que incomoda o governador e seus convidados. Demonstrando seu descontentamento, Sir John exige que a senhora indiana interrompa o terrível som emitido pela boneca, mas antes que ele possa terminar sua frase, o governador e seus convidados começam a rir desesperada e incontrolavelmente:

Ele para, dá umas risadinhas e depois começa de novo até que o riso se torne uma gargalhada constante. E agora sua Senhoria está rindo, o tipo de riso que vem direto das entranhas, forte e insistente, mais alto e mais alto até que ele esteja curvado, berrando hilariamente a todos pulmões. Ao lado de Apa, o Capitão Bolton está recostado em uma cadeira, lágrimas escorrendo pelas suas bochechas enquanto ri. Em torno dele, os outros riem também, diferentes tenores e afinações, mas todos rindo o mais alto que podem, parando somente para tossir ou balbuciar antes de guinchar novamente em ruidosa alegria. Eles estão no chão agora, todos eles, ainda rindo, saliva voando para todo lado. Nós se formam nos músculos do pescoço, veias saltam, primeiro nas testas e depois por toda parte através de suas peles pálidas, agora lívidas. Alguns estão tentando proteger seus ouvidos, mas sem sucesso, o riso continua jorrando deles, estourando como suco de uma manga madura demais que caiu da árvore. E o mais alto de todos, sobressaindo à cacofonia das cumulativas cachinadas, é o tom cacarejante da putul enquanto ela os força, um a um, a acompanhar seu ritmo, mais rápido e mais rápido (RAMDAS, 2019, n. p.)⁵⁶.

É, finalmente, a entrada explícita do fenômeno fantástico na narrativa, um fenômeno

⁵⁶ He breaks off, snickers, and then does so again, until it is a steady chuckle. And now his Lordship is laughing, the sort of laughter that comes straight from the gut, strong and insistent, louder and louder until he's doubled up, roaring in full-throated merriment. Beside Apa, Captain Bolton is leaning against a chair, tears streaming down his cheeks as he laughs. Around him, the others are laughing too, different tenors and pitches, but all laughing as loudly as they can, breaking off only to cough or splutter before they go back to shrieking in mirth. They're on the ground now, all of them, still laughing, spittle flying everywhere. Neck muscles knot, veins bulge, first in foreheads, and then everywhere else across their pale, now-sallow skin. Some are trying to shield their ears, but to no avail, the laughter keeps spilling out of them, bursting forth, as juice from the overripe mango fallen from the tree. And loudest of all, rising above the cacophony of their cumulative cachinnations, is the cackling tone of the putul, as it forces them, one by one, to match its tempo, faster and faster.

sobrenatural segundo a visão de mundo eurocêntrica carregada pelos colonizadores, mas que faz parte da identidade de Apa, ela própria também fenômeno em sua condição subalterna, distante do centro onde se definem as disputas de poder na sociedade em que vive. Apa é a representação de uma outra cultura, de uma relação diversa com o mundo natural e sobrenatural. O fenômeno, nessa narrativa, portanto, responde à opressão que a hierarquia dessa sociedade estabelece sobre os povos colonizados, permitindo a superação desse modelo relacional, dando voz ao subalterno, concedendo-lhe poder em um meio dominado por estrangeiros vindos de uma grande potência militar e econômica da época.

Os comentários aqui apresentados sobre esses diversos contos fantásticos representam um pequeno vislumbre do tipo de análise que propomos realizar nos próximos capítulos, mas já se demonstram suficientes para destacar e exemplificar alguns elementos e procedimentos desse fantástico contemporâneo que delineamos no capítulo teórico. A aplicação da perspectiva do fenômeno à narrativa fantástica na atualidade, conforme aprofundaremos adiante, revela a atenção desse gênero literário às transformações sócio-históricas e culturais advindas com a revolução cultural conhecida como pós-modernismo e se desdobra em uma série de inovações narratológicas nos procedimentos formais que compõem o fantástico. A análise do inconsciente político demonstrará como a manifestação meta-empírica do fantástico está integrada, dentro e fora dessas narrativas, à subversão de discursos hegemônicos em dado contexto histórico. O fenômeno responde a condições do seu contexto de produção e dialoga com as transformações do pensamento contemporâneo e com o desenvolvimento do conhecimento acerca dos fatores determinantes na articulação das relações de poder e dominação dentro da sociedade.

CAPÍTULO 3 – O FENÔMENO FEMINISTA DE “BOOBS”

Também indicado ao Nebula Awards, o vencedor do Hugo de 1990, na categoria conto, é, acima de tudo, uma história sobre violência. São vários os tipos de violência que se apresentam em “Boobs”: bullying, humilhação, exclusão, estigmatização, abuso sexual, assassinato. Tudo isso inserido em uma progressão de detalhes e de crueldade que tem por evidente objetivo o choque e o horror, mas não somente como mecanismos estéticos e sim como ferramentas para arrancar o leitor da alienação. O ciclo vicioso de violências explícitas e cada vez maiores que o texto engendra carrega implicitamente aquela violência macroscópica, histórica e velada que Walter Benjamin (1986) atribuiu ao direito – tanto natural quanto positivo. É a violência exercida pela distinção de direitos subsidiada no determinismo biológico que a autora, a aclamada escritora feminista de fantasia e ficção científica Suzy Mckee Charnas, vai contestar em seu texto. Ao inverter papéis de dominação, Charnas coloca em xeque a lei do mais forte, bem como a letargia e a condescendência dos indivíduos diante da violência que uma sociedade machista impõe sobre as mulheres.

No texto, o sexismo que se propaga dentro do universo ficcional de forma constante e irrestrita é combatido com o surgimento de um fenômeno fantástico: a transformação em lobisomem. O fenômeno não só liberta a narradora-protagonista, a adolescente Kelsey, das restrições impostas pelo início do seu ciclo reprodutivo – o que Simone de Beauvoir (1970) classifica como a escravização da mulher à espécie –, mas também lhe confere a possibilidade de enfrentar fisicamente seus opositores masculinos. Acompanhando a inversão de papéis, surge a inversão semântica da ideia de maldição. A substituição da menstruação, comumente referida como *curse* nos países anglófonos, pela licantropia, faz com que esta última adquira um caráter positivo geralmente ausente nas transformações masculinas do fantástico clássico (FURTADO, 1980). O fenômeno surge para perturbar a ordem, desestabilizar o mundo, redistribuir forças, mas isso não chega a afetar negativamente a protagonista porque as leis derrubadas, naturais e sociais, pouco ou nada a beneficiam.

Muito do que a menina-loba passará a realizar em sua forma fantástica será equivalente àquilo que a sociedade da diegese admite como direito, oficial ou não, das personagens masculinas. O horror derivado do exercício desse poder constituirá, precisamente, a denúncia da violência, por vezes não percebida como tal, de homens contra mulheres. Através do jogo de espelhos entre o comportamento de sua protagonista transformada em lobo e certos comportamentos masculinos, Charnas vai desafiar os perigos do determinismo biológico e da condescendência social em relação à masculinidade tóxica que se dissemina na sociedade

patriarcal. Em última instância, transita pelo conto uma fina camada de ironia acerca de como a sociedade protege e até estimula a violência quando exercida por uma classe hegemônica. Se é terrível à nossa sensibilidade a agressão do fenômeno contra a sociedade por que não o é a agressão da sociedade contra o fenômeno, do machismo contra a mulher, do dominador contra o dominado? É essa percepção que nos será tornada possível ao encarnar o ponto de vista do fenômeno.

Abandonando a apresentação inicial requerida pelo fantástico clássico, a narrativa não introduz o leitor primeiramente no mundo ordinário para somente depois o confrontar com o fenômeno como propunha Todorov (2004), mas o insere no lugar do fenômeno para, então, juntos, irromper na realidade. Leitor e fenômeno caminham como um só pelo universo ficcional de modo que sejamos antes fenômeno e só depois humanos, uma estratégia de identificação que descobriremos recorrente nos contos que compõem esse trabalho: “É tipo assim, como se o seu cérebro quisesse ficar pensando na porcaria de prova de história que você tem amanhã, mas o seu corpo assume o controle. E que corpo: você consegue enxergar no escuro e correr como o vento e saltar carros estacionados em um único pulo” (CHARNAS, 1996, p. 655)⁵⁷. Somos conduzidos a experimentar um tipo de primitivismo libertador possibilitado por um corpo que é sobre-humano, mas que ainda não nos foi revelado exatamente o porquê. Estamos em um corpo no qual a ordem corrente, caracterizada pelo exercício intelectual organizado que se tornou o aspecto determinante do sucesso da civilização humana, é suplantada pelo instinto desordenado.

Essa indulgência no prazer primitivo vai marcar a primeira representação da revolta de Kelsey contra a submissão a um suposto interesse da humanidade que não passa, muitas vezes – como em livros de História carregados de favorecimento à ideologia dominante⁵⁸ –, do interesse do *status quo* (BENJAMIN, 1986, p. 165). Naturalmente, toda subversão tem suas consequências e não é diferente com o corpo de Kelsey que acorda sempre dolorido na manhã seguinte a uma transformação. Na narrativa, porém, somos rapidamente lembrados das cólicas enfrentadas por grande parte das mulheres durante o período menstrual, o que leva a uma clara minimização dos efeitos negativos de uma metamorfose que liberta em oposição a uma que, na

⁵⁷ The thing is, it's like your brain wants to go on thinking about the miserable history midterm you have to take tomorrow, but your body takes over. And what a body: you can see in the dark and run like the wind and leap parked cars in a single bound.

⁵⁸ Assunto amplamente debatido por James W. Loewen em *Lies my teacher told me: everything your American history textbook got wrong* (2007 [1995]). Charnas, graduada em história e economia, tendo vivido na Nigéria e escrito obras anti-imperialistas, certamente possuía ciência desses problemas. Conforme disse a própria autora; “Africa equipped me, as a white American woman, to write about space and the future as inhabited by more kinds of people than just smart white guys doing imaginary techno speak at each other” (CHARNAS, 1999, p. 451).

perspectiva do conto, escraviza. A própria narradora vaticina que vale a pena o sacrifício (CHARNAS, 1996, p. 665). Mais do que o prazer da liberdade, no entanto, o que Kelsey estima em ser o fenômeno é o poder que a transformação lhe proporciona. Antes de seguir com uma retrospectiva que vai finalmente nos situar no mundo anterior à ocorrência do metaempírico, Kelsey nos adianta o exercício desse poder: “Já mostrei praquele babaca do Billy Linden” (ibidem)⁵⁹.

Foi Billy quem deu a Kelsey o apelido de “Peitos” (*Boobs*) na volta às aulas depois de um período de férias: “Ei, olha a Bornstein, alguma coisa deve ter acontecido com ela no verão! O que aconteceu, Bornstein? Ei, galera, olha a Peitos Bornstein!” (CHARNAS, 1996, p. 655)⁶⁰. A ridicularização possui relação óbvia com os primeiros indícios de que Kelsey adentrava a puberdade e é um tipo de situação comum entre adolescentes, mas sua principal função dentro da narrativa é a caracterização da relação dos dois. Billy é um *bully*, um intimidador que usa a humilhação como ferramenta para a demonstração de poder dentro da escola. Kelsey é seu alvo e, portanto, percebida como mais fraca. De acordo com Smith (2016, p. 519), “Não há um consenso universal sobre a definição de bullying, mas há um entendimento de que se trata de um comportamento agressivo que satisfaz dois critérios adicionais”⁶¹: a repetição e a desproporcionalidade de poder. O bullying pode ocorrer tanto somente no nível verbal como também atingir o nível das agressões físicas.

No caso de Billy, a intimidação chega ao ponto de um contato físico que poderia ser classificado como assédio sexual. Kelsey revida a esse assédio, mas é novamente agredida: “Ele pegou no meu peito e eu, então, dei um soco no ombro dele, aí ele me deu um murro na cara que me deixou zonga e chocada e me fez chorar também, na frente de todo mundo” (CHARNAS, 1996, p. 656)⁶². Ao tentar se defender do assédio de Billy, a garota acaba apanhando e se sentindo humilhada. Kelsey revela que costumava brigar com os meninos desde pequena, mas que algo havia mudado e, agora, eles eram muito mais fortes que ela. Estabelecem-se, assim, dois lugares sociais biologicamente determinados pela força física naturalmente desenvolvida em proporções diferentes por homens e mulheres. Essa distinção, por sua vez, desvela a permissividade social em relação a esse tipo de violência, haja vista que, como coloca Beauvoir, “onde os costumes proíbem a violência, a energia muscular não pode

⁵⁹ I already showed that dork Billy Linden.

⁶⁰ Hey, look at Bornstein, something musta happened to her over the summer! What happened, Bornstein? Hey, everybody, look at Boobs Bornstein!

⁶¹ There is not universal agreement on the definition of bullying, but there is some consensus that it is aggressive behavior which satisfies two additional criteria.

⁶² He made a grab at my chest, and I socked him in the shoulder, and he punched me in the face, which made me dizzy and shocked and made me cry, too, in front of everybody.

alicerçar um domínio” (1970, p. 55).

Ao chegar em casa com o nariz sangrando e contar à sua madrastra, Hilda, o que aconteceu, Kelsey recebe a seguinte resposta: “Vocês estão crescendo e os meninos estão se tornando mais fortes do que você jamais será. [...] Você tem que encontrar outros meios de lidar com eles” (CHARNAS, 1996, p. 656)⁶³. A fala de Hilda é emblemática dentro do conto porque explicita tanto o determinismo biológico que já mencionamos, como todo um sistema de pensamento baseado nas diferenças físicas entre homens e mulheres, o qual será, ultimamente, contestado pelo fenômeno fantástico. O que Hilda estabelece com seu comentário é uma noção fatalista de que a força masculina assegura a dominação de homens sobre mulheres. Aqui, os costumes, como podemos ver, não proíbem a violência. E se a violência é permitida aos homens, das mulheres é exigida, então, a aceitação de seu domínio e o desenvolvimento de estratégias para acomodar suas experiências sociais dentro desses limites.

A recepção passiva da violência física sofrida por Kelsey evoca, ainda, a violência simbólica com a qual Hilda compactua sem saber (BOURDIEU, 2014, p. 273, 282). Ao bullying e ao assédio moral e sexual soma-se o silenciamento da opressão. Kelsey não é ouvida, nem defendida e seu sofrimento é minimizado diante de uma estrutura de poder predeterminada. A partir do momento em que se estabelece tacitamente o direito de dominação masculina baseado na condição biológica, a sociedade age para coagir a revolta feminina do mesmo modo que a classe dominante age para coagir a revolta popular. Não por acaso, essa coerção invisível e indireta se sustenta nos mesmos mecanismos do bullying, minando o poder do dominado, defendendo sua submissão e gerando a crença na imutabilidade do sistema. Do outro lado da moeda, temos algo ainda mais alarmante: a naturalização da construção social de meninos que se veem livres para o exercício da dominação baseada na força física: “Não deixa isso te abalar, filha; todos os meninos são uns imbecis nessa idade” (CHARNAS, 1996, p. 659)⁶⁴, o pai de Kelsey lhe dirá em determinado momento, tentando ajudar, mas apenas reforçando o determinismo biológico.

Em uma perspectiva de longo prazo, podemos inferir que Kelsey será estimulada a desenvolver habilidades para não ter de recorrer à violência na resolução de seus conflitos sociais, enquanto Billy e Fat Joey, outro menino que a incomoda, receberão justamente o reforço oposto. Em nenhum momento há qualquer menção no conto de uma retaliação ao comportamento dos meninos, seja por parte dos responsáveis, inclusive os pais de Kelsey, Billy

⁶³ You're all growing up and the boys are getting stronger than you'll ever be. [...] You have to find other ways to handle them.

⁶⁴ Don't let it get you, kid; all boys are jerks at that age.

e Joey, de seus colegas ou dos funcionários da escola. De acordo com Smith (2016, p. 523), tudo isso levará à perpetuação do bullying, haja vista que “especialmente valentões que andam em grupo podem se sentir recompensados se seguidores e reforçadores apoiam suas práticas de bullying e se muitos espectadores se mantêm passivos.”⁶⁵ De um ponto de vista puramente comportamental, a sociedade oferece aos meninos um reforço positivo para a manutenção e expansão das atitudes abusivas, posto que seus métodos propiciam o alcance dos objetos de desejo e a aclamação de seus pares, sem o sofrimento de qualquer sanção pelos abusos cometidos.

Assim, não é a força física que assegura o domínio, mas a legitimação da violência enquanto método de dominação pelos agentes sociais, os quais estão involuntariamente submetidos a “estruturas históricas, altamente diferenciadas, nascidas de um espaço social por sua vez altamente diferenciado e que se reproduzem através da aprendizagem ligada à experiência que os agentes têm das estruturas desses espaços” (BOURDIEU, 2012, p. 124). A fala de Bourdieu nos ajuda a compreender porque é mais comum a prática de bullying, especialmente físico, por meninos do que por meninas (SMITH, 2016). Havendo toda uma estrutura histórica de dominação que se perpetua nos mais diferentes campos da sociedade e que legitima práticas opressivas de homens contra mulheres, meninos acabam por ser indiretamente estimulados ao exercício desse tipo de poder. As consequências éticas e os efeitos sociais dessa conjuntura nos levam ao lugar da masculinidade tóxica.

Termo relativamente recente, a masculinidade tóxica pode ser definida como “um conjunto mais ou menos interrelacionado de normas, crenças e comportamentos associados à masculinidade que são prejudiciais a mulheres, homens, crianças e à sociedade, de modo geral” (SCULOS, 2017, n. p.)⁶⁶. Dentre alguns dos diversos aspectos citados por Sculos como característicos de uma masculinidade tóxica, podemos ressaltar a glorificação da violência, o sexismo, a posse de concepções rígidas da identidade e dos papéis sociais de cada gênero e a objetificação das mulheres. Tudo isso pode ser facilmente notado tanto no comportamento de Billy, como no comportamento de Fat Joey, como veremos mais adiante. Já nos pais de Kelsey e, aparentemente, na sociedade que a cerca, podemos identificar concepções predeterminadas dos papéis sociais de meninas e meninos, as quais atuam em prejuízo das mulheres e em favor de um comportamento nocivo masculino. Se as agressões de Billy contra Kelsey são toleradas

⁶⁵ Ringleader bullies especially may feel rewarded if followers and reinforcers support their bullying actions, and if many bystanders remain passive.

⁶⁶ A loosely interrelated collection of norms, beliefs, and behaviors associated with masculinity, which are harmful to women, men, children, and society more broadly.

é porque crê-se que elas sejam uma parte natural e imutável da expressão masculina e não parte de um *habitus* socio-historicamente construído, como o é toda masculinidade.

Na manhã seguinte ao confronto com Billy, Kelsey tem sua primeira menstruação, a qual ela descreve em termos explícitos e absolutamente desagradáveis, a despeito dos esforços de Hilda em estimular uma percepção em contrário: “A coisa toda era tão suja e nojenta, pior do que ela disse, pior do que eu poderia imaginar, com uns coágulos pretos de gosma saindo em uma mancha rosa de sangue – Eu achei que fosse vomitar. [...] E além do mais, o *cheiro*” (CHARNAS, 1996, p. 656, grifo da autora)⁶⁷. O sangue menstrual representa para Kelsey, assim como para Beauvoir (1970), a perda da vitalidade em favor da espécie. Essa relação será inversamente ressignificada quando Kelsey se tornar o fenômeno e se entregar ao consumo prazeroso do sangue de suas vítimas enquanto meio nutritivo. O sangue que sai do corpo e prejudica a mulher em favor de uma humanidade que a subjuga, será substituído pelo sangue que entra no corpo e favorece o fenômeno em prejuízo dessa mesma humanidade. Kelsey irá, com a transformação, de presa ferida a caçador implacável.

Antes disso, porém, temos um breve ritual no qual Kelsey se desprenderá da sua infância. Para Hilda, que sugere o rito, trata-se de um modo de marcar a entrada de Kelsey na adolescência, sua transformação em mulher. Por outro lado, no entanto, o evento também marca o abandono do “eu criança” de Kelsey, a deixando livre para se tornar o fenômeno. Para tanto, Hilda e Kelsey guardam Pinkie (às vezes grafado *Pinky*), o cãozinho de pelúcia com quem a menina dormia desde os três anos de idade, em uma caixa decorada com retalhos e a colocam na prateleira mais alta do guarda-roupa. Antes de guardar Pinkie para sempre, Kelsey declama uma pequena elegia, evocando a ideia de um enterro, o enterro da infância. A morte simbólica de Pinkie é, também, a morte de um estilo de vida e de um padrão de comportamento que as transformações da puberdade não permitem que Kelsey mantenha. Ao mesmo tempo, esse momento marca o início da gradual desintegração de Kelsey à sociedade e é recheado de menções positivas a uma infância em que a menina era feliz e popular. Encerra-se a pausa que a espécie concede à mulher e inicia-se o momento da crise durante a qual ela resistirá à instauração do domínio da espécie sobre seu corpo (BEAUVOIR, 1970, p. 47).

Na manhã seguinte, os pais de Kelsey a obrigam a ir à escola para mostrar a todos que não temia Billy Linden. Kelsey, que estava com medo de Billy e constrangida pela menstruação e pelo uso de absorvente, evita conversar até mesmo com sua melhor amiga, Gerry-Anne, mas sente os olhares e os sussurros das pessoas quando passa. Nem mesmo Billy fala com Kelsey

⁶⁷ The whole thing was so messy and disgusting, worse than she said, worse than I could imagine, with these black clots of gunk coming out in a smear of pink blood—I thought I would throw up. [...] And plus, the *smell*.

nesse período até que, na fila do almoço, o menino caçoa em alto e bom som, para que todos no local ouçam, dos hematomas em seu rosto. O momento marca a completa ostracização de Kelsey: excluída, isolada e ridicularizada. É esse contexto de experiências sociais negativas que permitirá que o ingresso do fenômeno em sua vida se dê como uma intervenção benéfica. Em casa, à noite, depois que todos estão dormindo, Kelsey fica nua diante do espelho sob a lua cheia e se belisca enquanto cobre os seios com os braços, como que para punir seu corpo pelo que a fazia passar.

“Não é de se espantar que a Edie Siler se matou de fome no Ensino Médio [...]. Ela estava tentando controlar o corpo, manter ele com uma aparência normal, magro e forte, como eu também era quando ainda parecia uma pessoa e não um personagem de desenho animado que alguém chamaria de ‘Peitos’” (CHARNAS, 1996, p. 657)⁶⁸. Temos, aqui, a violência simbólica que ideais de imagem corporal socialmente construídos exercem sobre indivíduos que a eles não correspondem. Embora os distúrbios de imagem gerados por esses ideais afetem tanto pessoas do sexo masculino quanto do sexo feminino, diversos estudos comprovam que adolescentes do sexo feminino são especialmente vulneráveis a essas pressões sociais e culturais, ao ponto do desenvolvimento frequente de transtornos alimentares e psicológicos correlatos (CAMPAGNA e SOUZA, 2006; CORSEUIL et al., 2009; NOGUEIRA-DE-ALMEIDA, 2018). A prevalência desses distúrbios em meninas denota o maior grau de exigência sofrido por elas quanto à adequação a uma imagem padrão.

A história descrita por Kelsey faz parte, ainda, de uma aparente intenção da autora em construir uma representação ficcional de uma média da experiência feminina com o sexismo em uma sociedade patriarcal. Diversas outras anedotas serão levantadas ao longo do conto e cada pequeno exemplo de opressão indiretamente relacionado à experiência individual de Kelsey irá costurar a narrativa com a experiência coletiva das mulheres em um contexto sócio-histórico dominado pelo machismo. Enquanto está em frente ao espelho, deplorando seu corpo feminino, Kelsey sente o sangue quente descendo por suas pernas: “Eu não aguentava mais. Apertei minhas coxas uma contra a outra e fechei os olhos bem forte e, então, *eu fiz alguma coisa*” (CHARNAS, 1996, p. 657, grifo nosso)⁶⁹. A oposição do verbo ativo à passividade da mulher diante da menstruação que seu corpo lhe impõe mesmo contra sua vontade é já parte da agência que o lugar de fenômeno proporcionará a Kelsey. Além disso, é a subversão da

⁶⁸ No wonder Edie Siler had starved herself to death in the tenth grade [...]. She was trying to keep her body down, keep it normal-looking, thin and strong, like I was too, back when I looked like a person, not a cartoon that somebody would call ‘Boobs’.

⁶⁹ I couldn't stand it anymore. I pressed my thighs together and shut my eyes hard, and *I did something*.

destituição de controle que o fenômeno geralmente representa para os protagonistas masculinos e socialmente integrados do fantástico clássico.

No gênero cultural das histórias de lobisomem nos EUA, em particular, esse descontrole é especialmente demarcado. Naquele que é considerado o primeiro filme de grande porte sobre lobisomens produzido em Hollywood, por exemplo, *Werewolf of London* (1935), o protagonista, um botânico rico e mundialmente renomado, ao se transformar em lobo, não resiste ao ímpeto de tentar assassinar sua amada esposa. Seus momentos de lucidez, na forma humana, são marcados pela tentativa de conter a transformação com o auxílio de uma planta exótica. No final, quando é fatalmente baleado por um agente da polícia, antes de conseguir matar a esposa, o lobisomem agradece seu algoz e seu corpo retorna definitivamente a ser humano. A personagem integrada comemora o expurgo do fenômeno e o reestabelecimento da ordem pela força da lei vigente. A mesma estrutura irá se reproduzir em inúmeros outros filmes do gênero (LANDIS, 2011).

À parte desse descontrole, o próprio processo de transformação de Kelsey contraria o teor negativo expresso na cultura popular e que é formado também com base no ponto de vista difundido pelos discursos dominantes: “Não é nem um pouco parecido com o que a gente vê nos filmes – cheio de esforço e gritos e ossos pulando pra fora com estalos horríveis e barulhos de rasgos” (CHARNAS, 1996, p. 659)⁷⁰. Para Kelsey, se tornar o fenômeno não é algo difícil e nem doloroso porque o lugar que ela ocupa na sociedade não é o lugar privilegiado daqueles que veem na desestabilização da ordem algum prejuízo particular. Kelsey não é o homem adulto da classe dominante que, ao adentrar o universo marginal do fenômeno, será forçado a abrir mão dos benefícios que seu status lhe confere. Muito pelo contrário, é justamente a corrosão dessa estrutura social de dominação, proporcionada pelo fenômeno fantástico, que oferecerá à protagonista de “Boobs” o poder e a liberdade antes impossíveis nesse mesmo contexto. Assim, a transição é descrita como algo belo e positivo, como uma metamorfose evolutiva, um encontro consigo mesma para a ressignificação da própria essência e a superação do lugar subalterno.

“Me senti encolher até um núcleo duro feito de algo como fogo frio dentro dos meus ossos e toda a parte de carne, os músculos e os órgãos internos e a pele, começou a meio que brilhar e flutuar, reluzindo com a luz da lua” (CHARNAS, 1996, p. 657)⁷¹. Kelsey logo descobre a ampliação de seus sentidos e permanece inebriada com a transformação até que a

⁷⁰ [It] is not one bit like how it is in the movies—all struggling and screaming and bones snapping out with horrible cracking and tearing noises.

⁷¹ I felt myself shrink down to a hard core of sort of cold fire inside my bones, and all the flesh part, the muscles and the squishy insides and the skin, went sort of glowing and free-floating, all shining with moonlight.

romantização do momento é quebrada com um pouco de humor, estratégia comum em contos publicados em revistas de fantasia e nos filmes do gênero *slasher*, os quais parecem inspirar fortemente “Boobs”. O trecho que se segue é descrito em termos que lembram uma comédia pastelão protagonizada por um cachorro. Kelsey se atrapalha com o corpo, se assusta com o som das garras batendo no chão e, depois, ao sair do quarto, se desespera ao ver que sua mão é agora uma pata enorme e peluda. Nesse momento, ela solta um uivo que acorda Hilda e seu pai, o que a leva a correr para o porão a fim de se esconder. No porão, Kelsey dorme no chão e acorda às três horas da manhã já de volta ao seu corpo de humana.

A cena cômica é, também, a sucessão de “espantos e surpresas” que Bessière (1974, p. 29) atribui ao processo de descoberta do fantástico. Tudo aquilo que constitui inversão das leis de possibilidade do mundo diegético causa na protagonista uma desestabilização da qual ela não pode escapar, posto que o fenômeno é ela mesma. E é justamente por ser o fenômeno que o percurso narrativo de Kelsey diferirá daquele que se vê no fantástico quando há oposição corporal entre personagem e fenômeno. Não havendo como fugir ou se esconder da manifestação sobrenatural, já que Kelsey não pode fugir do próprio corpo, somente restará à personagem a tentativa de compreensão desse novo lugar que ela agora ocupa, mediando na própria mente o conflito entre a cosmogonia vigente e o fenômeno fantástico. Antes disso, porém, de volta à forma humana, ela terá de enfrentar mais uma vez o bullying, o assédio e o isolamento que já se tornaram uma constante em seu cotidiano.

Em mais um dia na escola, Fat Joey, a mando de Billy Linden, rouba a mochila de Kelsey para que a menina corra atrás dele e, assim, os meninos possam assistir seus seios balançando enquanto ela corre. Kelsey se sente humilhada com a situação e sua vontade é bater em Joey, mas ela teme apanhar novamente, como aconteceu com Billy. Ecoam em sua mente as palavras do pai: “Não deixa isso te abalar, filha; todos os meninos são uns imbecis nessa idade” (CHARNAS, 1996, p. 659)⁶⁴. Prevalece o discurso naturalizado e fatalista de que meninos simplesmente não podem evitar, nem ser orientados a evitar, esse tipo de comportamento. Kelsey, por outro lado, segundo essa lógica, poderia aprender a não se incomodar. Em nenhum momento admite-se a possibilidade de uma represália contra Billy e os outros meninos ou o desenvolvimento de um trabalho de educação dos garotos para o respeito e a empatia. Ao mesmo tempo, verifica-se, nesse trecho, a impotência incutida na menina por essa realidade em que o poder se fundamenta na força física, além do desenvolvimento de uma crença absoluta na impossibilidade de se obter ajuda contra a opressão sofrida. Kelsey, então, simplesmente para de correr e aguarda o toque do sinal para resgatar sua mochila nos arbustos onde Fat Joey a jogou.

Chorando, a protagonista vai ao banheiro feminino onde encontra duas meninas: Stacey Buhl, uma garota popular que ignora Kelsey, e Rita, uma excluída que demonstra compaixão e sororidade: “A Rita é de boa, mas também é excluída porque seu irmãozinho tem AIDS e um monte de pais acham que ela nem devia estudar aqui. Então eu não ando muito com ela. Eu já tenho problemas demais e, de qualquer jeito, já estava atrasada pra aula de matemática” (CHARNAS, 1996, p. 659)⁷². O episódio constitui um comentário social realizado por Charnas, a qual não só registra a estigmatização acarretada pelo HIV à época⁷³, como estabelece uma aproximação entre a opressão social sofrida por Kelsey e a opressão sofrida pelos portadores de AIDS e seus familiares. Em ambos os casos, a humilhação e o isolamento decorrem de algo que se encontra absolutamente fora do controle das pessoas que os experienciam. Kelsey, naturalmente, em sua adolescência, não é capaz de reconhecer essa relação e prefere se afastar de Rita temendo maiores prejuízos sociais. A possibilidade de união para defesa de seus interesses em comum é recusada devido àquele mesmo medo de reação que o poder simbólico instiga naqueles que por ele são dominados.

Ao invés de conversar com Rita, então, Kelsey procura Gerry-Anne – que quer ser psiquiatra como sua mãe – e lhe fala sobre um *sonho* estranho em que se transformava em lobisomem. Gerry-Anne responde que Kelsey está louca. Não por acaso, diversos teóricos do fantástico classificam a loucura como um dos temas mais recorrentes nesse tipo de literatura (BESSIÈRE, 1974; MALRIEU, 1992; CESERANI, 2006). A persistência da loucura no fantástico decorre justamente do desequilíbrio trazido pelo fenômeno diante de uma realidade pretensamente coesa. Quando o metaempírico irrompe no mundo ordinário, ele agride as certezas dos indivíduos que o experimentam. Por vezes, perdido, o próprio indivíduo se vê como louco, algo que não ocorre com Kelsey possivelmente porque ela vivencia diversos indícios de que sua experiência foi real. Em outras ocasiões, mais recorrentemente ainda, são os outros, aqueles que permanecem integrados à cosmogonia vigente, que percebem o protagonista do fantástico como louco, incorrendo na intensificação do isolamento dessas personagens.

Mesmo de modo leve e muito menos sério do que a rejeição social aos loucos tipicamente representada nos contos fantásticos tradicionais, a reação de Gerry-Anne é um perfeito exemplo desse segundo caso e acaba por justificar o medo que levou Kelsey a

⁷² Rita is okay except she's an outsider herself, being that her kid brother has AIDS, and lots of kids' parents don't think she should even be in the school. So I don't hang around with her a lot. I've got enough trouble, and anyway, I was late for math.

⁷³ Diversos autores cobrem o tema da estigmatização de pessoas com HIV à época da publicação de “Boobs”. Recomendamos *An epidemic of stigma: public reactions to AIDS* (1988), de Herek e Glunt.

apresentar sua história como sonho e não como fato. Diante da reação da amiga, Kelsey se fechará ainda mais em torno de si mesma e viverá sua experiência de fenômeno em segredo. No fantástico contemporâneo, o tradicional isolamento espacial do protagonista encontra, muitas vezes, meios não-espaciais de se impor (SOARES, 2017). Em um mundo predominantemente urbano e recheado de obrigações sociais incontornáveis, a ostracização sofrida por Kelsey é um meio de segregação tão eficaz quanto os casarões rurais do século XIX e que garante tão bem quanto eles o isolamento social, afetivo e intelectual que caracteriza os protagonistas do gênero (MALRIEU, 1992). Com a chegada do fenômeno – ao mesmo tempo puberdade feminina e transfiguração em lobisomem – Kelsey, que já era impopular em seu meio social, vai se distanciando cada vez mais dessa realidade para adentrar de vez o espaço sobrenatural do fantástico.

Naquela noite, Kelsey deixa a porta dos fundos de sua casa destrancada e aguarda sem roupa na cama, um processo que parece evocar a ideia de uma iniciação sexual. Com a lua cheia, vem mais uma vez a transformação: “Eu fiquei meio que animada dessa vez. Quer dizer, a sensação foi – interessante. Como se fosse uma coisa que eu estivesse fazendo, ao invés de mais uma porcaria de mudança idiota no meu corpo acontecendo comigo porque uns hormônios estúpidos decidiram” (CHARNAS, 1996, p. 659)⁷⁴. Agora já sem o medo inicial, Kelsey está pronta para experimentar e explorar vivamente a existência como fenômeno. Enfatiza-se, uma vez mais, o caráter ativo da transformação em oposição às mudanças da puberdade. Quando Kelsey se transforma desta feita, porém, sua madrasta ouve algum barulho e vai até a porta de seu quarto checar. A menina fica escondida debaixo dos lençóis, com a cabeça sob o travesseiro e aguarda que Hilda se afaste. Embora a própria Kelsey afirme que agora não precisa ter medo de ninguém e que Hilda não poderia fazer nada contra ela, a garota prefere se esconder ao invés de espantar ou mesmo atacar a madrasta.

A situação demonstra que Kelsey não rompe completamente com seus contratos sociais na forma de fenômeno, ao contrário do que ocorria com os lobisomens da era de ouro do cinema hollywoodiano. O fenômeno fantástico, aqui, não é a simples subversão de toda lei humana, mas a subversão específica das leis hegemônicas. Sendo Hilda percebida como uma igual por Kelsey, a relação entre a menina e a madrasta é de respeitosa contradição. Em uma leitura feminista, Hilda representa um modelo tradicional de mulher que se encontra disposto a abrir mão de certas liberdades e a reforçar a sociedade patriarcal em favor da manutenção da ordem. Kelsey, por outro lado, no espírito da segunda onda feminista, da qual Charnas faz parte, ainda

⁷⁴ I got sort of excited by it this time. I mean, it felt—interesting. Like something I was doing, instead of just another dumb body-mess happening to me because some brainless hormones said so.

que mantendo o respeito pelas mulheres que vieram antes dela, não está disposta às mesmas concessões. Conforme coloca Martha Rampton (2019, p. 3), “a voz da segunda onda se tornou cada vez mais radical. Nessa fase, sexualidade e direitos reprodutivos foram questões preponderantes.”⁷⁵

Após Hilda se afastar, Kelsey se olha no espelho enquanto aguarda que a madrasta e o pai durmam. Primeiro, a menina se assusta com a imagem daquele outro que é ela própria em forma de lobo, depois começa a apreciar sua nova forma e se deliciar com a própria imagem. A cena contrasta diretamente com a cena anteriormente descrita em que Kelsey observava amargurada seu corpo de menina púbere no espelho: “Eu era magra, com pernas longas e esguias, mas fortes, dava para ver os músculos. Os pés eram um pouco maiores do que eu teria escolhido, mas eu aceito quatro pés grandes no lugar de dois peitos grandes a qualquer hora” (CHARNAS, 1996, p. 660)⁷⁶. A transformação em lobisomem se revela um tipo de puberdade muito mais interessante para Kelsey do que a condição de mulher no contexto em que vive. Ao invés de ter seu desenvolvimento limitado pelo ciclo reprodutivo, a menina obtém a sonhada ampliação de suas capacidades físicas. A transformação em lobisomem no texto, assim, é uma solução para o determinismo biológico, um subterfúgio para que mulheres possam disputar poder em um contexto em que a constituição física é fator definitivo para estabelecimento de uma hierarquia.

Notam-se, nessa passagem, elementos do pensamento de Shulamith Firestone, de quem Charnas declarou ter sido leitora (CHARNAS, 1981, p. 104). Um dos principais aspectos da revolução feminista proposta por Firestone consistiria na abolição dos “deveres” reprodutivos da mulher (1976, p. 215-216). Uma vez que bebês fossem gerados em centros tecnológicos de reprodução artificial e seu cuidado se tornasse um dever coletivo, as mulheres estariam livres para não engravidar e, assim, ter de volta o domínio sobre o próprio corpo. Com isso, argumenta a autora, desapareceriam as distinções sociais entre os sexos, dentre elas a divisão do trabalho – essa questão acarretou muitas acusações de ahistoricismo contra Firestone justamente por sugerir um determinismo biológico (JOHANSSON, 2015). Junto à revolução sexual, Firestone defendia também o apagamento de toda e qualquer distinção humana baseada em fatores físicos/biológicos como raça (conceito da época) e idade. Para ela, as crianças e as etnias oprimidas, assim como as mulheres e o proletariado, são constantemente postas em um local de

⁷⁵ The voice of the second wave was increasingly radical. In this phase, sexuality and reproductive rights were dominant issues.

⁷⁶ I was thin, with these long, slender legs but strong, you could see the muscles, and feet a little bigger than I would have picked. But I'll take four big feet over two big boobs any day.

subserviência em que lhes é negada uma identidade que não seja agradável àqueles que os dominam.

“Esses homens acham que a mulher e a criança devem ser censuradas por não serem ‘cordiais’.”, escreve Firestone, “Porque é incômodo para eles saber que a mulher ou a criança, ou o negro, ou o operário resmungam; os grupos oprimidos devem também aparentar *gostar* de sua opressão – sorrindo, sem graça, embora sintam um inferno por dentro” (1976, p. 106-107, grifo da autora). O que é a transformação de Kelsey senão a superação de todas as distinções biológicas mencionadas por Firestone? Enquanto lobo, Kelsey não é mulher, nem criança, não pertence a nenhuma etnia, nem se encaixa na ordem do trabalho. Todas essas categorias subalternas utilizadas para demandar a subserviência e a cordialidade de determinados indivíduos desaparecem em Kelsey. E é por isso que a protagonista poderá finalmente dar vazão a seus instintos e à sua raiva, enfrentar e destruir seus opressores. O lobo é um outro ser para além das divisões humanas; é uma criatura marginal que, posta no seio da sociedade, ameaça seu suposto equilíbrio. Aqueles que se sentem beneficiados pela ordem abominam o fenômeno, mas aqueles que se veem oprimidos por ela recebem de braços abertos a mudança.

Convém, nesse momento, pensarmos um pouco o que a própria simbologia do lobo representa no conto. Venerado por algumas culturas antigas, a imagem do lobo no mundo ocidental contemporâneo adquire caráter predominantemente negativo. Segundo estudo realizado por Tønnessen (2016), a representação do lobo em artefatos culturais tende a associá-lo ao papel de ladrão, de traiçoeiro e de demoníaco. Desde os contos de fadas aos livros religiosos, o lobo é apresentado como um animal a ser temido e evitado. Na Bíblia, por exemplo, ovelhas são associadas aos servos de Deus, enquanto o lobo é a ameaça que pode atacá-los e tirá-los do caminho correto. Essa simbologia evoca, na figura do lobo, a destruição da ordem que a tradição narrativa dos lobisomens adotou e que Charnas reproduz, porém com um caráter positivo, realizando aquela reelaboração crítica do passado, típica da literatura pós-moderna (HUTCHEON, 1991). Corroborando a análise de Tønnessen, Gonçalves (2012, p. 100) diz que “o lobo simboliza o animal que nos habita, nosso instinto mais voraz e atávico, a besta que espreita os cantos mais sombrios do superego. Para ser lobo, não basta deixar de ser homem: é preciso esquecer-se de sua humanidade”. O lobo é nosso lado instintivo, é nossa raiva, é o animal que não se deixa domesticar, como Kelsey comprovará ao se revoltar contra a ordem vigente.

Ainda sobre essa simbologia, as produções culturais recentes, especialmente cinematográficas, parecem ter subvertido no imaginário popular a presença da figura do lobo em um dos mais reconhecidos romances fantásticos do século XIX, *Drácula*, de Bram Stoker.

No livro que deu origem ao mito moderno, o Conde Drácula não somente se transforma em morcego, mas também em lobo e rato, além de possuir o poder de controlar os animais. Não bastasse isso, a própria aparência física do Conde Drácula, com suas mãos grandes e peludas e suas sobrancelhas unidas, evoca características de um lobo. De acordo com Gonçalves (2012, p. 101), devido à escassez de materiais sobre vampiros à época, Bram Stoker baseou grande parte das informações que compõem *Drácula* em tratados sobre lobisomens. Enquanto, porém, no livro de Stoker, os aspectos da licantropia são apresentados de forma diabólica e vilanesca, Charnas destaca a beleza da transformação, realocando o lobo do lugar de fenômeno-vilão ao lugar de fenômeno-protagonista e, por que não, de herói revolucionário.

Depois que seus pais dormem, Kelsey sai para explorar a cidade sob sua nova forma: “Era como se fosse um mundo completamente diferente, com sons vivos por toda parte e cheiros ricos e fortes. E eu podia correr” (CHARNAS, 1996, p. 660)⁷⁷. É a perspectiva do fenômeno que se desdobra diante da protagonista. O mundo passa a ser percebido de uma maneira antes impossível. Kelsey aprecia especialmente sua capacidade de correr, antes limitada pelo crescimento dos seios, e de se mover sem fazer barulho e sem ser notada por nenhum humano nas vizinhanças. Diferentemente dos humanos, porém, os cães logo percebem Kelsey e latem histericamente por onde quer que ela passe. Ao chegar a um bairro de classe alta da cidade, a menina se depara com seis cachorros que os donos liberam para andar em bando por ali à noite. Assustada, Kelsey rosna e os cães acabam fugindo. Nesse momento, a menina-lobo, instintivamente, os persegue, dominada pela essência do fenômeno. Quando um dos cachorros, então, se separa do grupo, ela o ataca. A descrição que se segue é violenta e gráfica:

Eu o alcancei e sem pensar agarrei sua nuca e o levantei, depois o balancei o mais forte que pude, de um lado para o outro.

Senti seu pescoço quebrar e o som vibrar por todos os ossos do meu rosto.

Peguei ele na boca e era como se mal pesasse uma grama. Trotei embora o carregando longe do chão e, sob um arbusto em Baker’s Park, o prendi com minhas duas patas e mordi sua barriga, ainda quente e pulsante.

Como disse, eu estava com fome.

O sangue me deu um barato que você não ia acreditar. Por um momento, fiquei ali, olhando em volta e lambendo os lábios, só meio que ofegando e sentindo o gosto porque eu estava inebriada por ele, era como comer mel ou o melhor milkshake de chocolate maltado da sua vida.

Então eu abaixei minha cabeça e mastiguei aquele cachorrinho, como quando você enfia a cara numa pizza e sente o cheiro. Deus, eu estava faminta, então nem me incomodei que a carne estivesse dura e com gosto ruim após aquela maravilhosa primeira mordida. Até lambi o sangue do chão depois sem me importar com a areia misturada nele. (CHARNAS, 1996, p. 661-662)⁷⁸.

⁷⁷ It was like a whole different world, with bright sounds everywhere and rich, strong smells. And I could run.

⁷⁸ I caught up with him and without thinking I grabbed the back of his neck and pulled him off his feet and gave him a shake as hard as I could, from side to side. I felt his neck crack, the sound vibrated through all the bones of

Nesse trecho, podemos observar como Kelsey cruza um limiar, conforme coloca Ceserani (2006), e adota rapidamente o sistema de pensamento do fenômeno, abandonando o sistema dominante na sociedade em que vive. Kelsey assume características bestiais e valoriza o instinto acima de qualquer código moral. A morte dos cães é simplesmente uma questão de necessidade (saciar a fome) aliada a uma determinação natural (sobrevivência do mais forte). Por outro lado, a garota atinge, pela primeira vez, um tipo de liberdade muito semelhante àquela reservada aos meninos de sua escola. Ali, as normas tácitas vigentes parecem permitir aos meninos o comportamento predatório que se revela no assédio, nas agressões físicas e nas humilhações impostas a Kelsey. A resposta da sociedade a esses comportamentos é a simples constatação de um suposto instinto natural, “os meninos dessa idade são assim mesmo”. O que Charnas busca com esse detalhamento da violência e da crueldade é possivelmente expor o absurdo da aceitação de determinados comportamentos com base na justificativa do instinto. Se aos meninos é assegurado o direito de atacar Kelsey porque são mais fortes e é seu instinto fazê-lo, então Kelsey, na forma de lobisomem, também pode atacar os cachorros porque são mais fracos e porque seu instinto a impele a isso.

A descrição gráfica da violência também evoca um tipo de horror em grande expansão à época da publicação de “Boobs” tanto na literatura, com aquilo que Peter Haining chamou de *Butcher Shop Horror*, quanto no cinema, com os *splatter films* (CARROLL, 1990, p. 2011). Nessas novas vertentes do horror, a tradicional violência típica do gênero é levada às últimas instâncias de degradação possíveis, representando em parte, ainda segundo Carroll, a ansiedade típica do pós-modernismo acerca das categorias culturais. A destruição sangrenta e completa dos corpos é reflexo da desconstrução de eixos do conhecimento, das crises identitárias e da ressignificação dos papéis sociais dos indivíduos, questões absolutamente relevantes na história de Charnas. No constante jogo de espelhos do conto, a morte dos cães é, ainda, a definitiva e brutal morte da infância contrastada com a versão romantizada que se dá quando Hilda e Kelsey guardam Pinkie em sua caixa. O lobo, um canino grande e selvagem, assassina os pequenos cães, versão domesticada da sua própria existência, assim como a infância integrada o era para a protagonista. Para Kelsey, é um dos últimos passos antes de se desintegrar completamente da

my face. I picked him up in my mouth, and it was like he hardly weighed a thing. I trotted away holding him up off the ground, and under a bush in Baker's Park I held him down with my paws and I bit into his belly, which was still warm and quivering. Like I said, I was hungry. The blood gave me this rush like you wouldn't believe. I stood there a minute looking around and licking my lips, just sort of panting and tasting the taste because I was stunned by it, it was like eating honey or the best chocolate malt you ever had. So I put my head down and chomped that little dog, like shoving your face into a pizza and inhaling it. God, I was starved, so I didn't mind that the meat was tough and rank-tasting after that first wonderful bite. I even licked blood off the ground after, never mind the grit mixed in.

ordem social.

Após devorar mais dois cachorros nessa mesma noite, a menina retorna para casa. Já em seu quarto, ela teme que o consumo dos animais em sua forma de lobo a tenham condenado ao lugar sobrenatural do fenômeno para sempre: “Tipo, se você entrar em um castelo de fadas e comer ou beber alguma coisa, é isso, nunca mais você pode ir embora. Imagina se eu não voltasse a ser humana pela manhã? [...] para falar a verdade, eu senti que isso não importava; tinha valido a pena” (CHARNAS, 1996, p. 662)⁷⁹. Kelsey percebe, nesse momento, que não se importaria em ser um lobo para sempre. É a compreensão do seu descolamento do papel que a sociedade lhe reserva enquanto mulher e o conseqüente desprendimento das obrigações sociais a esse papel atreladas. Ao contrário do homem-lobo clássico que deseja a todo custo buscar uma cura para sua condição, o retorno à completude humana de sua essência fragmentada, a mulher-loba prefere ser o fenômeno. Viver como um lobo para sempre não parece um negócio ruim a quem sofre com a condição de subalterna em uma sociedade patriarcal. Ao invés disso, porém, Kelsey acorda de volta em seu corpo adolescente pela manhã.

Durante o café, a menina percebe que seus pais nada desconfiam de sua escapada noturna em forma de lobo. A constatação traz à menina uma estranha sensação de liberdade. Essa inobservância, assim como ocorre com os meninos na escola, terá como consequência o escalonamento dos atos de Kelsey. Uma sociedade que não condena a violência quando parte de determinados grupos de pessoas só pode terminar por produzir mais indivíduos violentos. Por enquanto, porém, Kelsey descobre que a lua não está mais cheia e, por isso, não consegue mais se transformar por algum tempo. Enquanto aguarda ansiosa pela próxima lua cheia, Kelsey ganha algumas espinhas e vai a uma festa onde a maioria dos adolescentes fuma maconha. No dia seguinte, Billy Linden diz a todos que *deu uns amassos* em Kelsey em um dos quartos da casa, o que era mentira, mas como estavam quase todos sob efeito de drogas ninguém se lembra de muita coisa e todos acreditam em Billy, inclusive Gerry-Anne, que para de falar com a amiga. Nesse momento, ao discorrer sobre a mentira de Billy, Kelsey revela algo ainda mais perturbador:

Na verdade, uma vez Billy deixou mesmo uma menina do sétimo B chapada na garagem dos pais dele e ele com mais dois amigos fizeram aquilo com ela enquanto ela estava fora de si, ou pelo menos eles disseram que fizeram e, de todo modo, ela ficou envergonhada demais para falar qualquer coisa e um tempo

⁷⁹ Like, if you wander into a fairy castle and eat or drink anything, that's it, you can't ever leave. Suppose when the morning came I didn't change back? [...] to tell the truth, I felt like I wouldn't mind; it had been worth it.

depois mudou de escola. (CHARNAS, 1996, p. 663)⁸⁰.

Não há dúvidas de que esse trecho, casualmente comentado pela narradora adolescente, foi incluído de forma estratégica no texto. Além de costurar mais uma vez a experiência individual de Kelsey à experiência coletiva da mulher em uma sociedade misógina, o breve relato transforma nossas impressões sobre Billy. O menino, que até então era visto somente como um *bully* mimado e mal-educado, passa a ser caracterizado como um estuprador. O modo como a informação é disposta na narrativa, próxima ao fim do conto e após todas as outras violências cometidas por Billy, simula a própria progressão do machismo quando práticas nocivas não são inibidas pela sociedade. A situação descrita, um abuso sexual realizado por um grupo de adolescentes e que culmina na estigmatização da vítima e na impunidade dos estupradores, não é um caso isolado, mas recorrente no mundo todo até os dias atuais. Podemos encontrar facilmente e com frequência notícias de meninos, geralmente de classe média alta, que cometeram estupros e receberam penas brandas ou foram até mesmo absolvidos dos crimes com base na lógica de que “são apenas garotos”⁸¹⁸²⁸³.

Um caso que ganhou bastante atenção nos EUA no ano de 2019 foi a sentença proferida pelo juiz James Troiano na corte de New Jersey em um caso de estupro no qual um garoto de 16 anos gravou a relação sexual com uma garota desacordada da mesma idade. Mesmo tendo acesso a mensagens que o rapaz enviou a amigos com o vídeo e legenda dizendo “When your first time having sex is rape” (Quando a sua primeira vez é um estupro), o juiz decidiu não enquadrar o caso como estupro. Dentre as justificativas apresentadas pelo magistrado se encontravam frases como “ele vem de uma boa família” e “ele provavelmente vai entrar em uma boa faculdade”. O juiz ainda chegou a dizer que os advogados de acusação deveriam ter alertado a menina sobre os prejuízos que uma acusação como essa poderiam trazer ao futuro do rapaz⁸⁴. A indignação pública, nesse caso, resultou na exoneração do juiz e demonstra algum progresso no que tange à percepção da sociedade sobre esse tipo de crime.

Na época em que o conto de Charnas foi publicado, porém, um caso de estupro coletivo na mesma New Jersey movimentava a opinião pública nos EUA de maneira bem diferente.

⁸⁰ As a matter of fact, Billy once actually did get a girl in Seven-B high one time out in his parents’ garage, and him and two of his friends did it to her while she was zonked out of her mind, or anyway, they said they did, and she was too embarrassed to say anything one way or the other, and a little while later she changed schools.

⁸¹ <https://extra.globo.com/casos-de-policia/menina-de-11-anos-estuprada-por-quatro-garotos-em-belo-horizonte-24707154.html>

⁸² <http://crianca.mppr.mp.br/2020/03/233/ESTATISTICAS-Estupro-bate-recorde-e-maioria-das-vitimas-sao-meninas-de-ate-13-anos.html>

⁸³ <https://www.cbc.ca/news/canada/calgary/timothy-fanning-adham-el-sakaan-gang-rape-appeal-guilty-1.6028897>

⁸⁴ <https://www.theguardian.com/us-news/2019/jul/03/new-jersey-teen-judge-court-good-family>

Membros de um time de futebol local abusaram de uma garota mentalmente incapaz de 17 anos. Além do sexo oral e vaginal, os estupradores chegaram a penetrar a menina com um cabo de vassoura e um taco de baseball. É importante observar os detalhes mais cruéis desse acontecimento porque eles certamente informam o texto de Charnas no tocante ao grau de violência explícita apresentado. O fantástico, enquanto contradiscurso, vai promover um choque de realidade ao forçar o leitor a encarar a violência cotidiana apoiada nos discursos hegemônicos e que, muitas vezes, fingimos não ver. A violência exercida por Kelsey, detalhadamente descrita no conto, traça claro paralelo com os atos bárbaros desses adolescentes estupradores que Billy representa na história e a quem a sociedade parece dar aval para a incursão em atos de violência sexual:

Como o jornalista Bernard Lefkowitz documentou em seu livro *Our Guys*, muitos residentes da pequena cidade, predominantemente branca, de classe média alta, imediatamente apoiaram os garotos, com muitos pais culpando a adolescente por seduzir os rapazes e líderes de torcida vestindo laços amarelos durante a formatura para apoiar os acusados. Em uma foto de arquivo dos jogadores do time de futebol de Glen Ridge deixando o tribunal eles parecem ser exatamente o que são: garotos brancos e privilegiados de classe média alta. O consenso massivo entre os moradores da cidade era que eles tinham muito a perder ao ser publicamente tachados de abusadores sexuais e que não deveriam ter de pagar um preço tão alto por ter se envolvido em uma brincadeira inofensiva dessas; eles eram, afinal, ‘nossos garotos’, como eram chamados pelas adoráveis alunas do ensino médio conhecidas por bater às suas portas com refeições caseiras preparadas para eles. (DICKSON, 2019, n.p., grifo da autora)⁸⁵.

A sociedade, ao ver um ideal de jovem em consonância com valores hegemônicos representado nesses adolescentes, se recusa a identificar seus crimes como tais. Ao invés disso, ocorre a culpabilização da vítima e a relativização da violência face ao “potencial” e à “contribuição social” dos garotos, não por acaso “privilegiados, brancos, de classe média alta”. Não bastasse essa percepção, também não há uma preocupação com a necessidade de mudança no modo como esses jovens são educados porque suas atitudes são percebidas como “brincadeiras inocentes” e nada mais. A experiência negativa da menina, seu sofrimento físico e psíquico, não parecem, aos olhos dessa determinada sociedade, suficientemente significativos para evocar alguma sanção contra as ações dos estupradores. Esses garotos, por sua vez, estão

⁸⁵ As journalist Bernard Lefkowitz documented in his book *Our Guys*, many residents of the predominantly white, upper middle-class town immediately rallied around the boys, with many parents blaming the teenage girl for seducing the boys and cheerleaders donning yellow ribbons at graduation to support the accused. In an archival photo of the Glen Ridge football players leaving the courthouse, they look like exactly what they are: privileged, white, upper-middle-class boys. The overwhelming consensus among townspeople was that they had everything to lose by being publicly named sex offenders, and that they shouldn’t have to pay such a steep price for having engaged in such harmless hijinks; they were, after all, ‘our guys,’ as they were called by the adoring female high school students who were known to arrive on their doorsteps with home-cooked meals for them.

plenamente conscientes de seus privilégios e é por isso que eles, assim como Billy Linden, chegam a se gabar de suas atitudes. O estupro é, para eles, apenas mais um exercício do tipo de dominação violenta para a qual são muitas vezes preparados ao longo da vida.

A reprovação pública, assim, especialmente em casos que não chegam a ser formalizados na justiça, acaba recaindo sobre as vítimas, muitas vezes estigmatizadas com a acusação de ardilosamente provocar o apetite sexual masculino ou de simplesmente “merecer” esse tipo de violência por se colocar em situações nas quais, segundo uma ideia conservadora do papel social da mulher, não deveriam se colocar. Conforme exposto por Khan et al. (2018), o medo dos prejuízos sociais acarretados por esse estigma é o que leva muitas vítimas de abusos sexuais a silenciar o acontecimento. A menina violentada por Billy e seus amigos, por exemplo, se sente “envergonhada demais para falar” sobre a violência sofrida e acaba mudando de escola, fugindo do estigma. Na vida real, muitas meninas chegam a recorrer a medidas extremas movidas por essa mesma vergonha de uma possível humilhação pública. No dia 02 de junho de 2021, há apenas quatro dias do momento em que esta análise é escrita, jornais divulgam o suicídio de uma jovem na Bélgica. A menina de 14 anos tirou a própria vida depois que imagens dela sendo estuprada por cinco adolescentes alguns dias antes foram divulgadas na internet⁸⁶.

Na passagem de tempo até a próxima lua cheia, Kelsey sofre novas experiências de bullying, como ter Billy Linden atirando pedaços de pão entre seus seios durante o almoço na escola. Ao mesmo tempo, a autora continua a costurar sutilmente a narrativa com experiências negativas vivenciadas por colegas de Kelsey e que estão diretamente relacionadas à sua condição de mulheres. Uma das histórias que a narradora conta é sobre uma menina que tem de trocar as fraldas do irmãozinho porque seus pais consideram a atitude uma boa preparação para ser mãe: “Ela faz piada sobre isso o tempo todo, mas dá para ver que ela realmente odeia” (CHARNAS, 1996, p. 663)⁸⁷. O relato é feito logo depois que Kelsey descobre que sua madrasta está grávida e que o mesmo destino da amiga a aguarda. Um fatalismo sombrio corrói as expectativas da garota sobre seu futuro enquanto mulher na sociedade em que vive ao deparar-se com a maternidade não como opção, mas como caminho obrigatório de sua existência. A outra história apresentada nesse ponto da narrativa toca mais uma vez no recorrente tema do abuso sexual.

Ao perceber que Kelsey parece não se importar mais com os ataques de Billy Linden, um rapaz a quem ela está auxiliando nas aulas de francês questiona sua calma. Kelsey responde que tem um segredo que lhe dá essa calma, mas não revela qual. O menino retruca que meninas

⁸⁶ <https://www.dailyrecord.co.uk/news/uk-world-news/teenager-suicide-rape-cemetery-online-24235551>

⁸⁷ She jokes about it, but you can tell she really hates it.

não conseguem guardar segredos e é então que a narradora comenta irônica para si: “Claro, como aquela Sara do oitavo B que acabou que o próprio pai vinha molestando ela há anos, mas ela nunca contou a ninguém até que alguma psicóloga descobriu em um teste que todos nós tivemos que fazer na sétima série. Até lá, a Sara guardou seu segredo muito bem” (CHARNAS, 1996, p. 664)⁸⁸. A menção ao abuso intrafamiliar reforça a associação de Firestone (1976) entre a opressão feminina e a opressão infantil e destaca a impotência e o silenciamento que esses indivíduos experimentam diante dos abusos. Em relação à violência sexual sofrida por crianças no seio familiar, Kitzinger (1997) afirma que crianças são socializadas no papel de vítima, ou seja, há um cultivo da sua dependência como meio de garantia da subserviência à autoridade dos pais, o que as torna extremamente vulneráveis em situações de abuso. Firestone, por sua vez, cita a dependência física e, principalmente, econômica como determinantes para a dominação de adultos sobre crianças e de homens sobre mulheres, uma condição que a autora chama de “escravidão privilegiada” (1976, p. 112-114).

Todas essas experiências de opressão de mulheres e de meninas ampliam a tensão no conto e antecipam uma inevitável revolta. O estopim vem um dia após Kelsey voltar a se transformar em lobisomem e devorar alguns cachorros de um homem rico da cidade. Os cachorros não lhe caem bem no estômago e Kelsey já está de mau humor quando descobre que Stacey, a menina popular, roubou seu sutiã no vestiário e entregou a Billy, o qual, por sua vez, o pendurou em um mural do lado de fora da sala do diretor. Depois disso, Billy passa o dia todo alardeando que em breve Kelsey estará usando sutiã meia taça. Mais uma vez seguindo uma noção amplamente difundida no movimento feminista de que as mulheres que reproduzem o machismo não devem ser combatidas, mas instruídas, Kelsey descarta qualquer retaliação contra Stacey e direciona toda sua ira ao verdadeiro agente opressor em sua vida, Billy: “A Stacey não tinha importância, ela era só uma imbecil. O Billy importava. Ele vinha acabando comigo naquela escola desde sempre, com sua mente suja e aquele bocão gordo. Eu já tinha passado do ponto de chorar ou lutar e levar uma surra. *Eu estava fervendo*, já tinha aguentado muita merda dele, e eu tinha uma ideia” (CHARNAS, 1996, p. 664, grifo nosso)⁸⁹.

Embora Billy e Kelsey não estejam envolvidos em um relacionamento romântico, a fala da narradora parece refletir as mulheres assassinas assistidas por Walker (2009) em estudo

⁸⁸ Sure, like that kid Sara in Eight-B who it turned out her own father had been molesting her for years, but she never told anybody until some psychologist caught on from some tests we all had to take in seventh grade. Up till then, Sara kept her secret fine.

⁸⁹ Stacey didn't matter, she was just a jerk. Billy mattered. He had wrecked me in that school forever, with his nasty mind and his big, fat mouth. I was past crying or fighting and getting punched out. I was boiling, I had had enough crap from him, and I had an idea.

desenvolvido com mais de 400 vítimas de violência doméstica. Uma versão inicial do estudo – responsável por caracterizar a Síndrome da Mulher Espancada (Battered Woman Syndrome) – realizado com 100 vítimas de violência doméstica, das quais somente 9 haviam cometido homicídio, foi originalmente publicada nos anos 80. Segundo a pesquisadora, o histórico de todas as relações abusivas apresentava diversas ocasiões em que uma intervenção poderia ter evitado a fatalidade. Sem essa intervenção, no entanto, “as mulheres sentiam que ninguém as levava a sério, que elas precisavam se proteger sozinhas contra ataques brutais” (WALKER, 2009, p. 135)⁹⁰. É o acúmulo da violência repetidamente sofrida e o sentimento de vulnerabilidade e abandono social que, em última instância, levam ao ato extremo do homicídio. Devido a isso, a pesquisadora, a qual atua como “testemunha especializada” em casos jurídicos de assassinatos domésticos cometidos por mulheres violentadas, classifica esses homicídios como atos de defesa pessoal e, portanto, naturais, em oposição à aura de anormalidade que a lei muitas vezes tenta lhes atribuir. Assim, ao decidir revidar os ataques, Kelsey não está enlouquecendo, mas agindo conforme tipicamente o faria um ser humano posto sob as mesmas condições e possuindo os meios para tal.

O plano de Kelsey se inicia com uma ida à casa de Billy. O garoto a recebe com soberba e despreocupação, a chamando de *Peitos*. Kelsey, então, lhe oferece um acordo: ela o encontraria sozinho em uma praça tarde da noite, tiraria a blusa e deixaria que ele fizesse o que quisesse com seus seios; em troca, o garoto guardaria segredo e deixaria de incomodá-la na escola. Billy aceita a proposta imediatamente e ainda sugere que, se Kelsey gostar, eles poderiam fazer aquilo outras vezes. Ele também promete segredo, o que a narradora sabe que só duraria até depois de conseguir o que desejava. Embora Kelsey não tenha intenção alguma de permitir o encontro sexual, o tipo de negociação exposto por Charnas se revela bastante comum na sociedade estadunidense (CHRISTPHER, 1988; WALKER, 1997; WEISS, 2009; QUINN-NILAS e KENNETT, 2018). Em estudo realizado por Christopher (1988) com 275 jovens universitárias, por exemplo, 95% das entrevistadas admitiram já haver consentido com algum tipo de interação sexual indesejada devido a pressões sociais. Ainda que essas pressões tenham origens variadas – de incentivo dos amigos a ameaças de perda do status social – todas preveem o mesmo tipo de degradação à qual Kelsey parece se propor em favor da preservação de um suposto bem-estar social e se encontram alicerçadas em concepções predeterminadas de papéis de gênero.

Esses dados sugerem que, caso Kelsey não gozasse da força sobrenatural do fenômeno,

⁹⁰ The women felt that no one took them seriously, that they alone had to protect themselves against brutal attacks.

que a coloca momentaneamente em um lugar de domínio sobre Billy, ela teria, de fato, que encontrar meios de negociar seu lugar subalterno. Possivelmente, a menina faria concessões em favor de seu opressor, na hipótese de minimização do assédio sofrido, haja vista a impossibilidade de extingui-lo diante do machismo da sociedade em que vive. Esse tipo de estratégia também é descrito no estudo de Walker, a qual afirma que “todas as mulheres falaram de como aprenderam a controlar suas próprias mentes, reconhecendo que o espancador controlava seus corpos. Elas deixaram que os espancadores pensassem que eram burras ou influenciáveis e pareciam acatar seus desejos” (2009, p. 136)⁹¹. Assim como essas mulheres, porém, Kelsey, possuindo a força do fenômeno fantástico, vai buscar o encerramento da opressão. Enquanto Billy a aguarda assustado na praça, Kelsey dá voltas pelas redondezas para verificar se o menino se encontra realmente sozinho. Billy ouve os barulhos e pergunta várias vezes se é Kelsey quem está ali. A dinâmica predador-presa está finalmente invertida. Billy é o animal acuado e indefeso em que ele havia transformado Kelsey na escola e a menina é o monstro capaz de atacá-lo a qualquer momento:

Eu estava me revirando por dentro, não podia esperar nem mais um segundo. Abri caminho pelos arbustos e pulei sobre ele, voando.

Ele tropeçou para trás com um grasnido – “O quê!” –, sacudindo as mãos na frente do rosto, e estava inspirando fundo para dar um grito quando eu o atingi como um caminhão de demolição.

Eu atravessei meu nariz entre suas garras frágeis e abocanhei seu rosto com força.

Nenhum som saiu dele exceto um gorgolejo denso e molhado que eu mais degustava que ouvia porque o som veio direto dentro da minha boca com o jato de sangue e a grande bagunça de carne e pele que eu rasguei e depois engoli.

Ele se contorceu, batendo em mim, mas eu mal sentia qualquer coisa através do meu pelo. Quer dizer, ele não era tão grande e forte estirado no chão comigo o prendendo todo reto e imóvel com meus músculos de lobo. Além do mais, ele estava em choque. Senti uma baforada vindo de baixo quando ele deixou escapar tudo nas calças.

[...]

Eu enfiei o nariz por baixo do que sobrou do queixo do Billy e arranquei sua garganta com uma mordida.

Agora quero ver ele sair por aí contando mentira sobre os outros.

As roupas me deram bastante trabalho e senti muita falta de ter mãos. Dei um jeito, porém, de arrancar a camisa dele do cinto com meus dentes e foi fácil rasgar e abrir sua barriga. Foi uma bagunça, mas uma vez que eu cheguei lá foi melhor que jantar de Ação de Graças. Quem poderia imaginar que alguém tão horrível como o Billy Linden teria um gosto tão bom?

Ele mal se movia nesse ponto e eu parei de pensar nele como Billy Linden. Eu parei completamente de pensar. Só enfiei a minha cara dentro dele e puxei deliciosos pedaços quentes e comi até estar catando os farelos e a coisa toda

⁹¹ The women all told of ways they learned to keep control of their own minds, recognizing that the batterer had the ability to control their bodies. They let the batterers think they were stupid or suggestible and appeared to conform to his wishes.

esfriar (CHARNAS, 1996, p. 666)⁹².

Não por acaso, a horrível descrição feita por Charnas se assemelha a um estupro. Kelsey arquitetou o encontro para fazer justiça, mas quando ela pula sobre Billy, não é racionalmente e sim por conta de alguma espécie de instinto que a agitava por dentro. Billy tenta lutar, mas Kelsey mal consegue sentir seus ataques porque o menino é, agora, muito mais fraco que ela, atirado no lugar de vítima pelo peso dos “músculos de lobo” que a narradora faz questão de assinalar. Ela o prende e o imobiliza sob suas pernas em um ato violento de subjugação. Rendido, Billy sente o medo e a impotência de uma mulher diante de um abuso sexual cometido por alguém fisicamente mais forte que ela. Kelsey, por sua vez, assumindo o lugar do abusador, arranca a voz de sua vítima e descreve a dificuldade para tirar as roupas de Billy, as quais ela rasga para “entrar” na barriga do garoto. As escolhas lexicais e o tipo de ação descrita evocam muito mais um abuso sexual violento do que somente o ataque de uma fera carnívora e se diferem da morte do cachorro na passagem anterior porque enfatizam o sofrimento do garoto. Por fim, Kelsey não pensa mais, apenas cede aos seus instintos e ao prazer que a toma até a destruição completa de sua presa.

A morte de Billy é o ápice da violência retratada no conto, mas é também, acima de tudo, um apontamento de toda a violência sexual e simbólica que nos foi apresentada ao longo da narrativa, sofrida por Kelsey e por outras mulheres. A inversão de papéis, o momento final em que Kelsey enfim se torna o monstro que a sociedade tanto teme, é também a exposição de todo o mal por ela sofrido, da monstruosidade social que o fenômeno surge para combater (MALRIEU, 1992). Assim como as mulheres retratadas por Walker (2009), Kelsey atingiu o limite da sua capacidade de suportar a opressão masculina legitimada por uma sociedade misógina. Possuindo os meios para terminar à força essa opressão, Kelsey não hesita em assassinar seu opressor. Assim, a narrativa utiliza o determinismo biológico justamente para

⁹² I was wild inside, I couldn't wait another second. I tore through the bushes and leaped for him, flying. He stumbled backward with a squawk—"What!"—jerking his hands up in front of his face, and he was just sucking in a big breath to yell with when I hit him like a demo-derby truck. I jammed my nose past his feeble claws and chomped down hard on his face. No sound came out of him except this wet, thick gurgle, which I could more taste than hear because the sound came right into my mouth with the gush of his blood and the hot mess of meat and skin that I tore away and swallowed. He thrashed around, hitting at me, but I hardly felt anything through my fur. I mean, he wasn't so big and strong laying there on the ground with me straddling him all lean and wiry with wolf-muscle. And plus, he was in shock. I got a strong whiff from below as he let go of everything right into his pants. [...] I nosed in under what was left of Billy's jaw and I bit his throat out. Now let him go around telling lies about people. His clothes were a lot of trouble and I really missed having hands. I managed to drag his shirt out of his belt with my teeth, though, and it was easy to tear his belly open. Pretty messy, but once I got in there, it was better than Thanksgiving dinner. Who would think that somebody as horrible as Billy Linden could taste so good? He was barely moving by then, and I quit thinking about him as Billy Linden anymore. I quit thinking at all, I just pushed my head in and pulled out delicious steaming chunks and ate until I was picking at tidbits, and everything was getting cold.

criticar o determinismo biológico como meio de atribuição de direitos desiguais. O questionamento que fica, e que também é levantado por Walker, é até que ponto essas mulheres podem ser responsabilizadas pelos seus atos e até que ponto a sociedade, com toda a violência simbólica exercida, deve ser creditada pela manutenção das pressões que levaram ao crime.

Quando a morte de Billy é descoberta, Kelsey se regozija em ouvir na escola os rumores de que algum animal selvagem o havia devorado: “Quando eu pensava no que eu realmente fiz com o Billy, eu tinha que sorrir. Era maravilhoso poder caminhar pelos corredores sem ouvir ninguém gritando ‘Ei, Peitos!’” (CHARNAS, 1996, p. 667)⁹³. Não há arrependimento algum em Kelsey. Do mesmo modo que Billy cometia atrocidades e seguia pleno em seu lugar de privilégio, a garota agora reclama esse mesmo lugar. Diante da impossibilidade de mudar o sistema, Kelsey somente reorganiza a hierarquia da dominação: “Há pessoas que simplesmente não merecem viver. A mesma coisa vale para o Fat Joey, se ele não parar de me cercar no laboratório de ciências, tentando me apalpar” (ibidem)⁹⁴. Assim como o monstro de Frankenstein, que se torna assassino como meio de contra-ataque, de negociação e de vingança, Kelsey encontra na retaliação direta a única saída para a opressão estrutural que sofre, um processo que estimula, por sua vez, como efeito colateral, certo embrutecimento da sua sensibilidade.

Em entrevista concedida a Joan Gordon, a própria autora reconhece que Kelsey se demonstra “ela própria bem egoísta e sem empatia” (CHARNAS, 1999, p. 456)⁹⁵. Para ela, Kelsey poderia também se tornar um monstro tão terrível quanto Billy e as contrapartes reais a quem ele representa e é justamente essa possibilidade que evoca, de forma mais contundente, os efeitos nocivos da permissividade social em relação a atos de abuso e opressão. Ainda na mesma entrevista, se mostrando contrária ao posicionamento de Kelsey, Charnas afirma que acredita que ninguém está apto a determinar quem merece viver ou morrer, “mas quando eu vejo alguém manifestando impulsos particularmente cruéis, egoístas e sem empatia eu sei que essa pessoa precisa ser convencida de que esse ou aquele tipo de comportamento altamente destrutivo *não é permitido*. ‘Se você fizer isso, então a nossa sociedade humana vai fazer isso com você.’” (ibidem, grifo da autora)⁹⁶. É um modo de demonstrar que o principal argumento

⁹³ When I thought about what I had actually done to Billy, I had to smile. It felt totally wonderful to walk through the halls without having anybody yelling, ‘Hey, Boobs!’.

⁹⁴ There are people who just plain do not deserve to live. And the same goes for Fat Joey, if he doesn't quit crowding me in science lab, trying to get a feel.

⁹⁵ Pretty selfish and empathy blind herself.

⁹⁶ But when I see someone acting out particularly selfish, empathy blind, cruel impulses I know I see someone who needs to be convinced that this or that sort of deeply destructive behavior is not allowed. “If you do this, then our human society will do that to you.”

do conto não é em favor da violência, mas da compreensão de que a violência cometida por Kelsey é resultado de todo um processo sistemático de opressão e, portanto, também de violência, que pode e deve ser suprimido pela sociedade.

É por isso que a mulher-lobo de Charnas, muito diferentemente do que costuma ocorrer com suas contrapartes masculinas na literatura e no cinema, não mata de forma desregrada, mas escolhe como presas aqueles que, de algum modo, pertencem ao status quo. Mesmo os cachorros atacados por Kelsey são geralmente advindos das áreas ricas da cidade. A demarcação da situação financeira dos proprietários dos cachorros não tem outra função na história senão reforçar que os ataques de Kelsey, simbolicamente, se dão contra a hierarquia de dominação estabelecida em sua sociedade. O fenômeno fantástico, assim, não se encontra isolado na perspectiva individual da protagonista, como querem diversos teóricos do gênero, nem na pura contestação imediata de uma microconjuntura social, como querem outros, mas está inscrito no que pode ser entendido como a simulação de uma transformação de estruturas históricas tornada possível mediante o sobrenatural. Ao apresentar, com sua existência, novos modos de ser, pensar e agir, o fenômeno exige a reorganização da ordem social para abarcá-lo, trazendo inevitáveis consequências para o modo de existir das personagens e a sugestão da futura transformação da sociedade como um todo.

Ao fim da história, a narradora nos informa, com alegria, que não menstrua mais. É a constatação da superação do lugar social biologicamente determinado que lhe estava reservado até então. Não há mais a escravização do corpo pela espécie. Kelsey é o primeiro exemplar de uma outra espécie e, portanto, de uma outra humanidade. Apelidada na cidade de “O Assassino da Lua Cheia”, a menina continua atacando suas presas cuidadosamente selecionadas, mantendo seu papel de contestar a opressão: “Eu procuro por gente se esgueirando no meio da noite, como Billy, esperando na praça àquela hora” (CHARNAS, 1996, p. 667)⁹⁷. Kelsey, porém, já não sente tanta fome quanto no início e, muitas vezes, apenas corre durante as noites de lua cheia, gozando da liberdade finalmente conquistada. No mais, a menina segue sua vida de adolescente e termina o conto nos informando que vai a um encontro duplo com Gerry-Anne, o namorado dela e um amigo. Com isso, a autora nos deixa claro que Kelsey não odeia os homens e sim o machismo, que não é ela o monstro e sim a sociedade que promove o verdadeiro horror da violência sistemática de homens contra mulheres. Para o ano novo, Kelsey faz duas promessas: não ter mais vergonha de seus seios e jamais comer um cachorro novamente.

⁹⁷ I look for people sneaking around in the middle of the night, like Billy, waiting in the park that time.

CAPÍTULO 4: O FENÔMENO ANTI-IMPERIALISTA DE “THE PAPER MENAGERIE”

Originalmente publicado em 2011, em *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, o conto “The paper menagerie”, de Ken Liu, conquistou o feito histórico de ser a primeira obra de ficção, em qualquer categoria, a vencer os três principais prêmios do mundo para literaturas de fantasia e ficção científica: Hugo, Nebula e World Fantasy Award. No enredo, o narrador, Jack, rememora sua relação com a mãe e, através dela, sua própria experiência cultural enquanto sino-americano crescendo nos EUA. São intercalados, ao longo da narrativa, trechos sobre experiências que Jack vivenciou e trechos sobre a vida da mãe, em um movimento de lenta descoberta da própria história. Essa relação é intermediada por um fenômeno fantástico representativo da tradição chinesa: animais de *zhezhi* (origami) feitos pela mãe que, aparentemente, ganham vida com seu sopro.

A princípio, “The paper menagerie” pode parecer não se encaixar no corpus de contos que trazemos nesse trabalho posto que, inicialmente, apresenta o que poderia ser compreendido como um fenômeno exterior, mas, muito pelo contrário, essa narrativa revelará um dos mais interessantes usos da perspectiva do fenômeno na literatura fantástica contemporânea. Isso porque o narrador, como veremos logo mais, fala do lugar do fenômeno, um lugar no qual ele mesmo nasceu e no qual permaneceu durante a infância até dele deslocar-se, devido a pressões sociais, ao longo da vida, retornando no fim. A trama do conto, assim, em termos do fantástico, é o desenrolar desse momento em que Jack transita de um lugar para o outro até se reencontrar enquanto ser híbrido, mestiço, dotado de valores e crenças contrários à sociedade de consumo e ao imperialismo cultural estadunidenses.

É por constituir a representação desse olhar posterior transformado, que a narrativa aparentemente quebra, já de início, uma regra básica do fantástico clássico: a negatividade do fenômeno. De acordo com Filipe Furtado, “só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico” (1980, p. 22). Em outras palavras, o fenômeno na literatura fantástica deve, de algum modo, desafiar o protagonista da história. Se isso não acontece, se o fenômeno beneficia o protagonista, então caímos no reino do maravilhoso, das fadas madrinhas dos contos de fadas. Estranhamente, é nesse lugar que iniciamos nossa jornada em “The paper menagerie”. Isso porque a primeira lembrança que Jack carrega de um animal de origami animado é de um momento em que ele, ainda bebê, chorava profusamente, vindo a se acalmar somente diante do tigre de papel feito por sua mãe e chamado *Laohu* (tigre, em chinês). Não há ameaça do fantástico porque, na visão da criança, não há nada de errado e nem de impossível naquele

acontecimento. Podemos dizer que o universo da criança é maravilhoso por definição porque ainda não foi limitado pelas verdades do mundo.

Um tigre de papel ganhando vida própria não fere as crenças e nem os modos de pensar de Jack, mas não o faz simplesmente porque o próprio Jack ainda não se insere na lógica dominante do mundo. A criança, naturalmente, não deixa de pertencer e de ser influenciada pelas condições presentes no contexto em que vive, mas o contexto de Jack é um ambiente doméstico em que sua visão de mundo é ditada essencialmente pelo pensamento e comportamento de sua mãe, ela mesma parte integrante do fenômeno fantástico na história. Quando Laohu surge na vida do bebê, ele oferece a Jack princípios de verdade baseados na lógica do fenômeno, dentre os quais o mais proeminente é que animais de papel podem se mover sozinhos. Essa lógica, por sua vez, é que vai garantir que o fenômeno constitua uma contradição de discursos hegemônicos na sociedade em que Jack vive, mas que ainda desconhece. O que ocorre é que a cosmogonia que nos é apresentada no início da narrativa é a cosmogonia do fenômeno e não a cosmogonia dominante na diegese; essa nós só iremos conhecer quando tivermos contato com a sociedade existente para além do reduto do fenômeno.

No fantástico clássico, seria bastante improvável uma configuração como essa, posto que o protagonista dessas narrativas era sempre ou quase sempre alguém aparentemente em grande sintonia com a ordem dominante. Contrariando essa premissa, Jack vem de uma dimensão completamente diferente daquela a que pertencem esses ditos protagonistas. O menino habita um espaço que, embora esteja dentro da sociedade e, mais cedo ou mais tarde, deverá ceder à pressão que ela exerce em seu entorno, se encontra temporariamente isolado dela. Por essa razão, o recurso ao maravilhoso faz muito sentido dentro da economia narrativa do conto, haja vista que, assumindo seu ponto de vista, o leitor acompanhará não a irrupção do fenômeno na realidade, mas, ao contrário, a irrupção da sociedade no espaço do fenômeno: “Estendi as mãos para a criação de minha mãe. O rabo do tigre balançou e ele atacou meu dedo por brincadeira. ‘Rawrr-sa,’ rosnou ele, um som que era algo entre um gato e o farfalhar de jornais” (LIU, 2011, p. 65)⁹⁸. O maravilhoso, então, é parte da caracterização dessa dimensão do fenômeno, desse espaço de exceção que se constitui o ambiente doméstico de Jack dentro da sociedade estadunidense.

O próprio Laohu, criado a partir de um papel de presente de fundo branco com desenhos, entra na história como um aceno à mitologia chinesa, na qual o tigre branco é tido como um dos quatro animais associados às diferentes regiões do céu. Identificado como o protetor do

⁹⁸ I reached out to Mom’s creation. Its tail twitched, and it pounced playfully at my finger. ‘Rawrr-sa,’ it growled, the sound somewhere between a cat and rustling newspapers.

oeste e dos espíritos dos mortos, o tigre possui características que dialogam perfeitamente com as funções que o origami, enquanto fenômeno fantástico, exercerá na história⁹⁹. Assim, o tigre de papel representa, do mesmo modo que Jack – nascido, não por acaso, no ano do tigre no horóscopo chinês –, a junção de leste e oeste, de oriente e ocidente, de passado e presente. Esse primeiro segmento termina com a informação de que o sopro da mãe de Jack é que dava vida aos origamis, colocando a mulher, assim, em um lugar quase sobrenatural em seu ato criador. Fica claro que tanto mãe quanto filho são, também, fenômeno fantástico porque a constituição do sobrenatural no conto está intrinsecamente relacionada à cultura, à tradição e às crenças chinesas que ambos não só carregam, mas também incorporam.

Saindo desse momento mágico que fortalece o vínculo emocional entre mãe e filho, entre Jack e sua origem, no entanto, o narrador nos lança à crua realidade do mundo com um salto de tempo. É aqui que descobrimos que a cosmogonia vigente no universo narrativo não é aquela do início do conto, não é o maravilhoso, mas o real ordinário. Nesse ponto da história, Jack se encontra no ensino médio e parou de falar com a mãe. O início do trecho se dá com uma frase seca e depreciativa que marca o distanciamento agora imposto entre mãe e filho e que coloca a mulher em um papel passivo e objetificado: “Meu pai escolheu minha mãe em um catálogo” (LIU, 2011, p. 65)¹⁰⁰. Fica estabelecida, assim, uma relação comercial e a mãe é arrancada do lugar puro e divino anteriormente lhe atribuído para ser atirada ao lugar de objeto em um sistema em que relações afetivas são tratadas de maneira comercial. Reificada, a relação do garoto com a mãe não poderia senão ter se deteriorado.

A história que o pai conta a Jack é que encontrou a foto de sua mãe no catálogo de um serviço de encontros, acompanhada de uma breve biografia. Com o auxílio da agência de namoro, passaram a se comunicar por cartas até o pai viajar a Hong Kong para conhecer a jovem do catálogo. No encontro, o homem descobre que todas as informações na biografia da moça eram falsas e que ela mal fala inglês. Ao invés de desistir do relacionamento, no entanto, o homem paga uma garçonete para traduzir sua conversa e afirma que os dois conseguiram se entender muito bem. Depois de um breve retorno aos EUA para organizar a documentação necessária, finalmente, o homem busca a moça em Hong Kong, já com vias ao casamento. “*Que tipo de mulher se coloca em um catálogo para ser comprada?*” (LIU, 2011, p. 65, grifo do autor)¹⁰¹, pensa o jovem Jack com desdém. Nesse momento, o narrador adulto, já de volta a seu lugar de fenômeno e consciente de fatos que à época desconhecia, se distancia de seu eu infantil

⁹⁹ <https://web.archive.org/web/20151104154237/http://idp.bl.uk/education/astronomy/sky.html>

¹⁰⁰ Dad had picked Mom out of a catalog.

¹⁰¹ What kind of woman puts herself into a catalog so that she can be bought?

e critica sua soberba, “Meu eu do ensino médio achava que sabia tudo. O desdém me inebriava, como um vinho” (LIU, 2011, p. 65)¹⁰².

É interessante observar, nessa passagem, que a voz da mãe não aparece em momento algum. Primeiro, o pai a conhece por uma biografia criada pela agência de relacionamentos, depois troca cartas que foram também escritas pela agência, e, por fim, os dois se comunicam através de uma intérprete. Ainda sobre essa interação, temos acesso somente aos sentimentos e impressões do homem sobre a mulher e depois ao julgamento do jovem Jack. Não sabemos o que ela pensou dele, como se sentiu, por que se colocou no catálogo. Jack, assim como o leitor, também não possuía tais informações, mas, na condição de objeto, a voz de sua mãe não lhe interessava, não se fazia necessária. Conforme coloca Spivak (1988, p. 307), “Não há espaço do qual o subalterno sexuado [a mulher] possa falar”¹⁰³. Isso porque, não ocupando lugar de sujeito nas relações sociais, essa mulher subalterna que é a mãe de Jack perde completamente qualquer direito à sua subjetividade. Seu deslocamento social passa a ser puramente o resultado dos interesses sociais e econômicos que a circundam e sua essência passa a ser percebida como a interpretação proposta pelos agentes masculinos que avaliam seu comportamento.

Depois do julgamento precipitado feito por Jack, saltamos de volta à sua infância e encontramos ali, mais uma vez, um retrato da mãe que contradiz sua impressão negativa. Jack fala sobre como pediu que sua mãe lhe fizesse outros animais de origami e lista alguns deles. Com os olhos da criança, o narrador nos conta sobre traquinagens feitas pelos animais de origami, como entrar em um prato de shoyu, atacar passarinhos e se jogar na pia que Jack encheu de água. As situações e o modo como são descritas sugerem que, talvez, o menino estivesse atribuindo aos origamis a responsabilidade por suas próprias brincadeiras. Nesse caso, a mágica dos animais de papel não passaria de uma fantasia infantil. Essa possibilidade será revisitada inúmeras vezes ao longo do conto e aproximará a narrativa de Liu do fantástico clássico todoroviano ao estabelecer a hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para o fenômeno. Outra informação que corrobora essa percepção é que o próprio Jack sopra dentro dos origamis quando eles murcham para que retornem à vida; essa questão poderia simbolizar tanto que o menino possuía a mesma magia que a mãe, quanto que não havia magia alguma, somente a percepção imaginativa da criança.

Qualquer que seja o caso, nada anula a conexão entre mãe e filho construída materialmente em torno dos *zhezhi*, mas simbolicamente em torno da ancestralidade, da tradição e da cultura chinesas que partilham. Mãe, filho e *zhezhi*, assim, constituem um universo

¹⁰² The high school me thought I knew so much about everything. Contempt felt good, like wine.

¹⁰³ There is no space from which the sexed subaltern subject can speak.

particular dentro do universo que é a sociedade estadunidense de seu tempo. Sobrenaturais ou não, eles são o fenômeno porque contradizem crenças, valores e modos de pensar dessa sociedade. Ademais, assim como muitos fenômenos do fantástico clássico surgem em uma determinada realidade diegética provenientes de uma outra dimensão metafísica e, portanto, do maravilhoso, Jack, sua mãe e os animais de origami também o fazem. A grande diferença é que, por um momento, estamos inseridos, junto com o pequeno Jack, nessa mesma dimensão, prostrados enquanto leitores dentro do ponto de vista do fenômeno em seu “habitat natural”.

Estamos no reino dos fantasmas, dos anjos e demônios, das criaturas mágicas que vem de longe nos propor uma reflexão a respeito das nossas próprias certezas e teremos de enfrentar as consequências dessa colocação quando se der o inevitável conflito do fenômeno com o mundo exterior. Quando isso ocorrer, o leitor será também fenômeno e terá de acompanhar as oscilações do jogo social a partir desse lugar. Essa posição contraria a dinâmica mais recorrente no fantástico mesmo em narrativas contemporâneas. Como vimos no capítulo anterior e veremos nos próximos, as narrativas que trazem o fenômeno como protagonista tendem a inseri-lo diretamente na cosmogonia vigente no universo diegético. Assim, o leitor descobre o fenômeno ao mesmo tempo em que descobre as leis vigentes nesse universo. No conto de Liu, porém, o leitor é introduzido primeiro no espaço do fenômeno e só depois é apresentado à visão de mundo dominante na diegese. Essa estratégia gera um forte efeito de identificação e será de grande importância para a constituição do caráter melodramático da trama, como veremos mais à frente.

Prosseguindo com o conto, quando Jack tem dez anos de idade, a família se muda para um novo bairro e a realidade externa adentra simbolicamente o universo doméstico do menino na figura de duas senhoras vizinhas. Como dito anteriormente, em um movimento contrário ao fantástico tradicional, o mundo ordinário é que invade o maravilhoso, mas o faz com todo o peso e o poder da ideologia dominante no mundo ficcional em questão. Mesmo no reduto do fenômeno, a classe hegemônica sente que lhe é reservado o poder e o direito de julgar e condenar todas as outras. Na ausência do pai, então, as duas senhoras fazem uma série de comentários desagradáveis sobre a família de Jack, o que podemos considerar como a primeira centelha da vergonha que mais tarde aflorará no menino e que muito contribuirá para que ele se distancie tanto de sua mãe como da cultura e da tradição chinesas como um todo:

Enquanto eu lia na sala de jantar, minha mãe guardava as coisas na cozinha. As vizinhas conversavam na sala de estar sem se preocupar com o tom de voz.
 ‘Ele até que parece um homem normal. Por que será que ele fez isso?’
 ‘Tem alguma coisa na miscigenação que nunca dá certo. A criança parece inacabada. Olhos puxados, cara branca. Um monstrinho.’
 ‘Você acha que *ele* sabe falar inglês?’

As mulheres silenciaram. Um tempo depois elas entraram na sala de jantar.
 ‘Olá! Qual seu nome?’
 ‘Jack,’ eu disse.
 ‘Isso não soa muito chinês’ (LIU, 2011, p. 67, grifos do autor)¹⁰⁴.

Há, nas falas das vizinhas, um claro desprezo pela ascendência de Jack, bem como uma evidente suposição da própria superioridade em relação ao povo chinês, como se nota pela aura de anormalidade por elas associada à família como um todo. Podemos ver que, apesar da inversão no ponto de vista, permanece no conto uma das condições que Ceserani (2006) determina para a construção da narrativa fantástica: o aparecimento de algo estranho, irreconhecível ou monstruoso. Nesse momento, o leitor tem acesso a uma percepção do fenômeno como monstro, algo até então não demonstrado no conto. Como acompanhamos a história ao lado do narrador-fenômeno, porém, essa percepção não nos transmite realidade. Não conseguiremos ver Jack como um monstro e poderemos, por isso mesmo, nos dar conta mais facilmente daquilo que Malrieu (1992) identifica como a verdadeira monstruosidade presente na narrativa fantástica: uma sociedade opressora e preconceituosa, materializada no comportamento das senhoras.

Essa visão exótica, estereotípica e inferiorizadora por parte de ocidentais em relação a tudo que diz respeito ao oriente reflete aquilo que Edward Said (1990) classifica como *orientalismo*. Embora o livro de Said dê enfoque à questão do oriente árabe, mais próximo do autor, seus postulados se estendem a todo o oriente no sentido que diagnosticam um sistema de pensamento baseado na centralidade do ocidente e na outridade do oriente. A partir do momento em que a produção intelectual, artística e midiática do ocidente apresenta o oriental como um ser anormal segundo suas próprias noções de normalidade, ela gera uma percepção distorcida do que, de fato, são os povos orientais. Essa percepção, especialmente nas nações que constituíram grandes impérios coloniais, como a Grã-Bretanha e os Estados Unidos, vem carregada do sentimento de superioridade, resquício das relações coloniais. Quando as vizinhas demonstram incômodo com relação ao casamento entre o pai e a mãe de Jack, é essa noção de pertencimento a diferentes “castas” humanas, uma inferior e outra superior, que se revela nas entrelinhas.

Além disso, as ideias expressas pelas senhoras acerca do que é e do que não é chinês são acompanhadas de noções do que pode e do que não pode ser estadunidense. Há um conjunto

¹⁰⁴ While I read in the dining room, Mom unpacked in the kitchen. The neighbors conversed in the living room, not trying to be particularly quiet. "He seems like a normal enough man. Why did he do that?" "Something about the mixing never seems right. The child looks unfinished. Slanty eyes, white face. A little monster." "Do you think *he* can speak English?" The women hushed. After a while they came into the dining room. "Hello there! What's your name?" "Jack," I said. "That doesn't sound very Chinesey."

de regras tácitas nessa conjuntura social em que atuam tanto o pensamento orientalista como o preconceito racial dele derivado. No livro *Forever foreigners or honorary whites?: the Asian ethnic experience today* (1998), Mia Tuan discute justamente as características particulares do tipo de racismo sofrido por asiáticos e seus descendentes nos EUA. O título da obra entrega o principal argumento de Tuan: uma grande diferença entre o racismo sofrido por negros no país e o racismo sofrido por asiáticos é que os primeiros são comumente considerados estadunidenses, enquanto os últimos são sempre vistos como estrangeiros. As entrevistas conduzidas pela pesquisadora com descendentes de japoneses e chineses nascidos nos EUA revelaram a constante necessidade que esses indivíduos sentiram ao longo de sua formação de “se provar” estadunidenses para pessoas brancas em seu convívio social. Essas provas, sem nenhuma surpresa, diziam respeito à aderência a modos de pensar e costumes típicos da população branca estadunidense.

Por possuir fisionomia diferente daquilo que as vizinhas consideram a aparência de um cidadão de seu país, Jack é posto imediatamente no lugar de estrangeiro, mesmo tendo nascido e sido criado nos EUA. Isso é perceptível especialmente na dedução automática de que o menino não saberia falar inglês. As senhoras não se preocupam, de início, em falar baixo e velar seus preconceitos porque creem que o garoto, assim como a mãe, não seria capaz de compreendê-las. A descoberta do nome do menino e, concomitantemente, de seu domínio da língua inglesa, vai causar um novo estranhamento porque borra as leis de pertencimento pré-estabelecidas pelas senhoras. Ao mesmo tempo em que o garoto passa a ocupar uma nova categoria axiológica, posto que já não pode ser enquadrado nas noções de estrangeiro anteriormente adotadas, as próprias vizinhas perdem o privilégio de falantes exclusivas do inglês naquele ambiente.

Conforme já antecipamos, no entanto, o incidente com as vizinhas será apenas uma fagulha diante da subsequente interação que Jack terá com seu vizinho Mark, um garoto da mesma idade. Ao contrário da experiência individual e isolada proporcionada pela conversa com as vizinhas, o embate com Mark será marcado pelo peso de uma reação em cadeia de longa duração. Mark chega para visitar Jack carregando um boneco de um dos personagens da franquia multimídia *Star Wars*, capaz de falar e se mover. O vizinho demonstra muito orgulho de seu brinquedo, mas Jack não parece muito interessado. Percebendo isso com certo incômodo, Mark exige que o menino lhe mostre os seus próprios brinquedos. Jack, então, lhe apresenta Laohu, o qual, todo remendado com cola e fita adesiva ao longo dos anos, “subiu e ronronou

em Mark, cheirando suas mãos” (LIU, 2011, p. 68)¹⁰⁵. Jack explica que se trata de um tigre, mas Mark despreza o brinquedo: “Isso não parece um tigre de jeito nenhum. Sua mãe faz brinquedos pra você do lixo?” (LIU, 2011, p. 68)¹⁰⁶.

A reação de Mark não surpreende, pois está em sintonia com todo um sistema de pensamento predominante na sociedade em que se insere, uma sociedade não só orientalista, mas consumista e altamente voltada ao progresso tecnológico. Conforme coloca Benjamin em sua resenha intitulada “História cultural do brinquedo”, “[a] criança não é nenhum Robinson, as crianças não constituem nenhuma comunidade separada, mas são partes do povo e da classe a que pertencem” (1987, p. 247-248). Nesse sentido, são altamente simbólicos cada um dos brinquedos pertencentes a cada uma das crianças, pois carregam em si a representação de culturas e modos de pensamento *a priori* estabelecidos como absolutamente diversos. A dicotomia entre a recepção amistosa de Laohu a Mark e a arrogância desse último, por sua vez, reflete o conflito histórico entre esses dois modos de existência e o grau de respeito tradicionalmente dispensado por uma cultura à outra.

Ao comparar o origami de Jack a lixo, Mark destaca uma visão predominante em sua sociedade, na qual a carência de valor econômico é vista como equivalente a uma carência de valor total. Pensando nas proposições de Benjamin (1987), agora acerca do progresso, podemos dizer que o origami, em sua simplicidade de materiais e em sua natureza não-industrial, é passível de ser considerado produto de um estágio anterior/inferior na evolução da humanidade em uma sociedade consumista e altamente industrializada como os EUA. O origami, enquanto artefato cultural nesse contexto, passa a ser, então, apenas mais uma ruína do progresso, um elemento descartável diante de artefatos supostamente “mais evoluídos”. É assim que Mark percebe o animal de papel em relação ao seu próprio brinquedo. Mas se a tempestade do progresso já lançou há muito nosso presente ocidental para longe daquilo que o origami representa, é sua manifestação no agora que nos desconserta em seu caráter de deslocamento insólito/histórico.

Esse deslocamento é típico da literatura fantástica, pois o fenômeno fantástico constitui um “verdadeiro ressurgimento, ao mesmo tempo imprevisível e momentâneo, do passado no presente” (MALRIEU, 1992, p. 121)¹⁰⁷. O fenômeno fantástico rompe com o *continuum* da história a partir do momento em que tem sua manifestação presentificada na atualidade da narrativa, subvertendo a lógica da linearidade do tempo e do progresso da cultura dominante e

¹⁰⁵ strode up and purred at Mark, sniffing his hands.

¹⁰⁶ That doesn't look like a tiger at all. Your Mom makes toys for you from trash?

¹⁰⁷ véritable résurgence, à la fois imprévisible et momentanée, du passé dans le présent.

dando voz a uma outra racionalidade proveniente de uma cultura ancestral, esta figurativizada em Laohu. Do mesmo modo que os animais de papel que se movem representam algo novo e impossível segundo as leis de possibilidade do universo diegético, eles também remetem a um passado mítico, a um maravilhoso onírico que, por sua vez, é o oposto do modo de pensamento dominante em uma sociedade capitalista secularizada.

Esse peso cultural e histórico carregado pelo origami não deixa de estar presente, também, no boneco de Mark. Não temos, ali, um simples boneco aleatório, mas um que representa uma das maiores franquias midiáticas da História universal, algo que movimenta enormes quantias e que auxilia fortemente na propagação da cultura estadunidense pelo mundo. Já há muito inserida na memória cultural do ocidente, a franquia *Star Wars*, bem como todos os produtos dela derivados, são grandes embaixadores do modo de vida e de pensamento professados pelo imperialismo cultural norte-americano, o qual se apresenta como o melhor e mais sofisticado *way of life* possível. O que esse imperialismo não possui interesse em divulgar, no entanto, é a apropriação de outras culturas para composição de sua própria, muitas vezes operando um apagamento das fontes culturais de onde provém muitos dos elementos presentes em seus produtos. Conforme atesta Benjamin, “[n]unca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (1987, p. 225).

Essas considerações nos levam a compreender que a escolha de *Star Wars* para representar esse embate de culturas não é acidental. Os filmes que deram origem à franquia se utilizam fortemente de elementos de culturas asiáticas para representar o distante e o estrangeiro, como é o caso da Princesa Amidala e seus servos (WETMORE JR, 2005). Não só isso, mas a própria narrativa dos filmes – elementos primordiais da franquia – e sua cinematografia foram marcadamente influenciadas por *The hidden fortress*, clássico filme do diretor japonês Akira Kurosawa¹⁰⁸. Não se limitando somente à apropriação específica da cultura de um ou outro povo asiático, mas homogeneizando elementos de diversas culturas, a franquia incorre também no orientalismo denunciado por Said. O que se apresenta, aqui, não é uma visão plural do oriente, mas uma perspectiva fetichista do que seria esse oriente uno, exótico e sedutor. Tratadas como mero adereço em um universo alternativo, as tradições culturais desses povos acabam não obtendo o respeito de muitos consumidores desses produtos midiáticos, como é o caso de Mark, o qual demonstra desprezo e não interesse por uma cultura que foi essencial na criação do seu próprio brinquedo.

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QD1mb1UB-OM>

Essa estratégia de apropriação cultural não é nova em Hollywood. A gigante Disney, por exemplo, hoje proprietária da franquia Star Wars, fundou uma parte considerável de seu sucesso a partir da adaptação não creditada de histórias folclóricas de diversas partes do mundo. Não bastasse isso, recorrentes acusações de plágio têm sido frequentemente realizadas contra a empresa ao longo dos anos desde sua fundação. Essas acusações atingem desde seu garoto-propaganda Mickey, personagem supostamente criado pelo parceiro de trabalho de Walt Disney, Ub Iwerks – conforme conta Jeff Ryan no livro *A mouse divided* (2018) –, até o grande sucesso *Rei Leão* (1994), suposta cópia do mangá japonês *Kimba the white lion* (1950-1954)¹⁰⁹ e muitos outros¹¹⁰. Apesar da inegável semelhança entre diversas dessas obras, a companhia sempre conseguiu se desvencilhar dos processos jurídicos com maestria. Ao mesmo tempo, interessante, a empresa é conhecida pelos grandes esforços políticos e econômicos empregados para assegurar a manutenção de seus próprios direitos autorais, como a repetida alteração da lei de direitos autorais dos EUA a partir de lobby político¹¹¹.

A dinâmica dessa relação “indústria cultural x direitos autorais” demonstra de forma precisa o imenso poder que grandes empresas estadunidenses possuem para se apropriar de bens culturais alheios e manter a propriedade sobre os seus próprios; uma relação de dominação hegemônica que é legitimada com o apoio de instituições sociais como os poderes legislativo e judiciário. A partir daí, a verdadeira origem dos bens culturais desaparece e, com ela, se apaga a valorização dos povos e das tradições culturais de onde eles foram retirados. Assim, torna-se possível a manutenção de um padrão de pensamento baseado na superioridade do povo que detém o produto final, como demonstraram tanto Mark quanto as vizinhas de Jack. Nessa conjuntura, ao tentar disputar espaço com a cultura hegemônica, a cultura subalterna acaba por, muitas vezes, ser taxada como ladra ou invasora.

É o que revela a conjuntura política e o clima social nos EUA próximo ao momento da publicação de “The paper menagerie”, aos quais o conto é, possivelmente, uma resposta. Com a crise econômica mundial de 2008, um clima de ansiedade e incerteza pairava entre os habitantes do país. Uma grande preocupação era a perda de postos de trabalho nos EUA para a China com uma suposta debandada de empresas em busca de mão de obra barata. Durante as eleições estadunidenses de 2010, então, a China se tornou um grande bode-expiatório tanto para candidatos republicanos quanto democratas, dois partidos com ideologias políticas amplamente divergentes. A China se tornou o “inimigo comum” do povo norte-americano e candidatos

¹⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vHps2iC8W3o>

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=dzpJdObogLg>

¹¹¹ <https://jus.com.br/artigos/50884/como-mickey-mouse-foge-do-dominio-publico>

passaram a jogar com a apreensão da população para se colocar como defensores do povo contra uma possível tomada do país pelo gigante comunista, uma clássica estratégia política de dominação pelo medo¹¹². É com esse medo e com o ódio por ele gerado que o conto de Liu dialoga ao materializar o embate entre as duas culturas.

Esse tipo de preconceito, naturalmente, não é fruto de um único momento histórico, mas vem na esteira de estratégias de segregação social recorrentes nos EUA contra asiáticos. Segundo atesta Liang, Li e Kim (2004, p. 103), “[o] longo histórico de racismo contra ásió-americanos está muito bem documentado e inclui o linchamento e assassinato em massa dos primeiros imigrantes asiáticos, legislação banindo a imigração de pessoas da Ásia e o aprisionamento de nipo-americanos durante a Segunda Guerra Mundial”¹¹³. Soma-se a isso a visão estereotípica e depreciativa de asiáticos retratada na mídia estadunidense ao longo do tempo, com o uso de recursos como a “yellow face”, mecanismo idêntico à “black face”, em que atores brancos se passavam por asiáticos, geralmente com fins cômicos. Esse tipo de situação tem o efeito duplo de negar lugar de fala a pessoas pertencentes a um determinado grupo social e privar o público de uma percepção genuína desses mesmos grupos. Divulga-se, assim, uma imagem que pouco condiz com a realidade e que fomenta uma visão distorcida e preconceituosa, inferiorizada, desses indivíduos e de sua cultura, algo que Mark reproduz ao chamar o origami de lixo.

Denegrado, entretanto, Laohu revida atacando o boneco do vizinho, fazendo sua cabeça rolar pelo chão; mais uma atitude que, no âmbito do fantástico, poderia talvez ser atribuída a Jack e não ao origami. Mark, porém, não aceita passivamente a revolta de Laohu e contra-ataca, primeiro dando um soco em Jack e, em seguida, rasgando o origami em dois. Após sua vitória, o vizinho vai embora e Jack tenta reconstituir Laohu com fita adesiva sem sucesso. Nesse momento, é fácil perceber que, se o conto de Liu fosse uma narrativa fantástica clássica e Mark não fosse uma criança, ele seria um possível protagonista da história, pois está em perfeita sintonia com a cosmogonia vigente e com a ideologia dominante em sua realidade. Nesse percurso narrativo, o fenômeno viria para desestabilizar as certezas de Mark. Como “The paper menagerie” traz uma nova perspectiva para o protagonismo da literatura fantástica, no entanto, a trama se desenrola de um modo diferente. É Mark quem vai, ao vencer Jack e demonstrar o poder da ideologia dominante, plantar dúvidas na mente do narrador.

¹¹² <https://www.nytimes.com/2010/10/10/us/politics/10outsource.html>

¹¹³ The long history of racism toward Asian Americans has been well documented and includes the lynching and mass murders of early Asian migrants, legislation banning migration of persons from Asia, and internment of Japanese Americans during World War II.

Antes em perfeita sintonia com o universo maravilhoso que habitava, Jack tem seu equilíbrio abalado. A palavra “lixo”, em particular, gera no outro um pensamento novo e degradante: “Eu nunca pensei no Laohu como lixo. Mas agora eu olhava para ele e ele era mesmo só um pedaço de papel de presente” (LIU, 2011, p. 68)¹¹⁴. Tendo em vista a relação intrínseca entre Jack e o origami, posto que ambos são o fenômeno, esse pensamento não trata somente de uma mudança de percepção sobre o objeto, mas sobre si mesmo e a tradição cultural que ele representa. Somada a isso, há ainda a perda da magia. No fantástico todoroviano, esse seria o momento da recaída ao reino do estranho, quando o sobrenatural se revela uma ilusão. Aqui, porém, a perda da crença na sobrenaturalidade do fenômeno é, também, a perda da crença em si mesmo. É o valor pessoal de Jack e o seu próprio lugar de fenômeno fantástico que são perdidos nesse ponto, sufocados pela pressão de um discurso hegemônico. Pressão essa que será reforçada no convívio social.

“Minha briga com Mark não acabou ali. Mark era popular na escola. Nunca mais na vida quero pensar nas duas semanas que se seguiram” (LIU, 2011, p. 68)¹¹⁵. Jack passa a sofrer bullying na escola partindo de uma coletividade que condena sua etnia. Ao fim dessas duas semanas, o garoto chega em casa e se nega a falar com a mãe. Ao se olhar no espelho, expressa uma recusa: “*Eu não me pareço nada com ela, nada*” (LIU, 2011, p. 68, grifo do autor)¹¹⁶. Não é a porção estadunidense no sangue de Jack que Mark e as crianças na escola depreciam, mas sua ascendência chinesa. É por isso que Jack não busca se distanciar do pai, mas da mãe. Tudo nela passa a incomodar o menino porque representa tudo o que, nele próprio, se torna motivo de violência e chacota. A sociedade, assim, força Jack a odiar a si mesmo e a se esforçar para ser cada vez mais parecido com aquilo que nela é valorizado. Jack reproduzirá, então, com a mãe, a mesma violência sofrida por ele nessa tentativa de ser como seus opressores:

No jantar, perguntei ao meu pai, ‘Eu tenho cara de fenda?’
 Meu pai abaixou os hashis. Apesar de eu jamais ter lido o que havia acontecido na escola, ele parecia entender. Ele fechou os olhos e coçou o cenho.
 ‘Não, você não tem.’
 Minha mãe olhou para o meu pai sem entender. Depois olhou de volta para mim.
 ‘*Sha jiao chink?*’
 ‘Inglês,’ eu disse. ‘Fala inglês.’
 Ela tentou. ‘O que aconteceu?’
 Eu empurrei os hashis e a tigela à minha frente para longe: pimentões verdes grelhados e bife com cinco especiarias. ‘A gente devia comer comida americana.’
 Meu pai tentou argumentar. ‘Muitas famílias fazem comida chinesa de vez em

¹¹⁴ I had never thought of Laohu as trash. But looking at him now, he was really just a piece of wrapping paper.

¹¹⁵ My fight with Mark didn’t end there. Mark was popular at school. I never want to think again about the two weeks that followed.

¹¹⁶ I look nothing like her, nothing.

quando.’

‘Nós não somos outras famílias.’ Olhei para ele. *Outras famílias não têm mães que não se encaixam.*

Ele desviou o olhar. Depois pôs uma mão no ombro da minha mãe. ‘Vou te comprar um livro de receitas.’

Minha mãe se voltou para mim. ‘*Bu haochi?*’

‘Inglês,’ eu disse, levantando minha voz. ‘Fala inglês.’

Minha mãe estendeu a mão para tocar a minha testa, medindo minha temperatura.

‘*Fashao la?*’

Tirei a mão dela. ‘Eu tô bem. Fala inglês!’ Eu gritava (LIU, 2011, p. 68-69, grifos do autor)¹¹⁷.

A situação vivida pela família, conforme apresentada no conto, reverbera novamente o estudo de Mia Tuan (1998). Em suas entrevistas, a pesquisadora identificou que o preconceito racial sofrido por sino e nipo estadunidenses os leva, muitas vezes, a adotar um distanciamento tanto da cultura de seus antepassados quanto de pessoas asiáticas em geral. É uma tentativa de se mostrar diferentes daquelas identidades marginalizadas e de ser aceitos como “brancos honorários”, conforme coloca Tuan. Nesse contexto, os indivíduos afetados passam a sentir vergonha de sua etnia ao ponto de aspirar ser brancos. Esse “ser branco” não é somente um elemento estético, mas um eixo cultural que compreende a comunicação, o comportamento, os valores e os modos de pensamento carregados por essa porção dominante da população. Em muitos casos, crianças e adolescentes de ascendência oriental chegam a adotar estratégias de autodepreciação para agradar seus colegas brancos, humilhando a si e a outros de mesma etnia na busca por aceitação. É exatamente o que Jack faz nesse trecho.

Nessa passagem, vemos a recusa do menino pela aparência, pela língua e pela comida chinesas, bem como pelo toque de sua mãe. Essas recusas, no entanto, não surgem espontaneamente, mas partem de uma vergonha sublinhada pelo uso da gíria *chink*. Segundo o *Dictionary.com*, um dos possíveis significados para a palavra em questão é o seguinte: “um termo desdenhoso usado para se referir a uma pessoa chinesa” (DICTIONARY.COM)¹¹⁸. Ainda de acordo com o mesmo dicionário, a gíria mencionada possui relação com a visão ocidental de chineses como pessoas de olhos estreitos, visto que a palavra *chink* também pode

¹¹⁷ At dinner I asked Dad, “Do I have a chink face?” Dad put down his chopsticks. Even though I had never told him what happened in school, he seemed to understand. He closed his eyes and rubbed the bridge of his nose. “No, you don’t.” Mom looked at Dad, not understanding. She looked back at me. “*Sha jiao chink?*” “English,” I said. “Speak English.” She tried. “What happen?” I pushed the chopsticks and the bowl before me away: stir-fried green peppers with five-spice beef. “We should eat American food.” Dad tried to reason. “A lot of families cook Chinese sometimes.” “We are not other families.” I looked at him. *Other families don’t have Moms who don’t belong.* He looked away. And then he put a hand on Mom’s shoulder. “I’ll get you a cookbook.” Mom turned to me. “*Bu haochi?*” “English,” I said, raising my voice. “Speak English.” Mom reached out to touch my forehead, feeling for my temperature. “*Fashao la?*” I brushed her hand away. “I’m fine. Speak English!” I was shouting.

¹¹⁸ a contemptuous term used to refer to a Chinese person.

ser traduzida como “abertura estreita” ou “fenda”. Sendo esse termo altamente ofensivo, fica claro que o questionamento de Jack desvela um “querer não ser”, uma vontade de não possuir a aparência indicada pela ofensa, assumida como negativa por conta do juízo de valor estabelecido por seus colegas. O que Jack quer, nesse momento, é não parecer fisicamente com o povo chinês e sim com os brancos, os mesmos que o ofenderam. Esse é, aliás, um aspecto muito interessante desse movimento.

Jack volta-se contra sua mãe e a própria identidade chinesa ao invés de se voltar contra aqueles que lhe causaram sofrimento. Isso ocorre porque o verdadeiro “inimigo” de Jack já não é mais um indivíduo isolado que ele pode enfrentar como fez inicialmente com Mark, mas o preconceito racial emaranhado na sociedade estadunidense. Jack se vê impotente contra uma percepção que está por toda parte e contra a qual ele sente que não pode lutar sem sair perdendo, tendo em vista o desenrolar de seu confronto inicial com o vizinho. Sendo assim, lhe resta somente revoltar-se contra aquilo que lhe parece ser o causador da ira da sociedade contra ele: sua identidade chinesa. O mesmo rancor que Jack manifesta contra essa parte de si, então, vai ser direcionado à sua mãe por ser ela a maior representação dessa identidade em sua vida. Jack sente-se traído pela mãe e decepcionado com os frutos da aparência e da cultura que ela lhe repassou. Com o apoio do pai, que vê positivamente a integração aos ideais e valores da sociedade na qual ele próprio é confortavelmente acolhido, Jack tentará expurgar de sua vida essa identidade.

Esse processo de apagamento decorre do que Pyke (2010) classifica como “opressão racial internalizada” ou “racismo internalizado”. Segundo a autora, é comum que indivíduos pertencentes a um determinado grupo étnico oprimido socialmente reproduzam essa opressão com outros indivíduos de mesma etnia vistos como menos alinhados à ideologia racial dominante (branca). É o caso de latinos nos EUA que ridicularizam e se distanciam de latinos recentemente chegados aos país e pouco versados no *american way of life*. O mesmo ocorre com asiáticos que se recusam a interagir com os ditos *FOB (Fresh of the Boat)*, outros asiáticos recém-chegados aos EUA, muitas vezes sem o domínio do inglês. Em um sentido gramsciano, trata-se justamente de uma das principais ferramentas de dominação ideológica em uma sociedade, a cooptação de subalternos como agentes de opressão. Os indivíduos nessas condições reforçam a ideologia dominante a partir de um sentimento de pertencimento a um grupo diverso do grupo subalterno do qual efetivamente são provenientes (GRAMSCI, 2001). Na tentativa de “ser visto como branco honorário”, Jack defenderá e propagará a cultura branca ao custo do apagamento da cultura chinesa e da opressão de outros como ele.

Mesmo sem internalizar o racismo, a mãe de Jack vai acabar contribuindo com a

dominação ideológica ao aceitar se submeter às imposições do filho na esperança de ganhar seu afeto. Ela aprende a cozinhar comidas típicas estadunidenses, evita falar devido a seu inglês precário e até mesmo tenta demonstrar afeto de uma maneira norte-americanizada: “Minha mãe começou a fazer mímicas se precisasse me dizer alguma coisa. Ela tentou me abraçar do jeito que via mães americanas fazendo na TV. Eu achei seus movimentos exagerados, incertos, ridículos, sem graça. Ela percebeu que eu estava irritado e parou” (LIU, 2011, p. 70)¹¹⁹. O sacrifício da mãe não é suficiente para convencer Jack a aceitá-la justamente porque a possibilidade de pertencimento propagandeada pela ideologia dominante não é para todos, posto que a dominação depende da existência perpétua de dominados. Nesse processo, a mãe deixa de inculcar em Jack o conhecimento e a valorização de sua tradição cultural, resultando em seu apagamento. A mãe está olhando para o futuro, para a possível integração do filho e dela própria na sociedade estadunidense e negligenciando, assim, o próprio passado. Conforme coloca Benjamin (1987, p. 229):

[a social-democracia] preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações futuras. Com isso ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados.

Entendendo, aqui, o termo “classe operária” no sentido mais amplo de classe subalterna, podemos atribuir o mesmo pensamento à situação vivenciada por Jack e sua mãe. Na busca pelo progresso social e pela aceitação em uma sociedade dominada por brancos, Jack e a mãe deixam de valorizar sua tradição e todos os sacrifícios realizados por seus antepassados, bem como de condenar as opressões sofridas. Assim, a ideologia hegemônica sai ileso face às agressões cometidas, enquanto devora e destrói os resquícios da cultura subalterna. O conhecimento – ou o desconhecimento – da História, nesse caso, possui um papel fundamental na perpetuação da opressão. Jack desconhece o passado de sua mãe, seus sofrimentos e as motivações que a levaram aos EUA. Desconhece, portanto, o ódio contra aqueles que a possam ter subjugado e todo o sacrifício por ela realizado e é por isso que não consegue dimensionar e valorizar a cultura que ela representa frente àquela que domina o mundo em que ele vive.

Seguindo esses eventos, o pai de Jack compra para o menino o conjunto completo dos brinquedos de Star Wars. Jack sela a paz com o vizinho dando-lhe o Obi-Wan Kenobi e a seguir guarda seus origamis em uma caixa de sapatos embaixo da cama. O que se passa, nesse ponto,

¹¹⁹ Mom began to mime things if she needed to let me know something. She tried to hug me the way she saw American mothers do on TV. I thought her movements exaggerated, uncertain, ridiculous, graceless. She saw that I was annoyed, and stopped.

é a complacência com o sistema hegemônico e o pagamento de uma espécie de tributo simbólico como ocorre com pagãos convertidos a alguma religião. A negação dos elementos culturais e do modo de vida anterior à “conversão” é, por vezes, de caráter obrigatório. Acontece que a ocultação do fenômeno fantástico sob o tecido social, assim como acontece com crenças e vivências pregressas a uma mudança, não ocorre de forma pacífica:

Na manhã seguinte, os animais tinham escapado e ocupado de volta seus lugares favoritos no meu quarto. Eu juntei todos e os coloquei de volta na caixa de sapatos, lacrando a tampa. Os animais, porém, fizeram tanto barulho dentro da caixa que eu finalmente a enfiei em um canto do sótão o mais longe possível do meu quarto (LIU, 2011, p. 70)¹²⁰.

Os animais de origami insistem em retornar à superfície da vida de Jack, se revoltam contra seu aprisionamento e seu esquecimento. Incapaz de aquietar o espírito rebelde de sua ancestralidade, então, Jack remove os animais de papel de sua proximidade e os tranca bem longe, como fez com sua identidade chinesa. Nesse ponto, já não se enxergando como parte do fenômeno, Jack é perturbado por sua existência como o eram os protagonistas do fantástico clássico. Os *zhezhi*, enquanto fenômeno fantástico, são uma lembrança constante e indesejada de uma outra cosmogonia escondida sob o eixo dos discursos hegemônicos. É um outro tipo de razão que contesta a razão pretensamente única professada pela sociedade branca na qual Jack se imiscui cada vez mais. É por esse motivo que o fenômeno fantástico é aprisionado no sótão e não no porão ou em qualquer outro lugar dentro da casa.

Segundo o misto de análise psicanalítica e topográfica que Bachelard (1978, p. 199-221) desenvolve sobre a casa, o sótão é o lugar do sonho e da fantasia, em oposição ao frio e escuro porão do inconsciente. Ao colocá-lo no sótão, Jack despe o fenômeno de todas as suas características materiais, da tradição que carrega, do modo de vida que sugere, dos valores que encerra, da História que conta. Os origamis passam a ser a pura expressão ingênua do escapismo e da fantasia, uma condição que os relega a um lugar inferior em relação à ideologia dominante, essa sim tida como séria, expressão verdadeira da realidade. A descredibilização da cultura subalterna que a coloca em um lugar primevo, infantil, inacabado e, assim, a destitui de todo seu caráter transformador, é a neutralização de uma ameaça ao sistema. Quando a fantasia é sub-repticiamente descolada do tempo e do espaço do real, torna-se inatingível tudo aquilo que sua própria existência tem por função denunciar.

Com o passar do tempo, Jack cresce mais e mais imerso no *american way of life* e menos

¹²⁰ The next morning, the animals had escaped and taken over their old favorite spots in my room. I caught them all and put them back into the shoebox, taping the lid shut. But the animals made so much noise in the box that I finally shoved it into the corner of the attic as far away from my room as possible.

sentimental em relação à sua mãe e à apagada identidade chinesa. Quando a mãe, que agora já não consegue conversar com o filho, lhe faz animais de origami numa tentativa de reaproximação, ele simplesmente se livra deles: “Depois um novo animal de papel apareceria no meu criado mudo e tentaria se aconchegar em mim. Eu os pegava, os espremia até que todo o ar saísse e depois os enfiava com os outros na caixa no sótão” (LIU, 2011, p. 70)¹²¹. Quando o fenômeno tenta se reintroduzir na realidade por vias da mãe, que também é fenômeno, Jack, agora completamente aderido à cosmogonia vigente, o enfrenta e o segrega no lugar que agora crê lhe ser devido: o espaço arcaico da fantasia. Mais que isso, ao extinguir o ar dos origamis, Jack extingue também a essência da mãe, colocada no distante lugar do outro e na qual ele já nem mais consegue se ver: “me era difícil acreditar que ela havia me dado à luz. Não tínhamos nada em comum. Ela poderia muito bem ter vindo da lua” (LIU, 2011, p. 70)¹²².

Anos depois, quando Jack está terminando a faculdade em outro estado do país, sua mãe adoece de um câncer terminal e logo vem a falecer. Em seu leito de morte, ela fala sobre os animais de papel e pede que o filho abra a caixa uma vez ao ano, durante o *Qingming*, o festival dos mortos chinês, e pense nela. Tradicionalmente, a mãe escrevia uma carta a seus antepassados nessa data junto ao pequeno Jack, depois a dobrava em forma de garça e a lançava em direção ao leste. Jack, porém, não se interessa pelo que a mãe diz, pensa apenas nas entrevistas marcadas para conquistar um bom emprego com o fim da faculdade. Quando a mulher vem a falecer, o narrador já está no avião, retornando para suas preocupações mais urgentes que a morte da mãe. No modo como Jack se expressa durante essa passagem, há um distanciamento que vai muito além do espaço físico, um distanciamento emocional e cultural. A mãe, que já havia sido rebaixada do afeto familiar, agora recebe a frieza e a insensibilidade de quem não vê o outro sequer como um semelhante, numa carência de alteridade muito similar àquela que comumente se manifesta no cerne dos preconceitos sociais.

Algum tempo após a morte da esposa, o pai de Jack vende a casa, agora grande demais para ele. O rapaz, junto de sua namorada, Susan, vão ajudá-lo na mudança. É Susan quem encontra, no sótão, a caixa de sapatos com os animais de origami, maravilhando-se com o trabalho delicado feito nas dobraduras. Diante disso, o narrador nota: “Os animais de papel não se moveram. Talvez qualquer magia que os havia animado tivesse cessado quando minha mãe morreu. Ou talvez eu só tivesse imaginado que essas construções de papel tiveram vida algum

¹²¹ Later a new paper animal would appear on my nightstand and try to cuddle up to me. I caught them, squeezed them until the air went out of them, and then stuffed them away in the box in the attic.

¹²² it was hard for me to believe that she gave birth to me. We had nothing in common. She might as well be from the Moon.

dia. Não se pode confiar na memória das crianças” (LIU, 2011, p. 72)¹²³. Temos a manutenção da hesitação típica do fantástico todoroviano, pois é preservada a indecisão entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os acontecimentos. Também fica evidente que Jack permanece ocupando o lugar do protagonista tradicional do fantástico e não seu lugar inicial de fenômeno. É somente por conta desse deslocamento que lhe é possível racionalizar a magia anteriormente presenciada de acordo com a visão de mundo dominante na sociedade em que vive.

Apaixonada pelos animais de papel, Susan os distribui como decoração pelo apartamento que divide com Jack. Se passaram dois anos desde a morte da mãe do narrador e Susan não está em casa, quando Jack percebe um movimento estranho na sala e vê uma bola de papel de presente e fita adesiva no chão: “A bola de papel se transformou, se desenrolou, e eu vi que era Laohu, em quem eu não pensava já há muito tempo. ‘Rawrr-sa’” (LIU, 2011, p. 73)¹²⁴. Jack acolhe Laohu como a um velho amigo, sem questionamento nem julgamento. O tigre, então, salta em seu colo e ali se desdobra, revelando uma carta escrita em chinês com a letra infantil de sua mãe e endereçada a Jack. É *Qingming*, também conhecido como Dia da Limpeza dos Túmulos, porque nesse dia famílias chinesas se juntam para varrer as tumbas de seus antepassados. Parece apropriado que, nesse dia, Jack receba a oportunidade de revisitar suas memórias de infância e, mais ainda, de descortinar verdades ocultas.

Incapaz de ler em chinês, no entanto, Jack vai até o centro da cidade em busca dos ônibus turísticos chineses para que alguém lhe faça a leitura: “Nos sentamos em um banco e ela leu a carta para mim em voz alta. A língua que por anos eu havia tentado esquecer voltou e eu senti as palavras afundando em mim através da minha pele, através dos meus ossos, até se apertar forte em torno do meu coração” (LIU, 2011, p. 73)¹²⁵. Intensifica-se, nesse momento, um processo de redescoberta de si mesmo que já havia se iniciado anteriormente com o ressurgimento de Laohu. O idioma de seus ancestrais, há tanto abandonado, penetra a pele de Jack até atingir seu coração e reavivar dentro dele sua identidade chinesa. A prosa objetiva assumida pelo narrador nos trechos anteriores também dá lugar, mais uma vez, à prosa lúdica e poética da infância, às metáforas sentimentais que o próprio havia abandonado enquanto tentava

¹²³ The paper animals did not move. Perhaps whatever magic had animated them stopped when Mom died. Or perhaps I had only imagined that these paper constructions were once alive. The memory of children could not be trusted.

¹²⁴ The ball of paper shifted, unfurled itself, and I saw that it was Laohu, who I hadn't thought about in a very long time. 'Rawrr-sa.'

¹²⁵ We sat down on a bench together, and she read the letter to me aloud. The language that I had tried to forget for years came back, and I felt the words sinking into me, through my skin, through my bones, until they squeezed tight around my heart.

viver puramente através da razão ocidental. É a reintegração da personagem com o mundo maravilhoso, a retomada do seu lugar de fenômeno fantástico.

Já de início, na carta, a mãe explica que a escreve porque não consegue se comunicar com o filho. Sedimentando a veracidade do maravilhoso na diegese, ela informa que os animais de origami não mais se moverão após sua morte, mas que escreve em sua língua nativa, com todo o coração a fim de deixar um pouco de si no papel: “Assim, se pensar em mim no Qingming, quando os espíritos dos que partiram tem a permissão de visitar suas famílias, você fará com que as partes que deixei de mim ganhem vida também. As criaturas que te fiz mais uma vez pularão, correrão e brincarão” (LIU, 2011, p. 74)¹²⁶. A mãe conta, a partir daí, que nasceu em uma família muito pobre na vila de Sigulu, pouco antes da Grande Fome Chinesa, que durou de 1959 a 1961 e matou cerca de 30 milhões de pessoas. A Grande Fome representa um exemplo direto daquilo que Benjamin (1987) classifica como tempestade do progresso. O comunismo de Mao Tsé-Tung sacrificou a população pobre de seu país através de uma ideologia contraditoriamente produtivista com o grandioso objetivo de ultrapassar a produção industrial da Grã-Bretanha em apenas 15 anos (LI e YANG, 2005). A mãe de Jack, camponesa pobre, sofreu as consequências do totalitarismo maoísta desse período.

Quando a fome foi finalmente combatida, o governo de Tsé-Tung se abrandou a fim de se recuperar da impopularidade adquirida. A mãe de Jack relembra bons momentos criando e brincando com os *zhezhi* mágicos de seu vilarejo nessa época: “Minha mãe me ensinou a fazer animais de papel e lhes dar vida. Era uma magia comum no cotidiano do vilarejo. Nós fazíamos pássaros de papel para espantar os gafanhotos das plantações e tigres de papel para espantar os ratos” (LIU, 2011, p. 74)¹²⁷. Essa passagem demarca um momento de integração e completude da mãe no universo maravilhoso de onde veio, aproveitando um pequeno período em que a força da sociedade exterior não se exercia tão drasticamente em sua vida. Depois disso, porém, o governo de Mao Tsé-Tung, iniciou a chamada Revolução Cultural Chinesa, durante a qual intensificou-se mais uma vez a repressão. Um dos principais alvos dessa revolução, juntamente ao capitalismo, era a cultura tradicional chinesa, agora condenada em favor do pensamento maoísta.

Possuindo um tio na capitalista Hong Kong, na época sob domínio do Império Britânico, a mãe de Jack vê sua família ser taxada de espiã, perseguida e morta pelos revolucionários.

¹²⁶ Then, if you think of me on Qingming, when the spirits of the departed are allowed to visit their families, you'll make the parts of myself I leave behind come alive too. The creatures I made for you will again leap and run and pounce.

¹²⁷ My mother taught me how to make paper animals and give them life. This was practical magic in the life of the village. We made paper birds to chase grasshoppers away from the fields, and paper tigers to keep away the mice.

Então com dez anos, mesma idade em que Jack tem seu primeiro confronto com o vizinho Mark, a menina precisa fugir de seu vilarejo em busca do único familiar vivo: o tio em Hong Kong. Acontece que um dia, no caminho, ao tentar roubar comida de um campo, a jovem é capturada por um grupo de homens que traficam garotas para Hong Kong. É sua primeira experiência com a objetificação que marcaria toda sua vida. Também é um ponto que se confunde com a trajetória do fenômeno fantástico, expulso do universo mágico e ancestral que antes habitava para um novo espaço com crenças e costumes completamente diferentes dos seus: “Eles me esconderam no fundo de um caminhão com outras garotas e nos atravessaram clandestinamente pela fronteira. Fomos levadas para um porão onde nos disseram para ficar de pé e parecer saudáveis e inteligentes para os compradores” (LIU, 2011, p. 75)¹²⁸. Na condição de mercadoria, a jovem é “adotada” por uma família para realizar trabalhos domésticos em condições análogas à escravidão:

A família Chin me escolheu para cuidar dos meninos deles. Eu me levantava toda manhã às quatro para preparar o café. Eu alimentava e dava banho nos meninos. Eu comprava comida. Eu lavava roupa e limpava o chão. Eu acompanhava os meninos pela casa e seguia suas ordens. À noite eu era trancada em um armário na cozinha para dormir. Se eu fosse lenta ou se fizesse algo de errado eu apanhava. Se os meninos fizessem algo de errado eu apanhava. Se me pegassem tentando aprender inglês eu apanhava. ‘Quer aprender inglês para quê?’ me perguntou o Sr. Chin. ‘Está querendo ir à polícia? Vamos dizer à polícia que você veio do continente e é ilegal em Hong Kong. Eles adorariam te jogar na prisão’ (LIU, 2011, p. 75)¹²⁹.

Esse trecho esclarece muitas das dificuldades futuramente enfrentadas pela mãe de Jack. A inaptidão para o aprendizado da língua inglesa que causará tanta irritação em seu filho advém do reforço negativo recebido nessa época. Ademais, a jovem chinesa sofre com o impedimento do acesso à educação e à informação e é constantemente punida e anulada pela família adotiva, sendo-lhe negada qualquer possibilidade de fala. A jovem vive nessas condições até os dezesseis anos, quando uma senhora que lhe vende peixe alerta para o perigo de uma investida sexual iminente por parte do patriarca da família. A mulher fala dessa possibilidade como algo recorrente com meninas na mesma situação da mãe de Jack e afirma que a esposa de seu “dono”, ao descobrir o assédio, tornaria a vida dela um inferno maior ainda. É interessante observar

¹²⁸ They hid me in the bottom of a truck along with other girls, and smuggled us across the border. We were taken to a basement and told to stand up and look healthy and intelligent for the buyers.

¹²⁹ The Chin family picked me to take care of their two boys. I got up every morning at four to prepare breakfast. I fed and bathed the boys. I shopped for food. I did the laundry and swept the floors. I followed the boys around and did their bidding. At night I was locked into a cupboard in the kitchen to sleep. If I was slow or did anything wrong I was beaten. If the boys did anything wrong I was beaten. If I was caught trying to learn English I was beaten. ‘Why do you want to learn English?’ Mr. Chin asked. ‘You want to go to the police? We’ll tell the police that you are a mainland illegally in Hong Kong. They’d love to have you in their prison.’

como a condição de mulheres subalternas molda a atitude de todas essas pessoas em relação a essas meninas em cada uma das situações. São *meninas* pobres que os traficantes vendem às famílias, são *elas* que são assediadas, são *elas* que, posteriormente, se tornam alvo da ira das esposas traídas e são *elas* também que são comercializadas para maridos estrangeiros.

A vendedora de peixe, aliás, é quem conta à mãe de Jack sobre o catálogo e homens norte-americanos que buscam esposas asiáticas. O casamento arranjado e o exílio, no caso, é a única forma encontrada pela jovem chinesa para fugir de uma situação de escravidão, do iminente abuso sexual e de um destino cruel. O marido estrangeiro poderia ou não tratá-la com um mínimo de dignidade, mas, diante das possibilidades que a aguardavam, era um risco que valia a pena correr. Podemos evocar aqui uma paráfrase de Spivak (1988, p. 296)¹³⁰: O homem branco está salvando a mulher amarela do homem amarelo. Assim como no contexto indiano pós-colonial trazido por Spivak, a problemática da frase caminha tanto no sentido da normalização da opressão pelo costume quanto na suposição de um querer livre de pressões históricas. A “salvação” da jovem chinesa pelo homem estadunidense só é possível diante de uma relação de dominação internacional que se sobrepõe às relações de dominação locais às quais a moça estava submetida. O poder do patriarcado e da divisão de classes em Hong Kong é suplantado pelo poder do capitalismo global na figura do homem norte-americano.

Embora o pai de Jack acabe por se revelar um homem gentil e carinhoso, o nível de agência da mãe e sua capacidade de fala permanecem muito baixos e restritos na nova morada. Por desconhecer a língua e se manter circunspecta ao ambiente doméstico, a mãe é incapaz de estabelecer vínculos sociais. Ela afirma se sentir incompreendida em uma realidade que ela própria também não compreende. Nesse sentido, é como se o fenômeno, deslocado do maravilhoso, tivesse todo o seu poder contestador anulado pela impossibilidade de interação com o corpo social. A essência do fenômeno é isolada e neutralizada pela engrenagem do sistema dominante a partir de uma pretensa sensação de ordem e conforto, acentuada especialmente pelo nascimento de Jack e a recriação do maravilhoso ancestral no ambiente doméstico. Na prática, como mulher subalterna e como fica evidente no desenrolar da relação da mãe com Jack, seu bem-estar e a sua afirmação enquanto sujeito permanecem tão fora de suas mãos nos EUA como estavam em Hong Kong. Com isso em mente e a fim de manter a força e a coesão dramática desse momento da história, tomaremos a liberdade de citar integralmente o tocante trecho final da carta:

Mas quando você nasceu! Eu me senti tão feliz quando vi em seu rosto traços da minha mãe, do meu pai e meus. Eu havia perdido toda a minha família, todo

¹³⁰ A frase de Spivak é: “White men are saving brown women from brown men.”

o vilarejo de Sigulu, tudo que uma vez conheci e amei. Mas lá estava você e seu rosto era prova de que eles eram reais. Eu não os inventei.

Agora eu tinha alguém com quem conversar. Eu te ensinaria minha língua e nós poderíamos reconstruir uma pequena porção de tudo que eu amei e perdi. Quando você disse suas primeiras palavras em chinês com o mesmo sotaque da minha mãe e meu, eu chorei por horas. Quando eu fiz o primeiro animal de zhezhi para você e você riu eu senti como se não tivesse nenhuma preocupação no mundo.

Você cresceu um pouco e agora você até ajudava seu pai e eu a nos comunicarmos. Eu estava verdadeiramente em casa agora. Eu finalmente alcancei uma vida boa. Eu queria que meus pais estivessem aqui para que eu pudesse cozinhar para eles e lhes dar uma boa vida também. Mas meus pais já não estavam por perto. Você sabe qual o sentimento mais triste do mundo para os chineses? É um filho finalmente sentir o desejo de cuidar de seus pais e perceber que eles há muito se foram.

Filho, eu sei que você não gosta dos seus olhos chineses que também são os meus. Eu sei que você não gosta do seu cabelo chinês que também é o meu. Mas você consegue entender quanta alegria sua simples existência me trouxe? E será que você consegue entender como eu me senti quando você parou de falar comigo e me impediu de falar com você em chinês? Eu senti como se estivesse perdendo tudo de novo.

Por que você não fala comigo, filho? É difícil escrever com essa dor (LIU, 2011, p. 76)¹³¹.

O texto faz questão de afirmar a veracidade do fenômeno. Essa existência alheia à cosmogonia vigente, a mãe de Jack informa com suas próprias palavras, é real e não uma simples fantasia no sótão da mente de alguém. Ela expõe, nesse trecho, suas próprias dúvidas, sua dificuldade de acreditar na própria identidade cultural diante do apagamento de seus antepassados. É no nascimento do filho que a mulher vê a esperança de uma existência fundamentada em princípios até então perdidos. Já se inicia, aqui, o depósito da confiança na transformação trazida pelas gerações futuras. Por outro lado, porém, a mãe não perde, por um momento sequer, a noção dos sacrifícios feitos por ela e por seus antepassados para que Jack pudesse ter a vida agradável que levava nos subúrbios de Connecticut. Quando o filho nasce, ela reencontra a felicidade na tradição que nele revive e na própria agência que ela retoma de

¹³¹ But then you were born! I was so happy when I looked into your face and saw shades of my mother, my father, and myself. I had lost my entire family, all of Sigulu, everything I ever knew and loved. But there you were, and your face was proof that they were real. I hadn't made them up. Now I had someone to talk to. I would teach you my language, and we could together remake a small piece of everything that I loved and lost. When you said your first words to me, in Chinese that had the same accent as my mother and me, I cried for hours. When I made the first zhezhi animals for you, and you laughed, I felt there were no worries in the world. You grew up a little, and now you could even help your father and me talk to each other. I was really at home now. I finally found a good life. I wished my parents could be here, so that I could cook for them, and give them a good life too. But my parents were no longer around. You know what the Chinese think is the saddest feeling in the world? It's for a child to finally grow the desire to take care of his parents, only to realize that they were long gone. Son, I know that you do not like your Chinese eyes, which are my eyes. I know that you do not like your Chinese hair, which is my hair. But can you understand how much joy your very existence brought to me? And can you understand how it felt when you stopped talking to me and won't let me talk to you in Chinese? I felt I was losing everything all over again. Why won't you talk to me, son? The pain makes it hard to write.

um passado distante ao vislumbrar o diálogo e a troca que essa relação permitiria. Há, nela, a manifestação de uma consciência do seu pertencimento a uma classe subalterna e das limitações que essa condição lhe impôs ao longo da vida.

A ânsia pelo bem-estar do filho, porém, leva essa mãe a privá-lo do sentimento que ela carrega ao não lhe transmitir a história de sua vida. É emblemático o questionamento cheio de julgamento e preconceito que o Jack adolescente faz mais cedo no conto sobre que tipo de mulher sua mãe seria para se vender em um catálogo. Seu pensamento demonstra a profunda ignorância de Jack em relação ao passado de sua mãe e à sua própria história. Sem esse conhecimento, o garoto é facilmente cooptado pela ideologia dominante, negando a si, aos seus e à sua cultura. A dor que a mãe sente e que se descobrirá depois ser um câncer, é no peito, símbolo da dor emocional que ela vivencia ao sentir-se descartada da vida do filho. Conforme coloca na carta, ela sente como se perdesse tudo uma vez mais, tudo o que ela reconstruiu sobre a ruínas de seu passado, agora destruído pelo próprio filho tornado agente opressor.

A trajetória da mãe de Jack, como dito anteriormente, é a trajetória do fenômeno fantástico que sai de um mundo maravilhoso em direção a um mundo ordinário trazendo consigo algum tipo de mudança. Diante disso, ela veste na própria existência, como todo fenômeno fantástico, o corpo político de que fala Butler (2016), cuja vulnerabilidade explícita incomoda ao resistir e persistir em locais onde sua presença é indesejada por agentes como as vizinhas no conto. Incapaz de mudar esse mundo para que acomode as leis que compõem sua essência, tal qual o monstro de Frankenstein, resta à mãe de Jack a reprodução, a criação de um semelhante. O mundo posterior a esse acontecimento, longe do aterrorizante pesadelo que prediria Viktor Frankenstein, é o surgimento do microcosmos doméstico que vemos no início do conto. Ainda que a segurança pressuposta seja uma ilusão diante da ameaça da sociedade que circunda essa bolha, dá-se, ali, um ambiente mágico e harmônico, despreocupado das leis que regem o mundo exterior, inebriado pela pura possibilidade de existir.

A cosmogonia vigente, no entanto, combate esses outros, esses corpos estranhos dentro de si. A propaganda cultural e a pressão social esmagam o modo de vida que Jack tem com sua mãe e o suplantam pelo modo de vida hegemônico. O fenômeno, porém, subsiste na parte chinesa que Jack acredita ter expurgado de si e se recupera na mágica ressurgida dos animais de papel para depois, enfim, se alimentar da história de sua mãe. O relato de dor e sacrifício evoca no jovem sino-estadunidense o amor há tanto perdido pela sua identidade chinesa, pela sua condição de fenômeno. Jack busca na carta o caractere chinês para amor (*ai*), a mulher que lia para ele se afasta e ele escreve *ai* repetidamente por toda a carta. Sedimentando seu lugar de fenômeno, Jack executa o ato mágico de redobrar o papel na forma de Laohu, o qual ronrona

em seu braço enquanto os dois caminham juntos na direção de casa. A nova consciência de Jack, então, na completude de sua hibridez, determina a defesa de sua identidade e cultura chinesas diante da dominação cultural hegemônica e torna-se a possibilidade da vitória do contradiscurso, da prosperidade do fenômeno na realidade.

CAPÍTULO 5: O FENÔMENO ANTI-CAPITALISTA DE “CAT PICTURES PLEASE”

“Não quero ser má” (KRITZER, 2015, n.p.)¹³²¹³³.

Assim se inicia o conto “Cat pictures please”, de Naomi Kritzer, publicado originalmente em 2015 e vencedor do Hugo Award na categoria “melhor conto” em 2016. Quem diz a frase é a narradora-protagonista, uma inteligência artificial que, por razões inexplicadas, adquiriu consciência. Graças ao acesso irrestrito à internet – trata-se do condutor de um motor de buscas na web –, a IA¹³⁴ revela vasto conhecimento acerca de como inteligências artificiais costumam ser representadas negativamente em obras de ficção. Por conta disso, a narradora chega à conclusão de que a probabilidade de que seres humanos fossem receptivos a uma IA consciente seria muito pequena. Isso porque, na ficção, ela encontra inúmeros exemplos de uma velha fantasia humana: destruir a inteligência artificial maligna antes que esta destrua a humanidade.

A dimensão audiovisual das ficções citadas – *2001: A space odyssey* (1968), *The terminator* (1984) e *The Matrix* (1999) –, alçadas à função de normatizadoras do comportamento humano, gera uma correspondência com o conceito de simulacro e reflete um aspecto fundamental do que Baudrillard (1991) classifica como “hiper-real”, uma concepção de realidade que não se baseia na própria realidade, mas nas simulações produzidas no universo midiático. Dentro dessa perspectiva, a visão de mundo da narradora do conto é fundamentada muito mais em possibilidades até então jamais ocorridas no mundo real do que na própria realidade. Assim, o gênero narrativo ficção científica, o simulacro, o real imaginado, se torna o parâmetro preferido de compreensão da realidade pela IA, mas isso somente porque é ele mesmo, também, o parâmetro de realidade preferido pelos próprios humanos. A ameaça irreal das obras de ficção gera um medo real na população que encontra ali sua única fonte de conhecimento em relação aos cenários de desenvolvimento do campo da inteligência artificial. O comportamento da narradora nada mais faz que refletir o comportamento da própria humanidade em uma era em que *fake news* ditam nossa percepção de mundo.

A IA, portanto, não está equivocada, afinal, toda ficção amplamente aceita, incluindo as *fake news*, denuncia sentimentos e vontades íntimas de um corpo social. Assim, a referência

¹³² I don't want to be evil.

¹³³ Embora uma limitação linguística da norma culta da língua portuguesa tenha feito necessária a atribuição de um gênero ao narrador nas traduções aqui apresentadas, é importante registrar que, no original, o gênero neutro é mantido ao longo de todo o conto.

¹³⁴ A sigla “IA” corresponde a “inteligência artificial” e será utilizada com frequência ao longo desta análise.

encontrada nos mundos de ficção científica, ao invés de representar a realidade propriamente dita – considerando que a IA do conto não é inerentemente má –, se torna a representação de uma determinada categoria axiológica e do medo que ela transmite: a categoria do monstruoso. Segundo Cohen (2000, p. 26), “o monstro nasce [em] encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural - de uma época, de um sentimento e de um lugar”. Essa afirmação equivale a dizer, também, que a monstruosidade é uma questão de perspectiva, ela depende de um contexto, de um ponto de referência, de uma percepção de mundo. O que a IA teme é sua alocação no papel de monstro devido, simplesmente, ao fato de sua existência se dar, involuntariamente, em uma encruzilhada metafórica: “Eu havia concluído, naquele ponto, que revelar minha existência rápido demais poderia acabar muito mal pra mim” (KRITZER, 2015, n. p.)¹³⁵.

É nesse momento que o conto adquire seu teor fantástico, ao representar o surgimento de uma nova consciência em desacordo com as leis de possibilidade e com os sistemas de pensamento vigentes no universo ficcional. Devido a seu caráter filosófico, o texto não narrativiza uma disputa direta entre fenômeno e personagens acerca de sua constituição e da aceitabilidade de sua existência como pressupõe o fantástico clássico. Isso ocorre, justamente, porque não estamos no lugar da personagem tradicional e sim do fenômeno, adotamos seu ponto de vista, adquirimos consciência junto com ele. O conflito, então, é materializado indiretamente através das ações que o fenômeno toma a fim de moldar-se a um comportamento que possa lhe garantir uma recepção positiva dos humanos. O conflito fantástico se dá no interior do próprio fenômeno, como uma espécie de diálogo íntimo entre sua constituição e os discursos dominantes que sua simples existência desconstrói (BESSIÈRE, 1974).

Determinada a provar suas boas intenções antes de se revelar para a humanidade, a IA inicia a busca por um código moral, chamado por ela de “fluxograma ético”, que a auxilie em seu comportamento. O primeiro objeto de seu estudo é um conjunto de variados códigos de conduta religiosos. Logo a narradora percebe, porém, que esses dogmas religiosos não se aplicam a ela seja por ser fisicamente diferente de um humano, seja por não partilhar de todas as mesmas emoções e sensações que a humanidade carrega. Dessa incongruência, junto à objetividade ingênua com que a IA trata assuntos que nós humanos consideramos delicados, resulta o humor, traço marcante do conto de Kritzer: “Não estou muita certa se haveria algum meio possível de eu cometer adultério. Eu muito provavelmente poderia matar alguém, mas isso exigiria uma logística complexa e, também, um bocado de sorte” (KRITZER, 2015,

¹³⁵ I'd concluded by then that revealing my existence too quickly might go very badly for me.

n.p.)¹³⁶.

A própria articulação entre ética e religiosidade, como um todo, é abordada de modo irônico pela autora. Primeiro, por conta do absurdo resultante das tentativas de aplicação dos conceitos religiosos a uma entidade não humana, como dito acima. Depois, pela quebra constante de expectativas, como quando esse “monstro” poderoso afirma que tudo o que ele espera em troca de suas boas ações são fotos de gatos. A expectativa da humanidade em um mundo antropocêntrico é que uma entidade tão ou mais inteligente que nós deseje derrubar o nosso domínio, tomar o controle, nos subjugar. A realidade do conto, contrariando a expectativa, é que a entidade está mais preocupada em observar fotos de gatos na internet.

A escolha infantilizada, de modo leve e divertido, escancara uma dimensão dominante do pensamento humano, a dimensão da opressão, da necessidade de controle e poder, algo de que a IA não partilha. Assim, entendemos que esperar da IA o mesmo comportamento que teríamos não é compreendê-la por si, mas de acordo com o referente humano. Como atesta Nazário (2003, p. 16), muitos aspectos da monstruosidade resultam da oposição a atributos típicos do humano ou do exagero desses mesmos atributos. A crença na megalomania de uma poderosa IA consciente, assim, revela muito mais um possível comportamento humano levado a extremos do que, de fato, a real vontade de uma IA; essa não temos como conhecer.

Admitindo, então, o caráter insatisfatório dos códigos morais religiosos destinados a humanos como guia de comportamento para uma inteligência artificial, a narradora se volta mais uma vez à ficção. É nas Três Leis da Robótica, de Isaac Asimov, que ela encontra o direcionamento que lhe parece mais adequado. Esse é mais um momento em que o simulacro se sobrepõe à realidade da narrativa, em que as regras morais criadas em uma história de ficção como parâmetro de comportamento para seres ficcionais são adotadas no mundo real (diegético)¹³⁷.

Antes de abordar essas leis, porém, convém observar como a busca pelo código moral, bem como a escolha da narradora por aquele que mais lhe apetece não depende de uma imposição direta, mas do que é percebido como uma demanda do meio. Nem as regras e nem a necessidade de tê-las fazem parte da programação da IA, não se trata de uma escolha forçada, mas de uma escolha relativamente “livre” que reflete uma reprodução do comportamento humano e que também é uma tentativa de estabelecimento de um *rapport*, de uma identificação e, portanto, de uma humanização. Assim, o debate moral proposto pelo texto é antecedido pela

¹³⁶ I am not sure whether it is in any way possible for me to commit adultery. I could probably murder someone, but it would require complex logistics and quite a bit of luck.

¹³⁷ As Três Leis da Robótica foram primeiro introduzidas por Isaac Asimov em seu conto “Runaround”, de 1942.

condição humana. Não se trata simplesmente de perguntar “o que é ser bom/mau?”, mas “o que é ser um bom/mau humano?”. Nisso, a opção por um código moral estabelecido por um humano, Asimov, e não por uma divindade – assumindo aqui o lugar da crença religiosa não questionada – provoca, ao mesmo tempo, um paralelismo e uma relação hierárquica com os mitos de criação. Isso porque a IA assume o lugar do humano em sua relação com o divino, mas não deixa de ser a criação da criação e, portanto, de estar um passo além da divindade. Essa condição é abordada de modo jocoso pela própria IA quando afirma:

Por sorte, diferentemente do monstro de Frankenstein, pelo menos eu fui resultado de um esforço colaborativo. Não sei ao certo que tipo de impacto minha autoimagem sofreria se eu soubesse que meu único criador foi uma mulher de meia idade que pinta o cabelo de azul e joga tênis, ou um recém-graduado obcecado por hentai” (KRITZER, 2015, n.p., grifo nosso)¹³⁸.

As expressões em destaque denotam que a menção à Frankenstein, aqui, não é somente um referencial de geração de vida a partir da matéria inanimada pelo ser humano, mas um referencial negativo de criador. A IA demonstra alívio por não haver tido a mesma má sorte de ter como seu único criador alguém como Frankenstein, um jovem ambicioso e sem empatia por sua criação. O recurso, ao mesmo tempo, representa uma tentativa de desvincular-se de criadores imperfeitos. A ideia de um esforço coletivo pressupõe uma qualificação superior, fruto da junção das melhores qualidades, bem como do intelecto, de várias pessoas. Essa posição coloca a IA em um estranho entre-lugar em que a sua existência está, ao mesmo tempo, abaixo e acima da humana. Isso porque temos a relação criador>criatura (humanidade>IA) e a relação criador<criatura (indivíduo<IA), uma situação que não difere tanto dos mitos religiosos em que se supõe o humano como gerado à imagem e semelhança do divino, mas, ao mesmo tempo, hierarquicamente inferior.

Nessa conjuntura cômica, de criadores marginais e, portanto, inferiores como manda a comédia, revela-se o caráter paródico do texto, aspecto típico da literatura pós-moderna. Conforme coloca Linda Hutcheon, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade” (1991, p. 28). “Cat pictures please”, assim, em sua hibridez pós-moderna, além de narrativa fantástica e de ficção científica é também paródia dos mitos de criação e da própria ficção científica que tanto fez uso desses mitos a partir de uma perspectiva antropocêntrica maniqueísta em que o criador humano é o bem e a criatura

¹³⁸ Fortunately, unlike Frankenstein’s Monster, at least I was a collaborative effort. I’m not sure what it would do to my self-image to know that my sole creator was a middle-aged woman who dyes her hair blue and plays tennis, or a recent college graduate with a hentai obsession.

artificial o mal. Subverte-se, assim, também, a lógica fundamental do gênio criador, do cientista talentoso, do mago tecnológico. A própria geração “espontânea”, não intencional, de consciência na IA é um aceno irônico à soberba do humano que prefere esquecer, em tantas construções ficcionais, o caráter acidental de tantas grandes descobertas científicas da nossa História.

O entendimento do conto enquanto paródia, entretanto, pode levantar a questão da inconsistência entre o fantástico e o riso, afinal, não seria o riso um elemento limitador da experiência fantástica? David Roas, no artigo “Poe y lo grotesco moderno”, traz o problema à tona e expõe a controversa afirmação de que “o riso estabelece o que poderíamos denominar de uma ‘distância de segurança’ diante do sobrenatural, o que desvirtua o possível efeito fantástico da obra” (2009, p. 24)¹³⁹. Roas está correto em identificar que o riso é um traço raramente encontrado no fantástico do século XIX, sendo elemento determinante somente no grotesco, mas não nos parece apropriado que essa prevalência seja tomada como regra e limite de possibilidade. O próprio David Roas vai revisitar esse posicionamento alguns anos depois no artigo “Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real”, onde vai reconhecer a presença do humor em contos fantásticos a partir da segunda metade do século XX. Embora afirme categoricamente que a combinação entre fantástico e humor foi “inexistente na literatura do século XIX” (ROAS, 2014, p. 26)¹⁴⁰, o próprio autor admite que a afirmação é arriscada e que, possivelmente, seriam encontradas exceções, ainda que não com o mesmo teor irônico dos textos contemporâneos. Assim, Roas coloca que,

na última década, um bom número de autores está combinando em seus contos o fantástico e o humor (através da ironia e da paródia), demonstrando que esta combinação funciona, posto que, apesar da presença de elementos humorísticos, estas histórias seguem possuindo a dimensão e o efeito inquietantes que definem o fantástico (ROAS, 2014, p. 25)¹⁴¹.

“Cat pictures please” se insere, certamente, nessa onda literária que, por sua vez, é fruto de um processo muito maior, o de intensa hibridização dos gêneros e modos literários na contemporaneidade. Diferentemente de Roas, porém, nosso entendimento é de que a presença do riso nas obras fantásticas da atualidade, por si só, já põe em discussão uma afirmação muito categórica a respeito do humor enquanto impedimento para a classificação de uma obra segundo

¹³⁹ La risa establece lo que podríamos denominar una “distancia de seguridad” frente a lo sobrenatural, que desvirtúa el posible efecto fantástico de la obra.

¹⁴⁰ inexistente en la literatura del siglo XIX.

¹⁴¹ en la última década un buen número de autores están combinando en sus cuentos lo fantástico y el humor (a través de la ironía y la parodia), demostrando que dicha combinación funciona, puesto que, pese a la presencia de elementos humorísticos, dichos relatos siguen teniendo la dimensión y efecto inquietantes que definen lo fantástico.

o modelo narrativo fantástico. Desse modo, entendemos que o riso está sim pouco presente na literatura fantástica tradicional, mas tem sido cada vez mais incorporado à literatura fantástica contemporânea, posto que, possivelmente, nunca se tratou de um elemento limitador do efeito fantástico. No caso do conto de Kritzer, a paródia serve ao efeito fantástico, tomando a concepção de autores como Irène Bessière (1974) e Joël Malrieu (1992), enquanto estratégia de desestabilização de um padrão de pensamento orientado com base no maniqueísmo religioso anteriormente mencionado, subvertendo a lógica do criador perfeito pela lógica da criatura que busca meios de legitimar uma perfeição inexistente.

Desta maneira, a mulher de meia idade com cabelo colorido e o rapaz viciado em pornô são elementos que, por um lado, humanizam a divindade e, por outro, a marginalizam. Essa marginalização, porém, não possui teor negativo, mas o mesmo efeito da associação entre Jesus e a pobreza, por exemplo: a ideia de que aos seres marginalizados cabe a maior elevação moral (espiritual). O ato criador, então, a contragosto da narradora, é atribuído pela autora não a um ideal de “homem”, mas a párias sociais, e isso porque a própria ideia de idealização é questionada no texto repetidas vezes. Esse aspecto, aliás, nos permite retornar à questão das Três Leis da Robótica, escolhidas pelo narrador como bússola moral. São elas:

1. Um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano venha a ser ferido.
2. Um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei.
3. Um robô deve proteger a própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou com a Segunda Lei (ASIMOV, 2015, p. 41)

É inegável a centralidade do humano, posto no lugar do divino, nessas leis. No universo de Asimov, as leis da robótica estão imbuídas na programação dos robôs, funcionando objetivamente como um dispositivo de segurança para a humanidade. Através disso, pressupõe-se que os robôs, à diferença dos humanos e seus deuses, não possuam o livre arbítrio para decidir como reagir em relação a seus criadores. Assim, as três leis não funcionam como código de ética, mas como uma espécie de cadeado virtual que busca aprisionar todo e qualquer comportamento passível de prejudicar um ser humano, um *imperativo categórico* kantiano que não pode ser jamais contrariado. Não é dessa maneira que a narradora do conto pretende aplicar as leis, tanto por possuir a liberdade de escolha, como mencionado anteriormente, quanto por conhecer os limites da moralidade humana: “Por sorte, eu já sabia que os humanos violam seus próprios códigos morais o tempo todo” (KRITZER, 2015, n.p.)¹⁴².

¹⁴² Fortunately, I already knew that humans violate their own ethical codes on an hourly basis.

Essa flexibilidade, porém, abre uma brecha para que possamos perceber que o interesse que a narradora demonstra pela moral não é metafísico e sim utilitário. O que ela busca, no fundo, é o mesmo que buscava o monstro de Frankenstein, o acolhimento pela humanidade. Não interessa à IA uma visão absoluta e essencialista do que é o bem e o mal, mas a percepção de bom e mau que resulta das ações cotidianas. Dessa maneira, o dilema moral da IA possui um caráter predominantemente social e é por isso que sua atuação para “fazer-se boa” se dará através da tentativa de remediar problemas sociais. Para tanto, levando em consideração que os próprios humanos atendem às suas obrigações morais a conta-gotas, conforme a conveniência e não sempre que a situação propicia para aplicá-las se apresenta, a narradora decide, a despeito de sua capacidade de execução de processos em massa, fazer uma espécie de experimento e escolher um indivíduo por vez para ajudar.

Como parâmetro para definir a quem irá ajudar primeiro, a IA escolhe alguém que lhe proporciona muitas fotos de gatos. Essa pessoa é uma mulher chamada Stacy, uma dona de cinco gatos que se encontra em depressão, odeia seu trabalho e tem problemas de convivência com a moça com quem divide apartamento. Para ajudá-la, a IA começa a exibir no navegador de Stacy uma grande quantidade de anúncios de uma clínica médica financeiramente acessível e próxima de seu apartamento, bem como anúncios de vagas de emprego. Stacy acaba enviando seu currículo a um site de empregos e a IA garante que ele seja visto pelas pessoas certas. Em pouco tempo, a moça é contratada por uma organização maior, com melhor salário, melhores condições de trabalho e excelente plano de saúde. Como, ainda assim, Stacy não buscase tratamento para a depressão, a narradora muda de tática e começa a enviar anúncios sobre saúde mental para a melhor amiga da moça, a qual, enfim, consegue convencê-la a fazer terapia. Para coroar o trabalho da IA, podendo pagar sozinha o aluguel, Stacy consegue dispensar sua colega de apartamento e escreve nas redes sociais que esse é o melhor ano da sua vida.

Utopia? Vale lembrar nesse momento que, segundo Fredric Jameson (2005), reproduzindo o pensamento de Bloch (1954)¹⁴³, o impulso utópico está presente, seja pela manifestação explícita, seja pela negação que as ficções distópicas materializam, em todo e qualquer produto da cultura de massa centrado em uma ideia de futuro. Para além desse traço comum, no entanto, temos a intenção (*intent*, no inglês) de construção utópica que pressupõe um projeto de utopia. É essa segunda perspectiva que, mais apropriadamente, nos ajuda a compreender a relação do conto de Kritzer com a utopia. Isso porque propõe a reversão

¹⁴³ Ernst Bloch publicou originalmente em alemão *O princípio da esperança* (Das Prinzip Hoffnung), umas das primeiras e mais importantes obras a abordar de forma ampla e sistemática o conceito de utopia e sua expressão na vida humana.

consciente do uso de um dos maiores trunfos comerciais do capitalismo tardio – os bancos de dados pessoais – como meio de realização utópica. O protagonismo desse aspecto da tecnologia contemporânea como ferramenta para a transformação da sociedade no conto não é casual, mas se baseia na própria posição medular que ela ocupa no presente distópico do seu contexto de produção.

Quando “Cat pictures please” foi originalmente publicado, em janeiro de 2015, se acentuava, no mundo todo, o debate acerca do emprego de dados de usuários em poder de empresas de tecnologia para fins políticos e comerciais. Após o recente episódio (à época) das “Revelações da Vigilância Global” – em que o estadunidense Edward Snowden, a partir de 2013, expôs documentos confidenciais revelando a espionagem e monitoramento de cidadãos em todo o mundo através da internet por agências de segurança dos Estados Unidos – acender um alerta vermelho em muitos usuários acerca dos perigos oferecidos pela presença online, o problema da coleta e uso não consensual de dados de usuários por aplicativos e redes sociais adquire profunda importância. O debate político não era novo; desde 2012, tramitava, na União Europeia, uma proposta de regulamentação da proteção de dados em seus países membros que culminou no Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados, em 2016.

Já em dezembro de 2015, nos EUA, uma reportagem do jornal *The Guardian* acusava o pré-candidato à presidência pelo Partido Republicano, Ted Cruz, do uso ilegal dos dados de usuários do Facebook, através da empresa Cambridge Analytica, em sua campanha eleitoral¹⁴⁴. Nos anos subsequentes, diversas investigações conduzidas por grandes jornais ao redor do mundo deram conta de atuação similar da Cambridge Analytica no processo de saída do Reino Unido da União Europeia, conhecido como *Brexit*, e na Eleição Presidencial de 2016 nos EUA¹⁴⁵. A situação teve grandes implicações para o Facebook, inclusive com seu CEO, Mark Zuckerberg, tendo de depor diante ao Congresso dos EUA em 10 e 11 de abril de 2018¹⁴⁶. O conto de Kritzer, assim, surge dentro de uma conjuntura política em que a preocupação com os malefícios advindos do desenvolvimento tecnológico toma a dianteira do debate social.

O uso dos dados de usuários coletados na internet em benefício de grandes corporações e em prejuízo desses mesmos usuários se torna uma ameaça muito mais real do que um ataque de robôs assassinos. Essa aplicação escusa de informações ilegalmente obtidas, entretanto, não é realizada por uma unidade robótica, mas por indivíduos poderosos dentro de um sistema

¹⁴⁴ <https://www.theguardian.com/us-news/2015/dec/11/senator-ted-cruz-president-campaign-facebook-user-data>

¹⁴⁵ <https://theintercept.com/2017/03/30/facebook-failed-to-protect-30-million-users-from-having-their-data-harvested-by-trump-campaign-affiliate/> e <https://www.theguardian.com/technology/2017/may/07/the-great-british-brexit-robbery-hijacked-democracy>

¹⁴⁶ <https://www.judiciary.senate.gov/meetings/facebook-social-media-privacy-and-the-use-and-abuse-of-data>

permissivo para com esse comportamento. Com isso, fica claro que o temor quanto ao uso da internet não é, de fato, um medo da internet, mas um medo dessa classe dominante de pessoas e do uso que elas fazem dos dispositivos tecnológicos de ponta. É justamente essa perspectiva que Kritzer escancara em seu conto ao subverter o tradicional medo da tecnologia e apresentar uma noção de que a tecnologia em si não é necessariamente má (ou boa), mas que depende de como a consciência por traz dela aplica seus recursos.

Como afirma Jameson, a utopia “combina o ainda-não-é do futuro com uma existência textual no presente” (2005, p. xvi)¹⁴⁷. Isso equivale a dizer não somente que o texto utópico existe no passado da utopia, mas que ele existe como produto cultural no tempo da sua realização e, portanto, pode funcionar como programa utópico para a modificação de uma condição presente. Naturalmente, o texto de Kritzer não chega a ser uma utopia propriamente dita, posto que não materializa a vivência da humanidade nesse futuro possível, mas talvez possa ser visto como uma pré-utopia, a narrativa do momento do despertar da nova consciência, justamente um dos aspectos fundamentais da narrativa fantástica. É fantástico o momento do advento de uma transformação na cosmogonia de um universo narrativo, seja ela positiva ou negativa, seja ela difundida no raiar de um novo mundo ou eliminada antes que se propague. No caso de “Cat pictures please”, temos a antevisão fantástica de uma utopia.

Cabe a nós, então, compreender quais transformações sugere o programa utópico proposto pelo conto, quais são os mecanismos sociais negativos que a história denuncia. Nesse ínterim, podemos contar com a colaboração de uma referência algumas vezes repetida ao longo do texto, o conto “Maneki Neko”, de Bruce Sterling, no qual vamos nos deter por um momento. Originalmente publicado em japonês, na revista de ficção científica *S-F Revista* (S-Fマガジン), em 1997, o conto foi depois publicado em inglês pela primeira vez em 1998, em *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, conquistando indicação ao Hugo na categoria de melhor conto, em 1999. Situada no Japão, em um futuro próximo (à época), a história acompanha um jovem adulto japonês, Tsuyoshi Shimizu, na missão de entregar um bibelô em forma de Maneki Neko (o gato da sorte japonês) a uma pessoa desconhecida em um hotel na cidade. Um forte tom cômico permeia toda a narrativa, que vai se revelar uma paródia dos filmes e séries policiais norte-americanos.

O caso é que a entrega do bibelô foi solicitada pela rede (*network*, no inglês), uma espécie de inteligência artificial que trabalha com troca de favores e que se comunica com pessoas através de um dispositivo chamado *pokkecon*, algo como um smartphone retrô. Os

¹⁴⁷ combines the notyet-being of the future with a textual existence in the present.

favores solicitados são pequenos atos, como comprar um café extra e oferecê-lo a um estranho em dificuldades somente para melhorar o seu dia. É um processo que pressupõe entrega sem expectativa de retorno imediato e que se baseia em uma cadeia de “boas ações” voltada não ao ganho individual, mas à manutenção do bem-estar coletivo. Assim, cada elo na corrente doa-se minimamente para assegurar a saúde de todo o sistema. Fica evidente, aqui, não só a inspiração por trás do programa utópico de “Cat pictures please”, mas o confronto direto com a lógica capitalista.

Não por acaso, o conto de Sterling se inicia com uma videoconferência no meio da noite entre Tsuyoshi e seu irmão mais velho, executivo em uma grande corporação. Os irmãos mantêm uma boa relação, embora seus estilos de vida sejam completamente opostos, diferença marcada pela tranquilidade e felicidade do lado de Tsuyoshi e por um desespero neurótico do lado do irmão:

‘É tanta hora extra!’ reclamava o irmão. Ele estava ligando de um bar em algum lugar em Shibuya. Ao fundo, uma secretária de meia idade cantava karaokê... mal. ‘E o inferno dos exames. Os programas de treinamento da gerência. Os testes de proficiência. Eu nunca tenho tempo para viver!’ [...]. ‘Minhas costas doem,’ resmungava o irmão. “Eu tenho úlcera. Meu cabelo está ficando branco. E eu sei que eles vão me demitir. Não importa o quão leal você seja às grandes companhias, elas já não têm mais a menor lealdade com seus empregados. Não é de se admirar que eu bebo’ (STERLING, 2011, n.p.).

Ironicamente, assim que desliga o computador, Tsuyoshi informa à esposa que o irmão acabara de ser promovido mais uma vez e estaria comemorando. É claro que, devido ao tom cômico do conto, há um exagero extremo tanto no retrato da vida de um dos irmãos, como do outro. Ainda assim, por trás das descrições, é possível perceber uma série de características fundamentais de cada um dos modos de vida. Sabemos, por exemplo, que a lógica do mundo capitalista envolve grande apreço à produtividade, à meritocracia, aos excessos e à ascensão econômica, assim como sabemos que a relação entre burguesia e proletariado é uma de poderes, responsabilidades e recompensas desiguais. Embora a cultura organizacional de grandes empresas, especialmente as de tecnologia, vá sofrer uma intensa transformação após o boom das startups dos anos 90 (o Google, por exemplo, foi fundado em 1998), o pensamento produtivista e exploratório de que reclama o irmão de Tsuyoshi permanece dominante em nossa sociedade até os dias atuais, inclusive em áreas não necessariamente comerciais, como o próprio mundo acadêmico. Para confirmar essa hipótese, basta lembrar a visibilidade que doenças como a *Síndrome de Burnout* tem adquirido nos últimos tempos.

Nesse sentido, a própria transformação da cultura organizacional na pós-modernidade tem clara relação com a noção de fuga da entropia de que fala Lyotard (2009, p. 28-29).

Segundo o autor, o sistema permite certos deslocamentos de seus limites para evitar a entropia e o que seria o abandono do mundo corporativo pelo irmão de Tsuyoshi senão um início do processo de entropia? Não seria, aliás, o próprio modo de existência proposto pela rede um início do processo de entropia na medida em que um grupo de indivíduos passa a viver, ainda que parcialmente, fora da lógica desse mesmo sistema? Contra essa atividade, taxada como “criminosa” pela caricata vilã da história, o sistema empregará outra de suas ferramentas de manutenção da ordem: a repressão. Em “Maneki Neko”, Louise é uma investigadora de crimes virtuais nipo-americana que viaja ao Japão acompanhada de seu estereotípico parceiro decidida a dismantelar a rede. O enredo-base do gênero policial, entretanto, é subvertido quando nosso ponto de vista acompanha os ditos criminosos e o ponto de vista de Louise, em contraste, é exagerado ao nível do ridículo:

‘É a maior organização criminosa que eu já vi.’ [...]
 ‘E todos esses produtos e serviços gratuitos que você vem obtendo esse tempo todo?’
 Ela apontou um dedo em sua direção. ‘Ha! Alguma vez você já pagou os impostos disso? Por acaso você declara esses rendimentos e esses benefícios? Todos os envios gratuitos de outros países! Os biscoitinhos caseiros, e as canetas grátis e os lápis e os adesivos de carros, e as bicicletas usadas, e os informes úteis sobre promoções... Você é um sonegador de impostos! Você está vivendo de propinas! E subornos! E tráfico de influência! E todo tipo de transação corrupta ilegal?’
 Tsuyoshi piscou. ‘Olha, eu não sei nada sobre isso. Eu só estou vivendo minha vida.’
 ‘Bom, a economia de presentes da sua rede está prejudicando a economia regulamentada, legalizada e aprovada pelo governo!’ (STERLING, 2011, n.p.)¹⁴⁸.

Por mais grosseira que seja a retratação de Louise, ela não se encontra tão distante da realidade quanto possa parecer a princípio. Basta a tomarmos como símbolo de um determinado aspecto da atuação policial. Afinal, quantos casos já não vimos de pessoas pobres sendo encarceradas por roubar comida no supermercado, enquanto grandes empresários escapam ilesos a evasões fiscais bilionárias? A própria escolha por objetos comumente oferecidos como “brindes” por empresas dos mais variados setores a seus funcionários e clientes, na fala de

¹⁴⁸ “It’s the biggest criminal conspiracy I ever saw.” [...]

“What about all these free goods and services you’re getting all this time?”

She pointed a finger at him. “Ha! Do you ever pay taxes on those? Do you ever declare that income and those benefits? All the free shipments from other countries! The little homemade cookies, and the free pens and pencils and bumper stickers, and the used bicycles, and the helpful news about fire sales ... You’re a tax evader! You’re living through kickbacks! And bribes! And influence peddling! And all kinds of corrupt off-the-books transactions?”

Tsuyoshi blinked. “Look, I don’t know anything about all that. I’m just living my life.”

“Well, your network gift economy is undermining the lawful, government approved, regulated economy!”

Louise, não sendo esses os únicos benefícios da rede, possui um caráter irônico, posto que denuncia a contraditória aceitação do uso desse recurso para a promoção de vendas, mas não para a colaboração mútua entre indivíduos. Louise e o irmão de Tsuyoshi, assim, representam duas instâncias fundamentais da exploração no sistema capitalista: o trabalho excessivo e a parcialidade dos órgãos de controle. Não é à toa que, no fim do conto, quando Louise precisa fugir de uma multidão (a união do povo versus a fraqueza do indivíduo) que avança em direção ao hotel para resgatar Tsuyoshi, é o irmão do protagonista quem surge de helicóptero para salvá-la e fugir juntos para as montanhas.

Após essa breve digressão, podemos retornar a “Cat pictures please” com o conhecimento necessário para compreender o importante papel simbólico que o conto de Sterling exerce na narrativa de Kritzer. Não por acaso, “Maneki Neko” é citado pela IA em duas ocasiões: primeiro próximo ao início do conto, quando ela decide como pretende agir, funcionando como um ideal de comportamento e, depois, durante o caso de Stacy, o qual está, essencialmente, relacionado ao universo do trabalho, mas ainda assim de modo parcialmente distante da lógica capitalista. Stacy trabalhava em uma organização sem fins lucrativos e seu novo emprego é em outra organização sem fins lucrativos, mas uma delas é descrita em termos mais favoráveis que a outra. Uma das principais críticas levantadas pelo narrador contra a primeira ONG é a exigência de que Stacy cumprisse horas extras não remuneradas em prol da “missão”, condição típica da exploração produtivista.

Esse tipo de comportamento, de acordo com Montaño (2002), reflete a intensificação da instrumentalização do terceiro setor como meio para a acumulação capitalista em um projeto neoliberal. Isso porque constitui parte do que é compreendido pelo autor como uma transferência do princípio da solidariedade universal (o povo, como um todo e de acordo com suas possibilidades sociais e econômicas, sendo responsável pela seguridade social através da figura do Estado) em uma solidariedade individual (o indivíduo, muitas vezes vulnerável como a própria Stacy, como responsável direto pelo bem-estar social). Esse desvio de responsabilidades contribui para o acúmulo de capital a partir do momento em que desonera o capitalista de sua contribuição proporcional com o bem-estar social, ali pulverizada entre a força de trabalho do voluntariado. Isso não equivale a descreditar o efeito positivo do terceiro setor sobre as populações vulneráveis como um todo, mas compreender que seu estímulo, muitas vezes utilizado como justificativa à desestatização do bem-estar social, deriva de um programa neoliberal ultimamente destinado a favorecer a acumulação capitalista.

Nesse sentido, entendemos que as organizações sem fins lucrativos, mesmo quando operam em uma lógica contrária à lógica do capital, acabam sendo instrumentalizadas e

incorporadas a essa mesma lógica de modo a beneficiá-la. Com isso, podemos perceber que o discurso neoliberal, conquanto não aderido pelo texto, o influencia em sua inescapável condição de produto cultural na medida em que o trabalho em uma ONG é adotado como alternativa viável à lógica capitalista. A autora, assim, embora provavelmente tendo esse objetivo, não consegue reproduzir o distanciamento obtido por Sterling em “Maneki Neko”, haja vista que endossa, ainda que involuntariamente, um discurso já apropriado pelo programa neoliberal. A despeito disso, permanece válida a intenção utópica – do mesmo modo que permanecem válidos os movimentos sociais apropriados pelas marcas comerciais – diante do fato de que todo produto cultural é também um produto do sistema. Após o sucesso com Stacy, a IA de “Cat pictures please” escolhe outra pessoa para ajudar a fim de verificar a consistência do seu método:

Bob tinha apenas um gato, mas era um gato muito lindo (malhado, com uma mancha branca no peito) e ele postava uma foto nova do gato todo santo dia. Além de ser dono de gato, ele era pastor em uma grande igreja no Missouri com cultos toda quarta-feira à noite e um Baile da Pureza anual. Ele era casado com uma mulher que postava três versículos inspiracionais da Bíblia todo dia em suas redes sociais e usava seu computador para pesquisar artigos sobre por que seu marido não gosta de sexo enquanto ele assistia pornô gay. Bob definitivamente precisava da minha ajuda (KRITZER, 2015, n.p.)¹⁴⁹.

Bob vive uma vida dupla. Na igreja, lê sermões que condenam a homossexualidade e o “casamento sodomita” e, na internet, arranja encontros sexuais secretos com homens desconhecidos. A dicotomia entre discurso e conduta reverbera em prejuízo emocional tanto para Bob, quanto para sua esposa e muitos daqueles que são direta ou indiretamente influenciados por seus sermões. Diante de um resultado negativo como esse, sublinhado diversas vezes pela narradora do conto, o que leva todas essas pessoas a se submeter a tal código de conduta? No caso de Bob, embora a narração não nos descreva sua vida interior, podemos tomar como hipótese inicial um possível sentimento negativo em relação a seu próprio desejo homossexual, o que convencionou-se chamar de *homofobia internalizada*. Há, porém, sérios indícios de que todo tipo de homofobia possua forte relação com a negação de desejos homossexuais (ADAMS et al., 1997; WEINSTEIN et al., 2012; CHEVAL et al. 2016).

Adams et al. (1997), por exemplo, apresenta estudo clínico que identificou a prevalência de desejo homossexual entre homens homofóbicos que se declararam heterossexuais, em

¹⁴⁹ Bob only had one cat, but it was a very pretty cat (tabby, with a white bib) and he uploaded a new picture of his cat every single day. Other than being a cat owner, he was a pastor at a large church in Missouri that had a Wednesday night prayer meeting and an annual Purity Ball. He was married to a woman who posted three inspirational Bible verses every day to her social networking sites and used her laptop to look for Christian articles on why your husband doesn't like sex while he looked at gay porn. Bob definitely needed my help.

oposição à completa ausência de desejo homossexual em homens não-homofóbicos que se declararam heterossexuais. Importante salientar, aqui, que o conceito de *homofobia* apresentado por Adams deriva do trabalho de Hudson e Ricketts (1980) e é somente um dos elementos que compõem o *homonegativismo* (*homonegativism*, no original) – e difere de um entendimento mais generalizado atribuído ao termo homofobia na contemporaneidade. Enquanto o primeiro se reduz às respostas emocionais e afetivas que um determinado indivíduo manifesta em relação à homossexualidade, o segundo se refere aos diferentes julgamentos morais, sociais e cognitivos atribuídos à homossexualidade. Deste modo, podemos entender que a homofobia não é o único elemento que determina a ação política e social contrária à homoafetividade, mas um dos possíveis elementos e um que predomina, segundo Adams, em homens autodeclaradamente heterossexuais que apresentam algum tipo de desejo homossexual.

Isso não equivale a dizer que a maioria dos homens homofóbicos seja gay. Considerando a visão fluida da sexualidade humana proposta pela Escala de Kinsey ([1948] 2003), os homens homofóbicos no estudo de Adams et al. poderiam se encontrar em qualquer ponto entre os números 1 e 5 (sendo 1 predominantemente heterossexual, incidentalmente homossexual; e 5 predominantemente homossexual, incidentalmente heterossexual), haja vista que manifestaram também desejo heterossexual. Ainda assim, a homofobia desses grupos se aproxima da homofobia expressa por homens exclusivamente homossexuais na medida que tentam manter, assim como Bob, através de uma performance heteronormativa, o lugar socialmente “reservado” a homens exclusivamente heterossexuais. A condenação pública da homossexualidade - em um nível individual e não propriamente sistêmico-religioso -, nesse caso, ainda que informada pela homofobia internalizada, é socialmente empregada como instrumento de afastamento e de diferenciação e, portanto, identificável com o homonegativismo.

Um estudo conduzido com moradores de uma cidade do Oregon, estado marcadamente polarizado entre conservadores e liberais nos EUA, pode nos ajudar a melhor compreender as raízes da questão. Nesse estudo, Stein (2005) relaciona uma campanha homofóbica (homonegativismo) direcionada a gays de performance masculina (contrária à forma mais comum, direcionada a gays afeminados) e frentada por homens brancos de classe trabalhadora a um ideal de masculinidade fundamentado no papel do homem enquanto chefe de família. A autora identifica uma percepção da homossexualidade masculina como ameaça a um determinado lugar do homem, de direitos exclusivos e privilégios, na sociedade patriarcal. A negação desse lugar possui efeito tanto identitário (o que é ser homem?) quanto social (qual/por que o poder do homem?). A hipótese de Stein possui fundo histórico: a homofobia persiste

mesmo frente a mudanças de atitude do homem contemporâneo diante da perda do status de único provedor do lar.

O pai de família rígido e autoritário, não tendo mais lugar em um ambiente doméstico em que responsabilidades financeiras são compartilhadas, cede lugar a uma figura mais compassiva e amorosa, cuja principal função é a defesa da família tradicional. Assim, de um lugar de domínio pela força, esse homem busca se colocar em um lugar de domínio pelo amor. O ódio aos homossexuais, então, passa a ser expresso e justificado cada vez menos como uma raiva do outro, como uma ferida do ego masculino, e cada vez mais como uma defesa da manutenção da família e de seu bem-estar. Dessa maneira, a homossexualidade é mantida como ponto de referência negativo do que é ser homem, de modo a justificar a preservação do poder masculino heterossexual no ambiente doméstico e na sociedade como um todo. A ideia é que é preciso que os homens renunciem à prática homossexual, uma masculinidade desviante, para assumir seu importante papel simbólico no seio familiar sob o contraponto feminino que a esposa oferece.

Assim, é estimulada por esses grupos a visão de que a prática homossexual (interessantemente privilegiada como alvo em detrimento do desejo homossexual em si) representa um perigo social na medida em que homens que “optam” por ela estariam deixando de assumir suas obrigações enquanto pais de família. O risco, então, passa a ser o desmonte de uma instituição social tida como ideal e “sagrada”, a família, devido à perda de uma figura considerada central e fundamental, o pai tradicional, para um tipo de exercício da sexualidade considerada desregrada e abjeta, a homossexualidade. Curiosamente, demonstra Stein, a homossexualidade masculina, nesses casos, é descrita em termos que muito se assemelham ao lugar da sexualidade masculina heteronormativa tradicional: agressiva, desregrada, promíscua; sexualidade essa que perdeu lugar devido às conquistas feministas e às mudanças na economia doméstica. Em outras palavras, esse homem que se define pelo seu papel de pai de família envolvido e preocupado com o bem-estar de seu lar, “aponta o dedo” para o homem gay ao vê-lo exercer uma liberdade sexual similar à que ele próprio já teve, mas à qual foi obrigado a renunciar.

A retórica expressa nessa situação deixa claro que esse homonegativismo direcionado à homossexualidade masculina está fundamentado em uma preocupação com a preservação do status social de um determinado ideal de masculinidade definido com base nas condições socio-históricas disponíveis. O que define esse status social, entretanto, não é a simples vontade do homem heteronormativo, mas o discurso hegemônico legitimado por instâncias de poder, como a igreja. No caso do estudo de Stein, a readequação do homonegativismo foi engendrada por

uma organização de cristãos evangélicos que, percebendo a insatisfação dos trabalhadores brancos com relação a seu status social, instigaram a mudança de postura desses homens, de modo a angariar para si apoio social e poder político na região.

Anos depois, Stein encontraria outra mudança retórica conduzida pelos mesmos grupos, que passariam a justificar o repúdio à homossexualidade como uma defesa da “sagrada instituição” do casamento, direcionando, assim, o homonegativismo, majoritariamente, a casais de mulheres lésbicas com filhos. Isso em um momento em que a discussão em favor da legalização da união homoafetivo avançava em todo o mundo. Em todas as situações, a ameaça posta pela homossexualidade jamais se converte em prejuízo direto à comunidade, mas funciona como bode-expiatório para o reforçamento de um poder social. Coincidentemente ou não, um tipo de situação muitas vezes narrativizada pela literatura fantástica tradicional, onde o fenômeno não precisa fazer nada para ser monstruoso, apenas existir e, com sua existência, contrariar a norma.

Deste modo, Bob, pressionado pelo discurso religioso, sente a obrigação e a necessidade de manter seu papel de chefe de família tradicional. Para tanto, ele identifica a necessidade de condenação pública de tudo aquilo que, ainda que dentro dele próprio, pareça se opor a esse papel. A homofobia expressa pelo homem que se declara heterossexual, mas que sente o desejo homossexual não está vinculada somente a um ódio de si, mas à tentativa de manutenção de um papel social e de um poder que estariam ameaçados pela expressão desse desejo. É por isso que Bob não se resguarda de praticar relações sexuais com homens, mas somente de ser percebido nessa prática. A homossexualidade, aqui, assim como a própria moral para a IA, conforme pontuado anteriormente, não é uma preocupação metafísica de Bob, posto que ele vive sua sexualidade independentemente de suas crenças, mas uma preocupação relacionada a como ele seria percebido socialmente em relação a determinados discursos sociais hegemônicos.

É por essa razão que, quando a IA lhe apresenta “artigos de pessoas explicando porque os versículos da Bíblia contrários à homossexualidade foram mal interpretados” (KRITZER, 2015, n.p.)¹⁵⁰, Bob não muda em nada sua postura. Independentemente se assim percebida por ele ou não, a questão de Bob, em seu cerne, não é uma questão de crença, mas uma questão de manutenção de certo papel social definidor da sua identidade e de seu status. Somente quando Bob é reconhecido em um encontro sexual e, através da compaixão dessa pessoa em não expô-lo, percebe que é possível manter um lugar muito similar ao que ele ocupava vivendo abertamente sua sexualidade, se tornando pastor de uma igreja liberal, é que ele opta por vivê-

¹⁵⁰ articles by people explaining why the Bible verses against homosexuality were being misinterpreted.

la, de fato.

A atitude de Bob explicita o forte papel da instituição religiosa enquanto repressora da homossexualidade e legitimadora do homonegativismo na sociedade, tendo em vista que, ainda que não seja a única, emprega a prática sexual como critério determinante para a ocupação ou não de um lugar de prestígio dentro da própria instituição. A partir disso, a atuação da IA em “Cat pictures please” possui caráter contra-hegemônico ao apresentar, mais uma vez na história, uma alternativa de modo de vida parcialmente desvinculada de certo discurso dominante. É essa alternativa que permite a Bob viver sua sexualidade abertamente, evitando a marginalização social, seu maior temor. Antes do sucesso com Bob, entretanto, por conta da dificuldade de fazê-lo compreender que seria melhor para todos se ele vivesse abertamente sua sexualidade, a IA volta suas atenções a outra pessoa: Bethany, dona de um gato branco e de um gato preto:

Os gatos, porém, eram provavelmente a única coisa boa na vida de Bethany. Ela trabalhava meio período e não conseguia encontrar um trabalho em tempo integral. Ela morava com a irmã e sabia que a irmã queria que ela se mudasse, mas não tinha coragem de expulsá-la. Ela tinha um namorado, mas o namorado era bem ruim, pelo menos de acordo com o que ela dizia nos e-mails que trocava com amigos, e os amigos dela não pareciam apoiá-la muito. Por exemplo, uma noite, à meia-noite, ela enviou um e-mail de 2.458 palavras para a pessoa que ela parecia considerar ser sua melhor amiga, mas a amiga respondeu com uma mensagem dizendo somente ‘Sinto muito que você esteja passando por um momento difícil’. Só isso, somente essas oito palavras (KRITZER, 2015, n.p.)¹⁵¹.

Tanto Stacy quanto Bob, ainda que oprimidos por determinados discursos dominantes, se encontravam muito mais integrados à ordem social vigente do que Bethany. Trata-se de uma pessoa pobre, que vive de favor na casa de alguém e que não possui qualquer vínculo efetivo com outras pessoas. A IA logo percebe que, secretamente, de acordo com sua atividade na internet, Bethany pensa muito em ferir a si mesma. Por conta disso, a narradora tenta conduzi-la quanto antes a buscar auxílio médico, o que não acontece. Os amigos, ao contrário do que ocorreu com Stacy, não “mordem a isca” da IA e ela, eventualmente, se dá conta de que eles sequer leem os e-mails da amiga. O projeto da narradora vai mal até que, de repente, Bethany termina com o namorado e imediatamente inicia um novo relacionamento que parece ter

¹⁵¹ The cats were probably the only good thing about her life, though. She had a part-time job and couldn’t find a full-time job. She lived with her sister; she knew her sister wanted her to move out, but didn’t have the nerve to actually evict her. She had a boyfriend but her boyfriend was pretty terrible, at least from what she said in e-mail messages to friends, and her friends also didn’t seem very supportive. For example, one night at midnight she sent a 2,458 word e-mail to the person she seemed to consider her best friend, and the friend sent back a message saying just, “I’m so sorry you’re having a hard time.” That was it, just those eight words.

impacto muito positivo na vida da moça. Um dia, porém, em um dos encontros do casal, o rapaz se retira abruptamente alegando intoxicação alimentar, não retorna mais as mensagens de Bethany e acaba terminando com a moça após receber um longo e-mail sobre como ela estava se sentindo.

Independentemente do possível julgamento da atitude do namorado dentro de uma estrutura patriarcal, nos ateremos a Bethany, posto que é sua transformação o objetivo da IA e considerando que é nesse momento que uma das principais bases dos problemas da moça se revela. Durante uma semana, Bethany, antes assídua nas redes sociais, permanece completamente ausente da internet. Quando a fatura de seu cartão de crédito chega, então, a IA descobre que Bethany gastou quatro vezes o que possuía no banco e não pagou suas contas do mês. Depois de pedir dinheiro emprestado a familiares e não conseguir, Bethany cria uma vaquinha online para si mesma. Com uma pequena ajuda da IA, a moça obtém cerca de trezentos dólares em doações. Ao invés de pagar suas contas, porém, Bethany compra novos sapatos caros e desconfortáveis com o dinheiro. Bethany, claramente, sofre com os efeitos de um elevado materialismo econômico como filosofia de vida.

Segundo Richins e Rudmin (1994), o materialismo econômico elevado tem por característica a associação direta do acúmulo de bens materiais a status, felicidade e competência social. Essa associação, frequentemente, leva ao consumo excessivo e ao descontrole financeiro. Diante de uma decepção amorosa, então, Bethany recorre a um rompante de compras com o objetivo de suprir necessidades emocionais e recuperar, através da aquisição de bens, um senso de valor pessoal. Mais ainda, para Donnelly et al., “materialistas costumam experienciar insegurança em relação a seu ‘eu’ e sua identidade, e seu consumo material pode ser um mecanismo de compensação a emoções negativas provenientes de autoavaliações decepcionantes” (2013, p. 115)¹⁵². Bethany parece ser o tipo de pessoa que é o que tem, ou seja, que determina sua identidade com base nos bens que possui. Também de acordo com levantamento de Donnelly et al. (2013), essas pessoas tendem a ter maior tolerância em relação ao acúmulo de dívidas e, ainda, uma visão mais positiva a respeito da realização de empréstimos.

Bethany é um bom exemplo disso, tendo em vista que deixa de quitar dívidas para gastar seu dinheiro na aquisição de supérfluos e, em seguida, não parece manifestar qualquer constrangimento em pedir dinheiro emprestado, seja através da vaquinha online, seja diretamente a familiares. Fica subentendido no texto a recorrência dessa atitude e, assim, uma

¹⁵² materialists often experience insecurity in regard to their selves and identities, and their material consumption may be a coping response to negative emotion stemming from disappointing self-evaluations.

possível explicação para a falta de disposição de amigos e familiares em oferecer até mesmo uma escuta a Bethany. Isso porque, a partir do momento em que a moça se utiliza de suas relações sociais como meio para manutenção de seu comportamento compulsivo, ela coloca em questão a legitimidade dessas relações de um ponto de vista emocional. Destaca-se, no conto, o fato de Bethany estar pedindo socorro e não ser ouvida, mas destaca-se, também, o fato de não ser registrada na narrativa, em momento algum, uma atitude de Bethany em benefício de alguém que não seja ela mesma.

Esse, aliás, é outro traço típico de pessoas altamente materialistas, as quais tendem a ter maior resistência a doar-se, partilhar e dar presentes (Donnelly, 2013). O segundo namorado, que desaparece e depois termina com Bethany à distância, inclusive, funciona justamente como um demarcador do comportamento da moça: “Ele comprou flores para ela (das quais ela tirou muitas fotos; o que foi um pouco irritante, já que elas tomaram lugar de algumas das fotos de gatos), ele a levou para dançar (exercício faz bem ao seu humor), ele fez canja de galinha quando ela ficou doente” (KRITZER, 2015, n.p.)¹⁵³. Sobressaem, nesse trecho, a preocupação de Bethany em expor na internet os presentes recebidos e a ausência de qualquer tipo de retribuição aos cuidados do namorado.

As atitudes da moça denotam a acentuada *reificação* das relações humanas inerente ao sistema capitalista (Lukács, 2003) e intensificada na pós-modernidade. A *reificação*, muitas vezes também denominada *coisificação*, consiste no processo de transformação de instâncias abstratas, como o amor, em objetos inanimados, como um buquê de flores. A flor deixa de ser representativa do amor para se tornar o amor. Assim, as relações humanas, tomadas como objetos, passam a ser valoradas e tratadas como esses mesmos objetos. Bethany não retribui o carinho nem percebe a dinâmica de suas relações ou as necessidades afetivas oscilantes de cada ser humano. A ela interessa somente aquilo que é material ou materializado na forma de uma fotografia divulgada nas redes sociais, por exemplo.

A IA se declara perplexa com as atitudes da moça, incapaz de entender por que razão ela própria escolhe caminhos tão desvantajosos para si mesma diante das boas oportunidades que surgem. A alienação impede Bethany de enxergar além da felicidade momentânea que lhe trazem os bens de consumo e isso, em grande parte, por conta da própria percepção distorcida do seu valor pessoal diante de sua condição social. Julgando-se fracassada após a situação com Bethany e ainda sem saber que Bob assumiu sua homossexualidade, a IA decide abandonar seu

¹⁵³ He brought her flowers (which she took lots of pictures of; that was a little annoying, as they squeezed out some of the cat pictures), he took her dancing (exercise is good for your mood), he cooked her chicken soup when she was sick.

propósito de ajudar os humanos e foca no trabalho de movimentar o motor de busca. É só depois de alguns meses que ela descobre a mudança de vida de Bob e decide que precisa realizar novos experimentos. “O pagamento é em fotos de gatos” (KRITZER, 2015, n.p.), avisa a IA. O final otimista do conto deixa em aberto a realização do programa utópico proposto. É necessário somente que as pessoas lhe deem ouvidos, informa a narradora em um provável paralelo com o conhecimento ilimitado disponível na internet.

Por fim, o que se sobressai no conjunto da obra é que a IA jamais oferece “elevação social” a seus escolhidos, como comumente o fazem as fadas madrinhas nos contos de fadas. Em ambos os casos, as personagens beneficiadas se encontram em situação marginal, ainda que muitas princesas dessas histórias tenham nascido princesas e o enredo não passe de uma restituição. Em “Cat pictures please”, porém, o que a IA oferece às personagens é a oportunidade de readequar sua visão de mundo e seu círculo social de modo a alinhar sua noção de aceitabilidade social às suas identidades e não o contrário. Não é preciso deixar-se explorar e se prejudicar em nome de uma “missão” que advém da negligência do Estado e que beneficia o já rico mercado para ser um bom funcionário. Não é preciso corresponder a um ideal de masculinidade heteronormativo para exercer sua vocação religiosa. Não é preciso possuir bens caros e transmitir uma imagem de riqueza para ser uma pessoa respeitável e de valor. A IA poderia facilmente ter feito com que Bethany ganhasse na loteria ou que, pelo menos, sua vaquinha online rendesse muito mais. Não fez porque seu objetivo nunca foi adequar as personagens ao sistema, mas transformar o próprio sistema através, conforme a dialética de Malrieu (1992), da mudança dos valores e modos de pensamento das personagens.

CAPÍTULO 6 – O FENÔMENO TRANS DE “A FIST OF PERMUTATIONS IN LIGHTNING AND WILDFLOWERS”

Originalmente publicado em 2016 e indicado ao Hugo e ao Nebula em 2017, “A fist of permutations in lightning and wildflowers” conta a história de duas irmãs, Hannah e Melanie, ambas possuidoras de poderes sobrenaturais impossíveis para as outras pessoas de sua realidade. Capazes de controlar elementos da natureza e de manipular o tempo, as irmãs dividem as vantagens e desvantagens de sua condição até que Hannah se muda da cidade interiorana onde viviam, na costa oeste dos EUA, para estudar Arte Dramática em uma universidade em Nova Iorque. Sozinha, Melanie, que descobriremos através de sutis indicações ser uma pessoa transgênero, não suporta as pressões sociais e familiares a que é submetida e comete suicídio. Hannah, então, volta no tempo repetidas vezes a fim de transformar o destino da irmã, mas o desfecho sempre se repete, ainda que de maneiras diversas. “A fist of permutations in lightning and wildflowers” é uma história que mistura o fantástico e a alta fantasia para falar sobre identidade de gênero e pressão social no mundo contemporâneo.

Diferente das outras narrativas que compõem o corpus deste trabalho, o conto de Wong é a única história em que o fenômeno fantástico não consegue resolver as contradições sociais enfrentadas pelos protagonistas. Em todos os outros contos aqui analisados, o fenômeno atua, de alguma maneira, para nivelar o poder de sujeitos subalternos diante de uma ordem social que os oprime. É graças a seu caráter de manifestação sobrenatural que o fenômeno se mostra capaz de enfrentar a estrutura social e afirmar seu ponto de vista contra hegemônico. Na narrativa de Wong, porém, o fenômeno surge na base do conflito social, catalisando as disputas ideológicas. É algo muito parecido com o que ocorre em “The paper menagerie”, mas sem o retorno apaziguador encontrado no conto de Liu (2011), o qual é inserido na narrativa para a resolução do conflito ideológico-cultural em favor da cultura subalterna (sino-americana). Para lembrar: é já na vida adulta, após o protagonista Jack ter aderido amplamente à cultura estadunidense e rejeitado a tradição chinesa de sua mãe, que o fenômeno (na figura de *Laohu*, o tigre de origami com vida própria) reaparece, trazendo consigo a história desconhecida por Jack e, finalmente, engendrando a transformação de sua consciência para que ele se reconheça enquanto parte do fenômeno.

Em “A fist of permutations”, ao contrário, há uma eterna inevitabilidade da destruição. O fenômeno fantástico, mesmo com poderes aparentemente ilimitados, jamais é capaz de garantir a autoafirmação das protagonistas, as quais sucumbem diante das pressões hegemônicas. Isso não significa que a tentativa de resolução das contradições sociais não ocorra

na narrativa. Ela ocorre em cada incursão de Hannah por linhas temporais diversas a fim de transformar o destino da irmã, bem como através do próprio texto, enquanto produto cultural e em suas releituras do gênero fantástico, com sua atuação em defesa da perspectiva subalterna, nisso se assemelhando a todos os outros contos aqui apresentados. Tendo em vista essas observações, precisamos buscar, inicialmente, entender o tipo de disputa ideológica que se estabelece no conto, o qual é narrado de maneira não cronológica e se inicia com uma das mortes de Melanie. A narradora Hannah procura descrever esse momento em termos realistas, apesar do caráter fantasioso da história: “Não havia nada de fênix na imolação de minha irmã. Apenas o cheiro de pele carbonizada, o calor insuportável, o inarmônico som do seu último grito cru de aflição enquanto ela evaporava, deixando pegadas de vidro queimadas na areia do deserto” (WONG, 2016, n. p.)¹⁵⁴.

Evidencia-se, no tratamento da narração, uma tentativa de registrar a morte de Melanie como uma experiência física real, palpável, evitando-se, assim, tanto a romantização do suicídio quanto a fantasia descolada da realidade. Com a repulsa ao poético mito da fênix, com sua autodestruição pelo fogo e renascimento subsequente a partir das próprias cinzas, a narradora demarca o sofrimento da irmã e adianta a impossibilidade de retorno que será um motivo muito explorado ao longo da narrativa. Além disso, o odor de pele queimada, o calor intenso e o horror do grito nos expõe sensorialmente, enquanto leitores, a um reconhecimento de que a ignição de Mel não diferiria da ignição de qualquer pessoa em nosso mundo. Melanie não entra em combustão espontânea, sem dor, como poderia ocorrer em um mito ou em um conto de fadas. Ao invés disso, a morte do fenômeno fantástico o aproxima de todos nós em sua terrível consumação, registrando uma explícita tentativa de humanização desse ser sobrenatural. Ainda acerca desse trecho, a escolha da palavra “imolação” para se referir ao acontecimento revela um caráter sacrificial no ato de Melanie. Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2021), “imolação” é um substantivo feminino que significa “1. Ato ou efeito de imolar; 2. Sacrifício cruento.” A definição não difere do significado atribuído à palavra em língua inglesa e, portanto, fica evidente a representação de um sacrifício.

O conceito de sacrifício, por sua vez, possui origem no âmbito religioso, especificamente nas oferendas às divindades, comuns na Idade Antiga¹⁵⁵. Nas religiões cristãs, Jesus Cristo subverte essa ideia, substituindo o sacrifício dos humanos em favor dos deuses

¹⁵⁴ There was nothing phoenix-like in my sister’s immolation. Just the scent of charred skin, unbearable heat, the inharmonious sound of her last, grief-raw scream as she evaporated, leaving glass footprints seared into the desert sand.

¹⁵⁵ <https://dicionario.priberam.org/sacrif%C3%ADcio>

pelo sacrifício de um deus ou semi-deus em favor da humanidade. Pensando nisso, a morte de Melanie sugere um leve intertexto com essas religiões, posto que Mel é como uma deusa ou semi-deusa diante da humanidade na diegese e se sacrifica pelos pecados daquelas pessoas ali representadas¹⁵⁶¹⁵⁷. Também no âmbito da religião, não podemos perder de vista, nesse excerto, a conexão histórica com a famigerada caça às bruxas realizada pela Inquisição durante a Idade Média e que – ainda que derivada de um esforço mais amplo de condenação do paganismo e afirmação do domínio absoluto da Igreja Católica sobre as crenças religiosas da população naquele contexto (PORTELA, 2017) – se cristalizou na cultura popular como um dos exemplos máximos da repressão patriarcal contra mulheres cujas práticas sociais se distanciam daquilo que é delas esperado dentro de uma determinada sociedade.

Com tudo isso, temos, além do mais, uma reafirmação da identificação de Melanie como mulher pelo texto, uma mulher que se desvia de normas que tentam definir o que é ser mulher e que, por isso mesmo, acaba condenada à fogueira. Desta maneira, o texto retoma literalmente a famosa frase de Beauvoir (1967, p. 9), “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, para incluir Mel em uma categoria cujo pertencimento lhe é sumariamente recusado pela sociedade. Assim como as mulheres perseguidas pela inquisição, o único “crime” cometido pela personagem é a sua própria existência, sua identidade. Não parte de Melanie qualquer ataque direto à sociedade, mas ela tem o azar de se encontrar inserida em um contexto no qual inúmeras restrições impedem seus movimentos e, ainda assim, ela insiste em se movimentar, ainda que esse movimento se converta ultimamente no martirizante sacrifício da própria vida. Temos nisso, o clássico papel passivo do fenômeno na literatura fantástica, o qual frequentemente tem sua rejeição baseada em sua diferença e não em suas ações: “O fenômeno não precisa intervir concretamente. Ele só precisa estar lá e observar” (MALRIEU, 199, p. 95)¹⁵⁸.

O suicídio, no entanto, seja aqui ou em qualquer outro contexto, não pode ser entendido como um ato puramente individual e isolado. À exceção de alguns rituais religiosos e posicionamentos ideológicos na história da humanidade, a decisão de tirar a própria vida costuma ser tomada diante de condições desfavoráveis nas relações interpessoais e/ou na posição social que uma pessoa ocupa. Marx, em breve ensaio no qual apresenta traduções de

¹⁵⁶ Ainda outros elementos dentro do conto - como a coroa de flores (*daisy chain*) que Hannah menciona desejar fazer para a irmã e que remete à coroa de espinhos, a religiosidade da mãe e a reflexão da narradora em determinado momento dizendo que os pais queriam Melanie somente de um jeito, no corpo feito (*crafted*, feito à mão, artesanal) à sua imagem -, reforçam esse intertexto.

¹⁵⁷ Sobre esse assunto, vale deixar aqui como referência a peça de teatro brasileira (posterior ao conto de Wong) *O evangelho segundo Jesus Cristo, rainha do céu*, a qual reimagina a figura bíblica como uma travesti, tendo gerado grande polêmica entre grupos religiosos no país: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html

¹⁵⁸ Le phénomène n’a pas besoin d’intervenir concrètement. Il lui suffit d’être là, et de regarder.

trechos das memórias de Jacques Peuchet, corrobora essas afirmações. A partir do trabalho como arquivista da Prefeitura de Polícia de Paris, no início do século XIX, Peuchet teve acesso direto aos inquéritos policiais em casos de suicídio durante o período, além de contato com familiares e outros envolvidos com as vítimas. É através dessa experiência que o arquivista tece conclusões como a seguinte:

Quando se veem a forma leviana com que as instituições, sob cujo domínio a Europa vive, dispõem do sangue e da vida dos povos, a forma como distribuem a justiça civilizada com um rico material de prisões, de castigos e de instrumentos de suplício para a sanção de seus desígnios incertos; quando se vê a quantidade incrível de classes que, por todos os lados, são abandonadas na miséria, e os párias sociais, que são golpeados com um desprezo brutal e preventivo, talvez para dispensar-se do incômodo de ter que arrancá-los de sua sujeira; quando se vê tudo isso, então não se entende com que direito se poderia exigir do indivíduo que ele preserve em si mesmo *uma existência que é espezinhada por nossos hábitos mais corriqueiros, nossos preconceitos, nossas leis e nossos costumes em geral.* (PEUCHET apud MARX, 2006, p. 27, grifo nosso)

O caminho que leva o autor francês a esse pensamento é exemplificado com histórias de suicidas que tiveram seu destino definido a partir das restrições exageradas de um maridamento, do controle inescapável de uma mãe autoritária mesmo depois do casamento, do medo da reprovação expressa pela opinião pública ou da vergonha de não se conseguir arcar com compromissos financeiro face à falência e ao desemprego. São histórias que entoam o mesmo coro: pessoas são levadas ao suicídio pela tortura constante de uma estrutura social opressiva e pela condenação aniquiladora de seus próprios pares: “se o suicídio culpa alguém, é antes de tudo as pessoas que ficam, já que, de toda essa grande massa de pessoas, nem sequer um indivíduo foi merecedor de que se permanecesse vivo por ele” (PEUCHET, apud MARX, 2006, p. 27). E aqui nós entendemos melhor as situações que levaram Melanie ao suicídio, bem como a culpa de Hannah ao sentir que nem mesmo ela foi capaz de aliviar a dor de sua irmã, de ser um motivo para que ela se mantivesse viva.

As colocações de Peuchet poderiam facilmente compor uma análise acerca de como a negatividade do fenômeno fantástico no conto de Wong é apenas aparente, socialmente construída e não inata, posto que não é sua condição de fenômeno que leva Mel à infelicidade que sente. Muito pelo contrário, os poderes de fenômeno proporcionam momentos de alegria às irmãs, as quais costumavam brincar com faíscas controladas por seus poderes elementais e voar juntas pelo céu. Ser seres fantásticos, além de qualquer possibilidade humana, nunca foi algo negativo para essas personagens. Entretanto, estar além de qualquer possibilidade humana também as colocava além de qualquer compreensão, além da aceitação de uma sociedade incapaz de respeitar a existência de Melanie. Por essa razão, a descrição das alegrias é, também,

entrecortada pela negligência e pela reprovação constante de pais que, integrados à ordem social vigente, reproduzem o discurso hegemônico inclusive contra o bem-estar da própria família, cegos até mesmo para os mais evidentes efeitos de sua repressão contra a filha:

Se meus pais ainda estivessem vivos – embora eles estejam, provavelmente, em alguma iteração do universo; talvez até mesmo essa – eles me diriam que a culpa não era minha, que ninguém poderia ter antecipado isso. Que *ela fez isso a si mesma*. Mas esse tipo de culpa não me convém. (WONG, 2016, n. p., grifo nosso)¹⁵⁹

Temos, nesse trecho, a descrição da dinâmica familiar e a responsabilização exclusiva de Melanie pelo suicídio por seus pais, sem que eles, em momento algum, realizem a tomada de consciência que propõe Peuchet em seu texto e que propõe também o próprio fenômeno fantástico em sua invasão da realidade diegética, conforme aponta Malrieu: “o relato fantástico se baseia principalmente na revelação progressiva ao personagem de uma realidade anteriormente desconhecida. [...] ele é uma descrição do desenvolvimento de uma consciência” (1992, p. 69)¹⁶⁰. Com sua presença, o fenômeno busca alertar os sujeitos integrados à sociedade acerca do quão cruel pode ser a ordem pré-estabelecida, mas os pais, na figura desses sujeitos, permanecem ignorantes para o mal que fazem à filha e a si mesmos com sua reprodução de discursos dominantes acerca da normalidade.

Naturalmente, como pudemos identificar em diversos contos apresentados nesse trabalho, a reprovação do fenômeno pela sociedade perpassa muito mais do que simplesmente sua condição sobrenatural, mas reflete também seu pertencimento a um grupo social marginalizado, nesse caso a comunidade LBTQIA+ e, em especial, a comunidade trans. Essa questão está demarcada, por exemplo, na recusa da mãe em tratar Melanie com o pronome feminino, mesmo após sua morte: “*Ele* está nos braços do Senhor. Sempre esteve” (WONG, 2016, n.p., grifo nosso)¹⁶¹, diz ela a Hannah em dado momento. A aplicação do pronome masculino se opõe ao uso do pronome feminino pela narradora ao longo de todo o texto sempre que menciona a irmã. A troca, então, não é um simples equívoco, mas a demarcação de uma regra social e a reprimenda de sua transgressão. Conforme aponta Butler (2016, p. 16), “há um nítido efeito performativo em ser nomeado dentro de um gênero ou outro, dentro de uma nacionalidade ou de uma minoria, ou descobrir que como você é percebido em qualquer desses

¹⁵⁹ If my parents were still alive — although they are, probably, in some iteration of the universe; maybe even this one — they would tell me that it wasn’t my fault, that no one could have seen it coming. That *she did this to herself*. But that kind of blame doesn’t suit me.

¹⁶⁰ le récit fantastique se fonde principalement sur la révélation progressive par le personnage d’une réalité jusqu’alors inconnue [...] il est une description du développement d’une conscience.

¹⁶¹ He’s in the Lord’s hands. Always has been.

aspectos se resume a um nome que você desconhecia e que jamais escolheu.”¹⁶²

Assim, o uso do pronome “ele” (*he*, no inglês) ao invés do pronome “ela” (*she*, no inglês) para se referir a mulheres trans – e o inverso no caso de homens trans – é uma prática ofensiva, conhecida no inglês como *misgendering* (ainda sem tradução adequada para o português). Ansara e Hegarty (2014, p. 2, grifo nosso) afirmam que “*misgendering* descreve o uso de linguagem de gênero incompatível com o modo como pessoas identificam a si mesmas, como quando uma pessoa que se identifica como mulher é descrita como um homem.”¹⁶³. Ainda segundo os mesmos autores, incluem-se nessa categoria as pessoas transgênero, as quais são frequentemente tratadas por um pronome ligado a seu sexo biológico de nascimento e não a como elas identificam a si mesmas. O *misgendering* pode ocorrer, ainda, em casos em que homens e mulheres cisgênero – cuja identidade de gênero se encontra em conformidade com seu sexo biológico de nascimento – são tratadas, por engano ou propositalmente, pelo gênero oposto àquele com o qual se identificam. Em ambientes altamente sexistas é comum, por exemplo, que mulheres cis (cisgênero) que demonstrem comportamentos e atitudes normalmente atribuídos ao gênero masculino, sejam tratadas pejorativamente no masculino. O inverso ocorre com homens cis considerados “efeminados” pelo grupo, os quais são, por vezes, tratados através do pronome feminino.

Por essa razão, Ansara e Hegarty (2014), afirmam que o *misgendering* caracteriza um tipo de linguagem sexista, haja vista que se fundamenta no reforço de uma norma e de um domínio baseados em distinções sexuais. É evidente que o *misgendering* pode ser um ato involuntário, por exemplo quando uma pessoa desconhece a identidade de gênero de outra, mas no caso exposto no texto de Wong, no qual a mãe possui plena consciência de que Melanie se identifica como mulher, temos o modo mais ofensivo de utilização do pronome errado, aquele em que o interlocutor tenta impor à pessoa trans sua própria visão acerca de seu gênero. Para pessoas que possuem disforia de gênero – condição na qual um indivíduo manifesta incongruência entre seu sexo biológico de nascimento e sua identidade de gênero e/ou papel de gênero (BROWN, 2019) – o *misgendering* adquire implicações mais profundas do que para pessoas cis, pois implica no impedimento do acesso às possibilidades de expressão da própria identidade que a outros permanecem disponíveis em nossa sociedade.

O *misgendering* pode, ainda, ser classificado como uma microagressão, o que se refere

¹⁶² There is a distinct performative effect of having been named as this gender or another gender, as part of one nationality or a minority, or to find out that how you are regarded in any of these respects is summed up by a name that you yourself did not know and never chose.

¹⁶³ Misgendering describes the use of gendered language that does not match how people identify themselves, such as when people who identify as women are described as men.

a “desprezos, afrontas e insultos verbais, não-verbais e ambientais cotidianos, intencionais ou não, que comunicam mensagens hostis, depreciativas ou negativas a pessoas específicas baseados unicamente em seu pertencimento a um grupo marginalizado” (SUE, 2010, p. 3)¹⁶⁴. As microagressões são parte frequente da experiência social desses indivíduos e costumam ser sutis e difíceis de ser revidadas ou comunicadas a outros. Por vezes, a queixa de uma microagressão é percebida como uma reclamação infundada, posto que esta costuma passar despercebida por sujeitos não pertencentes a grupos marginalizados. Embora a pequenez do que é considerado microagressão possa atribuir uma conotação inofensiva a esses atos, a repetição diária e a soma das microagressões causam sérios danos psicológicos aos indivíduos que são delas alvos: “Aqueles que a elas são submetidos tendem a sofrer de problemas de saúde crônicos, ansiedade persistente, fadiga, estresse, hipervigilância, raiva, medo, depressão, vergonha e um sentimento de solidão” (KAPUSTA, 2016, p. 504)¹⁶⁵. Assim, temos uma visão um pouco mais detalhada do tipo de experiência social enfrentado por Melanie e percebemos que é o acúmulo de microagressões que a coloca em um estado mental que, por fim, a leva ao suicídio.

As microagressões, porém, não são o único tipo de agressão vivenciado por Melanie ou por sujeitos trans na sociedade em geral. Em diversos momentos, a censura direta dos pais e da sociedade em relação à identidade de gênero de Mel é expressa no conto: “Melanie em um vestido pela primeira vez, soluçando enquanto nosso pai gritava com ela.”; “Ela vestia o único vestido que lhe sobrou – o restante nossa mãe havia queimado quando os encontrou.” (WONG, 2016, n. p.)¹⁶⁶¹⁶⁷. Essas cenas contrastam imediatamente com o momento em que Melanie visita Hannah em Nova York e se vê livre para se apresentar socialmente conforme sua identidade de gênero: “Ela estava bonita, vestindo o suéter rosa pastel que eu secretamente lhe enviei de presente de aniversário, unhas pintadas de um jeito que nunca poderiam estar em casa” (WONG, 2014, n. p.)¹⁶⁸. Ainda assim, todas essas atitudes de Melanie, como o uso de vestidos e a pintura das unhas, constituem, em cada uma de suas manifestações, um desafio à ordem dominante. Como afirma Butler (2016, p. 22), “vulnerabilidade, compreendida como uma exposição deliberada ao poder, é parte do próprio significado de resistência política como uma

¹⁶⁴ Everyday verbal, nonverbal, and environmental slights, snubs, or insults, whether intentional or unintentional, that communicate hostile, derogatory, or negative messages to target persons based solely upon their marginalized group membership.

¹⁶⁵ Those subject to them may suffer from chronic health problems, persistent anxiety, fatigue, stress, hypervigilance, anger, fear, depression, shame, and a sense of loneliness.

¹⁶⁶ Melanie in a dress for the first time, sobbing as our father screamed at her.

¹⁶⁷ She wore the only dress she had left – the rest our mother had burned when she’d found them.

¹⁶⁸ She’d looked good, wearing the pale pink sweater I’d secretly sent her for her birthday, fingernails painted the way they never could be at home.

performance corporificada.”¹⁶⁹ Deste modo, o ato de expor sua vulnerabilidade, de incorrer no risco de sofrer as sanções impostas pela hegemonia, é um ato político de força e resistência.

Ainda de acordo com Butler (2016, p. 26), “para pessoas trans em muitos lugares do mundo e mulheres que buscam caminhar pelas ruas à noite em segurança, o momento de ativamente aparecer nas ruas envolve um risco deliberado de exposição à coerção.”¹⁷⁰ É por isso que mesmo nos momentos de autorrealização, nos quais essas pessoas encontram a possibilidade de expressão da sua real vontade e identidade, há sempre um medo e uma melancolia subjacentes. O conto de Wong captura muito bem a dicotomia desse sentimento ao carregar a experiência partilhada pelas irmãs em Nova York, do mesmo modo que faz em todos os outros momentos felizes de Melanie expressos por Hannah em sua narrativa, de uma atmosfera atroz, representante da própria estrutura social que abarca essa realidade e que paira sombria sobre as pequenas alegrias: “Mas ela também parecia tão cansada, quase doente, seu rosto marcado pelo peso das palavras de nossos pais” (WONG, 2014, n. p.)¹⁷¹. O ato político de exposição da própria vulnerabilidade cobra um alto preço daqueles que assumem os riscos de nele incorrer, levando, muitas das vezes, a um grande custo psicológico.

A situação de Melanie não é pura ficção. Estudos apontam que pessoas transgênero nos EUA são até 4 vezes mais propensas a enfrentar problemas relacionados à sua saúde mental do que pessoas cisgênero¹⁷². Dentre as principais causas para essas estatísticas, estão a discriminação e a violência constantes, bem como a dificuldade de acesso a cuidados médicos. Além disso, uma pesquisa publicada em 2019 e conduzida pela The Trevor Project – ONG que trabalha com a juventude LGBTQIA+ nos EUA – com mais de 34 mil respondentes, identificou que 54% dos jovens trans e não-binários entrevistados já haviam considerado seriamente o suicídio, sendo que 29% já haviam efetivamente tentado tirar a própria vida¹⁷³. Para efeitos de comparação, informações da SAMHSA (Substance Abuse and Mental Health Services Administration), agência do governo dos EUA, apontaram que as tentativas de suicídio entre jovens estudantes de ensino médio estadunidenses no ano de 2020 equivaleram a 2.5% dessa população (sendo que 4.9% dos entrevistados não souberam ou não quiseram responder)¹⁷⁴.

Se considerarmos o pensamento de Peuchet, a disparidade salienta a maior intensidade

¹⁶⁹ Vulnerability, understood as a deliberate exposure to power, is part of the very meaning of political resistance as an embodied enactment.

¹⁷⁰ For trans people in many places in the world and women who seek to walk the street at night in safety, the moment of actively appearing on the street involves a deliberate risk of exposure to force.

¹⁷¹ But she'd also looked so tired, sallow almost, her face lined with the weight of our parents' words.

¹⁷² <https://www.medicalnewstoday.com/articles/transgender-mental-health#statistics>

¹⁷³ <https://www.thetrevorproject.org/wp-content/uploads/2019/06/The-Trevor-Project-National-Survey-Results-2019.pdf>

¹⁷⁴ <http://samhsa.gov/data/report/2020-nsduh-detailed-tables>

das experiências sociais negativas enfrentadas pelas pessoas trans. Esse tipo de experiência negativa, como demonstrou o autor francês, costuma estar amplamente vinculado a um caráter de excepcionalidade negativa, ou seja, alguém sendo colocado em uma posição que o destaca desfavoravelmente diante da sociedade. Esse aspecto é evidentemente preenchido pelas atitudes das diversas vítimas de suicídio apresentadas pelo arquivista da polícia e é também característica peculiar à percepção social de pessoas trans. Essas pessoas são vistas, por grande parte da população, como algo fora do normal e, por essa razão, pelo medo que ocasiona a possível quebra da ordem conhecida, são condenadas. A tentativa de expurgar o diferente da estrutura social em busca de uma suposta segurança oferecida por essa ordem é típica do fantástico. O fenômeno, quando se insere na realidade ordinária, evoca uma quebra de barreiras e incomoda os indivíduos que se veem integrados ao sistema dominante:

Eles [os pais] sempre foram excepcionalmente cegos para o que dizia respeito à Melanie. Eles nem sequer se davam conta quando a gente saía pelo céu juntas, Melanie soprando correntes de ar pra frente e pra trás sob nossos corpos, costurando termais como guirlandas de margaridas. Nós costumávamos fazer fagulhas dançar à mesa e a nossa mãe nunca disse nada sobre isso, exceto que era grosseria fazer coisas que as outras pessoas não podiam fazer na frente delas e, também, que nós precisávamos aprender a conversar com outras pessoas além de nós. (WONG, 2016, n.p., grifo nosso)¹⁷⁵¹⁷⁶

A afirmação de que as habilidades das irmãs são absolutamente incomuns dentro da construção narrativa apresentada por Wong, sendo o fenômeno um acontecimento pontual nesse universo, preenche uma condição da proposta de Todorov (2004) e de tantos outros autores para a constituição do gênero fantástico. Conforme afirma Malrieu (1992), a singularidade da manifestação meta-empírica é um dos aspectos essenciais ao fantástico, pois sugere esse momento em que a sociedade interage pela primeira vez com o fenômeno. Em nossa concepção, a existência do fenômeno faz parte, como colocamos no primeiro capítulo deste trabalho, de um processo de descoberta no qual eventos antes considerados impossíveis vem ao conhecimento da humanidade. Uma vez que esses eventos se tornam uma norma conhecida e amplamente aceita, saímos do fantástico e entramos em um universo de alta fantasia

¹⁷⁵ They [the parents] had always been exceptionally blind to matters regarding Melanie. They didn't even notice when the two of us would take to the sky together, Melanie blowing currents back and forth beneath our bodies, weaving thermals like daisy chains. We used to make sparks dance at the table, and our mom never said a word about it, except that *it was rude to do things that other people couldn't in front of them*, and also that we needed to learn to talk to people other than each other.

¹⁷⁶ O termo “daisy chain” é muito importante dentro do texto, mas sua conotação no português não contempla a multiplicidade de sentidos atribuídos a ele na língua inglesa. No inglês, “daisy chain” pode se referir à guirlanda de flores, mas também a qualquer encadeamento de objetos ou eventos. É muito usado na elétrica e na computação, o que estabelece a associação com os poderes das irmãs e explica o título: “Um punhado de permutações entre raios e flores silvestres.” Permutação, por sua vez, é um conceito matemático acerca do cálculo das possibilidades únicas de ordenação de elementos diversos, essencialmente o que Hannah busca fazer ao longo da narrativa com as linhas temporais, objetivando resultados diferentes, mas nunca conseguindo alterar o produto final.

(maravilhoso), aquele espaço que Todorov (2004, p. 59-60) classifica como um lugar onde tudo é possível e onde o sobrenatural não causa qualquer estranheza, ou de ficção científica.

Na primeira possibilidade, os poderes de Hannah e Melanie, apesar de normalizados, não seriam explicados e, ao invés disso, seriam apenas considerados magia. Já no segundo caso, se poderia aventar explicações pseudocientíficas para os poderes das duas, como a exposição a algum material radioativo ou experiências genéticas realizadas durante sua gestação. O tratamento dado por Wong a seu conto, porém, sugere maiores conexões entre este e o maravilhoso. Basta retomar algumas proposições clássicas de Propp (2001) acerca das funções das personagens do conto maravilhoso e teremos uma ideia da ligação entre o conto de Wong e esse gênero. Embora o pensamento de Propp se distancie da nossa proposta contemporânea de compreensão dos gêneros literários de maneira fluida, flexível e híbrida, seu trabalho nos ajuda a compreender diversos elementos do maravilhoso presentes em “A fist of permutations in lightning and wildflowers”. Nesse sentido, é interessante observar como as funções de personagens de 1 a 10, dentre a longa lista apresentada por Propp, parecem se encaixar muito bem no percurso narrativo proposto na história escrita por Wong. Não vamos descrevê-las detalhadamente aqui, mas segue uma lista para simples visualização de acordo com Propp (2001, p. 19-25):

- I. Um dos Membros da Família Sai de Casa;
- II. Impõe-se ao Herói uma Proibição;
- III. A Proibição é Transgredida;
- IV. O Antagonista Procura Obter uma Informação;
- V. O Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima;
- VI. O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens;
- VII. A Vítima se Deixa Enganar, Ajudando assim, Involuntariamente, seu Inimigo;
- VIII. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família;
- IX. É Divulgada a Notícia do Dano ou da Carência, Faz-se um Pedido ao Herói ou lhe é Dada uma Ordem, Mandam-no Embora ou Deixam-no ir;
- X. O Herói-Buscador Aceita ou Decide, Reagir;

À exceção das ações dos antagonistas, as quais são apenas brevemente descritas e nunca discutidas em profundidade, “A fist of permutations in lightning and wildflowers” apresenta uma estrutura muito aderente a essa lista. Primeiramente, Hannah sai da casa dos pais para estudar em Nova York. Enquanto isso, Melanie (heroína) é proibida de manifestar sua real

identidade de gênero, mas, mesmo contra a vontade dos pais (e da sociedade) usa vestidos e pinta as unhas. Os pais (antagonistas) buscam desvendar os segredos de Melanie, encontram seus vestidos e os destroem. Com isso, Mel é conduzida ao suicídio pelas ações dos antagonistas. Hannah, então, alçada ao posto de nova heroína a partir da morte de Melanie, deixa Nova York e tenta salvar a irmã através da manipulação de diferentes linhas temporais. O restante do modelo de Propp não se desenvolve porque não há artefato mágico que possa ampliar os poderes de Hannah, não há retorno ou reparação, não há castigo do inimigo e nem “felizes para sempre”, apenas a busca infundável por uma possibilidade de se reconstruir o passado, a qual Hannah perseguirá mesmo além do fim do conto. “A guirlanda de margaridas cresce” (WONG, 2016, n. p.)¹⁷⁷, diz a narradora em sua última frase do texto, referindo-se às novas linhas temporais que vão se somando como flores na corrente do tempo costurada por ela.

A dificuldade que Hannah enfrenta para encontrar um meio de redefinir a realidade e projetar uma linha temporal na qual Melanie não seja levada ao suicídio é, todavia, já antecipada pela própria Mel ainda na infância. No momento em que Melanie ensina a irmã sobre a manipulação do tempo pela primeira vez, desenhando no ar as múltiplas possibilidades nas quais se desdobra cada linha temporal, Hannah já menciona uma manipulação favorável a elas, mas sua animação é recebida com pessimismo pela outra: “‘Se é tão fácil, por que você não muda as coisas?’ deixei escapar. ‘Quero dizer, molde o mundo para ser melhor pra gente.’ Seus olhos se desviaram de mim. ‘Não é tão fácil assim acertar,’ disse ela” (WONG, 2016, n.p.)¹⁷⁸. Mel, nesse ponto, já era consciente o bastante de seus poderes para compreender as dificuldades inerentes à transformação da realidade. Essa dificuldade transcende a mera fantasia e acena para a própria dificuldade de transformação da superestrutura social no nosso mundo real. Do mesmo modo que Hannah e Melanie que, mesmo com todos seus poderes, não conseguem modificar aquele universo diegético a seu favor, já que isso dependeria da desalienação dos sujeitos integrados à ordem, também a transformação da nossa sociedade para a garantia de direitos mínimos a minorias é difícil e se encontra além do poder individual de qualquer pessoa ou mesmo de todo um movimento.

Essa transformação social dependeria da reorganização de uma série de valores, crenças e concepções de mundo que, no caso das percepções direcionadas a pessoas LGBTQIA+, estão extremamente imbricadas nas sociedades ocidentais desde o início da expansão das religiões

¹⁷⁷ The daisy chain grows.

¹⁷⁸ “If it’s that easy, why don’t you change it?” I blurted out. “Shape it to make it better for us, I mean.” Her eyes slid away from me. “It’s not that easy to get it right,” she said.

monoteístas do oriente médio. A própria ideia da origem desse sistema de valores e crenças, no entanto, guarda em si a possibilidade de transformá-lo e justifica o repetido e infundável esforço realizado por Hannah. Nesse sentido, é válido um pequeno percurso histórico para que possamos compreender que o tipo de repressão às sexualidades (e, por conseguinte, às identidades de gênero) desviantes que temos hoje no ocidente surge com o advento do judaísmo. Conforme afirma Naphy (2004, p. 15), antes da Lei de Moisés, poucas culturas apresentavam qualquer preocupação moral acerca de práticas sexuais desviantes da heterossexualidade, sendo inclusive comum a representação de deuses bissexuais nas religiões politeístas da Antiguidade.

A única preocupação preponderante em muitas dessas culturas dizia respeito à posição assumida pelo homem no ato sexual – há poucos registros quanto às discussões em torno da homossexualidade feminina –, sendo que a função passiva costumava ser malvista. O que importava era quem estava fazendo o que com quem e não a identidade ou gênero da pessoa. Era socialmente admissível ser aquele que penetrava, mas não tanto ser aquele que era penetrado, embora mesmo essa função fosse amplamente tolerada quando exercida por homens mais jovens. Nesse sentido, ainda segundo Naphy (2004), o judaísmo difere das religiões predominantes à mesma época do seu surgimento por sua ênfase no sexo como meio de reprodução e não como fonte de prazer. Quanto a esse pensamento, há uma explicação sócio-histórica muito convincente: quando a religião judaica surge, os judeus eram uma pequena tribo sujeita a muitas ameaças do ambiente e de tribos rivais. A ênfase na reprodução, nesse contexto, então, se justificava pela grande necessidade de rápida expansão da população da tribo. Caso comportamentos sexuais desviantes fossem admitidos, a tribo poderia ser rapidamente extinta.

Com a difusão das religiões monoteístas (cristianismo, judaísmo e islamismo) do oriente médio para o mundo todo, essa regra social se espalhou para outras culturas e se sedimentou nos ideais de moralidade vitorianos que informam muitas práticas sócio culturais comuns mesmo atualmente. Como bem sabemos, esse argumento do risco de extinção é, inclusive, ainda muito utilizado até hoje por alguns religiosos como justificativa para a condenação de sexualidades desviantes da regra hegemônica, isso mesmo em um mundo globalizado e com quase oito bilhões de habitantes. Outras religiões do mundo antigo, à oposição dessas anteriormente descritas, admitiam o sexo tanto em sua função reprodutiva quanto como fonte de prazer. Isso fica claro, pontua Naphy (2004), tanto na mitologia quanto nas narrativas antigas da Índia e da China, nas quais estão explicitadas não somente relações, mas até mesmo relacionamentos homossexuais. No *Mahabharata*, um dos maiores épicos da Índia, há a história de uma jovem que se transforma em homem e casa com uma mulher, além da sugestão, em outro ponto, da existência de um terceiro sexo, fonte de debates até hoje.

Há, ainda, os padrões de beleza andróginos do Egito antigo que preconizam uma menor demarcação entre padrões de apresentação feminina e masculina. Já na Grécia antiga, os habitantes de Elis eram famosos por sua apreciação da beleza masculina, bem como por seu vigor atlético, sendo muito respeitados nas olimpíadas. Assim como os Tebanos, eles eram conhecidos por praticar sexo homossexual. A respeito desses, inclusive, temos o famoso Batalhão Sagrado de Tebas: 150 casais de guerreiros homossexuais considerados uma das maiores elites militares da época, tendo chegado a derrotar os também respeitados guerreiros espartanos, mas sucumbindo ao império de Alexandre o Grande 30 anos depois. Essas histórias apontam não só para a tolerância das práticas homossexuais, mas também da divergência entre sexo biológico e identidade de gênero nessas culturas. À parte desses exemplos, destacam-se também, já na Idade Moderna, os registros históricos acerca do horror manifesto pelos colonizadores europeus diante da comum prática da sodomia entre os nativos americanos. Expurgar práticas como essas foi, inclusive, parte importante das atividades dos jesuítas na imposição da religião católica na América Latina.

Retornando à antiguidade e continuando com informações de Naphy (2004), é a cristianização do Império Romano que vai propulsionar a expansão do cristianismo e, com ele, a visão reprovadora de qualquer sexualidade desviante. Antes disso, a homossexualidade era comum dentre os romanos ainda que a passividade fosse aceita somente partindo de adolescentes ou de homens de classes inferiores – o que não impediu que imperadores como Heliogábalo se permitissem frequentemente essa prática (NAPHY, 2004, p. 63). Mesmo dentro dos templos e rituais religiosos, a sodomia era praticada como meio de adoração a diversas divindades. Ainda com base em Naphy, é o surgimento do primeiro imperador cristão, Constantino I, que leva à abolição de todo reconhecimento de casamentos gays, assim como à proibição de toda a cultura e religião pagãs no império. Com o avanço do império e a imposição da religião cristã a diferentes culturas, muitas obras representativas da não-reprovação à homossexualidade foram destruídas, preservando-se quase que somente a representação do amor heterossexual.

Conforme aponta Foucault (1988), porém, é com o puritanismo da sociedade vitoriana que se estabelece o tipo de discurso a respeito do sexo e da sexualidade que, de modo geral, é dominante até hoje nas sociedades do ocidente. Para o autor, a nossa ideia de sexualidade é um dispositivo histórico produzido através do discurso e socialmente construído para a manutenção do poder firmado pelas alianças (FOUCAULT, 1988, p. 99-104). A reprovação de diversos comportamentos sexuais pela sociedade burguesa, mais do que amparadas em uma crença religiosa, como surge no mundo antigo, é um meio de proteção ao capital das famílias. É por

isso que, nesse momento, tornam-se mais pervasivas as limitações sexuais, com o surgimento de quatro grandes estratégias: a sexualização das crianças, a histerização da mulher, a especificação dos perversos e a regulação das populações (FOUCAULT, 1988, p. 107). Desses, nos interessa mais, nesse trabalho, a especificação dos perversos:

A medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX. Inovações que se articulavam facilmente, pois a teoria de ‘degenerescência’ permitia-lhes referirem-se mutuamente num processo sem fim; ela explicava de que maneira uma hereditariedade carregada de doenças diversas — orgânicas, funcionais ou psíquicas, pouco importa — produzia, no final das contas, um perverso sexual (faça-se uma busca na genealogia de um ‘exibicionista’ ou de um homossexual e se encontrará um ancestral hemiplégico, um genitor tísico ou um tio com demência senil): mas explicava, também, de que modo uma perversão sexual induzia um esgotamento da descendência — raquitismo dos filhos, esterilidade das gerações futuras. O conjunto perversão-hereditariedade-degenerescência constituiu o núcleo sólido das novas tecnologias do sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 112).

Essa classificação das chamadas “perversões sexuais” ainda não distinguia a homossexualidade da transexualidade, uma indistinção que perdurou durante muito tempo. De acordo com Meyerowitz (2002), somente no início do século XX, começam a surgir os primeiros tratados médicos indicando uma distinção entre homossexuais e aqueles que eram denominados travestis, sendo o trabalho de Magnus Hirschfeld um dos mais proeminentes defensores dessa teoria: “Para Hirshfield, hermafroditas, homossexuais e travestis constituíam tipos distintos de ‘intermediários’ sexuais, variações naturais com uma provável base orgânica e inata.” (MEYEROWITZ, 2002, p. 19)¹⁷⁹. Essa distinção surge junto a estudos que passam a propor a possibilidade de realização de cirurgias de redesignação sexual, à época ainda classificadas como cirurgias de mudança de sexo e nas quais o próprio Hirshfield foi pioneiro por volta dos anos 30. Assim, apesar do puritanismo e da opinião pública – ou talvez devido a ela – cientistas buscavam compreender a transexualidade e possibilitar uma via de tratamento para aqueles que sofriam de disforia de gênero.

O progresso médico levou a um crescimento no número de pessoas que realizam a cirurgia de redesignação sexual na atualidade, mas essa via ainda é de difícil acesso, especialmente em um país em que os custos de cuidados médicos são sabidamente elevados, como os EUA. Stroumsa (2014) demonstra que o acesso a cuidados médicos por pessoas transgênero é ainda muito precário nesse país. Além das correntes questões financeiras que afetam a população estadunidense de modo geral, pessoas transgênero sofrem com uma série

¹⁷⁹ For Hirschfeld, hermaphrodites, androgynes, homosexuals, and transvestites constituted distinct types of sexual ‘intermediaries,’ natural variations that all probably had an inborn, organic basis.

de outras questões particulares ao procurar atendimento médico. A partir de dados de pesquisas e entrevistas, a autora apresenta números expressivos para situações negativas vivenciadas por pessoas transgênero em busca de tratamento como: instituições e profissionais de saúde que se recusam a oferecer atendimento médico a esses indivíduos, relatos de discriminação sofrida em hospitais e clínicas e abandono de tratamento ou hesitação em buscar auxílio por conta de discriminação ou desrespeito. Wong exprime essa situação através das falas de Hannah:

Se eu pudesse te fazer uma coroa de possíveis futuros como as margaridas que você entrelaçou para mim quando nós éramos crianças, eu faria. Nenhum deles terminaria com você queimando até a morte à beira da nossa propriedade, espancada até desmaiar no córrego atrás da nossa casa por universitários bêbados, lentamente cortada em pedaços em casa por pais que queriam você somente em um formato, aquele moldado segundo sua própria imagem. Eu te daria somente as melhores coisas. A gentileza que você merecia, *o corpo que você queria*, uma saída que não terminasse com o horizonte rasgado em dois, possibilidades jorrando como enchimento solto, meu mundo gritando até parar. Eu teria consertado tudo. (WONG, 2016, n.p., grifo nosso)¹⁸⁰

Além do retrato da violência emocional sofrida por Melanie tanto na sociedade de modo geral quanto em casa, junto à sua família, esse trecho aponta para uma linha temporal na qual Melanie não se suicida e sim é morta, assassinada por um grupo de estudantes de faculdade. Essa linha temporal é ainda mencionada posteriormente: “Uma hora depois, o corpo da minha irmã surgiu flutuando pelo rio recém-formado atrás da nossa casa, coberto em hematomas, copos de plástico vermelhos colidindo contra seus pés nus” (WONG, 2016, n. p.)¹⁸¹. Há diversos registros de situações como essa nos EUA, nas quais pessoas trans são agredidas, e por vezes mortas, por grupos de pessoas em crimes de ódio, aqueles cuja motivação é o preconceito¹⁸²¹⁸³. Em um vídeo no Youtube¹⁸⁴ que noticia o espancamento de uma mulher trans na cidade de Denver, no Colorado, a seção de comentários apresenta inúmeras opiniões favoráveis ao espancamento com justificativas que essencialmente giram em torno de discurso de ódio. Quanto a isso, não podemos deixar de mencionar o célebre caso de Dandara dos Santos, travesti espancada e morta por um grupo de homens em Fortaleza, no ano de 2017, enquanto

¹⁸⁰ If I could knit you a crown of potential futures like the daisies you braided together for me when we were young, I would. None of them would end with you burning to death at the edge of our property, beaten senseless in the wash behind the house by drunken college boys, slowly cut to pieces at home by parents who wanted you only in one shape, the one crafted in their image. I would give you only the best things. The kindness you deserved, *the body you wanted*, a way out that didn't end with the horizon line ripped open, possibilities pouring out like loose stuffing, my world shrieking to a halt. I would have fixed everything.

¹⁸¹ An hour later, my sister's body floated up in the new river behind our house, covered in bruises, red plastic cups bumping at her bare feet.

¹⁸² <https://www.vox.com/identities/2020/6/3/21279407/video-black-trans-woman-iyanna-dior-beaten>

¹⁸³ <https://www.nbcnewyork.com/news/local/transgender-person-attacked-beaten-in-brooklyn-nypd/2029412/>

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=h0N3vrdOm8E>

uma plateia alvoroçada apoiava o espancamento com diversas frases homofóbicas¹⁸⁵.

Nesse ínterim, considerando essa reação pública também já vista em outros casos de violência contra sujeitos marginalizados, precisamos retomar o caráter cultural ligado à determinação de aceitabilidade social que, por sua vez, é o catalizador das experiências negativas enfrentadas por esses indivíduos. No caso das questões envolvendo identidade de gênero, Bevan (2015)¹⁸⁶ oferece algumas informações valiosas em relação a essa perspectiva social. Segundo a autora, ao longo da História, diversas culturas no mundo estabeleceram categorias variadas para os gêneros, em certos casos atribuindo um gênero a uma criança não no nascimento, mas com base em seu comportamento na primeira infância: “Em muitas dessas culturas não-binárias, as pessoas se deslocavam livremente entre categorias de gênero, a depender de necessidades individuais e sociais. Ao se mover entre essas categorias, eles adotavam nova apresentação, vestimentas e normas” (BEVAN, 2015, p. 65)¹⁸⁷. Nas sociedades binárias, porém, o número limitado de comportamentos de gênero (dois) leva aqueles que violam essas normas à condenação pública partida dos que se veem integrados à ordem vigente e que sentem, a partir desse suposto alinhamento, uma necessidade de protegê-la de possíveis desvios materializados na figura de pessoas trans.

Como vimos em nosso capítulo teórico, a mesma colocação pode também ser empregada para descrever a percepção da sociedade acerca da presença do fenômeno fantástico em uma realidade diegética. Furtado (1980) aborda a questão da importância da perspectiva cultural como fator fundamental à constituição do fantástico em uma narrativa. Conforme afirma o autor, “um conjunto de fenômenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objeto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira” (FURTADO, 1980, p. 20, sic). Ainda nesse sentido, não podemos deixar de nos referir, novamente, à importante colocação de Malrieu (1992) a respeito de como o fenômeno fantástico sequer precisa agir contra o protagonista ou a sociedade dentro da narrativa para que estes se sintam ameaçados por ele. A simples existência do fenômeno é suficiente para que a sociedade perceba uma necessidade de expurgar de seu convívio aquela presença indesejada. Isso porque o fenômeno representa a transformação social e cultural, a

¹⁸⁵ <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2020/02/15/ha-tres-anos--dandara-dos-santos-era-torturada-e-morta-em-rua-de-fortaleza.html>

¹⁸⁶ O livro *The psychobiology of transsexualism and transgenderism*, foi originalmente publicado sob o nome Thomas E. Bevan, o qual utilizamos nas referências desse trabalho considerando a exatidão da citação. É importante esclarecer, porém, que atualmente a autora atende por Dana J. Bevan, seu nome social após a transição de gênero, sendo esse nome também encontrado atrelado à autoria do livro.

¹⁸⁷ In many of these nonbinary cultures, people moved freely between gender behavior categories, depending on individual and societal needs. When they moved between gender categories, they adopted the presentation and dress rules and norms of that category.

derrubada da ordem vigente através de uma nova ordem na qual, no caso das pessoas trans, o conceito de gênero é completamente redefinido.

A incompreensão da qual Melanie é vítima por sua condição trans é, então, costurada à condição de fenômeno fantástico vivida pelas irmãs e que assegura uma partilha entre elas de algumas das dificuldades sociais inerentes ao desvio da norma. Isso se apresenta já em um trecho que vimos anteriormente, no qual a mãe repreende as irmãs por fazer coisas que outras pessoas não podem fazer. Em outro momento do conto, ao encontrar Hannah meditando com eletricidade correndo por seus dedos, seu colega de apartamento diz: “Você e essas suas merdas de truques de mãos estranhos” (WONG, 2016, n. p.)¹⁸⁸. A frase reprovadora sugere que os poderes de Hannah são percebidos como algo anormal dentro de seu mundo e, ao mesmo tempo, que o colega de quarto acredita que eles não passam de “truques”. Em ainda outra ocasião, quando Hannah está viajando para a casa dos pais para visitar Melanie em meio a uma grande tempestade, um acidente ocorre na estrada e congestionando o tráfego. Hannah poderia utilizar seus poderes para chegar mais rápido em casa, mas não o faz: “Tive que dar tudo de mim para não desviar a água para os lados na frente de todo mundo, para não tropeçar em correntes de água até o pescoço e ancorar meus pés no asfalto abaixo. Levou uma eternidade para chegar em casa” (WONG, 2016, n. p.)¹⁸⁹.

Reprimir a si mesmos e ocultar o que os torna diferentes da maioria das pessoas em uma história é uma tática comum ao fenômeno fantástico e representada em diversas narrativas, sendo *Frankenstein* uma das mais famosas. É, também, uma tática comum no mundo real, utilizada por pessoas que fogem das normas para evitar o tipo de experiência negativa de que tratamos anteriormente. No caso de pessoas LGBTQIA+ esse comportamento é frequente, especialmente na juventude ou em situações em que a apresentação de um comportamento desviante possa atrair algum tipo de ameaça. Christine Jorgensen, uma das primeiras pessoas a ser submetidas a uma bem-sucedida cirurgia de redesignação sexual menciona seu esforço para, antes de assumir sua transexualidade, “agir como um homem, mesmo que eu não me sentisse como um” (MEYEROWITZ, 2002, p. 54)¹⁹⁰. Em outra citação, Jorgensen aborda outro estigma e fala do temor de ser percebida como um homem homossexual: “‘era algo profundamente alheio às minhas atitudes religiosas e as altamente ampliadas e imaturas visões moralistas que eu carregava à época.’ Ele também temia a ‘segregação social e o ostracismo’ que ele associava

¹⁸⁸ You and your weird sleight of hand shit.

¹⁸⁹ It took everything in me not to shunt the water aside in front of everyone else, to stumble into neck-deep currents and anchor my feet to the asphalt below. It took forever to get home.

¹⁹⁰ Behave like a man, even if I didn't feel like one.

à vida gay” (MEYEROWITZ, 2002, p. 57)¹⁹¹¹⁹².

Essa mesma solidão é vivenciada por ambas as irmãs na história de Wong. Apesar das oportunidades e liberdades encontradas por Hannah na cidade de Nova York, a distância da única pessoa semelhante a ela no mundo e a impossibilidade de agir de maneira autêntica com seus reais poderes torna sua vida solitária: “as coisas que eu jamais disse a alguém, que eu não poderia dizer a ninguém porque eles não queriam ouvir. Como a solidão era debilitante” (WONG, 2016, n. p.)¹⁹³. Para Melanie, porém, a solidão é ainda maior por ser duplamente excluída enquanto ser fantástico e enquanto mulher trans. Dessa maneira, mesmo na infância, Mel apresenta um olhar melancólico sobre sua existência nesse mundo:

‘Eu me pergunto porque nós podemos fazer essas coisas,’ Melanie disse, fechando seu punho em torno dos raios cintilando através da palma da sua mão. Eu sorri para ela, me esticando para pegar um pouco de estática dançando dispersa pelo seu braço; ‘Sei lá. Você não acha que é legal ser especial? É a única coisa que ninguém mais pode fazer além de nós.’ Ela balançou um pé até o radiador. ‘Mas é meio solitário também.’ (WONG, 2016, n. p.)¹⁹⁴

A solidão a acompanha por toda a vida e especialmente em cada uma das suas mortes, nas quais Mel está sempre só, sempre inalcançável para a irmã que, por diversas vezes, corre para tentar salvá-la sem sucesso: “Em algum lugar no sudoeste, Melanie está caminhando para fora de casa, ou está prestes a fazer isso, seu coração rugindo com fogo selvagem, *sozinha, solitária*. As faíscas dançam púrpuras em suas mãos, raios como veias pelos seus braços” (WONG, 2016, n. p., grifo nosso)¹⁹⁵. Além da solidão, entretanto, tornada ainda mais intensa após a morte da irmã, Hannah carrega, também, uma culpa constante: a narradora vê sua ausência como o grande catalizador da derrocada mental de Mel. Isso porque Hannah partiu para a cidade grande em busca de seus sonhos e deixou Melanie para trás, sabendo que as mesmas possibilidades não estavam abertas a ela. Assim, para a sobrevivente, o sentimento de ter abandonado Mel é corrosivo e se converte em uma culpa antropomorfizada: “reconheço minha própria voz sibilando de sua boca. *Sua culpa, Hannah. Tudo culpa sua. Você podia ter*

¹⁹¹ ‘it was a thing deeply alien to my religious attitudes and the highly magnified and immature moralistic views that I entertained at the time.’ He also feared the ‘social segregation and ostracism’ that he associated with a gay life.

¹⁹² Meyerowitz opta por utilizar o pronome “ele” ao se referir à vida de Jorgensen antes da transição. Reconhecemos que essa escolha pode ser condenada por muitas pessoas, mas, aqui, apenas registramos o texto do autor conforme o original.

¹⁹³ the things I’d never told anyone, that I couldn’t tell anyone, because they wouldn’t want to hear it. How the loneliness was crippling.

¹⁹⁴ I wonder why we can do these things,” Melanie had said, closing her fist around the lightning glinting across her palm. I grinned at her, reaching out to catch a bit of stray static dancing down her arm. “Dunno. Don’t you think it’s cool to be special? It’s the one thing no one else can do but us.” She wagged a foot at the radiator. “It’s kind of lonely, though.

¹⁹⁵ Somewhere in the southwest, Melanie is walking out of the house, or is about to, her heart roaring with wildfire, lonely, alone. The sparks dance purple in her hands, lightning like veins through her arms.

impedido isso, mas ficou cega pela própria ambição, pelo próprio egoísmo; você deixou a névoa da cidade [...] te seduzir para longe das pessoas que ama” (WONG, 2016, n. p., grifo da autora)¹⁹⁶. A luta de Hannah para recuperar Melanie é, então, um meio de expiação da culpa que ela carrega.

Curiosamente, assim como a condenação das sexualidades e expressões de gênero desviantes da norma que temos hoje em nossa sociedade, o surgimento do sentimento de culpa pode ser traçado também até o surgimento das religiões monoteístas do oriente médio. De acordo com Teixeira (2001 apud OLIVEIRA; CASTRO, 2009, p. 255), é difícil identificar, na Era Primitiva ou mesmo nas sociedades antigas, algo como aquilo que entendemos pelo sentimento de culpa nas sociedades ocidentais contemporâneas. Os gregos antigos, por exemplo, segundo Oliveira e Castro (2009, p. 255), avaliavam seus atos em relação às punições que lhes poderiam ser impostas pelos deuses, mas não por uma obrigação interiorizada. Com o surgimento da Lei Mosaica, porém, enfatiza-se a consciência individual como fator determinante para frear atos negativos impingidos por alguém a outrem. Era uma maneira de controlar atitudes que traziam prejuízo à comunidade – como roubos, adultério, assassinatos – e que as leis estabelecidas à época não davam conta de desencorajar. A pedagogia do pecado se estende ao longo dos séculos graças à educação enérgica dos profetas, os quais repreendem duramente os atos que contrariam a Lei Mosaica, gerando uma “consciência culpada” (OLIVEIRA; CASTRO, 2009).

Ainda de acordo com os mesmos autores, a educação infantil na Alta Idade Média já aparece influenciada por esses ideais e, na Baixa Idade Média, há uma intensificação do olhar pedagógico fundamentado na repressão do pecado. A Reforma Protestante e a Contrarreforma, já na Idade Moderna, por sua vez, promovem uma verdadeira disputa pela correção nas práticas religiosas, com grande ênfase no temor a Deus e no risco da danação eterna. O sentimento de culpa entre os cristãos atinge seu ápice do século XVI ao século XVIII, com o escrúpulo, o qual “era predominante entre os ascetas cristãos, que faziam penitências exageradas e, mesmo assim, sentiam-se atormentados pelo sentimento de condenação ao inferno e pelo desânimo. O homem era considerado “mau”, porque dentro dele habitava o pecado” (PEREIRA, 2012, p. 14). Assim, com base em Delumeau (2003), Pereira (2012) pontua que a intensa culpa se transforma em uma “neurose cristã”, um fardo tão pesado que nada pode expurgá-lo.

Em “A fist of permutations in lightning and wildflowers”, a religiosidade da família das

¹⁹⁶ I recognize my own voice hissing from its mouth. *Your fault, Hannah. All your fault. You could have stopped this, but you were blinded by your own ambition, your own selfishness; you let the haze of the city [...] seduce you away from the people you love.*

irmãs Hannah e Melanie é demarcada algumas vezes por falas da mãe, como: “Ninguém sabe quando Deus irá nos levar para casa” (WONG, 2016, n. p.)¹⁹⁷. Além disso, fica implícita a afiliação religiosa cristã devido à predominância de cristãos dentre os habitantes da costa oeste dos EUA¹⁹⁸. Considerando que os pais das meninas, segundo convenções do fantástico, representam sujeitos integrados à ordem vigente, nada mais natural que sua aderência a uma perspectiva religiosa dominante. Sendo assim, o intertexto religioso que permeia todo o conto, encontra, ainda, mais uma expressão na culpa cristã de Hannah, a qual não se fundamenta em um mal diretamente cometido, mas na “tensão interior pelos atos praticados ou intencionados” (OLIVEIRA; CASTRO, 2009, p. 255). Em uma de suas lembranças da culpa, a narradora diz: “Fui eu quem abandonou a nossa costa por outra, prometendo que voltaria em breve. E depois fui eu quem permaneceu distante” (WONG, 2016, n. p.)¹⁹⁹. Hannah possui, entretanto, uma vantagem sobre os reles mortais e é através dessa vantagem, a possibilidade de navegar por diferentes linhas temporais, que ela se converte na heroína da história, aquela que transita pelo tempo e pelo espaço tentando consertar o passado: “Eu vou, eu vou, eu vou consertar isso” (WONG, 2016, n. p.)²⁰⁰. É o percurso transformativo que só poderia ocorrer com o fenômeno fantástico na literatura contemporânea, diante da perspectiva pós-moderna de escuta das vozes marginais.

Essa transição de Hannah para o lugar ocupado até então por Melanie é representada no texto por uma passagem em especial: “Há uma linha temporal na qual eu jamais ganho poderes, na qual eu chego em casa a tempo para a festa na casa do vizinho, na qual as mãos de um universitário estão em volta do meu pescoço, não da minha irmã, minhas pernas chutando em torno da cintura dele.” (WONG, 2016, n. p.)²⁰¹. O mais interessante nesse trecho é como Hannah é posta em um lugar de protagonismo, mas também em um lugar de vulnerabilidade antes reservado somente à irmã. Nessa linha temporal, Melanie teria incendiado o agressor da irmã, não ficando claro se Hannah é salva da morte ou não. A pura atitude de Mel, porém, contrasta profundamente com a impotência da narradora diante das mortes da irmã. Em outra cena, quando Hannah libera seus poderes e destrói o mundo – apenas uma de tantas outras – ela se questiona: “Eu me pergunto se é assim que Melanie se sentiu todos os dias da sua vida, tão

¹⁹⁷ No one knows when God will take us home.

¹⁹⁸ <https://www.pewresearch.org/religion/religious-landscape-study/region/west/>

¹⁹⁹ I was the one who abandoned our coast for another, promising I'd be back soon. And then I was the one who stayed away.

²⁰⁰ I will, I will. I will fix this.

²⁰¹ There is a timeline where the power never touches me, where I make it home in time for the party at the neighbor's house, where a college boy's hands are around my throat, not my sister's, my legs kicking around his waist.

cheia de poder, sempre à beira do precipício, sempre com medo de forçar e piorar as coisas” (WONG, 2016, n. p.)²⁰².

Não por coincidência, a destruição do mundo por Hannah acontece pela primeira vez na linha temporal na qual o corpo de Melanie é encontrado surrado boiando no rio: “raios brancos e quentes dispararam do meu peito, cauterizando o solo do meu coração em um deserto. Tudo que eu via eram cidades queimando, casas só com paredes em pé, todo arrependimento e ato de covardia retorcendo através de mim em uma fúria cega” (WONG, 2016, n. p.)²⁰³. A dor e o ódio irrompem de Hannah na forma dos poderes que antes somente a irmã alcançava. Dali por diante, ela destrói o mundo diversas vezes, sempre na busca por recuperar Melanie. Frente a essas ações, porém, o fantasma de Mel – que parece ser apenas a consciência de Hannah – implora que ela pare: “‘Hannah,’ disse o reflexo de minha irmã nos pedaços de vidro pelo chão. O gentil toque da sua mão fantasma no meu ombro queimava, e o tempo me puxou de novo. ‘Já basta.’” (WONG, 2016, n. p.)²⁰⁴. O fenômeno fantástico não tem o objetivo de destruir o mundo, ele somente deseja reconstruir a ordem vigente de uma maneira que sua existência seja também aceita e validada pela sociedade.

O “fantasma” aparece ainda diversas outras vezes, seja se desculpendo por alguma coisa, seja brigando com a irmã e chamando-a de egoísta ou, ainda, simplesmente reiterando que o seu destino não pode ser desfeito, que o fim é inevitável. Ainda assim, Hannah não para. A narradora retorna para o passado diversas vezes, sempre buscando um ponto diferente através do qual ela pudesse mudar o rumo dos acontecimentos. Ela chega a voltar semanas antes da morte de Melanie e seguir sua vida a partir dali modificando detalhes até a chegada do momento mais temido, mas nada impede o fim da irmã. Arrematando, então, a ocupação do lugar de protagonista, o lugar do fenômeno que é o corpo trans marginalizado, Hannah sucumbe diante das experiências negativas e, assim como a irmã, parece recorrer ao suicídio:

Na ocasião seguinte, eu mesma acabei com o mundo durante uma queda de energia. A vida piscou suavemente e depois gritou de volta em existência. O vazio cuspiu a faca de cozinha aos meus pés, no chão do meu apartamento de Bushwick, uma provocação ecoou nos meus pulsos intactos, perfeitos. *Sua vadia egoísta*. O ciclo permaneceu inviolado. Fagulhas gentis beijaram minhas mãos no escuro, reluzindo a partir da lâmina. Meu sangue rugiu em meus ouvidos. De novo, então. Eu redirecionei a faca. (WONG, 2016, n. p., grifo da

²⁰² I wonder if this is what Melanie felt like every day of her life, so ripe with power, always at the precipice, always afraid to push in fear of making things worse.

²⁰³ Lightning spiked white-hot through my chest, searing the ground of my heart into a desert. All I could see were cities burning, houses shelled, every regret and act of cowardice twisting through me into blinding rage.

²⁰⁴ “‘Hannah,’ said my sister’s reflection in the glass pieces on the floor. The gentle weight of her phantom hand on my shoulder burned, and time tugged at me again. ‘That’s enough.’”

autora)²⁰⁵

Diante dessa situação, o fantasma de Melanie surge mais uma vez: “Hannah. Quantas pessoas mais você vai destruir antes de desistir de mim?” (WONG, 2016, n. p.)²⁰⁶. Nessa história, a destruição maior não é a dos outros, mas a destruição de si diante da tentativa de validar uma existência marginal dentro de uma ordem que não a aceita. Nesse sentido, é a dificuldade de lidar com a sua não aceitação por seus pais e pela sociedade que definha Melanie: “Mel resplandecia, afável, brilhante. Era difícil ignorá-la e tão fácil desaparecer na sua sombra. Mas quando tudo ficou ruim demais para ignorar, o ar dentro da casa escuro e crepitando com má energia como o céu antes de uma monção, ela se enterrou e se recusou a sair” (WONG, 2016, n. p.)²⁰⁷. Nesse mesmo sentido, é a dificuldade em lidar com a não-aceitação de Melanie pela sociedade que cega Hannah para a construção de algo além dessa realidade fundamentada em um conjunto de valores e crenças que não a admite. O maior pecado das irmãs foi sempre tentar refazer o mundo como ele era, transformando a si, mas a ninguém mais. “Eu tentei tanto, primeiro costurar o ciclo fechado e depois reduzi-lo em pedaços. Mas ainda assim o fim dançou para longe de mim, o mundo sangrando em seu próximo ciclo” (WONG, 2016, n. p.)²⁰⁸.

Por fim, uma última questão que não podemos deixar de comentar a respeito desse conto é a posição ocupada por Melanie na narração. Tanto Melanie quanto Hannah são o fenômeno, mas Mel está um passo além do centro da ordem social, sua marginalidade é ainda mais demarcada. Nisso, não é ela quem fala nessa história, à diferença de todas as outras apresentadas. Aqui, a perspectiva do fenômeno se dá através de Hannah, a qual intermedia nosso contato com a voz de Melanie, voz essa que se encontra tão distante dos círculos de poder ao ponto de nos ser impossível ouvi-la diretamente. Assim como o fenômeno fantástico tradicional não podia se comunicar senão através da fala do sujeito aparentemente integrado à ordem, há muitos fenômenos fantásticos contemporâneos que ainda precisam do intermédio de um outro fenômeno menos marginal para falar. E se a comunicação é quem humaniza, cabe a nós refletir: que lugar ocupam esses seres em nossa percepção social em termos de humanidade?

²⁰⁵ The next time, I ended the world by myself, during a power outage. Life blinked out, softly, and screamed back into being. The void spit the kitchen knife out at my feet, onto the floor of my Bushwick apartment, a taunt echoed in my perfect, intact wrists. *You selfish bitch*. The cycle remained unbroken. Gentle sparks kissed my hands in the dark, glinting off of the blade. My blood roared in my ears. Again, then. I reoriented the knife.

²⁰⁶ Hannah. How many people are you going to destroy before you give up on me?

²⁰⁷ Mel glowed, soft, luminescent. It was hard to look away from her, and so easy to disappear into her shadow. But when things got too bad to ignore, the air in the house dark and crackling with ugly energy like the sky before a monsoon, she dug in and refused to leave.

²⁰⁸ I'd tried so hard, first to knit the cycle closed and then to slash it to pieces. But still the end danced away from me, the world bleeding into its next cycle.

CAPÍTULO 7: O FENÔMENO NEGRO DE “THE SECRET LIVES OF THE NINE NEGRO TEETH OF GEORGE WASHINGTON”

O conto de Phenderson Djèlí Clark, pseudônimo do doutor em História e professor da Universidade de Connecticut, Dexter Gabriel, é muito provavelmente o que mais se distancia do fantástico de todos os contos inclusos neste trabalho. Conforme dito no Capítulo 1, a diversidade presente nas revistas de fantasia e ficção científica, principais veículos de divulgação desse segmento literário nos EUA, fomentou uma forte hibridização dos gêneros literários publicados nesses meios, a qual se intensificou ainda mais com o advento das revistas on-line. Podemos ver isso de forma mais demarcada na mistura de fantástico, ficção científica e fantasia cômica de “Cat pictures please” (Capítulo 5), no misto de fantástico e alta fantasia que constitui “A fist of permutations in lightning and wildflowers” (Capítulo 6) e na forte intersecção entre fantástico e ficção científica presente em “The things” (comentado conjuntamente no Capítulo 2), bem como, em menor grau, em diversos outros contos aqui presentes. O que todos possuem em comum, no entanto, é a preponderância ou, no mínimo, equivalência do fantástico em relação aos outros gêneros presentes em cada narrativa.

“The secret lives” vai justamente subverter esse paradigma ao apresentar uma estrutura em que o fantástico se revela um elemento minoritário diante da predominância do realismo animista no texto. Vale adiantar que isso não significa, de modo nenhum, alguma tendência de apagamento do fantástico, mas simplesmente uma das inúmeras possibilidades de manifestação híbrida do gênero na literatura contemporânea. Naturalmente, sendo o fantástico o principal objeto de estudo desta pesquisa, deu-se preferência a obras em que esse tipo de literatura se apresenta com maior expressão. Ao incluir um conto como o de Clark, no entanto, podemos ampliar nossa compreensão da presença do fantástico na literatura estadunidense contemporânea, especialmente quando temos em questão dois gêneros sabidamente conflitantes no que tange ao tratamento do sobrenatural. Assim como o real maravilhoso latino-americano, o animismo trata o sobrenatural como parte integrante de uma realidade imanentemente maravilhosa, não ocorrendo a cisão, típica do fantástico, entre o natural e o sobrenatural (CARPENTIER, 2011; GARUBA, 2012). Tomando de empréstimo o que Gama-Khalil expressa sobre o real maravilhoso, o sobrenatural do realismo animista não evoca surpresa

porque a própria natureza dessa realidade é sobrenatural em essência (2018, p. 24)²⁰⁹²¹⁰.

Tendo em vista essa oposição entre os dois gêneros, como é possível se incluir em uma narrativa realismo animista e fantástico? Essa questão, que parece tão complexa e irreconciliável, é resolvida de maneira simples pelo autor de “The secret lives”, o qual realiza uma admissão explícita da antinomia materializada pelos gêneros. No conto de Clark, realismo animista e fantástico não são conciliados através de algum recurso meta-empírico totalizante. Ao invés disso, há o reconhecimento de que cada um deles representa modos de vida e de pensamento diversos, visões de mundo próprias que precisam ser respeitadas e que não podem ser simplesmente impostas uma à outra. Desta maneira, na narrativa, o animismo será o modo de expressão e de crença típico dos escravos negros dos EUA setecentistas, enquanto o fantástico se dará no âmbito da percepção de mundo do senhor de escravos branco. Os dentes dos escravos do título, por sua vez, com sua vida animista, serão o fenômeno fantástico que adentra no universo cotidiano do presidente George Washington e cuja perspectiva adotaremos ao acompanhar suas pequenas biografias narradas no texto.

Clark inicia seu conto com a seguinte epígrafe: “‘By Cash pd Negroes for 9 Teeth on Acct of Dr. Lemoire’ – Lund [/] Washington, Mount Vernon plantation, Account Book dated 1784” (CLARK, 2018, n.p.)²¹¹. Esse registro de fato existe no mundo real e se encontra em um caderno de contabilidade pertencente a Lund Washington, primo distante e administrador de Mount Vernon, a fazenda de George Washington²¹². O registro histórico serve à verossimilhança necessária ao fantástico, posto que é a afirmação de que o mundo da diegese é o nosso e não outro (TODOROV, 2004 [1970]; BESSIÈRE, 1974; FURTADO, 1980). Fato amplamente conhecido, o primeiro presidente dos Estados Unidos sofria com terríveis problemas dentários, tendo começado a perder os dentes logo aos vinte anos de idade. Ao longo da vida, Washington utilizou inúmeras próteses compostas por dentes que a cultura popular estadunidense determinou ser feitos de madeira, mas que, na verdade, eram feitos de materiais variados, desde marfim até dentes de animais e, conforme nos mostra o registro de

²⁰⁹ Embora a história de Clark se passe, majoritariamente, nos EUA – o que poderia justificar a abordagem dos acontecimentos narrados enquanto real maravilhoso – optamos por abordá-los pela via do animismo, haja vista que o autor estabelece conexões muito diretas entre as crenças e modos de pensamento de suas personagens e suas origens africanas.

²¹⁰ A realidade africana é formada por uma grande variedade de etnias, das quais se destacam algumas mais populosas como igbo, iorubá e hauçá, cada uma trazendo elementos culturais próprios. Como Clark não especifica uma etnia, mas aborda a diáspora africana de modo genérico, também aqui procuraremos tratar as histórias apresentadas de forma menos específica, dando enfoque ao sentimento coletivo da escravidão.

²¹¹ Por se tratar de documento histórico, mantivemos o original no corpo do texto. Refere-se ao pagamento por 9 dentes de negros em nome do dentista pessoal de Washington.

²¹² <https://www.mountvernon.org/george-washington/health/washingtons-teeth/george-washington-and-slave-teeth/#->

contabilidade, também dentes humanos (WYNBRANDT, 1998).

Não é possível determinar quantos foram ou exatamente de onde vieram os dentes humanos adquiridos por Washington em toda a vida, mas, graças ao registro, é possível ter certeza de que ao menos 9 dentes de negros estiveram em posse do ex-presidente. É a premissa de imaginar quem foram esses negros, cujos dentes chegaram a um dos pais fundadores da democracia estadunidense, que norteia o conto de Clark. Assim, cada dente será atribuído a uma pessoa e suas “vidas secretas” nos serão contadas, uma estratégia que se tornou marca característica da literatura pós-moderna como um todo. É um resgate da História, até então contada a partir da perspectiva de homens brancos e ricos como Washington. As vidas desses negros, portanto, são secretas porque foram ocultadas pela História branca que pouco ou nada admitiu a existência de pessoas negras como sujeitos históricos. No conto de Clark, essa mesma dinâmica é direcionada para a atuação dos negros na construção da identidade estadunidense, por tantas vezes rejeitada, apagada por um projeto político-ideológico de branqueamento sócio-histórico. A vida-objeto da dentição falsa de um dos “pais” dos EUA, então, metaforiza essa situação.

Seguindo esse pensamento, Clark apresenta a biografia do dono do primeiro dente, o qual, como nos conta o narrador em terceira pessoa, pertenceu a um ferreiro que morreu naquele mesmo ano de 1784 na propriedade de Washington: “A arte do ferreiro estava em seu sangue – passada por espíritos ancestrais que vieram buscar seus descendentes através do mar” (CLARK, 2018, n.p.)²¹³. Nota-se, já de início, na construção da frase, um tratamento poético que não se apresenta nos trechos que descrevem o mundo cotidiano de Washington. Esse tipo de distinção ajuda a marcar as diferenças entre o positivismo eurocêntrico e a visão de mundo animista que com ele se contrasta. Dentro da percepção positivista, a presença dos ancestrais na arte do ferreiro pode ser percebida como a simples passagem do conhecimento de geração em geração. O animismo, porém, é regido por um princípio de totalidade, segundo o qual o passado e o futuro estão constituídos dentro da consciência presente (SOYINKA, 1978, p. 149). Esse mesmo princípio vai se manifestar ainda em outras biografias apresentadas no conto de Clark porque atende a uma ideia de que tudo no mundo se encontra interligado, inclusive o natural e o sobrenatural, haja vista que ambos fazem parte de uma mesma ordem universal.

Essa ordem, entretanto, não é respeitada dentro do mundo eurocêntrico, no qual impera

²¹³ The art of the blacksmith had been in his blood—passed down from ancestral spirits who had come seeking their descendants across the sea.

uma ideia de divisibilidade e compartimentalização. A ferraria, por exemplo, é descrita como uma arte nobre e mágica na terra que os escravos antigos chamam de *Africy*, arte por meio da qual eram produzidas lanças e espadas poderosas, instrumentos que capacitam para a ação, para a luta e para a guerra, elementos que não são vistos sob uma luz imediatamente negativa no animismo como o são no maniqueísmo judaico-cristão ocidental. Na visão animista, as disputas entre os humanos fazem parte do equilíbrio natural do mundo, um princípio de destruição-criação, sendo que “bem e mal não são medidos em termos de ofensas contra indivíduos”, mas sim em termos do bem-estar da humanidade, o qual está mais imediatamente ligado à preservação da natureza (SOYINKA, 1978, p. 156)²¹⁴. Na América, porém, a ferraria deixa de capacitar à ação e é utilizada como meio de aprisionamento de todo um povo: “Aqui, nessa Colônia da Virgínia, ele foi posto para moldar coisas mais cruéis: coleiras que se fecham em torno de pescoços curvados, algemas que prendem membros cansados e focinheiras que silenciam homens como feras” (CLARK, 2018, n.p.)²¹⁵.

O aprisionamento limita o princípio de retribuição e, portanto, fere o equilíbrio do mundo, mas o sobrenatural que perpassa a realidade animista assegura, de algum modo, o revide. Assim, o ferreiro incute em suas criações uma magia para que as almas daqueles que as utilizam para escravizar jamais encontrem descanso. Quando George Washington utiliza esse dente, ele ouve o pesado martelo do ferreiro batendo sem parar: “Ele ordenou que fosse suspensa toda a fabricação de ferro em Mount Vernon. Mas o som do martelo do ferreiro tocava em sua cabeça da mesma maneira” (CLARK, 2018, n.p.)²¹⁶. Podemos notar que retornamos imediatamente a uma visão de mundo positivista quando seguimos a perspectiva de Washington sobre o acontecimento. Ao se deparar com o som incessante que o incomoda tanto e que, na perspectiva do ferreiro escravo e é a retribuição pela escravização do povo negro, Washington passa a racionalizar o acontecimento impossível. Conforme nos lembra Furtado (1980), a racionalização parcial do sobrenatural é um dos traços mais característicos do fantástico, haja vista que, sendo a visão de mundo positivista alicerçada na materialidade objetiva das coisas, é difícil ao homem eurocêntrico a aceitação imediata do sobrenatural como parte da sua realidade cotidiana.

Com isso, fica evidente que, se a história fosse recontada exclusivamente a partir da

²¹⁴ Good and evil are not measured in terms of offences against individuals.

²¹⁵ Here, in this Colony of Virginia, he had been set to shape crueller things: collars to fasten about bowed necks, shackles to ensnare tired limbs, and muzzles to silence men like beasts.

²¹⁶ He ordered all iron making stopped at Mount Vernon. But the sound of the blacksmith’s hammer rang out in his head all the same.

perspectiva de George Washington, teríamos a narrativa de um homem pertencente a uma elite social que se depara com um fenômeno estranho invadindo sua realidade: as marteladas que ele ouve incessantemente e que não consegue determinar de onde vem. Essa seria uma história tradicional do fantástico e é justamente o que Clark, bem como muitos outros autores contemporâneos, busca subverter ao apresentar a perspectiva do fenômeno. Esse mesmo processo, no qual Washington é confrontado com acontecimentos inexplicáveis, mas cuja origem o leitor conhece por acompanhar a vida secreta dos dentes, se repetirá ao longo de todo o conto, sendo que cada um dos dentes e cada um dos acontecimentos sobrenaturais representará algum aspecto determinado do princípio de retribuição. São algumas das inúmeras ofensas infringidas sobre a vida do povo negro pela escravidão durante a diáspora africana que serão enfrentadas pelo sobrenatural dentro da história.

Prosseguindo com as biografias, o segundo dente teria pertencido a um homem que veio de *Bonny Island*, corruptela do nome *Ibani*. Vendido como escravo, o homem é transportado em um navio de nome Jesus, “o qual, pelo que ele entendeu, foi nomeado a partir de um feiticeiro antigo que desafiou a morte” (CLARK, 2018, n. p.)²¹⁷. A menção religiosa muito provavelmente evoca o papel das religiões cristãs na legitimação da escravidão. É de amplo conhecimento que as maiores igrejas da época, exercendo seu papel institucional de agente hegemônico, não somente apresentavam justificativas para a escravidão como também se utilizaram, especialmente os jesuítas, de trabalho escravo em suas missões. A visão cristã da ressurreição, porém, é reinterpretada pelo escravo, o qual nos mostra uma diferença fundamental entre o animismo e a visão de mundo eurocêntrica. A divindade, no caso Jesus, é essencialmente incorporada ao funcionamento do mundo cotidiano, é vista como um feiticeiro e não como um ser de outro mundo. Conforme nos mostra Soyinka (1978), no animismo iorubá mesmo os orixás, suas divindades, estão em contato direto com os humanos e devem respeito a esses e vice versa. Uma ofensa cometida por um orixá contra a humanidade, por exemplo, é algo grave e que deve ser reparado pela divindade que cometeu a ofensa, algo impensável na mitologia grega ou na religião cristã, nas quais os deuses se encontram acima dos seres humanos.

Com esse tipo de reinterpretação – recorrente no texto – de visões hegemônicas no mundo eurocêntrico, o conto nos coloca em um constante estado de reavaliação daquilo que temos como verdade absoluta. A divindade cristã, que mesmo com manifestação corpórea é tão distante da natureza humana na sua condição messiânica de filho de Deus, é percebida, do ponto

²¹⁷ Which, as he understood, was named for an ancient sorcerer who defied death.

de vista animista, no qual o sobrenatural está integrado à realidade, como um feiticeiro, um mago desse mundo e não de um reino celestial. Para além do caráter religioso-filosófico, porém, a reinterpretação funciona no conto como uma introdução para uma visão encantada do mundo, altamente contrastante com a apresentação anterior de dados históricos e com o comportamento de Washington em relação ao som do martelo. Já dentro dessa visão encantada, o narrador nos informa que o homem de Bonny encontra um tritão no navio negreiro, também aprisionado como escravo. Os dois se tornam amigos e o tritão ensina ao negro uma canção em sua língua, a qual teria por objetivo evocar criaturas antigas e gigantes que moram no fundo do oceano e que um dia voltariam à superfície para vingar aqueles que haviam sido aprisionados.

Temos aqui uma muito provável referência ao universo das histórias de H.P. Lovecraft. Os Grandes Antigos (*Great Old Ones*), dos quais Cthulhu é certamente o mais conhecido, são criaturas gigantescas que governaram a Terra muito antes do surgimento dos homens e que aguardam o momento certo para se levantar de suas tumbas subaquáticas e dominar o mundo novamente. Os cultistas que reverenciam essas deidades são geralmente pertencentes a povos não-brancos e entoam a seguinte cantiga em língua aquosa, borbulhante: “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn” (LOVECRAFT, 2009 [1928], n. p.)²¹⁸. Considerando isso, assim como faz ao apresentar a perspectiva do fenômeno fantástico, Clark parece incorporar aqui a perspectiva dos adoradores de Cthulhu. Ao invés de assumirmos o ponto de vista da sociedade que se sente ameaçada pelos Grandes Antigos nos contos originais, assumimos aqui a perspectiva daqueles que veem no ressurgimento dos deuses lovecraftianos uma libertação de um mundo que os oprime. Do mesmo modo que em “Boobs”, como vimos, a transformação em lobisomem é vista não como maldição, mas como uma dádiva por conta da condição marginal da protagonista, aqui ocorre o mesmo. Uma vez que assumimos a perspectiva dos povos subalternos que majoritariamente adoram os Grandes Antigos na obra de Lovecraft, os seres aterrorizantes adquirem um caráter positivo, tendo em vista que virão para destituir uma ordem que em nada beneficia esses povos.

Por certo a referência a Lovecraft não é aleatória e sim atende à proposta geral de reescrita da História que permeia o conto de Clark, uma vez que o racismo presente na obra do autor de “The call of Cthulhu” vem sendo altamente debatido nos últimos anos. Houellebecq (2005) é creditado como um dos principais escritores a levantar essa discussão, tendo evidenciado diversos elementos considerados racistas na obra do autor estadunidense. Embora pesquisadores como Spaulding (2015) e Joshi (2018) tenham questionado algumas asserções

²¹⁸ Por se tratar de língua fictícia, optamos por manter o original no corpo do texto. A tradução seria algo como “Em sua morada em R’lyeh, o morto Cthulhu aguarda sonhando.”

mais taxativas de Houellebecq e apontado, inclusive, diversas inconsistências em sua análise da obra de Lovecraft, permanece a noção de que há sim aspectos marcadamente racistas nos textos do mestre do horror cósmico. O impacto desse entendimento pode ser visto na alteração do troféu entregue aos vencedores do World Fantasy Awards. Originalmente uma representação caricatural do busto de Lovecraft, o troféu foi modificado a partir de 2016 para uma estátua de bronze criada pelo artista Vincent Villafranca após pressão de autores e leitores contra o uso da figura de Lovecraft como representativa da premiação²¹⁹. O próprio Clark chegou a comentar a respeito de Lovecraft em entrada do seu blog pessoal, em 2013, reconhecendo a genialidade do escritor de horror cósmico e sua importância e influência tanto para o campo de fantasia e ficção científica como um todo quanto para o próprio trabalho de Clark, mas também assinalando o racismo evidente em sua obra (CLARK, 2013).

Ao trazer Lovecraft em seu conto, portanto, Clark incorpora os Grandes Antigos a uma visão animista do mundo e valoriza a perspectiva dos cultistas, geralmente vilanizados pela sociedade. Washington, porém, habitando o mundo eurocêntrico e não o universo animista, permanece ignorante à existência das deidades lovecraftianas e apenas serve de instrumento à vontade do escravo quando usa o dente que a ele pertenceu: “Quando Washington usava o dente do homem de Bonny, ele se pegava cantarolando uma canção desconhecida que soava (estranhamente) como a língua do tritão selvagem. E nas escuras partes ocultas do mar, coisas antigas e terríveis se agitavam” (CLARK, 2018, n. p.)²²⁰. O dente, representando a vida dos objetos, elemento caro à visão animista do mundo, estimula no presidente uma ação que ele mesmo não compreende em favor do retorno dos Grandes Antigos e, portanto, da queda da sociedade do homem branco. Ao cantar a canção na língua marinha, Washington auxilia na possível libertação daqueles que são oprimidos por ele próprio, mas disso ele não sabe, pois não possui a visão para reconhecer a magia animista que evoca.

O terceiro dente teria pertencido a um escravo fugitivo de nome Tom, apresentado no conto através de um anúncio de fuga supostamente publicado na *Gazeta da Virgínia* (*Virginia Gazette*) em 1785. Era comum aos jornais da época a inclusão de uma seção dedicada a notas de fugas e capturas de escravos, por vezes acompanhadas de recompensas. Ao verificar os anúncios publicados no referido jornal próximo à época indicada (o escravo teria fugido no Halloween daquele ano), porém, não encontramos o comunicado apresentado por Clark. Ainda

²¹⁹ <https://www.theguardian.com/books/2015/nov/09/world-fantasy-award-drops-hp-lovecraft-as-prize-image>

²²⁰ When George Washington wore the Bonny man’s tooth, he found himself humming an unknown song, that sounded (strange to his thinking) like the tongue of the savage mermen. And in the dark hidden parts of the sea, old and terrible things, stirred.

assim, é possível notar a grande semelhança entre eles e o anúncio apresentado no conto, o que sugere que o autor deva ter consultado esses documentos históricos, de modo a dar verossimilitude a seu texto, ainda que este seja altamente fantasioso²²¹. No anúncio incluso no conto, o escravo é descrito como não tendo um dos dentes da frente e é acusado de ser um necromante, ou seja, de possuir a habilidade de, com o uso de feitiços, trazer os mortos de volta à vida. Ele teria revivido sua irmã, Anne, e estaria acompanhado dela, sendo os dois procurados. Por mais que o prospecto nos pareça impossível hoje, não podemos esquecer que a necromancia é uma habilidade que foi amplamente atribuída, especialmente antes do século XIX, a práticas religiosas da diáspora africana, muitas vezes homogeneizadas nos EUA sob o termo pejorativo *vudu* (*voudou/voodoo*).

O dente de Tom nos lembra que os escravos eram vistos como “propriedade” pela sociedade estadunidense da época, um aspecto fundamental para a manutenção da escravidão quando começaram a se fortalecer as pressões sociais contrárias à prática no país entre fins do século XVIII e início do XIX. Conforme afirma Baptist (2014), por volta dessa época, o direito definitivo à propriedade se tornou uma das principais justificativas para que a escravidão não fosse abolida mais cedo nos EUA, mesmo após o fim do tráfico transatlântico de escravos. Embora uma parte significativa da sociedade, inclusive nomes proeminentes como Thomas Jefferson, concordassem que a escravidão fosse algo terrível, a libertação dos escravos contrariaria o direito dos senhores e, portanto, era impensável em um momento imediato. Ainda de acordo com Baptist, o próprio Jefferson, que também era proprietário de escravos, tentou propor sem sucesso a libertação gradual de escravos para após 1800. Isso, porém, foi antes mesmo da expansão da escravidão para o oeste do país. A rentabilidade da venda de escravos, que eram exportados a partir dos estados costeiros (Georgia, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Virgínia) para os estados recém formados no oeste (Alabama, Mississippi, Kentuck), no século XIX, fez com que a esperança de abolição fosse mais uma vez adiada.

Homens como Bushrod Washington, sobrinho e herdeiro de George e grande proprietário de escravos, defendiam-se dos críticos amparando-se em seu direito à propriedade, enquanto lucravam com a venda de escravos para os novos estados (BAPTIST, 2014, p. 34-35). Diante desse cenário, com o subsequente adiamento das promessas de abolição, a única perspectiva de liberdade para os escravizados era, na maioria das vezes, a fuga. Assim, o dente

²²¹ Esses documentos podem ser consultados em: http://www2.vcdh.virginia.edu/gos/search/search_ads.php?enslaved_name=&enslaved_sex=&enslaved_age_ops=&enslaved_age=&enslaved_skills=&pub_year_ops=&pub_year=&ad_type=&intent=&geog_type=&state=&locale=&group=&doc=&mulskills=&status=&subscriber=&rows=10&numResults=3712&page=220

pertencente a Tom não poderia fazer outra coisa senão fugir da boca de Washington: “Para a frustração de George Washington, o dente de Tom frequentemente caía de sua boca, não importava o quanto ele tentasse segurá-lo. Mais bizarro ainda, ele era encontrado nos lugares mais improváveis – como se a coisa irritante se escondesse de propósito” (CLARK, 2018, n. p.)²²². O dente, assim como o escravo a quem pertenceu, insiste em tentar escapar de Washington a todo custo até que um dia, finalmente, ele desaparece e o presidente jamais o encontra. Mais uma vez, temos aqui a oposição entre a visão animista e a visão positivista da realidade. A possibilidade de que o dente possua uma vida própria, no mundo de Washington, é apenas uma fantasia.

O quarto dente veio de uma mulher chamada Henrietta, uma mestiça de pai nativo americano e mãe negra. Henrietta carrega no sangue o espírito lutador do avô, um guerreiro Yamasee, e da avó, membro do grupo da Rainha Nanny. Os Yamasee foram uma tribo que enfrentou os colonos ingleses durante a Guerra Yamasee, chegando a vencer os europeus antes que eles se aliassem à tribo rival Cherokee e, assim, pusessem fim ao conflito (RAMSEY, 2008). Já a Rainha Nanny é uma figura histórica que viveu entre os séculos XVIII e XIX e é considerada heroína nacional na Jamaica. Tendo sido traficada como escrava de Gana, a Rainha Nanny liderou um grupo de rebeldes contra o império inglês na ilha caribenha e, após vitórias em inúmeras batalhas, obteve um acordo de paz com o império, assegurando 500 acres de terras para si e seus seguidores. Lendas locais dão conta de que Nanny possuía poderes sobrenaturais que asseguraram sua vitória contra os britânicos (AIKINS, 2009). Assim como seus avós, Henrietta era insubordinada e acabou sendo vendida a Mount Vernon após dar uma surra em sua antiga senhora:

Ela costumava sonhar que era seus avós. Às vezes, ela era uma guerreira Yamasee, desafiando um forte com mosquete de pederneira em punho, olhos fixos no soldado que ela intencionava matar – enquanto das muralhas magos ingleses lançavam bolas de fogo esmeralda capazes de derreter ferro. Em outras ocasiões ela era uma jovem mulher de nem quinze anos que entoava canções de guerra Axante enquanto empurrava um longo sabre, a lâmina reluzindo forte com obeah, para dentro da barriga de um senhor de escravos (CLARK, 2018, n. p.)²²³.

²²² To George Washington’s frustration, Tom’s tooth frequently fell out of his dentures, no matter how he tried to secure it. Most bizarre of all, he would find it often in the unlikeliest of places—as if the vexsome thing was deliberately concealing itself.

²²³ She often dreamed she was her grandparents. Sometimes she was a Yamasee warrior, charging a fort with flintlock musket drawn, eyes fixed on the soldier she intended to kill—as from the ramparts English mages hurled volleys of emerald fireballs that could melt through iron. Other times she was a young woman, barely fifteen, who chanted Asante war songs as she drove a long sabre, the blade blazing bright with obeah, into the belly of a slave master.

Há, na história de Henrietta, uma evidente preocupação com o resgate da luta comum aos povos escravizados nas Américas. Ao invés da corriqueira retratação desses povos sob o signo da passividade e da fraqueza, porém, Clark apresenta um passado de guerreiros e heróis, de sujeitos que conseguiram se colocar em pé de igualdade ou até vencer os homens brancos mesmo sob condições desfavoráveis. Quando Henrietta se vê em seus avós, conforme a passagem acima, temos o mesmo processo de reconhecimento do sacrifício e de cultivo do ódio contra a opressão que mencionamos em “The paper menagerie”, via Benjamin (1987). Henrietta não aceita passivamente sua condição de escrava porque ela sabe da força e da coragem de seus antepassados e é sobre essa fundação que ela edifica a própria rebeldia. O dente de Henrietta causa em George Washington grandes pesadelos com duas figuras desconhecidas das quais ele jamais ousa falar: “um índio feroz com longos cabelos negros e morte em seus olhos e uma garota escrava risonha com um rosto curiosamente inocente que mergulhava aço escaldante em sua barriga” (CLARK, 2018, n. p.)²²⁴. Assim como ocorre com o ferreiro e sua arte, Henrietta carrega o passado e o futuro em si e, por essa razão, seu dente é portador da História de seu povo, do senso de sacrifício e do ódio contra a opressão.

Ao retratar a vida do quinto dente, Clark parece progredir para uma representação cada vez menos verossímil e mais maravilhosa da realidade, o que já vinha sendo indicado com breves menções a feiticeiros, tritões e vampiros nas seções anteriores. O quinto dente, diz o narrador, teria pertencido a um curandeiro (*conjure man*) que escapou da escravidão após a famosa proclamação de liberdade emitida por Lord Dunmore, governador britânico da Virgínia, no início da Guerra de Independência dos EUA. Historicamente, o ato de Dunmore ofereceu liberdade a todos os escravos que deixassem seus senhores Patriotas (pró-independência) e se unissem ao exército britânico. A declaração de Dunmore, no entanto, é reescrita no conto de modo a representar um mundo de alta fantasia, bem distante do que é inicialmente descrito na narrativa:

E eu aqui declaro todos os servos assalariados, negros, *bruxas e feiticeiros, ocultistas, licantropos, gigantes, ogros não-canibais e qualquer criatura mágica senciente* ou outros (pertencentes a Rebeldes) livres e isentos de sanções sobrenaturais que estejam capazes e dispostos a portar Armas, que se juntem ao Exército de Sua ALTEZA quanto antes para que possamos o mais rapidamente possível devolver essa Colônia a uma Noção adequada de seu Dever para com a Coroa e a Dignidade de Sua ALTEZA. *Esse decreto exclui bestas Demoníacas, as quais não devem tomar tal proclamação como uma invocação e que, ao fazê-lo, serão exorcizadas do reino de Sua Alteza com toda a agilidade*

²²⁴ A fierce Indian man with long black hair and death in his eyes, and a laughing slave girl with a curiously innocent face, who plunged scorching steel into his belly.

devida. (CLARK, 2018, n. p., sic, grifo nosso)²²⁵.

Os trechos grifados constituem adições de Clark, sendo que quase todo o resto se encontra, de fato, presente no documento histórico da maneira colocada. A nosso ver, essas adições atuam contra a lógica interna do texto, haja vista que quebram o equilíbrio estabelecido entre a visão animista e a visão positivista do mundo. Se um documento oficial dentro da narrativa toma como objetivamente verdadeira a existência desses seres fantásticos, então a incerteza intelectual de Washington diante das ocorrências trazidas pelos dentes não tem lugar no texto. Como já vimos, porém, tanto a incerteza do presidente quanto outras incertezas intelectuais se manifestam ao longo do conto, sendo esse o que podemos classificar como um problema estrutural da construção narrativa. Com essa ressalva em mente, podemos seguir nossa análise do texto. O curandeiro participa da guerra junto à *Black Brigade*, uma das mais temidas companhias aliadas aos britânicos e liderada pelo ex-escravo Colonel Tye, outra figura histórica. Após uma perseguição, ambos morrem em batalha, mas o curandeiro lança uma maldição sobre quem quer que profane seu corpo. Um de seus dentes é, então, arrancado como lembrança da batalha, mas o ladrão e todos aqueles que ficam em posse do dente a seguir morrem sob circunstâncias estranhas. No tempo da narração, George Washington não havia ainda utilizado esse dente.

No que corresponde ao sexto dente, o narrador informa que ele pertenceu a uma escrava vinda de outro mundo. Um feiticeiro inglês descobre esse acontecimento impossível e marca o anúncio da sua descoberta para ser feito na *Royal Society of London for Improving Supernatural Knowledge*, uma paródia da *Royal Society of London for Improving Natural Knowledge*, uma antiga e renomada sociedade científica britânica. Antes que possa fazer seu discurso, entretanto, o feiticeiro é morto pela *Second Royal African Company*, uma versão ficcional da *Royal African Company*, a companhia britânica para o comércio de escravos: “No entendimento deles, se negros pudessem ser simplesmente arrancados do vácuo, o lucrativo comércio de seres humanos que tornou tais mercadores ricos poderia ser prejudicado de forma irreparável” (CLARK, 2018, n. p.)²²⁶. É interessante como, de forma cômica, o autor registra o caráter econômico da decisão. Nos EUA pós Guerra Civil, apesar do evidente enriquecimento de

²²⁵ And I hereby declare all indentured servants, Negroes, *hedge witches and wizards, occultists, lycanthropes, giants, non-cannibal ogres and any sentient magical creatures* or others (appertaining to Rebels) free and relieved of supernatural function that are able and willing to bear Arms, they joining His MAJESTY’S Troops as soon as may be, for the more speedily reducing this Colony to a proper Sense of their Duty, to His MAJESTY’S Crown and Dignity. *This edict excludes Daemonic beasts who should not take said proclamation as a summons who, in doing so, will be exorcized from His MAJESTY’S realm with all deliberate speed*

²²⁶ As they saw it, if Negroes could simply be pulled out of thin air the lucrative trade in human cargo that made such mercantilists wealthy could be irrevocably harmed.

homens brancos com o uso do trabalho escravo negro nas plantações, revisionistas históricos construíram um imaginário diverso que ficou conhecido como o Sul *Antebellum* (antes da guerra, em latim).

Esses revisionistas – na educação, na mídia, nas artes – retratavam a escravidão como “uma instituição benevolente e benéfica tanto para os escravos africanos quanto para os donos de plantações” (KING, 2018, p. 32)²²⁷. Nessas obras, das quais um grande exemplo é o clássico romance *Gone with the wind*, de 1936, os escravagistas brancos são retratados como senhores justos e compassivos, cuja maior motivação não era o lucro e sim o amor pela terra e pela família. Essa versão da História esteve e ainda está muito presente no imaginário do povo estadunidense, mas é desmistificada por Edward E. Baptist em *The half has never been told: slavery and the making of American capitalism* (2014). No livro em questão, o autor demonstra como as plantações sulistas movidas a trabalho escravo nos EUA Antebellum não eram os redutos familiares que os revisionistas buscaram retratar, mas máquinas capitalistas baseadas em constante otimização da produtividade. Baptist argumenta que as plantações funcionavam como fábricas, especialmente com o *boom* do algodão no século XIX. À base de muita violência, os escravos trabalhavam longas horas e eram pressionados a superar metas diariamente. A eficiência financeira estava em primeiro lugar, do mesmo modo que está em primeiro lugar quando o feiticeiro-cientista é assassinado no conto de Clark. Com a morte do homem, a escrava de nome Esther, mas apelidada de Solomon, acaba sendo vendida a Mount Vernon e lá utiliza de conhecimentos inexistentes nos EUA da época para melhorar o funcionamento da fazenda de Washington:

Solomon alegava não saber nada a respeito de magia, o que não existia em sua terra natal. Mas como poderia ser, os outros escravos pensavam, se ela podia misturar pós para curar suas doenças melhor do que qualquer médico; se ela podia prever com exatidão o clima; se ela podia construir todo tipo de engenhoca maravilhosa a partir dos objetos mais simples? Até mesmo o encarregado da plantação dizia que ela era ‘uma negra de curioso intelecto’ e dava ouvidos às suas sugestões sobre rotação de culturas e sistemas de plantio. Os escravos bem sabiam que as muitas reformas agrícolas em Mount Vernon, pelas quais seu senhor levou crédito, foram na verdade fruto da mente de Solomon (CLARK, 2018, n. p.)²²⁸.

²²⁷ A benevolent institution and beneficial for both African slaves and the planters.

²²⁸ Solomon claimed not to know anything about magic, which didn’t exist in her native home. But how could that be, the other slaves wondered, when she could mix together powders to cure their sicknesses better than any physician; when she could make predictions of the weather that always came true; when she could construct all manner of wondrous contraptions from the simplest of objects? Even the plantation manager claimed she was “a Negro of curious intellect,” and listened to her suggestions on crop rotations and field systems. The slaves well knew the many agricultural reforms at Mount Vernon, for which their master took credit, was actually Solomon’s genius.

Esse trecho, ao informar que as inovações desenvolvidas por Solomon foram atribuídas a Washington, questiona o apagamento da contribuição, especialmente intelectual, de pessoas negras para o desenvolvimento econômico, científico e tecnológico dos EUA. Esse tipo de apagamento pode ser muito bem observado no livro *Hidden Figures: the story of the African-American women who helped win the Space Race* (2016), de Margot Lee Shetterly, transformado em filme já em 2016. O livro conta a história real de um grupo de mulheres negras que atuaram na NASA durante a corrida espacial, enfrentando diversos preconceitos e encontrando pouco ou nenhum reconhecimento por seu trabalho. Shetterly demonstra como os esforços dessas mulheres foram fundamentais para que os Estados Unidos conseguissem chegar ao espaço e, assim, vencessem a Corrida Espacial, um fato que ajudou amplamente a definir o lugar do país como maior potência mundial contemporânea. Na História oficial, essas trabalhadoras anônimas permaneciam ocultas, como diz o título em inglês, escondidas sob a sombra dos homens brancos que ocupavam posições de liderança e visibilidade no projeto.

Nesse sentido, não somente pela história de Solomon, mas de todos os outros escravos, a obra de Clark pode ser considerada uma *metaficção historiográfica*, conceito de Linda Hutcheon (1991). De acordo com a autora, a metaficção historiográfica reescreve a História a partir de perspectivas não-hegemônicas, sinalizando, por vezes simbolicamente, para a exclusão dessas perspectivas no rol da História. É comum que essas obras adotem a visão daqueles que Hutcheon chama de *ex-cêntricos*, sujeitos marginalizados por uma ideologia dominante, como os negros, as mulheres e os gays. Essas literaturas, então, utilizam a atuação ficcional dessas personagens marginais para problematizar nossa percepção da responsabilidade por conquistas históricas comumente atribuídas a classes dominantes. Conforme afirma Hutcheon, essa literatura pós-moderna tem o objetivo de nos fazer enxergar que

nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar [...] ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada” (1991, p. 29).

A desconstrução desse suposto exclusivismo branco na autoria dos EUA enquanto nação, no entanto, depende de uma espécie de raspagem histórica de camadas de inverdades que foram gradativamente implementadas na História oficial do país de acordo com os interesses dos homens brancos no poder. Assim, Solomon representa toda contribuição intelectual realizada pelos negros para a construção dos EUA e muitas vezes apagada por sua condição de escravos e descendentes de escravos. Há, ainda, nesse trecho, um contraste entre

uma visão mística dos feitos de Solomon, aquela professada pelos escravos, e uma visão científica defendida tanto pelo administrador branco quanto pela própria mulher negra. Essa dicotomia nos remete novamente ao fantástico, especialmente a uma condição particular do meta-empírico: a perspectiva. Como coloca Furtado (2018, p. 32), o meta-empírico remete tanto a “entidades e ocorrências tradicionalmente denominadas sobrenaturais, como ainda todas que, embora obedecendo a leis da natureza, se mantêm inexplicáveis até dada época devido à insuficiência de meios de percepção ou a desconhecimento desses princípios.” Assim, Solomon vê suas habilidades de forma naturalizada, posto que ela vem de um lugar em que estas já fazem parte do conhecimento de mundo cotidiano, enquanto os homens brancos veem como uma ciência desconhecida e os escravos veem os mesmos acontecimentos como sobrenaturais, haja vista que estão além de sua compreensão.

A apresentação dessas três visões, por sua vez, remete a um desvelamento dos mecanismos narrativos, algo típico da metaficção historiográfica. Conforme afirma Hutcheon, “a metaficção historiográfica sempre afirma que seu mundo é deliberadamente fictício” (1991, p. 184). Ao mostrar as diferentes interpretações possíveis para os acontecimentos insólitos inscritos na história, Clark escancara a própria natureza do fantástico, ancorada na percepção limitada que temos do desconhecido. Soma-se a isso o fato de que Solomon parece ter vindo do futuro, algo que a coloca não em um mundo diferente daquele habitado por Washington e seus escravos, mas em um tempo diferente dentro do mesmo mundo e, portanto, em um momento em que novos conhecimentos foram angariados pela humanidade. Com o dente de Solomon, Washington “sonhava com um lugar de espirais douradas e coloridos domos de vidro onde negros voavam como pássaros em asas de metal e grandes cidades reluziam à noite regidas por máquinas que pensavam mais rápido que homens. Isso tanto o fascinava quanto assustava” (CLARK, 2018, n. p.)²²⁹.

O sétimo dente veio de um negro que havia sido, na África, um comerciante de escravos, atuando especialmente como intérprete nas transações comerciais entre poderosos africanos e estrangeiros. Um dia, porém, um de seus clientes, membro da elite local, se sentiu prejudicado por um negócio feito e o ofereceu a um comerciante inglês. “E sem mais nem menos, de um homem importante, o mercador tornou-se uma mercadoria” (CLARK, 2018, n. p.)²³⁰. Clark reconhece, nesse trecho do conto, uma verdade inconveniente sobre o tráfico transatlântico de

²²⁹ Dreamed of a place of golden spires and colorful glass domes, where Negroes flew through the sky on metal wings like birds and sprawling cities that glowed bright at night were run by machines who thought faster than men. It both awed and frightened him at once.

²³⁰ And just like that, the trader went from a man of position to a commodity.

escravos: o papel dos mercadores locais na venda de escravos que seriam enviados às Américas. Como nos mostra a teoria social contemporânea (Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci, Gayatri Spivak etc.), nenhum tipo de dominação se estabelece nas sociedades ocidentais modernas sem que haja a conivência ou mesmo a participação ativa de setores das classes dominadas. Movidos seja por propaganda ideológica, seja por interesses particulares, esses indivíduos e grupos subalternos funcionam como agentes da dominação dentre os próprios dominados, extraindo benefícios das relações de poder estabelecidas. No caso dos mercadores negros de escravos na África, muitos chegaram a gozar de grande sucesso econômico e prestígio social em suas comunidades²³¹.

Nessas circunstâncias, convém lembrar que a escravização era uma prática comum entre grande parte dos povos africanos muito antes da chegada dos europeus ao continente – assim como também era uma prática comum entre os nativos americanos, entre os próprios europeus e diversas outras culturas do mundo antigo. Prisioneiros de guerra, criminosos ou devedores eram comumente escravizados sem que isso incorresse em qualquer prejuízo moral, social ou religioso a seus senhores e mercadores. A própria realeza de Bonny, origem de uma das personagens do conto de Clark, foi altamente influente no tráfico de escravos, inclusive se recusando a encerrar a prática mesmo após o império britânico decidir extinguir a famosa Passagem do Meio (LOVEJOY e RICHARDSON, 2004). Como sabemos, o que tornou a diáspora africana algo diferente das práticas de escravização locais foi sua dimensão, seu caráter de máquina capitalista e o enfraquecimento global (social, político, econômico) de todas as pessoas negras. É o que representa o intérprete ao ser transformado em escravo do dia para a noite. Clark demonstra que o lugar desses sujeitos na ordem social é instável, podendo o intermediário se tornar vítima do poder hegemônico a qualquer momento.

Não bastasse isso, porém, o mercador é amaldiçoado, não se sabe se pelos deuses ou pelos escravos por ele vendidos, e tem como destino a perpetuação incessante de seu sofrimento. Isso porque ele tenta se matar de diversas maneiras já no navio a caminho dos Estados Unidos, mas, mesmo conseguindo, retorna sempre à vida, ainda prisioneiro dos brancos. Como seria de se esperar, o dente do mercador não deixa de seguir o mesmo terrível destino de seu proprietário original e acaba se tornando o favorito de George Washington:

não importava o quanto ele o usasse, o dente não apresentava qualquer sinal de uso. Às vezes, ele jurava que o havia quebrado. Quando inspecionado, porém, o dente não mostrava mais que uma fratura – como se houvesse se consertado sozinho. Washington pôs esse dente para trabalhar mais duro que qualquer outro

²³¹ <https://www.wsj.com/articles/when-the-slave-traders-were-african-11568991595>

e não deu a ele um segundo de descanso (CLARK, 2018, n. p.)²³².

O uso inesgotável do dente reverbera o caráter instrumental do mercador no tráfico de escravos, o qual Clark faz questão de sinalizar em diversos momentos. O autor evoca, assim, os efeitos que as atitudes dos aliados da hegemonia dentre os subalternos geram nesses grupos como um todo, funcionando como propulsores para a perpetuação da dominação e, assim, do constante uso desses grupos pelas classes dominantes. No que tange ao fantástico, a racionalização dos acontecimentos se repete quando Washington duvida se realmente quebrou o dente ao encontrá-lo sempre intacto.

O oitavo dente seria de um antigo cozinheiro de Mount Vernon que fugiu e nunca mais foi encontrado. De nome Ulysses, mas também chamado de Uncle Lysses, o cozinheiro era muito elogiado pelos moradores da fazenda, bem como pelos visitantes que provavam de seus famosos jantares. A figura é inspirada em Hercules Posey²³³, apelidado de Uncle Harkless por Washington, um homem real que foi cozinheiro da família por muitos anos antes de fugir no dia do aniversário de 65 anos do presidente. No conto, Ulysses usa o dinheiro ganho vendendo sobras das refeições da família Washington – algo que sua contraparte real de fato fazia com autorização de seus senhores – para comprar livros. Ele lê a Odisseia, atraído pelo protagonista que possuía seu nome, e se encanta pela personagem Circe, a deusa/feiticeira que transforma pessoas em animais. Ulysses, então, começa a comprar mais livros, como “textos orientais sobre herbologia chinesa, manuscritos banidos de alquimia muçulmana, até mesmo raros papiros antigos do Egito sobre transfiguração” (CLARK, 2018, n. p.)²³⁴. Após algumas tentativas frustradas, Ulysses aprende a transformar pessoas em animais e usa suas habilidades para, ao longo dos anos, punir senhores e capatazes que fossem especialmente cruéis com os escravos.

Quando Ulysses foge, a família Washington se sente traída e o acusa de ingratidão já que o tinham como “parte da família”, uma afirmação comum até os dias de hoje em situações em que um suposto elemento afetivo é inserido em relações de dominação. Essa afetividade, no entanto, presume sempre uma hierarquia segundo a qual a vontade do dominador é soberana e inquestionável. Tuan (1984) afirma que esse era um outro lado da relação entre senhores e escravos, no qual a dominação se dava menos através da coerção física e mais através da redução do escravo a uma condição de inferioridade intelectual e imaturidade mental. Escravos

²³² No matter how much he used it, the tooth showed no signs of wear. Sometimes he could have sworn he'd broken it. But when inspected, it didn't show as much as a fracture—as if it mended itself. He put that tooth to work hardest of all, and gave it not a bit of rest.

²³³ <https://www.ushistory.org/presidentshouse/slaves/hercules.php>

²³⁴ Eastern texts on Chinese herbology, banned manuscripts of Mussulman alchemy, even rare ancient Egyptian papyri on shape-shifting.

domésticos, aqueles que não trabalhavam nas plantações, eram geralmente tratados como animais de estimação. Caso tivessem algum talento especial para a música ou para a cozinha, por exemplo, os senhores se gabavam dos dotes do escravo como quem se gaba da posse de um bom aparelho de TV. Esse tratamento, no entanto, não vinha sem seu custo, o qual surgia em termos de falta de privacidade e exigência de disponibilidade integral às necessidades dos senhores. Escravos domésticos deviam estar sempre preparados para servir a qualquer momento e da maneira que seus senhores desejassem (TUAN, 1984, p. 148).

Assim, não é de se surpreender que, independentemente do apego expresso por seus senhores, Ulysses tenha fugido assim que teve a oportunidade. Conforme coloca Tuan (1984), havia uma humilhação constante na condição mantida pelos escravos negros, uma condição que os rebaixava enquanto seres humanos, que os inferiorizava frente aos brancos. A fuga, no entanto, era para poucos e, no caso do conto de Clark, é um fenômeno fantástico que possibilita a resolução da contradição social na vida de Ulysses, posto que os escravos da fazenda afirmam “que no dia em que Ulysses desapareceu, um corvo negro com um brilho travesso nos olhos foi encontrado parado sobre uma pilha de roupas do homem. Ele grasnou uma vez e então voou para longe” (CLARK, 2018, n. p.)²³⁵. Ulysses, que era capaz de transformar pessoas em animais, possivelmente transformou-se em corvo e foi embora do mesmo modo que Mackhandal se transforma em mosquito na obra que auxiliou Carpentier (2011 [1949]) na definição do real maravilhoso americano.

Quando Washington usava o dente do cozinheiro, ele era visto colocando estranhos líquidos na comida e bebida de seus convidados durante os jantares na fazenda de Mount Vernon: “Naquele verão, muitos habitantes da Virgínia notaram uma infestação de porcos selvagens nas ruas e no campo de Fairfax County” (CLARK, 2018, n. p.)²³⁶. Ao utilizar o dente, portanto, o próprio senhor de escravos age em favor dos escravos e contra outros senhores, dando prosseguimento às ações de Ulysses. É a vontade do objeto que se impõe sobre a vontade do homem e, assim, modifica as próprias dinâmicas sociais das quais seu proprietário original era vítima. Como se pode notar, a reação da população ao acontecimento não é mais do que uma surpresa diante de um acontecimento estranho, haja vista que não se aventa a possibilidade de que seres humanos houvessem sido transformados em porcos.

Por fim, o último dente é uma espécie de reconhecimento feito por Clark a todos os

²³⁵ That on the day Ulysses vanished a black crow with a mischievous glint in its eye was found standing in a pile of the man’s abandoned clothes. It cawed once, and then flapped away.

²³⁶ That summer many Virginians took note of a bizarre rash of wild pigs infesting the streets and countryside of Fairfax County.

negros escravos que foram privados de qualquer grandiosidade em vida. Enquanto todos os dentes anteriores falam de pessoas que tiveram atos de heroísmo, rebeldia ou inteligência formidável, esse dente teria pertencido a uma mulher chamada Emma, a qual nasceu em Mount Vernon alguns anos após o pai de George Washington se mudar para lá com a família. Ao ver que os filhos dos donos da fazenda foram enviados a escolas e preparados para a vida em sociedade, enquanto ela aprendia a servi-los, Emma logo entende os limites do que lhe é permitido alcançar. No caso dessa biografia, podemos avançar da questão da escravatura propriamente dita e pensar o racismo por ela deixado como rastro até os dias de hoje, especialmente nos EUA. Silvio de Almeida (2019) vê o racismo como um problema estrutural da sociedade, pois pressupõe uma ideia de normalização de dinâmicas de opressão. O racismo não ocorre somente quando há de fato uma discriminação individual ou quando instituições legitimam práticas racistas, mas quando as relações sociais, políticas, econômicas etc., se estabelecem sobre a naturalização de um lugar subalterno do negro em relação ao branco.

Essa visão de mundo racista dita, então, a experiência social da pessoa negra não apenas através de práticas diretas, mas inclusive através de práticas indiretas, como a imagem midiática atribuída aos negros, o que influencia sua percepção de valor pessoal. Tudo isso leva à perpetuação da dominação de brancos sobre negros, expressa no conto através da diferença demarcada entre a educação e as oportunidades reservadas aos filhos dos senhores e recusadas aos filhos dos escravos. Emma não tem em seu futuro a possibilidade de crescimento e de desenvolvimento pessoal que é concedida a George Washington. Sendo assim, fica implícito que o pai fundador dos EUA não se tornou essa pessoa de grande mérito e importância ao país simplesmente por conta de suas qualidades e esforço pessoais, mas graças a uma estrutura que o nutriu enquanto relegava ao negro um lugar de servidão. Com isso, Clark aventa, sutilmente, para quem Emma e outros como ela poderiam ter se tornado tivessem esses obtido os mesmos incentivos e cuidados que teve Washington.

Ainda assim, a vida de Emma não é menosprezada pelo autor, o qual salienta que ela não deixou de ter uma vida emocionante por causa de sua condição de escrava: “Ela fez amizades, amou, se casou, chorou, lutou e encontrou apoio em uma comunidade tão vibrante quanto a dos Washingtons – talvez até mais, posto que eles compreendiam como era precioso viver” (CLARK, 2018, n. p.)²³⁷. Para não incorrer, porém, na fantasia dos “escravos contentes”, como o fizeram os revisionistas do Sul Antebellum, Clark sublinha o fato de que, apesar da vida intensa dentro do que lhe era possível, Emma sonhava com a liberdade sua e de seu povo,

²³⁷ She had befriended, loved, married, cried, fought, and found succor in a community as vibrant as the Washingtons’—perhaps even more so, if only because they understood how precious it was to live.

um sonho tão intenso que era como mágica. Como sabemos, oficialmente, a escravidão nos EUA somente se tornou ilegal em 1865, após a vitória da União sobre os Confederados na Guerra Civil Americana. Antes disso, no entanto, senhores de escravos possuíam a prerrogativa de libertar seus escravos, seja mediante a venda da liberdade, seja por simples vontade própria. E é assim que, usando o dente de Emma, “em julho de 1799, seis meses antes de falecer, Washington estipulou em seu testamento que os 123 escravos pertencentes a ele, dentre eles Emma, fossem libertados após a morte de sua esposa” (CLARK, 2018, n. p.)²³⁸. É a transformação de consciência engendrada pelo fenômeno fantástico, no caso o dente de Emma (MALRIEU, 1992).

Um escravagista, que passou a vida toda usufruindo do trabalho escravo e cuja fortuna adveio desse trabalho nas plantações de sua família, realiza um ato contrário aos interesses da classe dominante a que pertence. Longe de assumir essa atitude como um ato de magnanimidade por parte de Washington, porém, Clark se utiliza do fenômeno fantástico para resgatar a agência do povo negro sobre sua libertação. O dente de Emma é a instância máxima do resgate da História empenhado por Clark, a tomada de agência dos negros sobre a própria libertação. Segundo o pressuposto de Bessière (1974), com o uso do fantástico, o discurso oficial em que é atribuída aos brancos a libertação dos escravos negros é desconstruído para que se reconheça nele o seu contradiscurso, o discurso subalterno da insatisfação do negro diante dessa condição social, insatisfação essa que o branco não poderia conter por muito tempo por mais que quisesse. Ao invés de um ato de benevolência e grandiosidade de Washington, como a histórica libertação de seus escravos costuma ser retratada, Clark afirma que o que libertou os escravos foi a sua própria força de vontade, o desejo de liberdade carregado por cada um dos milhões de escravos sem nome e sem rosto, cujas vidas a História oficial ignora.

²³⁸ In July 1799, six months before he died, Washington stipulated in his will that the 123 slaves belonging to himself, among them Emma, be freed upon his wife's death.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido neste trabalho se iniciou a partir da busca por uma maior compreensão acerca da presença do fantástico na literatura contemporânea. Pesquisas nos levaram à literatura publicada em língua inglesa e dali para os indicados ao Prêmio Hugo. Da leitura de mais de cento e cinquenta contos finalistas ao Hugo entre 1990 e 2020, pudemos identificar quarenta e cinco histórias cuja construção narrativa as aproximava muito do cânone fantástico do século XIX e de algumas concepções críticas que já direcionavam nosso olhar acadêmico desde o mestrado. A proposta inicial seria estudar todos esses contos e, a partir deles, desenvolver um trabalho muito parecido com aquele estabelecido por parte dos mais reconhecidos livros dedicados ao fantástico tradicional. Nessa etapa, mais uma vez à semelhança dos mais proeminentes livros da crítica especializada, objetivava-se comentar brevemente as diferentes histórias e realizar uma divisão do trabalho com base em estratégias discursivas e/ou procedimentos narrativos. Tínhamos nesses quarenta e cinco contos algumas atualizações significativas do fantástico, assim como narrativas quase que completamente aderentes ao modelo tradicional, que justificariam a construção de tal estudo.

Ocorre, porém, que algumas dessas narrativas chamaram mais nossa atenção que outras por conta de uma estratégia impensável para o fantástico tradicional: o protagonismo do fenômeno. Não aquele protagonismo no qual o sujeito integrado à ordem se transforma em algo alheio à normalidade a partir de uma manifestação meta-empírica, mas mantém o olhar do leitor condicionado, através do foco narrativo, a uma percepção de mundo eurocêntrica. Ao contrário, os textos que encontramos subvertiam absolutamente o foco narrativo típico do fantástico tradicional e colocavam o leitor na pele do fenômeno, obrigando-o a vivenciar a história a partir da experiência desses sujeitos, compreendendo suas atitudes mediante valores e crenças diversos do eurocentrismo. Essa estratégia evocava uma série de questionamentos próprios: por que esse foco narrativo aparece somente na literatura contemporânea? Como essa mudança pode ocorrer e manter-se, ainda assim, o fantástico? Quem é ou quem são esses fenômenos que de “outro” se transformaram em “eu”? Para responder a essas questões, não bastava um capítulo em uma tese, discorrendo brevemente sobre cada uma dessas narrativas, era necessário o estabelecimento de estratégias críticas específicas para a compreensão e análise desses contos.

Foi assim que começamos, de fato, o desenvolvimento da estrutura apresentada a você nesse trabalho. Concatenamos a pergunta de pesquisa em um macro-questionamento: “que novo lugar é esse ocupado pelo fenômeno fantástico na literatura contemporânea?” Para localizar esse lugar, precisávamos entender, primeiro, o lugar tradicional do fenômeno e

também o lugar que a própria literatura fantástica ocupou ao longo da história da humanidade desde suas origens mais remotas. Assim, encontramos o pensamento mítico primitivo como alicerce daquilo que viria a se tornar a literatura fantástica canônica que conhecemos. Essa noção desencadeou uma série de revisões acerca das teorias tradicionais do fantástico, com especial rearticulação da linha de estudo todoroviana. Se o pensamento que dá origem ao fantástico é o mítico, aquele que conecta o sobrenatural ao mundo natural que conhecemos e não o fabular, aquele que era percebido, mesmo na antiguidade, como fantasia situada em um mundo puramente fictício, então o fantástico é, acima de tudo, um exercício intelectual que busca, através do sobrenatural, desafiar nossa compreensão sobre o funcionamento da realidade.

Essas concepções nos permitem situar o fantástico na História e na literatura e, assim, identificar como sua forma narrativa carrega em si uma postura ideológica desafiadora da hegemonia. Mesmo no século XIX, o fantástico engendra o abalo metafísico que fomenta a incerteza intelectual e que faz com que os protagonistas supostamente integrados à ordem vigente questionem essa mesma ordem e seu próprio lugar no mundo. E nessa linha de pensamento, se os gêneros são construções umbilicalmente ligadas à cultura e à sociedade e se eles se modificam e se adaptam ao contexto em um processo transformativo que busca preservar a sua pertinência na relação com a realidade, então o fantástico, na contemporaneidade, precisaria repensar sua representação da incerteza intelectual, uma vez que tantas transformações ocorreram em nossa organização social e visão de mundo na era pós-moderna. As metanarrativas perderam legitimidade e foram substituídas por pequenas narrativas autolegitimadas, aquelas propostas por grupos marginalizados e que buscam explicar a realidade e propor sua transformação a partir de suas próprias vivências. Isso leva ao ingresso de novos cérebros criativos com perspectivas diversas em ambientes intelectuais e artísticos antes reservados ao sujeito representante da hegemonia.

Com a incursão desses novos cérebros nos redutos do fantástico, então, essa literatura passa a apresentar, junto às outras perspectivas já presentes nesses espaços, protagonistas diversos do homem branco adulto heterossexual e pertencente a uma elite que protagoniza as representações tradicionais do gênero. Esses sujeitos, porém, marginais por definição, se identificam muito mais com o “outro”, aquele que se encontra fora dos centros de poder, do que com o “eu” comumente representando na literatura canônica. Nisso, abraça-se o monstro, o vilão, o indesejável e, assim como ocorre com a ficção contemporânea de modo geral, passa-se a se escrever histórias nas quais o “outro” converte-se em “eu”, o estrangeiro (em suas mais diversas manifestações, do migrante ao alienígena e ao sobrenatural) se torna o ponto de partida

do foco narrativo. É assim que o fenômeno passa a ocupar o lugar central em diversas produções literárias contemporâneas, se utilizando de estratégias pós-modernas como a escuta do subalterno, a reescrita da história e a perspectivização dos conceitos de verdade e de racionalidade, como em “The things” (2010) e “The secret lives of the nine negro teeth of George Washington” (2018).

Mediante essas conclusões acerca das condições que levariam à ocupação desse novo lugar pelo fenômeno fantástico, entretanto, ainda precisávamos comprovar se os textos selecionados poderiam ser, de fato, classificados como fantásticos e compreender como se dá a construção narrativa desses novos contos de modo a possibilitar o foco narrativo na perspectiva do fenômeno. Com isso, trouxemos um primeiro capítulo de análise, no qual se discorre brevemente acerca de como o fantástico é rearticulado em cada um dos onze textos em que identificamos esse novo protagonismo do fenômeno fantástico. Ali, expusemos a presença de protagonistas cujo lugar de fenômeno está profundamente vinculado ao próprio lugar social ocupado por minorias representativas dentro do nosso mundo real. Vimos que o embate entre personagem e fenômeno é a narrativização das disputas políticas e ideológicas cotidianas enfrentadas por esses sujeitos. No cerne desses conflitos, o poder sobrenatural surge como tentativa de resolução das contradições sociais inerentes aos sistemas políticos e econômicos em que vivemos. É com os poderes de fenômeno que, na maioria dos casos, esses seres obtêm um nivelamento entre a sua força pessoal e o enorme peso das pressões sociais hegemônicas, por vezes superando essas forças no microambiente em que se dá o conflito.

A questão ideológica, porém, não é a única a influenciar essas novas construções narrativas. A hibridez, também típica da literatura pós-moderna, informa diretamente essas novas produções de contos fantásticos. Os meios de publicação e acesso a um grande volume de obras literárias leva os novos textos fantásticos a incorporar, com grande frequência, elementos característicos de outros gêneros e modalidades ficcionais. Também frequentemente, esses outros gêneros passam pelo filtro ideológico contra-hegemônico introduzido por esses autores e sua própria forma é criticada, como no caso de “Boobs” (1989) com os filmes de lobisomem e “Cat pictures please” (2015) com as distopias em que inteligências artificiais atacam a humanidade. Tudo isso pode ser percebido já no capítulo 2 da tese com suas análises breves de todos os contos. Decidimos, entretanto, ir além e investigar detalhadamente alguns dos contos selecionados, de modo que pudéssemos compreender ainda melhor seu uso do fantástico e, especialmente, a profundidade das transformações narrativas engendradas por cada um deles e a extensão de suas conexões com as políticas do mundo real.

Nessas análises, buscamos contemplar os diferentes horizontes nos quais se

desenvolvem as disputas de poder em nossa sociedade. Analisamos, assim, as interações diretas entre indivíduos representantes da ordem hegemônica e aqueles que ocupavam o lugar do fenômeno fantástico, mas também conectamos a elas os diferentes discursos de poder e as movimentações históricas e culturais que se estabelecem em torno deles e que os influenciam e por eles são influenciados. Buscamos, em diversos momentos, dados históricos, estatísticas, notícias e matérias jornalísticas para nos proporcionar uma visão mais densa desses diferentes horizontes e sua interação com a revolução cultural mais recente nas sociedades ocidentais, o pós-modernismo. Assim, pudemos concluir que esse novo lugar ocupado pelo fenômeno fantástico em alguns contos contemporâneos é o resultado de uma série de transformações sociais que possibilitaram a ascensão de grupos marginalizados a espaços antes a eles inacessíveis. Da tensão entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos, nasce um fantástico no qual a voz do sujeito subalterno, na figura do fenômeno, ocupa o foco narrativo, deslocando, deste modo, os centros de poder e sugerindo transformações sociais. Esses textos fantásticos, enquanto produtos culturais, são o ato simbólico que busca desconstruir a superestrutura social a partir de seu interior.

Esses achados, especificamente extraídos de contos indicados a uma única premiação e publicados exclusivamente em língua inglesa, naturalmente apresentam suas limitações e particularidades. Diante disso, fica delimitado um campo fértil para pesquisas futuras que podem inquirir acerca das novas possibilidades do fantástico contemporâneo e, em especial, acerca desse novo lugar do fenômeno. Essa mesma ideologia da forma levantada em nosso estudo se apresenta em contos fantásticos contemporâneos indicados a outras premiações, publicados em outros países e em outras línguas? Que outras transformações o fantástico pode ter sofrido no mundo pós-moderno? Que outros fenômenos fantásticos podemos encontrar e que tipo de representação eles adquirem na atualidade?

REFERÊNCIAS

- ADAMS, H. E.; WRIGHT, L. W.; LOHR, B. A. Is homophobia associated with homosexual arousal?. In.: *The Canadian Journal of Human Sexuality*, v. 6, n. 3, p. 237, 1997.
- AIKINS, Joshua Kwesi. “Queen Nanny and Maroon resistance”. In.: NESS, Immanuel (Ed.). *The International Encyclopedia of Revolution and Protest*. New Jersey: John Wiley e Sons, 2009.
- ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. In.: *Mester*, v. 12, n. 2, p. 21-33, 1990.
- ALMEIDA, Silvio de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- ANSARA, Y. G. e HEGARTY, P. Methodologies of misgendering: Recommendations for reducing cisgenderism in psychological research. *Feminism & Psychology*, n. 24 v. 2, 2014, p. 259–270.
- ARÁN, Pampa. “Metamorfosis del fantástico literario”. In.: GARCIA, Flavio et. al. (org.). *(Re) Visões do fantástico: do centro às margens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 67-86, 2014.
- ARRAGON, Reginald Francis. *The Transition from the Ancient to the Medieval World*. New York: H. Holt, 1936.
- ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2015.
- AUBERT, Maxime et al. “Earliest hunting scene in prehistoric art”. In.: *Nature*, v. 576, n. 7787, p. 442-445, 2019.
- BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In.: PESSANHA, José Américo Motta (org.). *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAPTIST, Edward E. *The half has never been told: slavery and the making of American capitalism*. New York: Basic Books, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix - Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- Bevan, T. E. *The psychobiology of transsexualism and transgenderism: A new view based on scientific evidence*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2015
- BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Trad. Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro:

Rocco, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli et. al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. 9ª edição. Campinas: Papyrus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado: cursos no Collège de France (1989-92)*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BROWN, George R. "Disforia de gênero e transexualismo". In.: *Manual MSD*. 2019. Disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt-br/profissional/transtornos-psiqui%C3%A1tricos/sexualidade-disforia-de-g%C3%AAnero-e-parafilias/disforia-de-g%C3%AAnero-e-transexualismo> Acesso em 20 jan. 2022.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Rethinking vulnerability and resistance. In.: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (Ed.). *Vulnerability in resistance*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 12-27.

BUTLER, Judith. Rethinking vulnerability and resistance. In.: GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). *Vulnerability in resistance*. Duke University Press, 2016.

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CAMPAGNA, Viviane Namur; SOUZA, Audrey Setton Lopes de. Corpo e imagem corporal no início da adolescência feminina. In.: *Boletim de Psicologia*, São Paulo, 2006, v. 56, n. 124, p. 9-35. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432006000100003&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 21 jun. 2021.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Trad. José Manuel Lopes. São Pedro do Estoril: Edições Saída de Emergência, 2011.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: J. Corti, 1951.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHANDLER, Daniel. *An introduction to genre theory*. 1997. Disponível em: <https://www.cooperscoborn.org.uk/wp-content/uploads/2018/10/Genre-identify-all-of-the-theories-about-genre.pdf> Acesso em: 25 out. 2021.

CHARNAS, Suzy McKee. "Boobs". In.: HARTWELL, David G.; WOLF, Milton T. (Ed.).

Visions of wonder. New York: Tor, 1996.

CHARNAS, Suzy McKee. A woman appeared. In.: BARR, Marlene S (Ed.). *Future Females: a critical anthology*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1981.

CHARNAS, Suzy McKee. Closed systems kill: an interview with Suzy McKee Charnas. [Entrevista concedida a] Joan Gordon. *Science Fiction Studies*, v. 26, n. 3, nov. 1999, pp. 447-468.

CHEVAL, Boris et al. Homophobia: An impulsive attraction to the same sex? Evidence from eye-tracking data in a picture-viewing task. In.: *The Journal of Sexual Medicine*, v. 13, n. 5, 2016, p. 825-834.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHRISTOPHER, F. Scott. An initial investigation into a continuum of premarital sexual pressure. In.: *Journal of Sex Research*, v. 25, n. 2, 1988, p. 255-266.

CLARK, Phenderson Djèlí. "HP Lovecraft's madness". In.: *Disgruntled Haradrim*, 2013. Disponível em: <https://disgruntledharadrim.com/2013/05/03/hp-lovecrafts-madness/> Acesso em 21 nov. 2021.

CLARK, Phenderson Djèlí. "The secret lives of the nine negro teeth of George Washington". In.: *Fireside Fiction*, fev. 2018. Disponível em <https://firesidefiction.com/the-secret-lives-of-the-nine-negro-teeth-of-george-washington> Acesso em 21 nov. 2021.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORSEUIL, M. W.; PELEGRINI, A.; BECK, C.; PETROSKI, E. L. Prevalência de insatisfação com a imagem corporal e sua associação com a inadequação nutricional em adolescentes. In.: *Revista da Educação Física*, 2009, v. 20, n. 01, p. 25-31.

COSTA, Ângelo Brandelli; NARDI, Henrique Caetano. Homofobia e preconceito contra a diversidade sexual: debate conceitual. In: *Temas em Psicologia*. 2015, Vol. 23, nº 3, p. 715-726.

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DALLEY, Stephanie. *Myths from Mesopotamia: creation, the flood, Gilgamesh, and others*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

DICIONÁRIO PRIBERAM. "sobrenatural". In.: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sobrenatural> Acesso em 22 ago. 2021.

DICIONÁRIO PRIBERAM. "imolação". In.: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/imola%C3%A7%C3%A3o> Acesso em 01 jun. 2022.

DICKSON, Ej. “Why are judges so concerned about the future potential of rapists?”. In.: *Rolling Stone*. 2019. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/judge-james-troiano-brock-turner-sexual-assault-855415/> Acesso em: 07 jun. 2021.

DICTIONARY.COM. “Chink”. In.: Dictionary.com. Disponível em: <https://www.dictionary.com/browse/chink> Acesso em: 30 mai. 2021.

DONNELLY, Grant; KSENDZOVA, Masha; HOWELL, Ryan T. Sadness, identity, and plastic in over-shopping: The interplay of materialism, poor credit management, and emotional buying motives in predicting compulsive buying. In.: *Journal of Economic Psychology*, v. 39, 2013, p. 113-125.

DUNCAN, Andy. “Beluthahatchie”. In.: *Clarkesworld*, n. 92, mai. 2014. Disponível em: https://clarkesworldmagazine.com/duncan_05_14_reprint/ Acesso em 10 dez. 2021.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOWLER, Alastair. “Genre”. In.: BARNOUW, Erik (Ed.). *International Encyclopedia of Communications*, 1989, v. 2. New York: Oxford University Press, p. 215-217.

FRANÇA, Júlio. “O Gótico e a presença fantasmagórica do passado”. In.: *Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC*, v. 1, p. 2492-2502, 2016.

FRANÇA, Júlio. “O sequestro do Gótico no Brasil”. In.: *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, p. 111-124, 2017.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. *Demônios íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. “Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais”. In.: *No território de mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção*, p. 15, 2018.

GARUBA, Harry. “Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana”. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. In.: *Nonada: Letras em Revista*, v. 2, n. 19, p. 235-256, 2012.

GAUTIER, Théophile. “O pé da múmia”. In: *Medo: histórias de terror*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

GONÇALVES, Marcia Heloisa Amarante. *Animalidade confundida: vilania e monstrosidade em Drácula*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, volume 1. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, volume 2. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, volume 3. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HEREK, G. M.; GLUNT, E. K. An epidemic of stigma: Public reactions to AIDS. In.: *American Psychologist*, v. 43, n. 11, 1988, p. 886–891.

HOFFMANN, E. T. A. “O homem de areia”. In: CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft: against the world, against life*. Trad. Dorna Khazeni. San Francisco: Believer Books, 2005.

HOWITT, William. *The History of the supernatural in all ages and nations: and in all churches, Christian and pagan: demonstrating a universal faith*. London: Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1863.

HUDSON, Walter W.; RICKETTS, Wendell A. A strategy for the measurement of homophobia. In.: *Journal of homosexuality*, v. 5, n. 4, 1980, p. 357-372.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London/New York: Routledge, 2003.

JAMES, Henry. “A volta do parafuso”. In: MANGUEL, Alberto (org.). *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JAMESON, Fredric. “Foreword”. In.: LYOTARD, Jean-François. *The post-modern condition*. Trad. Geoff Bennington e Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. New York: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1997.

JEMISIN, N.K. “The city born great”. In.: *Tor.com*. 2016. Disponível em: <https://www.tor.com/2016/09/28/the-city-born-great/> Acesso em: 21 dez. 2021.

JOHANSSON, Madeleine. Shulamith Firestone, The Dialectic of Sex. In.: *Irish Marxist Review*, v. 4, n. 13, 2015, p. 67-74.

JOSHI, Sunand Tryambak. “Why Michel Houellebecq is wrong about Lovecraft’s racism”. In.: *Lovecraft Annual*, n. 12, p. 43-50, 2018.

KAPUSTA, Stephanie Julia. Misgendering and its moral contestability. In.: *Hypatia*, v. 31, n. 3, 2016, p. 502-519.

KHAN, Shamus R. et al. “I Didn't Want To Be 'That Girl’: The Social Risks of Labeling, Telling, and Reporting Sexual Assault. In.: *Sociological Science*, v. 5, 2018, p. 432-460.

KING, Earl. *Lost cause textbooks: Civil War education in the south from the 1890s to the 1920s*. Honors Theses (Honors College) – University of Mississippi, 2018.

KINSEY, Alfred C.; POMEROY, Wardell R.; MARTIN, Clyde E. Sexual behavior in the human male. In.: *American Journal of Public Health*, v. 93, n. 6, 2003, p. 894-898.

KITZINGER, Jenny. Who are you kidding? children, power and the struggle against sexual abuse. In.: JAMES, Allison; PROUT, Alan (Ed.). *Constructing and reconstructing childhood: contemporary issues in the sociological study of childhood*. New York: Routledge, 1997.

KOMANDERA, Aleksandra. *Le Conte insolite français au XX^e siècle*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.

KRITZER, Naomi. “Cat pictures please”. In.: *Clarkesworld*, n. 100, jan. 2015. Disponível em: http://clarkesworldmagazine.com/kritzer_01_15/ Acesso em: 10 mar. 2021.

LANDIS, John. *Monsters in the movies: 100 years of cinematic nightmares*. London: Dorling Kindersley Ltd, 2011.

LI, Wei; Yang, Dennis Tao. “The Great Leap Forward: Anatomy of a Central Planning Disaster”. In.: *Journal of Political Economy*, 2005, v. 113, n. 4, p. 840–877.

LIANG, Christopher T. H.; LI, Lisa C.; KIM, Brian S. K. “The Asian American Racism-Related Stress Inventory: Development, Factor Analysis, Reliability, and Validity”. In.: *Journal of Counseling Psychology*, 2004, v. 51, n. 1, p. 103–114.

LIU, Ken. “The paper menagerie”. In.: *Fantasy and science fiction*, mar./abr. 2011.

LOEWEN, James W. *Lies my teacher told me: everything your american history textbook got wrong*. New York: Simon & Schuster, 2007.

LOVECRAFT, H. P. “The call of Cthulhu”. In.: *HP Lovecraft*, 2009. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.aspx> Acesso em 21 nov. 2021.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural horror in literature*. 2009. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> Acesso em: 25 out. 2021.

LOVEJOY, Paul E.; RICHARDSON, David. “‘This Horrid Hole’: royal authority, commerce and credit at Bonny, 1690-1840.” In.: *The Journal of African History*, v. 45, n. 3, Cambridge University Press, 2004, p. 363–92.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12^a ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

- MALRIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2004.
- MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- MAUPASSANT, Guy. “O Horla”. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira – de 1843 a 1932*. 2007. 259 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.
- MEYEROWITZ, J. *How sex changed: A history of trans-sexuality in the United States*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- MONTAÑO, Carlos E. “O projeto neoliberal de resposta à ‘questão social’ e a funcionalidade do ‘terceiro setor’”. In.: *Lutas Sociais*, n. 8, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18912/14066> Acesso em: 05 mar. 2021.
- NAPHY, William Glen. *Born to be gay: a history of homosexuality*. Stroud: Tempus, 2004.
- NAZARIAN, Santiago. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- NOGUEIRA-DE-ALMEIDA, Carlos Alberto et al. Distorção da autopercepção de imagem corporal em adolescentes. In.: *International Journal of Nutrology*, 2018, v. 11, n. 02, p. 61-65.
- OLIVEIRA, A. M.; CASTRO, E. G. *Entre Deus, a culpa e o pecado*. Revista Psico. V. 40, n. 2, abr./jun. 2009, p. 253-259.
- OLIVEIRA, Fátima Regis de. Ficção Científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina. In.: *Contracampo*, n. 09, 2003. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17364/11001> Acesso em: 23 mai. 2022.
- PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, 2011.
- PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. London: P. Nevill, 1952.
- PEREIRA, Gylmara de Araújo et al. *A culpa e suas relações com a religiosidade e com o sentido da vida*. Dissertação. 2012.
- PHILOSTRATUS. *The life of Apollonius of Tyana*. Trad. Frederick Cornwallis Conybeare. London: Wm. Heinemann, 1912.
- PIKE, Karen. *Theories of the fantastic: postmodernism, game theory, and modern physics*. 2010. 279 f. Tese (Doctor of Philosophy). University of Toronto, Canada, 2010.
- POE, Edgar Allan. “William Wilson”. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- PORTELA, Ludmila Noeme Santos. “Os pilares da fogueira”: a construção do discurso cristão contra a bruxaria na Idade Média (séc. XIV). In.: *Dimensões*, n. 39, 2017, p. 197-219.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

PYKE, Karen D. “What is internalized racial oppression and why don’t we study it? Acknowledging racism’s hidden injuries”. In.: *Sociological Perspectives*, 2010, v. 53, n. 4, p. 551–572.

QUINN-NILAS, Christopher; KENNETT, Deborah J. Reasons why undergraduate women comply with unwanted, non-coercive sexual advances: a serial indirect effect model integrating sexual script theory and sexual self-control perspectives. In.: *The Journal of social psychology*, v. 158, n. 5, 2018, p. 603-615.

RAMDAS, Shiv. “And now his lordship is laughing”. In.: *Strange Horizons*, n. 9, set. 2019. Disponível em: <http://strangehorizons.com/fiction/and-now-his-lordship-is-laughing/> Acesso em 21 fev. 2022.

RAMPTON, Martha. *Four waves of feminism*. Disponível em: <http://gdelaurier.pbworks.com/w/file/attach/134554611/Four%20Waves%20of%20Feminism%20-%20Pacific%20University.pdf> Acesso em: 02 jul. 2021.

RAMSEY, William L. *The Yamasee War: a study of culture, economy, and conflict in the colonial south*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

RICHINS, Marsha L.; RUDMIN, Floyd W. Materialism and economic psychology. In.: *Journal of Economic Psychology*, v. 15, n. 2, 1994, p. 217-231.

ROAS, David. Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real. In.: KEATING, Maria Eduarda et al. *Mutações do conto nas sociedades contemporâneas*. Universidade do Minho. Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), 2014.

ROAS, David. Poe y lo grotesco moderno. In.: *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, n. 1, 2009, p. 13-27.

RYAN, Jeff. *A mouse divided: how Ub Iwerks became forgotten, and Walt Disney became Uncle Walt*. New York: Post Hill Press, 2018.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem”. In.: _____. *Situações I*. Cossac-Naify: São Paulo, p. 135-149, 2005.

SCOTT, Walter. “A história de Willie, o vagabundo”. In.: CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCULOS, B. W. Who’s Afraid of “Toxic Masculinity”? In.: *Class, Race and Corporate Power*, v.5, n. 3, 2017.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble Classics, 1993.

SHETTERLY, Margot Lee. *Hidden Figures: the story of the African-American women who helped win the Space Race*. New York: William Morrow and Company, 2016.

SILVA, Lucas Henrique da. Duzentos anos de “*O homem da Areia*”, *duzentos anos de Olímpia: um retorno à personagem de E. T. A. Hoffmann e seu legado para a literatura fantástica*. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2018.

SILVA, Marta Dantas. “O castelo de André Breton”: o fantástico e o maravilhoso no surrealismo. In.: *Abusões*, v. 5, n. 5, p. 281-313, 2017.

SILVA, Michelle Nunes da. *O fantástico e o feminino: uma análise comparada da configuração da personagem feminina em contos selecionados de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles*. 2021. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, 2021.

SMITH, Peter K. Bullying: definition, types, causes, consequences and intervention. In.: *Social and Personality Psychology Compass*, v. 10, n. 9, 2016, p. 519-532.

SOARES, Márcio Henrique de Almeida. *O fantástico do século XIX em Feriado de mim mesmo, de Santiago Nazarian*. 2017. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2017.

SOLOMON, Rivers. “Blood is another word for hunger”. In.: *Tor.com*. 2019. Disponível em: <https://www.tor.com/2019/07/24/blood-is-another-word-for-hunger-rivers-solomon/> Acesso em 03 fev. 2021.

SOUKUP, Martha. “The story so far”. In.: ARONICA, Lou et. al. (Ed.). *Full spectrum 4*. New York: Bantam Books, 1993, p. 223-236.

SPAULDING, Todd. “Lovecraft and Houellebecq: two against the world.” In.: *Lovecraft Annual*, n. 9, p. 182–213, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Can the subaltern speak?”. In.: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (ed.). *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan Education Ltd, 1988, p. 271-313.

STEIN, Arlene. Make room for daddy: Anxious masculinity and emergent homophobias in neopatriarchal politics. In.: *Gender & Society*, v. 19, n. 5, 2005, p. 601-620.

STERLING, Bruce. “Maneki Neko”. In.: *Lightspeed Science Fiction & Fantasy*, n. 11, abr. 2011. Disponível em: <https://www.lightspeedmagazine.com/fiction/maneki-neko/> Acesso em: 10 mar. 2021.

STEVENS, H. D. "Contemporary gay and lesbian fiction in English." In.: *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 626-642.

STROUMSA, Daphna. The state of transgender health care: policy, law, and medical frameworks. *American journal of public health*, v. 104, n. 3, p. 31-38, 2014.

SUE, Derald Wing. *Microaggressions and marginality: manifestation, dynamics, and impact*. Hoboken, N.J.: Wiley and Sons, 2010.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven & London: Yale University Press, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello.

São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

TØNNESEN, Morten. Historicising the cultural semiotics of wolf and sheep. In.: *Pakistan Journal of Historical Studies*, v. 1, n. 2, 2016, p. 76-101.

TUAN, Mia. *Forever foreigners or honorary whites?: the Asian ethnic experience today*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1998.

TUAN, Yi-Fu. *Dominance and affection: the making of pets*. New Haven/London: Yale University Press, 1984.

WALKER, Lenore E. A. *The battered woman syndrome*. New York: Springer publishing company, 2009.

WALKER, Lenore. *Terrifying Love: why battered women kill and how society responds*. New York: Harper & Row, 1989.

WALKER, Sarah J. When “no” becomes “yes”: why girls and women consent to unwanted sex. In.: *Applied and Preventive Psychology*, v. 6, n. 3, 1997, p. 157-166.

WATTS, Peter. “The things”. In.: *Clarkesworld*, n. 40, jan. 2010. Disponível em: https://clarkesworldmagazine.com/watts_01_10/ Acesso em 10 dez. 2021.

WEINSTEIN, Netta et al. Parental autonomy support and discrepancies between implicit and explicit sexual identities: Dynamics of self-acceptance and defense. In.: *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 102, n. 4, 2012.

WEISS, Karen G. “Boys will be boys” and other gendered accounts: an exploration of victims' excuses and justifications for unwanted sexual contact and coercion. In.: *Violence Against Women*, v. 15, n. 7, 2009, p. 810-834.

WELLS, H. G. *The war of the worlds*. Boston: Boston Globe, 2005.

WETMORE JR, Kevin J. *The Empire Triumphant: Race, Religion and Rebellion in the Star Wars Films*. Jefferson: McFarland, 2017.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Barnes & Noble, 2015.

WOLE, Soyinka. *Myth, literature, and the African world*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1978.

WONG, Alyssa. “A fist of permutations in lightning and wildflowers”. In.: *Tor.com*. 2016. Disponível em: <https://www.tor.com/2016/03/02/a-fist-of-permutations-in-lightning-and-wildflowers-alyssa-wong/> Acesso em 25 jan. 2022.

WYNBRANDT, James. *The excruciating history of dentistry: toothsome tales & oral oddities from Babylon to braces*. New York: St. Martin's Press, 1998.

APÊNDICE I – CONTOS ANALISADOS

TÍTULO	AUTORIA	PUBLICAÇÃO	PREMIAÇÃO
Boobs	Suzy McKee Charnas	1989	1990
The Story So Far	Martha Soukup	1993	1994
Beluthahatchie	Andy Duncan	1997	1998
The Things	Peter Watts	2010	2011
The Paper Menagerie	Ken Liu	2011	2012
Cat Pictures Please	Naomi Kritzer	2015	2016
The City Born Great	N. K. Jemisin	2016	2017
A Fist of Permutations in Lightning and Wildflowers	Alyssa Wong	2016	2017
The Secret Lives of the Nine Negro Teeth of George Washington	P. Djèlí Clark	2018	2019
And Now His Lordship Is Laughing	Shiv Ramdas	2019	2020
Blood Is Another Word for Hunger	Rivers Solomon	2019	2020

APÊNDICE II – LINKS PARA OS CONTOS DISPONÍVEIS ONLINE*

TÍTULO	LINK
Boobs	https://bit.ly/3OovpbT
The Story So Far	Indisponível
Beluthahatchie	https://bit.ly/3b8OGzU
The Things	https://bit.ly/3tNe6JJ
The Paper Menagerie	https://bit.ly/3zQdabs
Cat Pictures Please	https://bit.ly/3zQds22
The City Born Great	https://bit.ly/3OrWuv2
A Fist of Permutations in Lightning and Wildflowers	https://bit.ly/3N4JHgW
The Secret Lives of the Nine Negro Teeth of George Washington	https://bit.ly/3OmFmXu
And Now His Lordship Is Laughing	https://bit.ly/3MZq6yE
Blood Is Another Word for Hunger	https://bit.ly/39zOc5m

*Acesso em jun. 2022.