

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

MARCO ANTONIO HRUSCHKA TELES

**O FIM DO MUNDO OU A REALIDADE RECRIADA, A EXISTÊNCIA EM
COLAPSO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *DE CADA QUINHENTOS UMA ALMA*,
DE ANA PAULA MAIA, À LUZ DA TEORIA DO FANTÁSTICO**

Maringá

2024

MARCO ANTONIO HRUSCHKA TELES

O FIM DO MUNDO OU A REALIDADE RECRIADA, A EXISTÊNCIA EM COLAPSO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *DE CADA QUINHENTOS UMA ALMA*, DE ANA PAULA MAIA, À LUZ DA TEORIA DO FANTÁSTICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade

Maringá

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

T269f

Teles, Marco Antonio Hruschka

O fim do mundo ou a realidade recriada, a existência em colapso : uma análise do romance De cada quinhentos uma alma, de Ana Paula Maia, à luz da teoria do Fantástico / Marco Antonio Hruschka Teles. -- Maringá, PR, 2024.

131 f.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Literatura brasileira - Fantasia - Análise literária. 2. Ficção brasileira - Morte e Apocalipse. 3. De cada quinhentos uma alma - Maia, Ana Paula, 1977 - Crítica literária. I. Pierini, Fábio Lucas, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.34


MARCO ANTONIO HRUSCHKA TELES

**O FIM DO MUNDO OU A REALIDADE RECRIADA, A EXISTÊNCIA EM COLAPSO:
UMA ANÁLISE DO ROMANCE DE CADA QUINHENTOS UMA ALMA, DE ANA
PAULA MAIA, À LUZ DA TEORIA DO FANTÁSTICO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em Maringá, **04 de outubro de 2024.**

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
Presidente da Banca (UEM/PLE)



Prof.ª Dr.ª Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Membro Titular (UEM/PLE)



Prof.ª Dr.ª Marcelle Aires Franceschini
Membro Titular (UEM)



Prof. Dr. Márcio Scheel
Membro Externo (UNESP – São José do Rio Preto/SP)



Prof. Dr. Jackson José Pagani
Membro Externo (UNIASSELVI – Maringá/PR)

*Ao meu Duplo,
habitante das zonas fantásticas do meu Ser.*

AGRADECIMENTOS

Após um trabalho de fôlego como esse, é preciso agradecer. O que passamos – sim, no plural – não foi pouco. Passamos – verbo conjugado no passado e, igualmente, no presente, pois ainda estamos passando, tentando e sentindo – por uma pandemia de nível global. Perdemos pessoas. Perdemos, também, um pouco daquilo que éramos. Parte do que eu era, uma parcela do meu vigor e dos meus sonhos ficou no hospital no qual permaneci internado por quatro dias, após uma crise de falta de ar durante a pandemia da Covid-19, que quase fez mais uma de suas vítimas. O meu primeiro obrigado vai, portanto, ao meu amigo enfermeiro Jeferson de Paula, que não mediu esforços para que eu fosse resgatado desse Limiar, terra fronteiriça que, um pouco ao modo de Edgar Wilson, eu também visitei.

Com efeito, para mim e para todos, perduram as sequelas físicas, as psicológicas, mas há também a transformação de um estado a outro, não necessariamente positiva, não necessariamente benéfica, mas a metamorfose impôs-se a todos nós. A tese fala, dentre outras coisas, disso também! E eu agradeço a todos que superaram junto a mim a experiência de quatro anos de um processo de doutoramento:

À minha esposa, Tainara, parceira de todos os momentos, apaziguadora de minhas angústias, oferecendo o suporte necessário para a superação de cada etapa.

Ao meu pai e minha mãe, Julio e Efigênia, pela educação, incentivo nos estudos, apoio moral, financeiro (durante toda a base de minha vida enquanto estudante).

Aos meus amigos Luís (Luigi Ricciardi), Fábio Fernandes, Fábio Marques, Marcos Peres, Thiago Santos, Thiago Melo, pelas trocas de ideias, pelo companheirismo, pelos desabafos, pelos problemas compartilhados, por serem um pilar fundamental na construção desse trabalho.

Ao meu orientador, professor doutor Fábio Lucas Pierini, pela confiança em meu potencial em desenvolver a tese, pelas orientações, explicações, alinhamentos, paciência em momentos delicados e respeito pela minha forma de escrita.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, professor doutor Márcio Scheel e professora doutora Luzia A. Berloff Tofalini, pelo interesse, aceite e contribuições valiosas para o desenvolvimento dessa pesquisa. Estendo os

agradecimentos aos outros professores da banca de defesa, professora doutora Marcele Aires Franceschini e professor doutor Jackson José Pagani. Também, ao professor doutor Alexandre Villibory Flory, pela leitura e arguição durante o SPLE (Seminário de Pesquisa em Letras), cooperando com ideias importantes.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e ao Governo Federal pela bolsa de estudos, financiamento que, mesmo que parcial, tornou o processo de composição do trabalho menos árduo.

À Ana Paula Maia, pelo envio do romance *Búfalos Selvagens*, mesmo antes de seu lançamento oficial, atendendo prontamente ao meu pedido, demonstrando apoio à pesquisa e carinho aos fãs.

Um agradecimento especial ao professor doutor Jackson Pagani, não somente pela presença na banca de defesa, mas principalmente por percorrer lado a lado o percurso de doutoramento – como um verdadeiro amigo – com horas de conversas sobre pesquisa, imprevistos, prazos, inscrições, angústias, temores, revelações e tudo o que envolve a vida de quem trabalha, pesquisa, escreve (e muitas vezes não escreve, pois há momentos de grande ausência de estímulo e ideias) e convive dentro de um contexto social que nos obriga a sermos, além do profissional que produz, filho, irmão, tio, primo, esposo, amigo etc. Sem esse Duplo em forma de espelho, com conselhos de terapeuta e coração de padre, talvez não tivesse chegado até aqui.

A todas as outras pessoas que acabei não citando diretamente, mas que sabem e sentem que fizeram parte desse desafio.

*O fim do mundo está do outro lado da porta,
mas isso ele ainda não sabe.*

(Ana Paula Maia em De cada quinhentos uma alma)

*O homem não passa de um fantasma, uma sombra,
um vapor que se dissipa no ar...*

(Xavier de Maistre em Viagem ao redor do meu quarto)

RESUMO

O presente trabalho, a partir de um estudo de cunho bibliográfico, analisa o segundo romance da Trilogia do Fim, *De cada quinhentos uma alma* (2021), de Ana Paula Maia, a partir da teoria do Fantástico, explorando temas como a morte, o Apocalipse e a evolução psicológica dos personagens frente à iminência do fim do mundo. A análise também faz referência a outros trabalhos da autora para contextualização. O objetivo principal é investigar o significado dos eventos fantásticos relacionados à concepção de “Limiar do Além”, tais como o surgimento do Duplo, o Sangue transcendente, a Lamúria e o Vento glacial, na trilha psicológica dos personagens do romance, analisando a simbologia do *Apocalipse* bíblico e a influência da morte na transformação interna deles. A justificativa reside na escassez de análises que exploram o aspecto fantástico da obra de Maia, além da importância de aprofundar a compreensão da complexidade artística do romance e suas implicações filosóficas e psicológicas. O suporte teórico baseia-se na teoria do Fantástico, especialmente nas contribuições de Michel Guiomar (1993), bem como em autores como Nathalie Prince (2008) e David Roas (2014), além das reflexões de Philippe Ariès (2012/2014) e Edgar Morin (1970) no que tange à evolução da postura do homem frente à morte. Ainda, sobre a questão do Duplo, Jacques Goimard (2003) também contribui significativamente. No que se refere às reflexões acerca do Apocalipse, contamos com os trabalhos de Edward Edinger (2023), Northrop Frye (2021), Richard Bauckham (2022), Danowski & Viveiros de Castro (2014) e Henry Gee (2024). Primamos por uma análise que revele a profundidade com que Ana Paula Maia constrói um universo fantástico e apocalíptico, onde a morte atua como um catalisador para a evolução psicológica dos personagens. A pesquisa demonstra como o romance reflete as ansiedades contemporâneas relacionadas ao fim do mundo e à morte, oferecendo novas interpretações sobre a realidade através da ficção fantástica. A pesquisa também visa contribuir para a fortuna crítica das obras da escritora carioca, explorando novos ângulos interpretativos.

Palavras-chave: Ana Paula Maia; Fantástico; *De cada quinhentos uma alma*; Morte; Apocalipse.

ABSTRACT

This work, based on a bibliographical study, analyzes the second novel of the Trilogy of the End, *De Cada Quinhentos Uma Alma* (2021), by Ana Paula Maia, based on the theory of Fantastic, exploring themes such as death, Apocalypse and the psychological evolution of the characters facing the imminent end of the world. The analysis also dialogues with other works by the author for contextualization. The main objective is to investigate the meaning of the fantastic events related to the conception of “Threshold of Beyond”, such as the emergence of the Double, the transcendent Blood, the Lament and the Glacial Wind, in the psychological path of the characters in the novel, analyzing the symbology of the biblical *Apocalypse* and the influence of death on their internal transformation. The justification lies on the scarcity of analyzes that explore the fantastic aspect of Maia's work, in addition to the importance of deepening the understanding of the novel's artistic complexity and its philosophical and psychological implications. The theoretical support is based on the theory of Fantastic, especially on the contributions of Michel Guiomar (1993), as well as on authors such as Nathalie Prince (2008) and David Roas (2014), in addition to the reflections of Philippe Ariès (2012/2014) and Edgar Morin (1970) regarding the evolution of man's attitude towards death. Furthermore, on the issue of the Double, Jacques Goimard (2003) also contributes significantly. Regarding reflections on the Apocalypse, we rely on the works of Edward Edinger (2023), Northrop Frye (2021), Richard Bauckham (2022), Danowski & Viveiros de Castro (2014) and Henry Gee (2024). We strive for an analysis that reveals the depth used by Ana Paula Maia to build a fantastic and apocalyptic universe, where death acts as a catalyst for the psychological evolution of the characters. The research demonstrates how the novel reflects contemporary anxieties related to the end of the world and death, offering new interpretations of reality through fantastic fiction. The research also aims to contribute to the critical fortune of the works of the writer from Rio de Janeiro, exploring new interpretative angles.

Keywords: Ana Paula Maia; Fantastic; *De cada quinhentos uma alma*; Death; Apocalypse.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1. A ESTRADA ATÉ AQUI: O PERCURSO E O ESTILO DE ANA PAULA MAIA.....	17
2. NA TRILHA DA MORTE.....	30
2.1 Reflexões introdutórias.....	30
2.2 O Apocalipse.....	38
2.3 As categorias psicológicas.....	46
2.3.1 O <i>Divertissement</i>	46
2.3.2 O <i>Crépusculaire</i> , o <i>Funèbre</i> e o <i>Lugubre</i>	48
2.3.3 O <i>Insolite</i>	51
2.4 O Fantástico.....	59
2.4.1 Uma introdução.....	59
2.4.2 A literatura fantástica: o olhar de Nathalie Prince.....	60
2.4.3 A literatura fantástica: o olhar de David Roas.....	67
2.4.4 O Fantástico e o Maravilhoso: uma distinção necessária.....	72
2.4.5 O Fantástico de Guiomar: pisando à soleira do Além.....	76
2.4.6 O Duplo: sua simbologia como evento primordial do Limiar do Além.....	79
2.4.7 O Sangue transcendente, a Lamúria e o Vento glacial.....	88
3. O APOCALIPSE IMINENTE: ENTRE EPIDEMIAS, PRAGAS E GENOCÍDIOS.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	128

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não há quem não se comova com a morte de um ente querido. Um acidente abrupto, uma doença inesperada ou uma casualidade do destino podem ceifar a vida de alguém que nos é caro, causando dor e um vazio existencial. Do mesmo modo, na literatura, também há os personagens que nos marcam e nos entristecem quando se vão. Enquanto leitores, ficamos abalados quando nosso personagem preferido vem a falecer durante a progressão da leitura, sentimo-nos órfãos, pois nossos sentimentos são reais também dentro da ficção. Além disso, existe também a relação interna da obra, as emoções dos próprios personagens entre si, agindo e contribuindo para o desenvolvimento da trama, cujas sensações podem ser tão autênticas – ou até mais – do que as nossas.

É possível afirmar que a morte é um dos temas mais explorados no meio artístico. De acordo com Delumeau (2009, p.23), “o animal não tem ciência de sua finitude. O homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá”. Ao ter ciência de seu fim, o homem amedronta-se e, quanto mais próximo da morte ele se encontra, mais o seu imaginário trabalha em busca de alternativas, criando realidades paralelas, cenários de fuga, possibilidades de sobrevivência, diálogos com o além. E, mesmo sabendo que se trata de algo irrevogável, pelo menos do ponto de vista biológico, levando em conta os conhecimentos científicos de nossa época, o temor com relação à morte – de si ou do outro – toma, muitas vezes, proporções gigantescas. E, maior do que o medo da morte individual, talvez seja o pavor da extinção completa das coisas.

Enquanto pesquisador, sempre fui¹ um pouco como Edgar Wilson, o personagem mais emblemático da obra de Maia, permanecendo um passo atrás da Morte. Desde a época de estudante de Letras, na graduação, fui apresentado aos temas fúnebres e senti-me envolvido por um manto de significados do qual nunca mais pude me desvencilhar. Desenvolvi um projeto de iniciação científica (PIBIC), no qual estudei o Romantismo francês, com seus temas sombrios: a noite, o vinho, o suicídio, a melancolia. Albert Béguin (1901-1957), com sua

¹Nesse ponto das considerações iniciais, optamos por usar a primeira pessoa do singular devido ao caráter intimista do relato.

teoria sobre o sonho; e Xavier de Maistre (1763-1852), com seu romance *Viagem ao redor do meu quarto* (2023), cujo protagonista explora o espaço físico de seus aposentos enquanto lança sua alma (ou a vê projetar-se) em uma aventura para fora do corpo, acompanharam-me por um ano de pesquisa.

No mestrado, conheci o Existencialismo mais a fundo, aprofundei-me em Heidegger (*Ser e tempo*) e analisei *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, mergulhando no âmago dessa corrente filosófica que nos dá uma perspectiva ímpar sobre os temas ligados à vida e à morte. Foram dois anos e meio de investigação e muitas questões levantadas. Lispector passou a ser minha nova musa literária.

Após o título de mestre, veio um período nebuloso, durante o qual não sabia se deveria continuar ou não trilhando essa vereda, lado a lado com a responsável pelo fim de nossos dias aqui na Terra. Porém, um dia, na Livraria da Vila, em São Paulo, distraía-me a ver os títulos dos novos lançamentos literários, quando meu amigo Luís – ou Luigi, no meio cultural – apresenta-me um livro chamado *Enterre seus mortos* (2018). A capa vermelha, com um corvo ao fundo, já fez reviver meus instintos ligados ao tema. Animado com a perspectiva de conhecer algo novo, que pudesse me devolver a gana de pesquisador, abro-o e deparo-me com o seguinte trecho: “O imenso moedor está triturando animais mortos recolhidos nas estradas” (Maia, 2018, p. 5). Automaticamente pensei (talvez ainda inspirado pelas recentes leituras existencialistas): *O imenso moedor é a própria vida, somos cotidianamente esmagados pela existência*. Essa epifania bastou para que eu aceitasse a indicação de leitura do Luigi, principal responsável por me converter no leitor que sou hoje. Estava, novamente, enovelado à escuridão; e absorto pelos desafios da leitura e escrita acadêmica.

Levando em conta a trajetória delineada, apresentamos, portanto, os detalhes da atual pesquisa. Propomos, a partir de um estudo de cunho bibliográfico, uma análise do romance *De cada quinhentos uma alma* (2021), de Ana Paula Maia, à luz da teoria do fantástico, considerando sobretudo o aparato teórico defendido por Michel Guiomar (1993), a partir dos elementos constituintes à trilha psicológica da morte e a noção de Limiar do Além. Do mesmo modo, consideramos essencial o subsídio de outros pesquisadores que refletem sobre a questão da morte e sua simbologia, como Philippe Ariès (2012;

2014), que mostra o significado da morte para o homem desde a Idade Média até o século XX; Edgar Morin (1970), que discorre sobre a importância do luto, da sepultura e da manutenção do corpo do falecido para a assimilação de sua perda, bem como sobre a tendência humana a dar à morte um caráter acidental, afastando-a da realidade e das reflexões necessárias para a sua compreensão. No que se refere às reflexões acerca do Apocalipse², contamos com os trabalhos de Edward Edinger (2023), Northrop Frye (2021), Richard Bauckham (2022), Danowski & Viveiros de Castro (2014) e Henry Gee (2024). Outrossim, sobre a questão do Duplo, tivemos a contribuição – além do próprio Guiomar e de Morin – também de Jacques Goimard (2003). No intuito de compreender a origem, as implicações histórico-literárias e as nuances de sentido com relação ao termo “fantástico”, convocamos os trabalhos de Nathalie Prince (2008) e David Roas (2014).

O presente trabalho objetiva também contribuir com a fortuna crítica de pesquisas relacionadas tanto ao romance quanto à autora em questão, uma vez que a literatura é um objeto de estudo que, devido ao seu caráter artístico, perene e subjetivo, permite uma gama considerável de leituras e análises a seu respeito.

Dado o exposto, compreendemos que a literatura fantástica permite, por meio do imbricamento das características pertencentes ao mundo dos vivos e o dos mortos, um olhar mais questionador sobre a realidade em que vivemos. Em um contexto de formação do Insólito, o Universo pulsa e transborda a sua energia em nós. Ao nos confrontarmos com a possibilidade de morte, colocamos um pé no desconhecido, atingimos o Limiar do Além e nos deparamos com elementos que não pertencem à realidade visível, palpável, captável pelos sentidos humanos. Nesse sentido, a morte não é o vazio, o nada, o sem-sentido. Pelo contrário, ela é preche de significados e nos presenteia com um menu

² Devido à pluralidade de sentidos do termo “apocalipse”, optamos, no que tange à escrita de nosso texto, por grafar em itálico e com inicial maiúscula (*Apocalipse*) ao nos referirmos ao livro bíblico (Bíblia, 2024, ap); com inicial maiúscula e sem itálico (Apocalipse) quando o vocábulo simbolizar uma possibilidade de extermínio da vida e/ou do planeta, geralmente relacionado a catástrofes climáticas, destruição em grande escala ou ao temor referente aos eventos finais da história da humanidade, notadamente acompanhados de caos e morte; e sem inicial maiúscula (apocalipse) ao referenciar problemas relacionados à angústia, sentimentos de incerteza, estados de alma instáveis e traumas psicológicos dos personagens. Contudo, a grafia original e particular de cada autor citado mantém-se intacta por respeito ao estilo e às escolhas de cada um.

repleto de possibilidades extraordinárias. No cruzamento das realidades, ou seja, no face-a-face com a Morte, o duelo do “eu cotidiano” com o “Eu profundo” se faz possível e pulsa emergente. Ao nos afastarmos do *Divertissement*, ou seja, daquilo que nos distrai de nossa verdadeira condição de ser finito, trabalho, obrigações, lazer e amenidades, trilhamos o caminho em direção ao Limiar, compreendendo e interpretando a preparação para a visualização do portal. Notamos o ambiente sobrecarregar-se de sua energia cósmica, o compasso de sua pulsação, seu sangue latejar e explodir sobre nós. A tempestade que nos banha é um lava-alma, concretizando o pacto de sangue entre nós e o universo, nosso Duplo. Os fantasmas que surgem nada mais são do que nossos próprios sonhos, pesadelos, instintos, desejos e necessidades guardados, acumulados e enjaulados pelas grades sociais, pelos bloqueios aos quais somos expostos em detrimento de ser aquilo que deveras somos.

Essa introdutória reflexão nos encoraja e nos impulsiona a analisar *De cada quinhentos uma alma* por compreender que a obra oferece um potencial significativo de elementos que nos permitem interpretar, ressignificar e questionar a realidade na qual vivemos, considerando a temática da morte e do Apocalipse como um viés de investigação.

A nossa pesquisa justifica-se uma vez que os trabalhos encontrados sobre a obra de Maia até *De cada quinhentos uma alma* estão focados, em sua maioria, em mostrar um Realismo-Naturalismo cru, explorando as profissões socialmente desvalorizadas dos personagens no mundo capitalista, de consumo exacerbado, além de seu comportamento áspero e objetivo em uma realidade opressora³.

Por outro lado, a complexidade da composição artística em questão, o respaldo das referências bibliográficas utilizadas e o nosso olhar investigativo geram uma reflexão genuína cujo desdobramento tem “o poder de nos fazer compreender o mundo, principal função da literatura” (Sanchez Neto: in Sartre, 2008, p. 10).

Nosso objetivo principal é o de averiguar o significado dos eventos do Limiar do Além, de caracterização fantástica, na evolução psicológica dos personagens. Para isso, algumas indagações emergem: Qual a simbologia do

³ Citaremos alguns trabalhos significativos sobre a obra de Maia no capítulo intitulado *A estrada até aqui: o percurso e o estilo de Ana Paula Maia*.

fim dos tempos bíblico no texto literário supracitado? Qual a importância da consciência da Morte, ou a sua ameaça fatídica, para a evolução psicológica dos personagens frente à sua problemática existencial? E, finalmente, em que medida um contexto apocalíptico contribui para o surgimento do universo Fantástico na obra referida? Essas são algumas das questões que se encontram na base da hipótese que norteia o nosso trabalho e sobre as quais nos debruçamos no intuito de propor uma análise que confronte o romance e o momento histórico que nos cerceia.

No que se refere à estrutura da tese, apresentamo-la da seguinte maneira, por entender que esse formato privilegia uma sequência de informações que não somente auxilia, mas também potencializa, a interpretação do leitor:

O capítulo 1, **A estrada até aqui: o percurso e o estilo de Ana Paula Maia**, é dedicado completamente às produções literárias da autora e seu envolvimento com o mundo artístico. Desenvolvemos um resumo, com comentários críticos, de todos os romances publicados por Maia, inclusive o recém-lançado *Búfalos Selvagens* (2024), terceiro livro da Trilogia do Fim, que nos ajuda a compreender o seu complexo universo. Além disso, mostramos as principais temáticas abordadas pela escritora carioca, bem como suas participações e influências no meio literário.

No capítulo 2, cujo título é **Na trilha da morte**, exploramos e aproximamos diferentes olhares acerca da morte, do Apocalipse e do fantástico em um conjunto de subtópicos que formam a base conceitual para a análise da obra de Maia. Trata-se de um capítulo teórico único, cujas subseções organizam os conceitos abordados.

Em *Reflexões introdutórias*, dialogamos com autores como Edgar Morin (1970) e Philippe Ariès (2012), referências no que tange ao comportamento do homem frente à problemática da finitude. Subtemas como o luto, o funeral, a fé, o medo e o vazio surgem em consonância com o assunto principal nesse capítulo.

Em *O Apocalipse*, abordamos as visões teóricas sobre o fim do mundo e os significados simbólicos que ele assume na literatura, especialmente no contexto de colapso e destruição que permeia as obras de Ana Paula Maia. Esse segmento busca compreender como o Apocalipse, muitas vezes associado à devastação e à morte, transcende seu sentido religioso e emerge como uma

metáfora para a ruína das estruturas sociais e existenciais. A partir de autores como Edward Edinger (2023), Northrop Frye (2021), Richard Bauckham (2022) e Danowski & Viveiros de Castro (2014), investigamos como o Apocalipse se configura não apenas como um fim literal, mas como um evento que expõe as fragilidades humanas diante de forças maiores e traz à tona questões éticas e psicológicas centrais. Essa discussão fornece uma base importante para o estudo das situações extremas vividas pelos personagens de Maia, para os quais o Apocalipse representa, ao mesmo tempo, uma ameaça e um catalisador de transformação interna.

O subtópico intitulado *As categorias psicológicas* inaugura as reflexões acerca do que Michel Guiomar denomina “princípios de uma estética da morte”. Analisamos as categorias partindo do *Divertissement* (distrativo da condição humana), passando pelo *Crepusculaire* (Crepuscular), pelo *Funèbre* (Fúnebre) e pelo *Lugubre* (Lúgubre), chegando até o *Insolite* (Insólito) e, finalmente, o Fantástico. Essa trilha psicológica é de suma importância para que compreendamos a relação entre Universo e Testemunha, a ruptura de fronteira, notadamente expressa pela noção de Limiar do Além.

Esse mesmo capítulo apresenta, também em forma de subtópicos, as concepções acerca do Fantástico considerando a perspectiva de dois teóricos principais: *O olhar de Nathalie Prince* e *O olhar de David Roas*. O intuito é o de compreender a origem do termo, sua evolução dentro do âmbito dos estudos literários e o modo como ele é concebido por cada um dos estudiosos, considerando igualmente suas leituras e influências particulares. Ademais, propomos uma diferenciação entre os conceitos de “Fantástico” e “Maravilhoso” sob os termos de Michel Guiomar (1993).

Na sequência, o subtópico *O Fantástico de Guiomar: pisando à soleira do Além* explora a abordagem do crítico Michel Guiomar sobre o fantástico, destacando a forma como ele conceitua o encontro com o sobrenatural e o limiar entre vida e morte. Em poucas palavras, o fantástico, segundo Guiomar, ocorre quando o indivíduo se aproxima de uma dimensão que transcende o real, onde a presença do além não é apenas uma sugestão, mas uma força que transforma a experiência sensorial e psicológica dos personagens. Ao “pisar à soleira do Além”, eles se deparam com um espaço indefinido, repleto de símbolos que evocam a morte, o mistério e o desconhecido.

Os subtópicos *O Duplo: sua simbologia como evento primordial do Limiar do Além* e *O Sangue transcendente, a Lamúria e o Vento glacial* exploram elementos simbólicos e sobrenaturais que representam a transição para o desconhecido e o limiar entre vida e morte. Em *O Duplo*, discutimos como a figura do duplo – frequentemente associada a um reflexo sombrio ou à projeção de impulsos reprimidos – surge na literatura como um símbolo de confronto com o inconsciente, sinalizando a entrada no terreno do além e desafiando os limites da identidade. Já em *O Sangue transcendente, a Lamúria e o Vento glacial*, analisamos como esses elementos místicos e sensoriais são usados para intensificar a atmosfera do fantástico, evocando o sobrenatural e marcando a ruptura com a realidade ordinária.

No capítulo 3, **O Apocalipse iminente: entre epidemias, pragas e genocídios**, dedicamo-nos exclusivamente à análise do romance *De cada quinhentos uma alma*, lançando mão de todo o arcabouço teórico explorado nos capítulos anteriores. Investigamos o comportamento, as decisões e o passado dos principais personagens – Edgar Wilson, Tomás e Bronco Gil – bem como a configuração do Apocalipse e a simbologia fúnebre, das pragas e da evolução dos fenômenos climáticos, relacionando-os com os eventos do Limiar do Além durante o percurso dos denominados “Cavaleiros do Apocalipse” na trilha psicológica da Morte.

1. A ESTRADA ATÉ AQUI: O PERCURSO E O ESTILO DE ANA PAULA MAIA

Trabalhar com autores contemporâneos nem sempre é tão simples. Sem o distanciamento adequado, o olhar pode contaminar-se e deixar traços da proximidade com o objeto estudado. Tecer uma crítica confiável sobre obras do nosso tempo exige cautela e responsabilidade. Em contrapartida, escrever sobre autores clássicos é frequentemente menos complexo se levarmos em conta o arcabouço importante de trabalhos já desenvolvidos sobre as suas obras, sobre o tempo e a sociedade em que viveram. A partir das referências, podemos fazer comparações, inferências e novas interpretações com mais segurança. Contudo, para os pesquisadores mais ousados, arrojados e/ou inventivos, a literatura contemporânea surge como um campo a ser explorado, como uma oportunidade de tentar compreender, em tempo real, por meio de um objeto artístico, a maneira como pensamos e agimos como seres humanos em pleno desenvolvimento.

Dito isso, analisar uma obra recém-lançada torna-se um desafio ao mesmo tempo instigante e perigoso. Instigante porque nos possibilita um olhar atual sobre o objeto, passamos a fazer parte do mosaico de estudiosos que irá interpretar a nossa atualidade. E perigoso, sem dúvidas, uma vez que as Ciências Humanas também são responsáveis pelo desenvolvimento intelectual de um grupo, uma comunidade, um povo. Em outras palavras, estamos em um campo cujas margens são objetivas, pautadas na ciência, mas todo o espaço interno dialoga com a subjetividade presente nas criações, nas palavras, nos silêncios e na bagagem cultural de quem cria e de quem lê. É preciso cuidado para expor as ideias e desenvolver as análises, pois esse é o ônus de quem inaugura, de certo modo, uma linha de pensamento sobre alguma coisa.

Nesse sentido, é preciso precaver-se e buscar as pistas deixadas pelos próprios autores nos entremeios de sua obra. Captar os padrões, as intenções, os objetivos estéticos, as nuances, as mensagens prévias e tudo aquilo que pode nos ajudar a montar o mosaico intelectual delineado pelas hábeis mãos da autora em questão. Após essa breve reflexão introdutória, daremos continuidade a este capítulo apresentando-a. Falaremos sobre suas principais produções,

premiações, engajamento social e literário. Além disso, pontuaremos algumas de suas características de escrita, como estilo e temáticas abordadas.

Ana Paula Maia, nascida em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, em dezembro de 1977, é escritora e roteirista. Dentre suas outras roupagens, atributos e atividades que a constroem enquanto artista estão a de baterista de banda de punk-rock (antes de engajar-se literariamente), blogueira e romancista. Estreou na literatura, influenciada de modo especial pela obra *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, com *O habitante das falhas subterrâneas*, em 2003 (obra esgotada e sem versão digital). Maia constrói uma ponte direta entre os protagonistas dos dois romances. Ainda sobre o seu início de carreira, em conversa com o jornalista e escritor Rogério Pereira, para o *Rascunho*, Maia revela que, no final de sua adolescência,

tinha um diálogo tão grande com a literatura que não tinha vontade de encontrar ninguém, sair, ter amigos. Não precisava mais. Realizava-me com aquele mundo de palavras. Comecei a ler mais ensaios, filosofia, do que ficção. Já tinha um encontro tão importante com aquilo que não sentia mais falta de outras coisas (Maia, 2011, on-line⁴).

Trata-se, com efeito, de uma de suas entrevistas mais completas e instigantes. Rica em detalhes sobre suas experiências enquanto leitora, seu estilo e suas influências, retrata particularmente o seu contato inicial com a literatura e como isso impactou em seu modo de enxergar o mundo. Consumidora voraz de literatura, filosofia e cinema, sentiu a necessidade de expressar-se artisticamente em meio a um contexto de repressão, uma vez que estudava em escola de rigor militar. Confessa que, após sentir-se engasgada, sentiu-se compelida a expor seus sentimentos e pensamentos. Para ela, “o primeiro é um livro de emoção, de jorro” (Maia, 2011, on-line), assumindo essa primeira experiência de escrita como sendo muito diferente das posteriores, ao seu ver, muito mais elaboradas.

Em *A guerra dos bastardos* (2007), Maia traz à tona o submundo do tráfico de drogas e das lutas clandestinas. Entre atores pornô, ringues ilegais, drogas escondidas e um amor impossível, a autora começa a colorir o universo particular de personagens barbarizados, que assumem funções e exercem trabalhos

⁴ <http://paiolliterario.com.br/ana-paula-maia>

desprestigiados socialmente. Além disso, temos os primeiros registros sobre Edgar Wilson, personagem que teve o nome inspirado em Edgar Allan Poe e em seu conto *William Wilson* (veremos mais detalhes sobre essa relação em breve). O personagem surge como capanga de um dos traficantes mais perigosos da região. Trabalha limpando os rastros das ilegalidades cometidas por seu chefe. Apesar de não protagonizar a trama, temos acesso a informações importantes sobre o seu passado, o que auxilia na interpretação e na evolução psicológica do personagem: Edgar fora rejeitado ao nascer e acabou sendo criado por irmãos de um convento. Aos doze anos foi adotado por uma família que se compadeceu de sua alma. No entanto, Edgar Wilson tem uma trajetória conturbada, convivendo com a morte de maneira muito peculiar.

Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), temos Edgar Wilson, no auge dos seus trinta e três anos, trabalhando em um abatedouro de porcos. Ele e seu amigo Gerson levam a vida com dificuldade, mas divertem-se aos finais de semana apostando em rinhas de cães. Edgar, já embrutecido pelas intempéries da vida, ao descobrir uma traição entre seu colega de trabalho e sua noiva, resolve matá-los e lançá-los aos porcos. Apesar da complexidade ética da cena, Edgar possui um código ligado aos seus assassinatos. Segundo ele, mata apenas “quem não presta”. Parece mesmo ter um sexto sentido aguçado para distinguir o bem e o mal, como veremos mais detalhadamente adiante. O contexto de aspereza e secura acentua ainda mais o comportamento bestializado das personagens. O ambiente externo age como um espelho da alma das personagens.

Gerson sofre de insuficiência renal crônica e não consegue mais acompanhar Edgar na trilha da existência. Seus órgãos minam sua vitalidade e acaba falecendo nos braços do amigo, seu leal e fiel parceiro. Então, Edgar parte para o sul, pois sonha em conhecer a neve, buscando cumprir a promessa que fizera ao seu falecido amigo.

Em *O trabalho sujo dos outros* (2009), Edgar Wilson passa o protagonismo para outros três personagens, dois irmãos (Erasmus Wagner, lixeiro, e Alandelon, quebrador de asfaltos) e um primo (Edivardes, desentupidor de esgotos). Essa produção é, talvez, a crítica social mais pesada de Maia, uma vez que mostra o homem em sua condição menos humana, em contato direto com o lixo, os excrementos, as doenças e a morte. Somos apresentados a

peças exercendo atividades insalubres, perigosas e, no entanto, absolutamente necessárias para o restante da sociedade tal qual ela se configura na atualidade. A realidade nua e crua, o cotidiano surrado dos trabalhadores brutalizados, desesperançosos, que sobrevivem diariamente dos recursos que conseguem é apresentada com uma pequena dose de misticismo, religiosidade e sobrenatural, ao sugerir a reencarnação de um dos personagens – o pai de Erasmo Wagner, o velho Mendes – em um animal – o bode reprodutor Tonhão. Entre passados que assombam (Erasmo Wagner matara seu próprio pai sem ter ciência disso, por exemplo) e a secura de uma existência sem projeto, sem amanhã, as personagens bestializam-se, vivendo do mínimo, aproximando-se de sua condição mais essencial, mais animalesca.

Em *Carvão animal* (2011), Ernesto Wesley combate incêndios enquanto seu irmão, Ronivon, trabalha como cremador de corpos. A proximidade diária com o fogo os deixa vulneráveis a doenças, machucados e problemas de saúde em geral. A crítica social continua presente e pulsante:

No fim tudo o que resta são os dentes. Eles permitem identificar quem você é. O melhor conselho é que o indivíduo preserve os dentes mais que a própria dignidade, pois a dignidade não dirá quem você é, ou melhor, era. Sua profissão, dinheiro, documentos, memória, amores não servirão para nada. Quando o corpo carboniza, os dentes preservam o indivíduo, sua verdadeira história. Aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis. Tornam-se apenas cinzas e pedaços de carvão. Nada mais (Maia, 2011, p.6).

A obra em questão encerra a trilogia *A saga dos brutos*, formada pelas novelas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *O trabalho sujo dos outros* (2009). Embora tenha sido publicada posteriormente, *Carvão animal* passa-se cronologicamente dez anos antes das duas outras histórias. Nesse contexto, Edgar Wilson tem vinte e dois anos e trabalha em uma mina. Após salvar-se de uma explosão durante o exercício de sua função – e ter conseguido retirar nas costas, um por um, dez outros funcionários – decide nunca mais enfiar-se em um buraco escuro, optando por atividades a céu aberto, primando pela luz natural. Contudo, o bombeiro Ernesto Wesley protagoniza a trama em questão. Ele "possui um tipo raro de doença, analgesia congênita: uma deficiência estrutural do sistema nervoso periférico central. Isto o torna insensível

ao fogo, a facadas e espetadas" (Maia, 2011, p. 11). Uma anomalia que o torna uma espécie de superbombeiro. Todavia, uma tragédia familiar, na qual sua esposa e filha faleceram em um acidente de carro, guiado por seu outro irmão, Vladimilson, fez com que ele definhasse por dentro, levando uma vida sem perspectivas futuras. Geralmente, os personagens de Maia passam por traumas e situações de vida extremamente complexas, como a morte brutal de familiares próximos.

O tema da morte, caríssimo para a nossa pesquisa como um todo, emerge substancialmente também nesse romance. Maia (2011, on-line) pontua como é o seu trabalho referente a esse assunto:

Em literatura, trata-se muito da morte metafísica, mas não da morte física. **Carvão animal** fala da morte física. É uma coisa prática, dura, objetiva. Quanto mais objetivo e claro, mais se descortinam as coisas, mais você vai tirando o véu das coisas. A literatura tem o poder da retórica, a possibilidade de romancear. Camufla, vai colocando camadas, vai romanceando o suicídio. Às vezes, traz beleza ao que politicamente pode ser errado. Ela tem esse poder. Gosto de tirar camadas para ver o que tem. Quanto mais você mostra para o leitor, mais acaba mostrando também para si. Mais aquilo te traz reflexões. O ato de mostrar, às vezes, é mais interessante do que o de dizer como é. Gosto muito de ir mostrando e pautando. Minhas frases são secas, concisas. É como se eu pegasse uma colher e fosse cavando mais, e o leitor vai entrando na alma dos personagens.

Carvão animal é bastante revelador no que se refere aos temas circundantes à morte. Sobre uma possibilidade de Apocalipse, o narrador posiciona-se: "pensar no fim do mundo é pensar em montanhas de lixo e solos encharcados de inumados" (Maia, 2011, p. 42). O ser humano vive como se fosse o último ser a habitar a Terra. No entanto, o planeta pede socorro e satura-se com a quantidade de lixo produzida bem como com a própria multiplicação da nossa espécie. Para Danowski e Viveiro de Castro (2015, p. 29, grifo dos autores),

uma coisa é saber que a Terra e mesmo todo o Universo vão desaparecer daqui a bilhões de anos, ou que, bem antes disso mas em um futuro ainda indeterminado, a espécie humana vai se extinguir [...] outra coisa, bem diferente, é imaginar a situação que o conhecimento científico atual coloca no campo das possibilidades iminentes: a de que as próximas gerações (as

gerações *próximas*) tenham de sobreviver em um meio empobrecido e sórdido, um deserto ecológico e um inferno sociológico.

Eis o mundo composto por Maia, a perspectiva de uma realidade esmagadora, não apenas para as classes sociais menos favorecidas, mas toda a espécie humana. Um planeta sufocado e em vias de extinção devido às nossas próprias escolhas egoístas. Segundo o narrador de *Carvão animal*,

o planeta é mensurável e transitório. Assim como o espaço para armazenar lixo está se findando, para inumar os cadáveres também. Daqui a algumas décadas ou uma centena de anos haverá mais corpos embaixo da terra do que sobre ela. Estaremos pisando em antepassados, vizinhos, parentes e amigos, como pisamos em grama seca; sem nos importarmos. O solo e a água estarão contaminados por necrochorume, um líquido que sai dos corpos em decomposição e possui substâncias tóxicas. A morte ainda pode gerar morte. Ela se espalha até quando não é percebida (Maia, 2011, p. 42).

Fica explícita a crítica social presente na obra. Maia cria personagens que pisam frequentemente à soleira do mundo dos mortos, arriscando-se em funções perigosas, insalubres e desumanas. Essa constante tensão, com existências em xeque, auxilia na composição do universo insólito, tema que será abordado mais adiante.

O romance *De gados e homens* (2013) coloca em evidência Edgar Wilson exercendo a profissão de atordoador no Matadouro do Milo, juntamente com Bronco Gil, capataz da fazenda, personagem que ganharia espaço e destaque especial em seu próximo romance, *Assim na terra como embaixo da terra*, de 2017. O trabalho cotidiano em um matadouro, o abate sistemático de bois, vacas, cabras e ovelhas cria um campo de reflexão sobre questões voltadas à nossa alimentação, estilo de vida, questões climáticas, sustentabilidade e proteção planetária, inserindo *De gados e homens* no rol de obras essenciais no contexto do abolicionismo animal⁵, viés político/filosófico muito em voga também entre os pesquisadores literários.

⁵ Sobre esse assunto, sugerimos as seguintes leituras:

FELIPE, Sônia T. **Acertos abolicionistas**: a vez dos animais: crítica à moralidade especista. São José, SC: Ecoânima, 2014.

Em seu artigo intitulado *Sangue e hambúrgueres – o novo Realismo e o Romance policial na obra De gados e Homens, de Ana Paula Maia*, Vicelli (2015) compara o romance de Maia com autores clássicos de língua portuguesa, como Machado de Assis e Graciliano Ramos, no intuito de tentar compreender as características desse novo tipo de Realismo desenvolvido pela autora em suas obras. Lançando mão de teóricos como Todorov e Schollhammer para embasar a discussão, Vicelli conclui que “são todos tratados como animais a serviço das grandes companhias. Não são diferentes do gado que será morto no abatedouro. São mortos diariamente pelo sistema que massacra indiscriminadamente, sem distinção” (2015, p. 12).

Em 2017, é publicado *Assim na terra como embaixo da terra* (Prêmio São Paulo de Literatura, como melhor romance do ano), em um contexto político repleto de discursos extremistas, de ódio, de preconceito e de repressão, os quais estavam empenhados em tentar desprestigiar as políticas de defesa dos direitos humanos. Lançando mão de seu estilo já conhecido de narrar, com uma linguagem seca, direta, impactante, Maia constrói o seu universo particular com personagens – em geral brutamontes valentões e sanguinários – e cenários que lembram os clássicos *westerns* do cinema. A sua construção narrativa é, com efeito, muito visual e cinematográfica.

A história desenrola-se quase que totalmente dentro dos muros de uma colônia penal isolada que seria desativada em breve. Melquíades, a autoridade no local, emprega um tratamento rígido aos detentos, atuando como um verdadeiro algoz. Vez ou outra, escolhia um dos presos para a sua caçada particular. Soltava-os terreno afora enquanto divertia-se ao exterminá-los em campo aberto:

– Vocês são homens quase livres agora. Só vou falar uma vez, então prestem atenção: vocês têm a chance de sair de entre os muros, mas é só uma chance, que eu considero remota. – Ergue um cronômetro. – Quando eu der o sinal, vou cronometrar trinta segundos, e nesse tempo vocês podem correr para o mais longe que conseguirem. Mas se eu e o meu rifle CZ.22 fabricado na Tchecoslováquia e de longo alcance encontrarmos vocês, nunca mais deixarão este lugar, entenderam? Evidente que nunca ninguém conseguiu escapar, e todos permanecem aqui, para

todo o sempre. É uma medida socioeducativa (Maia, 2020, p. 57).

Bronco Gil, pivô da trama, determinado em escapar da prisão e já jurado de morte por Melquíades, traça um plano para a sua turbulenta fuga. O passado sombrio daquelas terras, com ares de escravidão e assassinatos – inclusive infantis – potencializa o desejo de sobreviver ao Apocalipse iminente, uma vez que, um a um, os detentos iam desaparecendo. Cronologicamente, o romance *Assim na terra como embaixo da terra* está situado anteriormente a *De gados e homens*, uma vez que, ao escapar da prisão, Bronco Gil encontra Milo na estrada e recebe uma oferta de emprego do dono do matadouro. A obra impele-nos a refletir sobre o sistema carcerário brasileiro, bem como sobre o valor da vida humana e os desejos tenebrosos que podem habitar a alma.

Enterre seus mortos (Prêmio São Paulo de Literatura, melhor romance do ano), publicado em 2018, inaugura a Trilogia do Fim, seguido por *De cada quinhentos uma alma* (2021) e *Búfalos Selvagens* (2024). A obra traz Edgar Wilson atuando em parceria com Tomás, ex-padre excomungado da Igreja Católica. Ambos trabalham recolhendo animais mortos das estradas, executando objetivamente as tarefas que lhes são solicitadas. Da estrada para o moedor. Porém, não antes de receberem a extrema-unção de Tomás, que acredita que os animais possuem uma alma não hierarquizada⁶, que precisa ser libertada antes do aniquilamento do corpo: “O cavalo ainda se move em agonia. Tomás tira o óleo do bolso e unge o animal pelo pescoço através da janela quebrada do lado do carona e faz a reza que oferece gratuitamente a homens e animais em agonia pelas estradas” (Maia, 2018, p. 13).

Contudo, um dia, um dilema abala a estabilidade da execução de seu trabalho. O surgimento inusitado de uma pessoa enforcada no meio da mata chama a atenção da dupla, que precisa resolver o que fazer com aquele corpo morto, afinal são recolhedores e “não existe sentimento de desprezo maior do que abandonar um morto, deixá-lo ao relento, às aves carniceiras, à vista alheia” (Maia, 2018, p. 44). Tal impasse lança-os em uma trama instigante em busca de uma resolução para o caso. Em um misto de faroeste sombrio e romance

⁶ Na obra de Maia, existe uma crítica com relação ao pensamento de São Tomás de Aquino sobre as estruturas hierárquicas do Tratado da Alma. Analisaremos esse tópico no capítulo intitulado *O Apocalipse iminente: entre epidemias, pragas e genocídios*.

filosófico, Maia embrenha suas personagens em um enigma existencial, flutuando entre o Bem e o Mal, “e eu tenho certeza de que nada nem ninguém me escuta. Deus ou o diabo, parece que nenhum dos dois está mais aqui” (Maia, 2018, p. 10). Uma verdadeira trilha de descoberta sobre o sentido da vida e os mistérios que a circundam. Para Trevisan (2022, p. 208),

a leitura do romance de Ana Paula Maia torna-se um caminho para pensar a trajetória de sujeitos anônimos, submersos na violência das cidades brasileiras, muitas vezes silenciados, alheios e, ao mesmo tempo, atordoados pelas imagens do presente e do passado, que podem sobrepor-se no cotidiano das grandes metrópoles – com suas divisões e diferenças quase sempre brutais. Imersos nas imagens de sujeitos anônimos, o leitor termina prisioneiro de uma estrutura narrativa que explicita a dramaticidade dos movimentos paradoxais que orientam o tempo presente. Constrói-se, talvez, uma metáfora a respeito de um sujeito contemporâneo, que se deixa tragar em sua subjetividade, perde a voz coletiva nas imagens e reviravoltas do cotidiano, possui um olhar que sobrevoa a realidade, mas, atordoado, não consegue encontrar um lugar para pousar em sua própria intimidade.

Trevisan descreve como Maia utiliza o horror hiperbólico e a violência explícita para criar um efeito de estranhamento e revelar aspectos ocultos da realidade, levando o leitor a confrontar questões profundas sobre a condição humana e a desumanização.

Na sequência, surge *De cada quinhentos uma alma*, publicado em 2021, influenciado pelos eventos relacionados à pandemia da Covid-19. Dando continuidade à jornada de Edgar Wilson, agora em uma nova aventura juntamente com o padre Tomás e Bronco Gil, a autora explora temas como a morte, a solidão, a incomunicabilidade, a busca por sentido, a relação do homem com a natureza, a fragilidade da vida e a exploração da mão de obra em cenários inóspitos.

O romance em questão, foco de nossa tese e que será investigado sob o viés do Fantástico posteriormente, examina a natureza da violência, da culpa e da redenção através das experiências e reflexões de suas personagens. O trio de amigos que exploram as estradas, assombrados por seus passados e por seus atos violentos, parecem buscar redenção. Sua jornada para transportar um corpo (ainda vivo para o campo de concentração dos infectados) oferece uma

oportunidade de confrontar seus demônios internos e encontrar significado em meio ao caos. Eis o dilema: cumprir a tarefa solicitada ou ouvir a sua consciência em estado latente, confrontar o sistema e tentar salvar quem for possível?

A ambientação no sertão brasileiro, com sua aridez e vastidão, é crucial para a construção da atmosfera densa e solitária da narrativa. O cenário age quase como um personagem, refletindo o estado emocional sobretudo de Edgar e amplificando a sensação de isolamento e a pequenez humana diante da imensidão – ou do Apocalipse que se aproxima.

Último romance da Trilogia do Fim, *Búfalos Selvagens* (2024), publicado também pela Companhia das Letras, não explora um Apocalipse no sentido tradicional de fim do mundo, mas sim um apocalipse íntimo e individual experimentado pelos personagens após um período de trevas e epidemia. A narrativa não foca nas causas ou consequências globais da catástrofe, mas sim em como ela moldou a vida interior e as relações interpessoais num mundo em reconstrução. O matadouro representa um microcosmo da sociedade em ruínas, onde a violência é institucionalizada e a vida é sacrificada em nome do lucro e da sobrevivência.

A memória da catástrofe permanece vívida, latente, na mente dos personagens, evocando sentimentos de horror, desconfiança e a busca por significado. Edgar Wilson, assombrado pelas imagens da “escuridão que engoliu a Terra”, questiona a realidade e busca respostas para a nova ordem mundial: “Se não aqui, onde estamos? – diz Edgar, olhando fixamente para Tomás” (Maia, 2024, p. 19). O padre, por sua vez, encontra refúgio na fé, no respeito para com os mortos, buscando na religião uma forma de lidar com a perda e o trauma que o persegue desde a morte de Valesco, homem que matara para se defender antes de partir para o seminário, na época de sua juventude.

A natureza, apesar de marcada pela destruição, demonstra resiliência, traços de sobrevivência. O céu, anteriormente obscurecido pela fumaça, retoma o brilho, e a vida floresce em abundância, respeitando seus ciclos biológicos habituais: “Apoia-se na caminhonete, ao lado de Edgar, e observa junto a ele o surgimento do dia e o resplandecer do firmamento” (Maia, 2024, p. 12). Os búfalos, animais robustos e resistentes, tornam-se símbolo dessa força da natureza, representando um futuro promissor para Edgar e seus companheiros, que buscam recomeçar no matadouro.

No entanto, a presença do Circo das Revelações, instalado ao lado do matadouro, com suas atrações grotescas e promessas de cura e significado, expõe a fragilidade humana e a busca desesperada por respostas num mundo transmutado. A figura de Azalea, a vidente – uma espécie de necromante – explorada por Mendonça, dono do circo, ilustra a exploração da fé e a busca por esperança em meio ao caos: “Sem a Azalea, o circo acaba” (Maia, 2024, p. 118).

O Apocalipse, portanto, não é o fim, mas um recomeço, um estado de suspensão constante entre a vida e a morte: “A revelação do que está escondido. O fim e o recomeço. Isso é o apocalipse” (Maia, 2024, p. 99). Os personagens, marcados pelas experiências traumáticas, lutam para encontrar seu lugar nesse novo mundo, oscilando entre a esperança e o desespero. A linha entre sanidade e loucura torna-se tênue, e a relação entre humanos e natureza redefine-se em meio à fragilidade e à força.

Com relação aos trabalhos de fôlego, dissertações e teses, sobre a obra de Maia, destacamos três dos mais recentes. Tais pesquisas trazem interpretações de suma importância para a compreensão da obra da escritora carioca.

Em *Luzes sobre as sombras da violência no projeto literário de Ana Paula Maia: um olhar para o contexto cultural da personagem Edgar Wilson*, dissertação de mestrado defendida em 2021, Rochele Moura Prass compara dados estatísticos referentes à violência no Brasil com as obras na quais Edgar Wilson se faz presente. Segundo a autora, a narrativa de Maia é

marcada por crueldades banalizadas, como representativa de uma sociedade acostumada não só com a agressão física, mas também com a ineficiência estatal que não dá conta dos cadáveres que gera e, menos ainda, de combater um problema sistêmico e multifatorial (Prass, 2021, p. 16).

Lançando mão sobretudo da Estética da Recepção para guiar sua análise, a autora afirma que “a perplexidade do receptor é a mesma de quem assiste à desintegração da condição humana em uma sociedade que insiste em jogar suas sujeiras para debaixo do tapete” (Prass, 2021, p. 186). Edgar Wilson, de acordo com Prass, é um personagem que se enquadra no perfil de uma cultura violenta, espelho de um histórico secular da própria cultura nacional. Em outras palavras, Edgar emerge como a materialização simbólica de um passado cruel e

sanguinário, uma pátria desenvolvida sobre temas como a escravidão, o racismo, a aniquilação e a imposição cultural, que culminam na brutal sociedade em que vivemos.

Outro estudo de relevância sobre a obra de Maia é *A presença da utopia na Literatura Brasileira Contemporânea*, tese de doutorado de Laysa Louise Silva Beretta, defendida em 2022. Colocando em perspectiva três romances brasileiros do século XXI, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia (2009), *Solidão Continental*, de João Gilberto Noll (2012), e *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), a autora desenvolve de maneira muito inventiva um método de análise baseado no formato das constelações, interligando as obras, e afirma que “existe um empenho para transpor utopicamente as barreiras da realidade em todas elas” (Beretta, 2022, p. 34).

Segundo Beretta, para além da íntima relação existente entre o ambiente infernal, a realidade desajustada, e os personagens, igualmente brutalizados, existe a percepção de uma vida melhor do que a que levam em meio a trabalhos árduos, braçais, duros, socialmente desvalorizados e insalubres. Há, também, a esperança em uma configuração de existência que se esquive daquela vivenciada cotidianamente, o desejo de transpor a barreira do real – laranjada como o sol, escaldante, seca e sufocante – e alcançar a neve – branca, úmida, libertadora e apaziguadora.

Em *As manifestações do grotesco no universo ficcional de Ana Paula Maia*, dissertação de mestrado defendida em 2023, Lisiani Coelho analisa a *Saga dos Brutos* e propõe, em seu capítulo intitulado *A psiquê por trás dos três E.W.*, uma análise das personagens Edgar Wilson, Erasmo Wagner e Ernesto Wesley, considerando a teoria do duplo de Freud. Partindo do conto de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, a autora discute o comportamento das personagens, afirmando que

se aplicarmos a teoria da estruturação da mente humana proposta por Freud (por meio de sua segunda tópica) em relação direta com os acontecimentos da trilogia, juntamente à noção da presença do duplo na construção dessas personagens, poderíamos definir Edgar Wilson como o “Id”, por ser ele o responsável por dar vazão aos impulsos, sem manifestar sentimento de culpa, enquanto Erasmo Wagner seria o “Ego”, que oscila entre as características das outras personagens, comete crimes, mas arrepende-se, vivendo em uma eterna busca pela redenção de seus pecados, já Ernesto Wesley seria

o “Superego”, portador da noção consolidada de certo e errado (Coelho, 2023, p. 101, 102).

O trabalho de Coelho contribui substancialmente para a nossa análise da obra *De cada quinhentos uma alma* (2021) uma vez que também nos debruçamos sobre os aspectos relacionados ao Duplo nas personagens do romance. Especificamente sobre Edgar Wilson, dentre os três E.W., única personagem ainda recorrente na obra de Maia, Coelho (2023, p. 102) conclui que,

tal qual observamos no conto de Poe, a identidade dominada pelo prazer de realizar atos criminosos elimina as concorrentes, firmando-se como o responsável pelas tramas subsequentes da autora. Essa conclusão igualmente dialoga com o aspecto naturalista da *Saga dos Brutos*, pois o indivíduo em destaque é aquele que se relaciona com o mundo por intermédio de seus instintos. Essa é a forma de sobreviver no universo da autora, tanto que Edgar Wilson é a mais longeva de suas personagens.

A complexidade da alma de Edgar Wilson – seu comportamento, suas escolhas, sua força – é a mola propulsora para o nosso empenho em tentar contribuir, nós também, com reflexões acerca da existência, da vida e da morte no contexto literário, considerando os meandros, as ambiguidades, as sinuosidades, os silêncios e as brechas nessa tênue fresta entre consciente e inconsciente da mente humana.

2. NA TRILHA DA MORTE

2.1 Reflexões introdutórias

Saber o que existe para além da morte sempre foi uma curiosidade do ser humano. No entanto, nem os conhecimentos científicos, nem os experimentos laboratoriais e nem mesmo a inteligência artificial puderam desenvolver um relato fidedigno de possíveis experiências a partir da morte cerebral de um indivíduo ou paciente. La Rochefoucauld (1613 – 1680) declara que nem para o sol e nem para a morte é possível olhar de frente. Não seria prudente encará-los. Quando o adversário possui um nível tão elevado, respeitá-lo se faz necessário. No que se refere ao sol, é possível que nos cegasse. Quanto à morte, caso resolvêssemos mesmo confrontá-la, enlouqueceríamos ou, em último caso, ela nos abraçaria. É, sem dúvidas, o que muitos acreditam.

É tarefa árdua discorrer sobre aquilo que se encontra para além do que podemos reportar. Geralmente, adotamos a perspectiva de quem permanece em vida, resignando-nos em aceitar que se trata do final de um trajeto. No entanto, é sabido que muitos filósofos já se empenharam em desenvolver esse tema, como os gregos Platão (428/427 – 348/347 a.C.) e Sócrates (469/470 – 399 a.C.), ou os alemães Georg Hegel (1770 – 1831), Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) e Martin Heidegger (1889 – 1976). O assunto foi, igualmente, substância inspiradora para poetas como Shakespeare (1564 – 1616), Fernando Pessoa (1888 – 1935), Charles Baudelaire (1821 – 1867), Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), Novalis (1772 – 1801), ou os escritores brasileiros Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) e Clarice Lispector (1920 – 1977). Cada um ao seu modo, inspirado pelo talento de sua veia artística, lançando mão de uma linguagem ímpar e ideologias próprias, refletiram sobre esta que é uma das maiores inquietações do ser humano: a morte.

Alguns teóricos como Ernest Becker, em seu estudo intitulado *A negação da morte* (2015), e Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente* (2009), pontuam que o ser humano é o único animal que, reconhecendo-se enquanto indivíduo, sabe-se mortal. Isso significa que ele tem conhecimento de que o seu tempo findará. Convive com a pulsão do esgotamento de sua vitalidade e precisa lidar com esse fato. Ao contrário dos outros animais, ele possui a noção da perda

de sua própria individualidade. Não somente enquanto espécie, mas também e, principalmente, enquanto indivíduo. Ademais, a sua percepção não é desenvolvida com base apenas no instinto, mas tem a ver também com consciência, crença, intelecto. Em outros termos, o reconhecimento da morte dá-se por conta de sua faculdade cognitiva, sua aptidão à compreensão, sua linguagem e ao seu poder em crer em algo que seus olhos, por si só, não são capazes de identificar.

Não sendo inerente ao ser humano, ou seja, não lhe pertencendo desde o seu nascimento, a apreensão do significado da morte se faz a partir da experiência, da compreensão do real. Desse modo, o homem preocupa-se com a sua finitude e, não obstante, busca opções para tentar triunfar sobre ela, como a fé na ressurreição ou na imortalidade. Negando a sua própria limitação, ou seja, a sua condição biologicamente imutável de ser finito, crê que pode sobrepujá-la.

Existe uma disposição natural a encarar a chegada da morte como uma surpresa, algo inesperado. Isso se dá, justamente, pelo fato de ela não ser inata, mas sim interpretada a partir de fenômenos externos, ou seja, a morte do outro. Conseqüentemente, buscando de modo inconsciente não desmoronar sob o peso dessa realidade, a irredutibilidade do limite vital do ser, é comum o homem submeter-se a uma vida rasa, superficial, na qual esforça-se em tentar afastar a ideia da morte. Sob esse prisma, evita-se pensar nela, discutir assuntos correlacionados, realizando tarefas banais, corriqueiras, as quais camuflarão o real transcorrer do tempo e bloquearão a reflexão sobre o tema. Além disso, quando alguém vem a falecer, mesmo que por meios naturais, temos a tendência a projetar um acidente, imputando a culpa a um erro da natureza, responsabilizando o acaso, admitindo um azar, não aceitando de imediato que se trata de um fenômeno inevitável dentro da perspectiva da nossa natural linha do tempo. Essa experiência adquirida à força a partir da morte alheia é frequentemente brutal, traumática e desconcertante.

De acordo com a concepção de Edgar Morin (1970), a preocupação com o ente falecido pode ser expressa por meio da sepultura. Essa postura perante o morto vem desde os homens de Neandertal e revela tanto uma humanização, visto que não se trata somente de instinto, mas de manifestação do pensamento, como também de uma espécie de indignação ou revolta contra a morte. É

justamente por meio do cuidado com os seus mortos e a convivência com a sua memória que o homem se diferencia dos outros animais. Segundo Françoise Dastur (2002, p. 26), “o que há de contrário à natureza na existência humana é precisamente que ela não se constitui uma vida absolutamente viva, mas uma vida que inclui em si a relação com o mundo dos mortos”.

Seja sepultado, mumificado, cremado ou até mesmo exposto, o cadáver conservado, ou de alguma forma manejado com cuidado, retrata a tentativa de um prolongamento da vida por meio da representação simbólica e da memória. Segundo Guiomar (1993), artigos relacionados aos restos mortais, itens pertencentes ao universo funerário, são reaproveitados e transformados em amuletos ou até mesmo obra de arte em sociedades primitivas da Nova-Guiné ou das Ilhas Marquesas. Vestígios humanos como crânios e ossos são convertidos em elementos decorativos (colares, pendentes) ou em armas (punhais) e são revestidos de poderes mágicos provenientes da Morte. O crítico afirma que a mumificação é, por si só, obra de arte (Guiomar, 1993, p. 49 – tradução nossa⁷), ao comparar a técnica de conservação do defunto – que passa, muitas vezes, a fazer parte da casa, como uma mobília – com a de envernizar um quadro ou encapar um livro. Para Morin (1970, p. 131), “a cinza indiana e a múmia egípcia são duas vitórias contra a putrefacção”.

O sepultamento e o enterro, práticas mais comuns na cultura ocidental, possuem igualmente o propósito, hoje em dia muitas vezes inconsciente, tanto de proteger os restos mortais do ataque de animais selvagens como também de resguardar o indivíduo ou a comunidade do próprio morto, anulando-o em sua cova e impossibilitando o seu retorno ao mundo dos remanescentes.

Do ponto de vista simbólico, a inserção dos restos mortais à terra potencialmente fertilizante está ligada ao ritual sagrado de morte-renascimento pelo qual iniciar-se-ia um novo processo de geração. O seio da terra, representando tanto o colo materno quanto a terra natal, ou seja, retratando a afetividade, o conforto e o abrigo uterino, contém a promessa e a esperança de

⁷ *la momification est déjà œuvre d'art.*

um novo desabrochar. Com efeito, o fato de os vivos não abandonarem os mortos faz com que eles sobrevivam de alguma maneira.

A fé na imortalidade – e aqui consideramos o termo sob dupla hipótese, a ideia da elevação da alma a um plano superior (geralmente representado pelo céu) ou a permanência do espírito em convívio não necessariamente harmônico entre os humanos –, é tão forte desde os grupos mais arcaicos que todos eles primam pelos ritos fúnebres:

A etnologia mostra-nos que, por todo lado, os mortos foram ou são alvo de práticas que correspondem, todas elas, a crenças respeitantes à sua sobrevivência (sob forma de espectro corpóreo, sombra, fantasma, etc.) ou ao seu renascimento (Morin, 1970, p. 25).

O estudo das culturas e das etnias demonstra, portanto, que sempre houve uma preocupação no que diz respeito à manutenção ou conservação dos mortos para que não se perdessem no esquecimento. O luto constitui, além do prazo de assimilação da dor pela perda, também um modo de interiorizar espiritualmente o falecido, sendo o ritual funerário a sua manifestação física ou visível.

A concepção de uma casa eterna (o túmulo) onde o morto poderá descansar pelo fio do tempo e onde poderá ser visitado pelos parentes e amigos quando lhes convier surge a partir do século XIX. O caixão simboliza a cama onde, acomodado, o morto permanecerá em repouso absoluto, a sagrada quietude.

Ao analisar o termo “morte” nos vocabulários mais arcaicos, notamos que ele ainda não existia enquanto conceito. O que é possível correlacionar, segundo Morin, são imagens que evocam ou fazem menção a um sono, uma doença, uma viagem, um acidente, um portal, um nascimento ou todas essas noções coexistindo. Na falta de definição apropriada, o que se pode afirmar é que

existe uma consciência realista da morte incluída no dado pré-histórico e etnológico da imortalidade: não a consciência da ‘essência’ da morte, que essa nunca foi conhecida e não o será jamais, pois a morte não tem ‘ser’; mas sim a da realidade da morte: embora a morte não tenha ‘ser’, não deixa por isso de ser real, ela acontece (Morin, 1970, p. 26).

Deparamo-nos, por conseguinte, com uma complexidade em se adentrar ao cerne do que vem a ser a morte. Compreende-se a morte enquanto fato relacionado ao decorrer da vida, ou o seu fim, mas não se tem acesso ao que ela de veras é, uma vez que, salvo em literaturas específicas como o relato da ressurreição de Jesus na Bíblia, ninguém nunca voltou do além para contar a experiência.

Citando um exemplo ainda mais antigo na literatura, Gilgámesh, quinto rei de Úruk, passa por provas existenciais profundas, que o levam a refletir sobre a sua condição de mortal, mesmo sendo dois terços divino e apenas um terço humano. A obra data do século XIII antes de Cristo e mostra, dentre outros temas, como Gilgámesh lida com a morte de seu amigo Enkídu, passando por etapas como a dor e o sofrimento, o luto, as oferendas aos deuses (no intuito de induzi-los a se posicionarem favoravelmente em relação ao morto) e, finalmente, a errância e o reconhecimento de sua própria finitude: “Gilgámesh por Enkídu, amigo seu, / Amargo chora e pela estepe vaga: / Morro eu e como Enkídu não fico? / Luto entrou-me às entranhas, / A morte temo e pela estepe vago” (Sinléqi-unnínni, 2021, p. 104). A metáfora do sono está presente na obra e, de acordo com Brandão (2021, p. 249), o sono “é uma manifestação mitigada da morte, ideia compartilhada por várias culturas. Na tabuinha 11, o fato de não conseguir resistir ao sono é que convence Gilgámesh de sua mortalidade”.

O ser humano é perseguido pela sensação de incompletude e de vazio, pois, ao descobrir-se mortal, é tomado por um mal-estar que lhe consome, uma vez que, mesmo apoiado na ideia de imortalidade, não pode afirmar objetivamente o que lhe espera depois do último respiro. Na visão de Tofalini (2010, p. 3), a morte “desarticula o processo da vida, aniquila a consciência e desintegra o ser. Diante dela, o ‘eu’ reconhece sua impotência”.

Com efeito, considerando os meios objetivos de se comprovar, a morte não existe, dado que enquanto se está vivo, ela é inalcançável, intangível, um fenômeno cuja experiência prática e sensorial escapa ao nosso alcance e, ao falecer, não há meios biológicos e linguísticos de recriá-la, narrá-la ou até mesmo senti-la, porquanto o seu advento anula a própria consciência de si.

Contudo, é inegável que o imaginário da morte permeia a vida do homem. Como lidar com a hipótese de que todos os seres humanos morrerão um dia? Como conviver com o fato de que todos aqueles que você ama terão, cedo ou

tarde, que deixar de viver? Ou, ainda, com a ideia de um fim absoluto de todas as coisas, o tão temido Apocalipse? A Morte como fim do nosso tempo na Terra provoca perturbações que afligirão e amedrontarão desde as crianças na mais tenra idade, ainda ingênuas, como também os mais idosos, experientes, vividos, porém não menos temerosos perante o aviso final. O horror que toma o ser humano se caracteriza por um aspecto duplo: “Ruidoso: explode nos funerais e no luto, troveja do alto dos púlpitos, clama nos poemas [...] Silencioso: corrói a consciência, invisível, secreto, como que envergonhado, no próprio coração da vida cotidiana” (Morin, 1970, p. 31).

Seja em meio à multidão dos enterros ou individualizado na dor íntima do luto, a angústia e o terror promovidos pela morte provém de uma característica em comum, a perda da individualidade. De modo geral, o sofrimento é reduzido, passageiro ou inexistente quando se trata da morte de um ser anônimo, de alguém desconhecido. Por outro lado, quanto mais íntimo e familiar for o ente perdido, tanto mais amargo e violento será o luto. Ou seja, é o caráter de insubstituibilidade que define o grau de importância da morte e a profundidade da tristeza sentida. É a individualidade que está em jogo, não o corpo em putrefação.

A ideia da morte está relacionada diretamente, considerando essa perspectiva, à representação da perda do que há de mais exclusivo e particular em alguém, pois

a ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou, se quisermos, cujo conteúdo é o vazio até o infinito. É a mais vã das ideias vãs, já que o seu conteúdo é o impensável, o inexplorável, o “não sei quê” conceitual que corresponde ao “não sei que” cadavérico. É a ideia traumática por excelência (Morin, 1970, p. 32).

Notamos que, na tentativa de definir a morte, colidimos com o sentimento causado pela perda de um ente querido, comum à espécie. Não chegamos objetivamente a um conceito. Há, apenas, o relato de quem ainda permanece vivo sobre a falta de quem se foi.

Vicente Ferreira da Silva (2009, p. 31) enfatiza a ideia afirmando que, na pretensão de discorrer sobre a morte, sábios e ignorantes muitas vezes se

igualam, pois “diante da morte pode surgir eloquência, mas não o saber, o arrebatamento, mas não o conceito”.

Perante a impossibilidade de enquadrar a morte em um conceito específico, pois estamos diante de uma avaliação potencialmente traumatizante, é sugerível tomar o seguinte caminho: analisar o efeito que ela causa no homem a partir do momento em que ele a reconhece enquanto fato. Em outras palavras, não parece profícuo tecer considerações sobre a morte em si, mas sim sobre o modo como o homem enquanto ser pensante e dotado de consciência relaciona-se com a sua própria condição de ser finito ou com a iminente ameaça que a Morte representa.

A criança aflige-se com a morte quando se percebe como indivíduo. Segundo Philippe Ariès (2012), até o século XVIII, na França, era de costume que as crianças se fizessem presentes no momento fúnebre de seus parentes. Em nossos dias, esforçamo-nos em esconder ao máximo delas a ideia de que a morte existe e que faz parte do ciclo letal de nossa existência. Com efeito, não há a implementação de uma cultura que permita um diálogo aberto sobre a morte como sendo uma das etapas da vida.

Atualmente, a mentalidade humana, até mesmo a dos adultos, resguarda-se colocando em prática um método que prima pelo “morre-se” em detrimento do “eu morreréi”. Trata-se de uma morte impessoal. Sabe-se que a morte existe, mas a sua contemplação e o seu reconhecimento são captados cognitivamente a partir da observação e do entendimento da morte do outro. Temos dificuldades em admitir e simbolizar, numa reflexão lúcida e verdadeira, que a nossa própria individualidade terá um fim:

Na morte de Emma Bovary e de Ivan Ilitch, respeitou-se o antigo costume da presença das crianças, mas logo se fez com que saíssem do quarto, porque já não se suportava o horror que podiam inspirar-lhes as deformações da agonia [...] Hoje as crianças são iniciadas, desde a mais tenra idade, na fisiologia do amor e do nascimento; no entanto, quando não veem mais o avô e perguntam por que, respondem-lhes, na França, que este viajou para muito longe, e, na Inglaterra, que descansa num lindo jardim onde crescem as madressilvas (Ariès, 2012, p. 240).

É culturalmente comum ouvirmos os pais dizerem aos filhos que o avô ou o parente próximo recém-falecido foi fazer uma viagem e que não se sabe

quando voltará. Ou, ainda, que ele se transformou em uma estrela brilhante ou que foi morar com Deus. O eufemismo é a figura de linguagem mais explorada para evitar o encontro com a realidade tragicamente ressentida, pois omiti-la apresenta-se como uma alternativa menos impactante do que ter que explicar a verdade. Para aqueles que ficam, a vida precisa seguir o seu curso. Ou seja, o luto deve ser discreto, visto que o seu comportamento não pode afetar o equilíbrio de uma existência que prima pela felicidade, pelo prazer ininterrupto e pela exclusão de possíveis traumas. O luto exacerbado faz reviver, em um ciclo intermitente, a própria morte, gerando pânico e instabilidade.

Devido ao impasse que caracteriza o enfrentamento e a aceitação da morte dos familiares e, especialmente a da própria criança, que inevitavelmente também chegará um dia, os pais se sentem na obrigação de recorrerem à promessa de uma vida eterna, alicerçada na fé e na religiosidade.

Nessa mesma linha de pensamento, a partir do final do século XIX e início do século XX, nascida nos Estados Unidos, uma nova particularidade predomina nas atitudes do homem perante a morte. Baseada na evolução da sociedade, que busca incessantemente ser feliz e enriquecer (lucrar e se desenvolver economicamente), a morte passa a ser interdita nas rodas de conversa, nos jantares de família, ou seja, tenta-se eliminar praticamente tudo que suscite a sua lembrança. Ela torna-se extinta do convívio, dos discursos, da realidade propriamente dita.

Intentamos exterminar a morte com o intuito de preservar a felicidade. É quase uma premissa. No mundo de hoje, baseado no acúmulo de bens e no entretenimento gratuito, não ser feliz não é uma opção. Torna-se obrigatório viver sob uma redoma chamada felicidade, a qual guiará nossos passos nessa existência. A morte aparece como intrusa em um planejamento de vida perfeito e inviolável.

Em um primeiro momento, os familiares e amigos esforçam-se em ocultar do moribundo a sua fatual condição, no intuito de poupá-lo de um possível trauma ou de enfraquecê-lo. Assim, a verdade torna-se problemática. Em um contexto no qual ser feliz é a razão de viver das pessoas, uma notícia brusca como a proximidade da morte não é tão fácil de ser revelada, nem assimilada. Esse choque de realidade perturbaria a estável sensação de prazer de uma existência onde justamente a ideia de que se morre um dia não faz parte do

cotidiano. Na prática, o mundo moderno furta o tempo de meditação do ser humano, impondo-lhe ininterruptas tarefas cotidianas, mantendo-o em constante ocupação justamente com incumbências que não lhe permitem um olhar mais reflexivo sobre suas questões mais íntimas.

Essa reflexão introdutória acerca da Morte fez-se necessária e oportuna, pois cria uma ponte para a discussão sobre as categorias psicológicas da Morte⁸ exploradas pelo crítico Michel Guiomar em seu trabalho intitulado *Princípios de uma estética da morte*⁹, publicado originalmente em 1967¹⁰.

2.2 O Apocalipse

De modo a introduzir o conceito de Apocalipse, resgatamos, inicialmente, as pesquisas de Bauckham (2022). Para ele, a palavra “apocalipse” possui origem grega (*apokalypsis*) e significa “revelação”. No entanto, Edinger (2023, p. 27) explora etimologicamente o termo e explica detalhadamente as suas nuances:

A raiz é o verbo *kalypto*, que significa “cobrir ou esconder”; o prefixo é a preposição, *apo*, que significa “longe ou a partir de”. Portanto, *apokalypsis* significa “tirar fora o que cobre” daquilo que era secreto ou encoberto – revelando o que antes era invisível. No entanto, de acordo com o uso geral, o termo “apocalipse” assumiu o significado generalizado de “vinda da divindade para afirmar sua soberania” – ou a vinda de um messias para julgar, recompensar ou punir a humanidade.

⁸ As categorias psicológicas da Morte são analisadas no capítulo 3, *Na trilha da morte: as categorias psicológicas*.

⁹ *Principes d'une esthétique de la mort* é um trabalho do filósofo francês Michel Guiomar que explora a relação entre a estética e a morte na arte e na filosofia. Guiomar investiga como a morte tem sido representada e compreendida nas artes e na cultura ao longo da história, propondo uma reflexão sobre o impacto dessa temática na estética. O livro aborda questões como a maneira como a morte é representada nas artes visuais, literatura e cinema, e como essas representações influenciam nossa percepção da vida e da morte. Guiomar também discute como a morte pode ser uma fonte de inspiração criativa e um elemento fundamental na construção de significados estéticos. A obra é marcada por uma abordagem filosófica e crítica, que busca entender as implicações da morte na experiência estética e como a arte pode refletir e questionar o sentido da existência. Ao propor uma “trilha psicológica”, o autor parte do *Divertissement* (recusa agnóstica à ideia de morte) rumo ao outro polo, a noção de *Seuil de l'Au-delà* (Limiar do Além), de onde surge a interação com o sobrenatural e os elementos fantásticos, potencializadores da reflexão sobre a Morte.

¹⁰ Utilizamos para o nosso estudo a versão atualizada de 1993.

De acordo com Sabbag (2004), o último livro do Novo Testamento teria sido escrito em torno do ano de 96 d.C., na região da ilha de Patmos. Especialmente na literatura e na cultura popular, o termo “Apocalipse” é comumente associado a eventos catastróficos e, também, ao fim do mundo. O seu conceito pode ser encontrado em várias tradições religiosas, incluindo o Cristianismo, o Judaísmo e o Islamismo.

Na Bíblia cristã, o livro do *Apocalipse*, também conhecido como o livro do *Apocalipse de João*, descreve uma série de visões proféticas sobre o fim dos tempos, como as trombetas anunciadoras do fim: “O primeiro anjo tocou a trombeta, e houve saraiva e fogo de mistura com sangue, e foram atirados à terra. Foi, então, queimada a terça parte da terra, e das árvores” (Bíblia, 2004, Ap, 8,7, p.1199). Perpassando gerações, a crença no fim dos tempos moldou o imaginário ocidental a ponto de embasar a cultura religiosa de povos e influenciar parte da produção artística de diversas sociedades. O afresco *O Juízo Final* de Michelangelo, na Capela Sistina, exemplifica essa visão: Cristo no centro do afresco julga os vivos e mortos, enquanto os condenados são castigados e os justos elevados, enfatizando a ideia de punição seguida por um novo começo.

De um modo geral, o livro apresenta uma narrativa alegórica sobre o embate entre o bem e o mal, culminando na batalha final entre Deus e Satanás. Para Bauckham (2022, p. 36), “o Apocalipse pode ser considerado não só uma das melhores peças literárias do Novo Testamento, mas também um dos maiores feitos teológicos do cristianismo primitivo”. No entanto, devido a sua pluralidade de imagens e signos, trata-se de uma narrativa complexa que comporta o significado total das Escrituras. Para Northrop Frye (2021, p. 206), “qualquer um que chegasse ‘a frio’ no Livro do Apocalipse, sem nenhuma espécie de contexto, provavelmente o consideraria uma simples rapsódia insana. Ele já foi descrito como um livro ao qual se chega ou do qual se sai louco”. Edinger (2023, p. 25) corrobora a complexidade de tal texto ao afirmar que “não se pode compreender o Apocalipse recorrendo somente a uma leitura superficial. Em muitos aspectos, ele atinge a mente moderna como sendo algo bizarro e quase ininteligível”. Entrar em contato com o relato de revelações visionárias, repleto de símbolos, que faz alusão ao fim dos tempos, exige um olhar lúcido e capaz de filtrar tais informações. Nogueira (2011, p. 97) afirma que

um apocalipse assim concebido é uma enciclopédia, uma Escritura, e é neste processo de recepção do texto que o Apocalipse de João foi transformado num texto da cultura ocidental. Temos aqui um ponto de contato importante entre os apocalipses e a literatura. Narrar revelação é narrar em formas complexas da linguagem (metáforas, enigmas, sistemas de símbolos, alegorias, citações deformadas de textos antigos) os caminhos tortuosos para sua obtenção.

Não se trata de uma psicografia direta das palavras de Deus, ou de um anjo, mas de um trabalho de escrita elaborada. A leitura do *Apocalipse*, portanto, não pode se limitar a uma interpretação literal, dada sua natureza multifacetada e densa em simbologia. Ele funciona como um convite ao leitor para transcender a superfície do texto e buscar significados mais profundos, que se desdobram através de uma narrativa complexa e repleta de referências cruzadas. Essa qualidade transformou o *Apocalipse* em uma obra que ressoa não apenas no contexto teológico, mas também na literatura ocidental como um todo, tornando-se uma fonte inesgotável de interpretações e inspirações. Assim, ao confrontar-se com tal criação, o leitor moderno é desafiado a decifrar um “código” literário e espiritual, o que exige tanto conhecimento quanto sensibilidade para captar as nuances de suas mensagens e visões:

Ainda que Apocalipse lembre, de uma forma muito geral, o tipo de profecia que João poderia ter oferecido oral e pessoalmente, é também uma composição muito mais elaborada e estudada do que qualquer profecia extemporânea poderia ter sido. Apocalipse é uma obra literária composta com um cuidado e uma habilidade impressionantes. Certamente, não podemos duvidar de que João teve experiências visionárias marcantes, mas ele as transmutou por meio do que deve ter sido um longo processo de reflexão e escrita, em uma criação totalmente literária que não teve o objetivo de reproduzir a experiência, mas, sim, de comunicar o significado da revelação que lhe foi dada (Bauckham, 2022, p. 16).

Esse mergulho interpretativo nos conduz inevitavelmente ao conceito de escatologia, uma noção central para compreender a mensagem e o propósito do *Apocalipse*. A escatologia, derivada do grego *eschatos*, que significa “último” ou “final”, refere-se ao estudo dos eventos relacionados ao fim dos tempos e ao destino final da humanidade. É uma área que tem sido objeto de especulação e debate em diversas religiões e tradições culturais ao longo da história. Nesse

sentido, (re)interpretar o *Apocalipse* primordial, contextualizá-lo e ressignificá-lo em nosso tempo pode ser profícuo para compreendermos e questionarmos a realidade em que vivemos. Essa compreensão escatológica não apenas projeta o destino da humanidade, mas também nos leva a considerar a presença dos falecidos e sua contínua influência em nossa existência. Não podemos, portanto, negligenciar a influência dos mortos – ou de sua forma astral no além vida – em nossa realidade, pois eles “estão diante da nossa porta, nos rodeiam, vivendo a vida deles, se podemos dizer, durante toda a sequência que separa a morte física da sua liberação definitiva, ritmada pelas etapas da sua decomposição, e ainda além” (Vovelle, 2010, p. 31).

Além disso, a ideia de um Apocalipse perpassa o contexto religioso, aparecendo também em diversas obras literárias e cinematográficas. De acordo com Nogueira (2011, p. 95), “apocalipse é sinônimo na cultura popular de catástrofe no final dos tempos, em um tempo não só linearmente, mas qualitativamente final, de consumação”. Em alguns casos, eventos catastróficos que levam à destruição em massa, como um desastre natural (tsunamis, furacões, meteoros), uma guerra nuclear, um surto de uma doença mortal (como a pandemia da Covid-19) ou um colapso social e econômico são temidos pela população como um *Apocalipse* bíblico, pois carregam consigo um grande potencial de extermínio, tornando-se tema de profundas reflexões por meio de criações artísticas.

Edward Edinger (2023) apresenta o conceito de *Arquétipo do Apocalipse*, representando um padrão psíquico primordial no inconsciente coletivo, que se manifesta tanto como uma estrutura simbólica quanto como uma força dinâmica e viva. Esse arquétipo organiza-se em torno de imagens de destruição, julgamento e renovação, elementos recorrentes na literatura apocalíptica, especialmente no *Livro do Apocalipse*. Ele simboliza, em um nível profundo, o processo de revelação da verdade oculta, trazendo uma renovação completa após a dissolução do estado atual. No nível psicológico, o Apocalipse representa o advento do “Self” – ou “Si-mesmo” – na consciência individual, um evento marcante que, embora turbulento, leva à integração e expansão da personalidade.

Edinger (2023) observa que o arquétipo do Apocalipse está ativo não apenas na psique individual, mas também no coletivo, refletindo-se nas crises e

colapsos de estruturas sociais, políticas e religiosas contemporâneas. Sua presença pode ser percebida em fenômenos como o surgimento de seitas apocalípticas, a crescente popularidade de narrativas de fim do mundo, e até mesmo no fervor ambientalista de algumas correntes. Esse arquétipo, quando constelado, provoca um abalo que visa reconfigurar o mundo interno e externo de acordo com uma ordem simbólica mais ampla, evidenciando uma busca profunda por sentido e conexão com o que é transcendente. A presença de elementos como os gafanhotos e a Besta em *De cada quinhentos uma alma*, investigados com mais detalhes posteriormente, reflete as forças destrutivas e transformadoras descritas por Edinger (2023), que se enovelam na psique coletiva e evocam profundas tensões entre o consciente e o inconsciente, abrindo uma fresta para os eventos do Limiar do Além, conceito que será estudado também mais adiante.

Ao examinarmos a fundo o livro do *Apocalipse*, percebemos que ele ultrapassa o simples relato religioso para se estabelecer como uma poderosa crítica ao sistema imperial. Muitas vezes interpretado como uma resposta à perseguição contra os primeiros cristãos, o *Apocalipse*, na verdade, oferece uma denúncia mais ampla contra as dinâmicas de opressão e injustiça representadas pelo Império Romano. Essa abordagem nos convida a olhar para o texto também como um manifesto de resistência política, um retrato de oposição ao autoritarismo que dialoga não só com a teologia, mas com a política, a história e a filosofia. Assim, compreendemos que existe um discurso crítico que transcende seu contexto original e nos propõe uma reflexão sobre a relação entre fé e poder:

É um erro grave deduzir que Apocalipse se opõe ao Império Romano meramente por causa de sua perseguição aos cristãos. Na verdade, o livro apresenta uma crítica profética completa do sistema de poder romano. É uma análise que torna esse livro o elemento mais poderoso da literatura de resistência política no período inicial do império (Bauckham, 2022, p. 53).

Constatamos, portanto, o caráter político do texto, que serve de arma de resistência contra sistemas imperialistas. Com efeito, ao interpretar as metáforas e contextualizar os eventos, temos um panorama mais assertivo dos possíveis significados bíblicos, que podem dialogar com diversas áreas do conhecimento.

No entanto, a despeito de sua natureza aparentemente tenebrosa, o conceito de Apocalipse também pode ser interpretado como uma oportunidade de renovação e recomeço. Na literatura e na cultura popular, muitas vezes é retratado como uma chance para que os personagens sobreviventes se redimam ou se reinventem em um mundo pós-apocalíptico. Na fantasia, o Apocalipse muitas vezes é representado como um evento sobrenatural que traz a destruição do mundo conhecido e o surgimento de um novo mundo mágico, marcando o seu poder de renovação. A série de livros *As Crônicas de Nárnia* (2009), de C.S. Lewis, apresenta um Apocalipse como parte do enredo, com a queda de Nárnia e sua eventual renovação. O escritor americano Cormac McCarthy, por exemplo, em seu livro *A Estrada* (2006), descreve um mundo pós-apocalíptico no qual um pai e seu filho lutam para sobreviver em um ambiente hostil e violento. De acordo com Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 62), o livro

descreve o desenrolar de um processo irrefreável de decaimento, um pouco à maneira de *Ubik*, de Dick, em que os objetos à nossa volta vão envelhecendo, num ritmo cada vez mais rápido, até finalmente percebermos que a morte não é, como pensávamos, um inimigo externo contra o qual estaríamos lutando em enorme desigualdade de condições, mas um princípio externo: nós já estamos mortos e a vida é o que passou para o lado de fora [...] a morte ameaça o tempo todo capturar os poucos vivos que restam, subtraindo-lhes o mundo.

O Apocalipse também pode ser retratado como uma metáfora para a luta interna do ser humano contra seus próprios demônios. O livro *Laranja Mecânica* (2014), de Anthony Burgess, apresenta uma visão distópica da sociedade e explora a natureza da violência e do livre-arbítrio através de seu protagonista, Alex.

Como já dito, a literatura apresenta uma variedade de abordagens para o tema do fim dos tempos, desde o retrato realista de uma catástrofe global até a representação simbólica do conflito interno do ser humano, oferecendo uma fonte de reflexão sobre questões fundamentais da vida humana, como a luta pela sobrevivência, a natureza do mal e a possibilidade de renovação.

Considerando o Apocalipse do ponto de vista científico e associando-o com as perspectivas de sobrevivência humana, Gee (2024) sugere que, em alguns milhares de anos, o *Homo sapiens* se extinguirá devido a fatores como

esgotamento dos recursos habitáveis da Terra, declínio populacional e variação genética limitada. A humanidade, apesar de seus esforços para reparar danos ao planeta, enfrenta uma “dívida de extinção” devido à degradação ambiental que causou. Além disso, falhas na renovação populacional e mudanças comportamentais e ambientais agravam o cenário. Mesmo em milhões de anos, futuros prospectores teriam dificuldade em detectar vestígios da humanidade, talvez captando apenas sinais sutis de atividades passadas em isótopos incomuns:

Nos próximos milhares de anos, o Homo sapiens desaparecerá. A causa será, em parte, o pagamento de uma dívida de extinção há muito vencida. A porção de habitat ocupada pela humanidade é nada menos que a Terra inteira, e, progressivamente, os seres humanos a estão tornando menos habitável (Gee, 2024, p. 188).

Portanto, a extinção da espécie é certa, de acordo com os cientistas: “O Homo sapiens, contudo, acabará extinto, mais cedo ou mais tarde” (Gee, 2024, p. 204). Para o autor, a história da humanidade ocupa um mero parágrafo no livro da vida na Terra. Estamos aqui há muito pouco tempo e não permaneceremos muito mais.

Frente ao dilema da não continuidade, a imaginação projeta cenários possíveis ou impossíveis, de modo a antecipar o fim e tornar o extermínio menos estranho, repentino ou abrupto. A literatura joga com aquilo que pode ser. Cenários inventados dialogam com os temores relacionados à condição intrínseca do Homo Sapiens Sapiens, sua ligeira presença na Terra tanto como espécie quanto ainda mais como indivíduo. Nascemos, passamos (com certa brevidade, diga-se de passagem) e morremos. Como lidar com tal assertiva? Lançamos mão do nosso poder de imaginação, de criação, de reflexão, flertamos com o sobrenatural, com a subjetividade e com o desconhecido no intuito de moldar uma explicação que acalente a nossa alma, sempre temerosa do suspiro derradeiro.

A visão de Edinger sobre o arquétipo do Apocalipse como um processo de revelação e renovação pode ser relacionada ao prognóstico apresentado por Gee (2024) sobre o destino da humanidade e a inevitabilidade de sua extinção. Enquanto Edinger descreve o arquétipo do Apocalipse como um mecanismo psíquico que reestrutura a consciência e a sociedade em momentos críticos, Gee

destaca um paralelo sombrio no plano físico: o impacto da humanidade no planeta parece impulsionar sua própria autodestruição. Esse percurso, embora se manifeste no mundo concreto, ecoa a ideia de transformação radical e julgamento contida no arquétipo, sugerindo que as mudanças psíquicas e simbólicas também se refletem nas consequências tangíveis das ações humanas sobre o ecossistema terrestre.

A simbologia apocalíptica, em um contexto contemporâneo, admite múltiplas interpretações e significados. Fenômenos globais como as mudanças climáticas, a pandemia de COVID-19, a crise econômica, a crescente desigualdade social e outros desafios de escala planetária têm levado à reinterpretação dos símbolos do Apocalipse, que muitos associam a sinais de uma transformação ou destruição iminente. Alguns autores interpretam esses eventos como indicadores da devastação ambiental e do risco de colapso ecológico, enfatizando a urgência de uma reestruturação sustentável. Outros, no entanto, leem essas crises como reflexos de uma crise moral e existencial, que suscita uma profunda revisão dos valores e prioridades da sociedade atual. Tais interpretações ilustram a relevância dos arquétipos apocalípticos como instrumentos de análise crítica das complexidades e das rupturas de nosso tempo.

Ailton Krenak, ativista indígena e escritor brasileiro, aborda a questão da perda da identidade ligada às origens de seu povo como algo profundamente conectado à sensação de fim de mundo. Em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), ele argumenta que essa sensação apocalíptica é uma experiência que povos indígenas, especialmente no Brasil, têm vivido há muito tempo, desde o início da colonização, quando foram removidos de seus territórios. Suas culturas e formas de vida foram ameaçadas e fragmentadas.

Para Krenak, a perda da identidade cultural e da ligação com a terra representa um colapso existencial. O rompimento com as raízes e a desconexão com a natureza criam uma sensação de esvaziamento, como se o mundo deles, construído sobre relações com o meio ambiente, estivesse terminando. Essa perda de identidade leva ao que ele chama de um “desaparecimento de mundos”, onde a devastação ecológica e cultural surge como uma forma de extermínio.

Ele também propõe que, para muitos povos indígenas, o fim do mundo não é um evento futuro, mas algo que já aconteceu e continua acontecendo de forma contínua, à medida que seu modo de vida e suas cosmovisões são desmantelados pela modernidade. Para Krenak (2019, p. 8), “se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos”. A solução proposta por Krenak é o resgate das conexões ancestrais com a terra e com as tradições, como uma maneira de adiar ou evitar essa sensação de Apocalipse.

Desse modo, filósofos, escritores e artistas contemporâneos têm revisitado o tema do Apocalipse para explorar questões centrais como a mortalidade, a responsabilidade coletiva, a esperança e a resiliência diante das incertezas do futuro. O imaginário do Juízo final permanece um recurso poderoso, capaz de provocar reflexões profundas sobre o papel do ser humano frente às crises atuais e de inspirar uma busca renovada por transformação e redenção.

2.3 As categorias psicológicas

2.3.1 O *Divertissement*

Guiomar (1993) inicia a sua trilha psicológica rumo à morte com o conceito de *Divertissement*. Substantivo masculino em sua língua de origem, o francês, pode ser traduzido para o português como *divertimento*, *entretenimento* ou, no limite, como *distração*. De fato, todas as opções potencializam o efeito do vocábulo que, muito mais ligado a comportamentos coletivos e sociais do que individuais, afastam a testemunha¹¹ dos climas psicológicos orientados em direção à Morte e o mantém na segurança artificial, pois que fabricada, da vida gregária.

¹¹ Tradução do termo *témoin*, proposto por Michel Guiomar. Trata-se do indivíduo que testemunha, ou seja, presencia o evento insólito ou adentra na trilha psicológica em direção à morte.

Tais criações coletivas – e aqui podemos inserir tudo o que envolve o homem em uma espécie de limbo temporal, o ciclo cotidiano, a sua rotina de afazeres diários – atuam como um escudo contra a ideia de Morte. É, com efeito, uma recusa com relação à sua intrusão na estrutura de redoma criada socialmente para o ser humano:

O *Divertissement* é uma atitude criativa, um clima psicológico da testemunha, o contorno estético de uma obra que mantenha indivíduo ou coletividade no seio de uma segurança *fabricada* pela vida gregária: é a *recusa agnóstica da ideia de Morte*¹² (Guiomar, 1993, p. 141 – tradução nossa).

Trata-se do desvio da verdadeira consciência com relação à sua inata condição de ser finito, da presença, próxima ou não, da morte. Tal desfoco dá-se, geralmente, pela falsa sensação de segurança gerada por uma rotina imposta socialmente, na qual não nos sobra tempo para refletir sobre os temas ontológicos que nos possibilitariam um alcance metafísico, uma compreensão filosófica acerca da vida e da morte. Em outras palavras, as distrações/obrigações cotidianas – e, em nossos dias com ainda mais potência, a Internet com suas redes sociais, cujo foco é exatamente sorver e enovelar o usuário em seu infinito e distraidor conteúdo – enreda-nos em um sistema que mina nosso tempo, impossibilitando-nos de perceber aquilo que realmente somos, ou seja, seres em face da Morte.

Com relação às obras de *Divertissement*, cuja temática giraria em torno de eventos potencialmente recreativos, orientando a mente do leitor para um tempo suspenso, no qual apenas o entretenimento surte efeito, não oferecem, em termos gerais, substância profícua para as análises que objetivamos neste estudo, pois

a obra de *Divertissement* é, portanto, de forma estável, nítida, legível e, pela afirmação necessária de suas técnicas, tradicionalista, não revolucionária, o imediatismo de significado recreativo não podendo, com efeito, ser reconhecida em

¹² *Le Divertissement est une attitude créatrice, un climat psychologique du témoin, le contour esthétique d'une oeuvre qui maintiennent individu ou collectivité au sein d'une sécurité fabriquée par la vie grégaire : c'est le refus agnostique de l'idée de Mort.*

procedimentos novos, de vanguarda, em ruptura de conformismo¹³ (Guiomar, 1993, p. 188 – tradução nossa).

Considerando a superficialidade filosófica e psicológica ligada a tal conceito, o que nos interessa, efetivamente, é a análise das categorias que surgem a partir do distanciamento com relação ao comportamento gregário proposto pelo *Divertissement*. Guiomar traça uma espécie de linha imaginária que conduz o leitor a compreender a evolução psicológica da testemunha com relação à ideia de Morte. Em um polo, abandonamos o *Divertissement* rumo aos eventos típicos do *Seuil de l’Au-delà*, ou seja, o Limiar do Além. No entremeio, cabe refletir acerca das categorias que preparam o indivíduo para a incursão no Fantástico.

2.3.2 O Crépusculaire, o Funèbre e o Lugubre

A presença Crepuscular, seja no ambiente externo ou participando da criação do clima psicológico da testemunha, representa o adentramento nas categorias da Morte. Sua atuação é fundamental, inclusive, como elemento de transição entre as outras categorias, ajudando a compor os elementos essenciais para a que a passagem rumo a climas mais densos e profundos possam se desenvolver. A própria etimologia da palavra revela o seu caráter. De acordo com Guiomar (1993), em sua origem o termo *crepúsculo* significa *incerteza*. Nesse contexto, vários outros vocábulos e noções compõem o seu mosaico semântico, tais como: “a indecisão, a dúvida, o ceticismo, a expectativa, a inquietude, a esperança¹⁴” (1993, p. 189 – tradução nossa). Mesmo que o Crepuscular não pertença especificamente ao mundo dos mortos, também não deve se enquadrar no *Divertissement*. Tais características retiram o indivíduo da estabilidade gregária, deixando-o em estado de alerta com relação à possibilidade de uma entrada em uma atmosfera de morte. Isolado da tropa, ele se inquieta e se angustia, abrindo-se para eventos desestabilizadores.

¹³ *L’oeuvre de Divertissement est donc de forme stable, nette, lisible et, par l’affirmation obligée de ses techniques, traditionaliste, non révolutionnaire, l’immédiateté de signification divertissante ne pouvant en effet être reconnue dans des procédés nouveaux, d’avant-garde, en rupture de conformisme.*

¹⁴ *L’indécision, le doute, le scepticisme, l’attente, l’inquiétude, l’espoir.*

Imageticamente falando, os efeitos de *contre-jour*, *contre-nuit* e *clair-obscur* contribuem para gerar esse sentimento de incerteza, abrindo uma brecha para o surgimento de elementos fantásticos.

Com efeito, trata-se de um caminho sem volta: a partir do momento em que a barreira social que protegia o indivíduo desmorona, não é mais possível a sua reconstrução. Ao abandonar o grupo, as influências sociais, adentra-se um caminho cujo final é único e inevitável: a morte. Em outras palavras, ao se perder na possibilidade, não há mais resgate, não é possível voltar à tranquilidade alienada da manada. A solidão é a porta de entrada para a reflexão, a compreensão, o encontro inevitável com a morte: “O Crepuscular, como categoria estética, é uma Solidão da alma¹⁵” (Guiomar, 1993, p. 190 – tradução nossa).

O Crepuscular é responsável por permitir e até mesmo auxiliar no surgimento de elementos incríveis ou de complexa interpretação no cenário. De um modo geral, trata-se de uma alteração no contexto espaciotemporal, permitindo interpretações dúbias, mal-entendidos, incertezas, desfoco, imprecisão e oscilações na classificação do real. Os eventos que estão sob a influência Crepuscular geram sentimentos de instabilidade. Essa categoria insere na mente da testemunha alguns dos tons mortuários, ainda não identificáveis, porém presentes. É o momento em que ela não se encontra mais totalmente distraída em meio à tropa, sob total influência gregária, porém ainda não é capaz de discernir e interpretar com legitimidade a possibilidade do Limiar. Temos o equilíbrio entre recusa e aceitação da ideia de Morte.

A próxima categoria dentro da trilha em direção à Morte é chamada de *Funèbre*. Trata-se da tomada de consciência da possibilidade da Morte, mais especificamente da noção de um ciclo biológico cujo fim é a Morte. Em outros termos, compreende-se que há uma trajetória inevitável, um percurso comum a todos os seres vivos e que, cedo ou tarde, a morte chegará. É a ideia do reconhecimento de um fenômeno sem, no entanto, agravá-lo. Um estado de consciência que ainda não amadureceu a ponto de saber ou poder se expressar. Um sentimento íntimo que começa a se esvaír na medida em que se tenta descrevê-lo. Ele é interno e inexpressável. Para Guiomar (1993, p. 221 –

¹⁵ *Le Crépusculaire, comme catégorie esthétique, est une Solitude de l'âme.*

tradução nossa), “o Fúnebre faz de cada um de nós o túmulo vivo de nós mesmos e uma célula da Morte universal¹⁶”.

Se, por um lado, os monumentos construídos pelo homem perpassam eras e trazem a sensação de eternidade – edificações artificiais transmitem uma ideia ilusória de continuidade no tempo, pois, geralmente, duram mais do que um ciclo biológico humano –, por outro, o contato com a natureza nos recoloca em contato com os ciclos naturais e nos possibilita uma compreensão mais orgânica com relação à ideia de Morte. O movimento do sol, das águas, do vento e o modo como os animais se organizam para sobreviver e dar continuidade à sua espécie são indicativos de que tudo tem um começo, um meio e um fim. Diante dessa reflexão, o Fúnebre se classifica como uma categoria neutra, não avançando e nem retardando o pensamento ou o prazo de chegada da Morte.

Ao avançarmos na trilha psicológica da Morte, deparamo-nos com a categoria denominada *Lugubre*, podendo ser classificada como estado ativo do *Funèbre*, trazendo o seu sentimento inicial à tona. Enquanto o Fúnebre pertence à região profunda do ser, camuflado no interior, o Lúgubre representa a emanção do fantasma interior, a possibilidade de um evento: “O Lúgubre é um choque, ou melhor, por esse choque a cristalização do Fúnebre¹⁷” (Guiomar, 1993, p. 244 – tradução nossa). A categoria do Lúgubre relaciona-se com uma sensação estranha, um frio na espinha devido a um pressentimento de que algo está para acontecer. Trata-se da possibilidade de um evento perigoso, mortífero, caótico ou perturbador que, surgindo no ambiente, causa um espanto de fora para dentro na testemunha. Nesse momento, ligamos o estado de alerta frente a uma ameaça à nossa existência. Estamos diante do espectro da Morte e somos obrigados a aceitar a probabilidade do risco.

Em outras palavras, a Morte assombra o ambiente, pintando-o com suas cores favoritas. Não temos ainda a presença confirmada do monstro, do fantasma, da Morte personificada, mas a aura mortífera se faz presente de algum modo. A sensação de morte paira no ar, infectando a testemunha. Trata-se do reconhecimento de uma carga maléfica presente no universo circundante, não

¹⁶ *Le Funèbre fait de chacun de nous le tombeau vivant de nous-mêmes et une cellule de la Mort universelle.*

¹⁷ *Le Lugubre est un choc, ou plutôt par ce choc la cristallisation du Funèbre.*

necessariamente física, não necessariamente configurada, mas cuja energia pode ser captada por algo além dos sentidos. Uma percepção evolutiva e racional com relação aos eventos presentes no ambiente onde a testemunha se encontra. Os dados externos são captados, potencializam-se no indivíduo, apontando em direção a uma possível morte. É como um vulto por entre as folhagens, um ruído amedrontador, um sexto sentido que revela aquilo que não conseguimos enxergar a olho nu.

2.3.3 O *Insolite*

O Insólito representa uma alteração da configuração da construção e compreensão de mundo habitual. Ele “surge de uma alteração de leis admitidas e existe somente para uma testemunha que se auto convida a uma interpretação irracional dos fatos¹⁸” (Guiomar, 1993, p. 278 – tradução nossa). Para o filósofo francês, é possível perceber a formação do Insólito na testemunha considerando um processo baseado em três fases principais.

Na primeira fase, chamada de “Predisposição crônica ou passageira”, estados crepusculares da alma da testemunha tais como a incerteza, a insegurança, a indecisão, a dúvida, o estado de vigília noturna e o delírio – em sua essência, instáveis – encontram-se entre os fatores mais importantes no que se refere ao desencadeamento desse processo particular. Dessa forma, “o Insólito surgiria originalmente de uma tendência particular da testemunha em retirar-se em si mesma, em reconhecer entre o mundo exterior e este, interior, do seu psiquismo profundo, uma dualidade, uma ruptura irreduzível¹⁹” (Guiomar, 1993, p. 278, 279 – tradução nossa). Essa gama de sentimentos/sensações abre caminho para o temor da Morte. Com efeito, nesse contexto, inicia-se “um jogo com a Morte, cujo roçar é o tema, que só se finaliza no Trágico e no afrontamento

¹⁸ *surgit d'une altération de lois admises et n'existe que pour un témoin qui se convie lui-même à une interprétation irrationnelle des faits.*

¹⁹ *l'Insolite émergerait originellement d'une tendance particulière du témoin à se retirer en lui-même, à reconnaître entre le monde extérieur et celui, intérieur, de son psychisme profond, une dualité, une discontinuité irréductible.*

com Ela²⁰” (Guiomar, 1993, p. 280 – tradução nossa). Instaure-se, portanto, a ideia de Limiar, ou seja, de limite entre dois mundos.

Na segunda fase, “Desmoronamento das funções racionais em proveito da imaginação e da sensibilidade”, a formação do Insólito apresenta-se por meio do desfazimento do pensamento racional, que é reforçado quando a testemunha se engaja em um clima de desagregação do real. Há, portanto, o surgimento de uma oposição entre o medo causado no homem comum, gregário, frente ao desregramento de um universo que até o devido instante era concebido como normal, e uma onda de euforia irracional. A aceitação não é vista como maléfica, pejorativa ou degradante, mas como uma oportunidade de acesso a novas leis, subindo de nível, alcançando um patamar próximo ao Limiar, permitindo-lhe adentrar no Cósmico.

Nessa terceira fase de evolução psicológica da testemunha, ainda segundo Guiomar (1993), denominada “Dissolução dissociante do Eu na iminência metamorfoseante dos dados sensíveis”, ao se deparar com as novas leis às quais a testemunha se permitiu experimentar, o Eu parte em busca de reconquistar a si próprio e um outro Real. Permanecendo a ruptura, é graças a ela que nasce o diálogo com o Duplo. É preciso frisar que o Insólito não implica a dissolução da consciência: “o Eu dissociado mantém a sua lucidez²¹” (Guiomar, 1993, p. 285 – tradução nossa). Em suma, o Duplo surge, portanto, de uma projeção do Eu no mundo exterior. Ao tomar corpo, os fenômenos mentais da testemunha cristalizam-se como ecos das fases psicológicas anteriores. Muitas vezes, é somente por meio do duplo que podemos ter acesso aos pormenores labirínticos, às vozes mais recônditas e aos segredos mais obscuros dos personagens.

Paralelamente à evolução psicológica da testemunha para a formação do Insólito, Guiomar propõe igualmente três fases no que tange ao diálogo entre a testemunha e o mundo exterior, sendo elas “Imobilização cósmica”, “Saturação” e “Supersaturação”.

²⁰ *un jeu, un jeu avec la Mort, dont frôlement est le thème, qui ne s'achève que dans le Tragique et dans l'affrontement avec Elle.*

²¹ *le Moi dissocié garde sa lucidité.*

A “Imobilização cósmica” corresponde à predisposição psicológica. Os jogos de sombra e luz, a aproximação noturna, imobilizam o instante e conferem a ele uma tendência insólita. Para Guiomar (1993, p. 286 – tradução nossa),

a aurora é por si só brancura, uma luz prometida, acolhida instantaneamente; o crepúsculo indica o contrário, pelas ressonâncias que lhe confere o inconsciente coletivo, uma recusa da penumbra. É nesse equilíbrio instável, orientado para o noturno, que se anuncia o Insólito. Nesse momento, o cósmico imobiliza-se, talvez não de um modo real, mas psicologicamente: na natureza, o prelúdio à noite parece mais lento que o despertar da vida pela manhã e a recusa que nós objetamos à aproximação da penumbra atrasa ainda mais psicologicamente essa penumbra²².

Contrariamente à aurora, que anuncia a claridade, a luz que traz consigo toda a simbologia do branco, o crepúsculo noturno, por sua vez, em seu escurecimento lento e misterioso, tornado ainda mais lento devido à nossa recusa psicológica da escuridão, é o contexto ideal para o surgimento do insólito, que representa o tempo da instauração da vida imóvel, predominante pela madrugada afora.

A “saturação” corresponde ao desmoronamento do racional. Trata-se das transformações fenomenais que saturam o universo crepuscular, mudanças no aspecto assimilável do real, a composição de novas formas capazes de dissolver a compreensão do ambiente previamente reconhecível. A saturação do universo da testemunha permite ao invisível tomar formas e impregnar-se de um potencial de cristalização. A paisagem toma novos contornos, começa a carregar-se de novas cores e cria-se, pouco a pouco, um novo mundo. É, com efeito, uma fase de preparação para a “supersaturação”.

No estágio de “supersaturação”, visualizamos a iminência de uma transmutação. Há uma relação mútua entre o ambiente real e a testemunha. Ambos se dissolvem e se saturam um ao outro. O real dissolvido (esfacelado)

²² *l'aube est déjà une blancheur, une lumière promise, accueillie d'emblée ; le crépuscule indique au contraire, par les résonances que lui confère l'inconscient collectif, un refus de l'ombre. C'est dans cet équilibre instable, tendu vers le nocturne, que s'annonce l'Insolite. A ce moment, le cosmique s'immobilise, non pas peut-être d'une façon réelle mais psychiquement : dans la nature, le prélude à la nuit semble plus lent que l'éveil de la vie au matin et le refus que nous opposons à l'approche de l'ombre retarde encore psychologiquement cette ombre.*

supersatura o Eu, que sofreu uma evolução, passando de um eu banal para um eu profundo:

O Fantástico já aparece como a cristalização de um Insólito supersaturado. Admitindo que o Fantástico não pudesse surgir racionalmente, a saturação progressiva do contexto insólito enriquece, para além das capacidades normais de uma testemunha cujo Eu se dissolve, o conteúdo em potencial fantástico, em fantástico latente. Ou melhor: uma vez que o real circundante, bem como o Eu, dissolvem-se, todos devem ser considerados nessa supersaturação, como um do outro solvente e dissolvido; o real dissolvido supersatura o Eu, não mais o eu banal corriqueiro, mas um Eu profundo, fazendo-lhe pressentir a iminência das transformações que, dissolvidas, podem ser operadas em si mesmo. Concomitantemente, essa iminência só pode ser provocada pela testemunha: o Eu dissolvido supersatura o antigo real, ou seja, esse contexto insólito revivido em preconcepções profundas, primordiais, que dominam, portanto, elas mesmas as preconcepções sociais, provenientes do uso, falsas²³ (Guiomar, 1993, p. 308 – tradução nossa).

A supersaturação do Insólito permite a cristalização do Fantástico. A própria testemunha, após sofrer uma transmutação com o ambiente circundante, ou seja, após dissolver-se juntamente com o universo exterior, dá vazão ao seu Eu interior e configura um novo mundo para si. Nos termos de Guiomar (1993, p. 309 – tradução nossa), “essa supersaturação dá ao mundo exterior uma tal densidade que os seres e as coisas adquirem: um novo estado, uma nova vida, o poder de uma mensagem²⁴”.

Um mundo exterior supersaturado, ou seja, sob um novo estado, não significa uma mudança em sua estrutura essencial, mas sim no modo como ressignificamos os seus elementos. Os componentes continuam a ser o que são.

²³ *Le Fantastique apparaît déjà comme la cristallisation d'un Insolite sursaturé. Étant admis que le Fantastique ne saurait rationnellement surgir, la saturation progressive du cadre insolite enrichit, au-delà des capacités normales d'un témoin dont le Moi se dissout, la teneur en potentiel fantastique, en fantastique latent. Ou mieux : puisque le réel environnant autant que le Moi se dissolvent, ils doivent tous être regardés dans cette sursaturation, comme l'un à l'autre solvant et dissous ; le réel dissous sursature le Moi, non plus le moi ordinaire du domaine coutumier, mais un Moi profond, en lui faisant pressentir l'imminence des transformations que, dissous, il peut s'opérer à lui-même. En même temps, cette imminence ne peut se provoquer que par le témoin : le Moi dissous sursature l'ancien réel, c'est-à-dire ce cadre insolite revêtu en préconceptions profondes, primordiales qui dominent alors elles-mêmes les préconceptions sociales, issues de l'utilisation, fausses.*

²⁴ *Cette sursaturation donne au monde extérieur une telle densité que les êtres et les choses acquièrent : un nouvel état, une nouvelle vie, le pouvoir d'un message.*

No entanto, a interpretação é alterada. Segundo Guiomar (1993, p. 309 – tradução nossa),

um barulho insólito não é algo diferente daquilo que ele é, a percepção dele é fenomenalmente exata, mas nós entendemos aí uma linguagem das coisas; um ranger de um móvel antigo permanece um barulho, mas esse barulho é a linguagem sonora de um invisível mascarado não somente na estrutura da madeira mas também sob o fenômeno do barulho. Esse invisível não aparece e nós não esperamos a sua aparição. O insólito se amplifica e se desenvolve no invisível, um invisível que se aproxima no ambiente imóvel onde o seu peso se acumula, supersaturado um ambiente que, por sua vez, também o satura²⁵.

O invisível age como um potencializador do insólito. Quanto mais o fenômeno invisível se aproxima e toma conta do ambiente, mais sobrecarregado ele se torna, acumulando um peso insuportável que passa a infectar, numa via de mão dupla, também a própria carga invisível. Há, por conseguinte, uma teatralização, uma revalorização do ambiente em detrimento de sua forma banalizada.

Diante de um novo mundo, uma nova vida participa de sua dinamização. O pulsar de intenções irracionais predomina sobre os estímulos racionais na testemunha, responsável por afastar os dados rotineiros e potencializar um novo ritmo, “conferindo, assim, ao universo apreendido uma estrutura espaço-temporal em discordância com o tempo e o espaço reais mensuráveis²⁶” (Guiomar, 1993, p. 315 – tradução nossa). Descortina-se uma ambientação de entre mundos, há a implementação de um tempo suspenso e seres inanimados ganham vida, do mesmo modo que os seres vivos adquirem poderes sobre-humanos, atingindo um patamar de vida superior e desenvolvendo uma visão cósmica.

²⁵ *un bruit insolite n'est pas autre qu'il n'est, la perception en est phénoménalement exacte mais nous y entendons un langage des choses ; un craquement de vieux meuble reste un bruit mais ce bruit est le langage sonore d'un invisible masqué non seulement dans la structure du bois mais même sous le phénomène du bruit. Cet invisible n'apparaît pas et nous n'attendons pas son apparition ; l'Insolite s'amplifie et se développe dans l'invisible, un invisible qui approche dans le décor immobile où sa pesanteur s'accumule, sursaturant un décor qui le sursature à son tour.*

²⁶ *Conférant ainsi à l'univers appréhendé une structure spatio-temporelle en désaccord avec le temps et l'espace réels mesurables.*

A testemunha torna-se parte integrante desse novo universo, que emana uma poderosa mensagem, fazendo eco aos impulsos inconscientes do Eu-profundo. Nas palavras de Guiomar (1993, p. 318 – tradução nossa),

essencialmente, já que fora construído pela testemunha, o Insólito não pode ser um jogo gratuito, um jogo de azar. Se eu o sinto, ele é, por natureza, destinado a mim e é para mim que ele expressa a sua mensagem, não a um outro. Eu posso saber, mas não sentir o Insólito de outro. Que mensagem é essa? De onde ela vem? Quem é que fala? Eu, evidentemente²⁷.

Uma vez que é a própria testemunha que constrói para si o contexto Insólito, somente ela pode senti-lo e vivenciá-lo em toda sua complexidade. A mensagem enviada pelo Insólito é destinada exatamente à testemunha que o criou, sendo ela mesma emissária e receptora.

A troca é genuína e verdadeira, uma vez que a resposta é obtida a partir do chamado. A mensagem só existe porque foi, de algum modo, procurada. Mesmo que inconscientemente, é possível entregar-se a esse universo. Se você o clama, ele irá responder prontamente, permitindo o seu adentramento ou compartilhamento. É possível, conscientemente, admitir e reconhecer o caráter ilusório do evento Insólito. No entanto, existe uma pulsão que atrai a testemunha em direção ao chamado. A mensagem no seu estágio mais avançado, o ponto mais penetrante, chamado de *Intersigne*, simboliza a proximidade de uma morte, seja a da própria testemunha ou a de um próximo.

É importante ressaltar que, contrariamente ao Misterioso, que possui uma explicação mesmo quando ela ainda é desconhecida, o Insólito não possui, mesmo quando a testemunha propõe uma. É preferível manter o mistério, a dúvida, o sentido ambíguo do evento, uma vez que isso oferece um suporte palpável no mundo real do qual, no entanto, ele se distancia. Essa atitude contraditória revela, portanto, a presença de dois seres em um, ou seja, uma dupla testemunha. Estamos diante de um Outro:

Se existe, de uma parte, chamado, e de outra, resposta, há um Outro; porém, uma vez que chamado e resposta me pertencem,

²⁷ *Par essence, puisque construit par le témoin, l'Insolite ne peut être un jeu gratuit, un jeu de hasard. Si je le ressens, il m'est par nature destiné et c'est à moi qu'il exprime son message, non à un autre. Je peux savoir mais non ressentir l'Insolite d'autrui. Quel est ce message ? D'où vient-il ? Qui parle ? Moi évidemment.*

dois aspectos de Mim isolam-se no Insólito e reagem diferentemente à ambiguidade da mensagem, real ou irreal, que a sua natureza diferente entretém. No Insólito, anuncia-se, com efeito, essa dissociação de nosso Duplo fora de nós mesmos; proveniente do Insólito, vemos surgir um Eu interior e um Eu exterior que se exterioriza, que, do universo insólito do qual ele faz parte, responde ao Eu, testemunha interior. Na teatralidade inerente a todo meio insólito, um Eu ator anuncia-se ao Eu testemunha que o observa em cena no limiar das metamorfoses iminentes²⁸ (Guiomar, 1993, p. 318-319 – tradução nossa).

Chamado feito, chamado recebido e, conseqüentemente, respondido. O eu cotidiano, considerado como diurno, permanece interno, porém superficial, margeando o inconsciente e o consciente anulado pelo poder do Outro, mais poderoso. O Eu profundo, por sua vez, exteriorizado, faz eco, iniciando o diálogo. Há, portanto, o desbloqueio do inconsciente, que ressurgue e, não suportando a pressão dos novos eventos, explode, invertendo os conceitos adquiridos. Dessa forma, o mundo conceitual cotidiano adormece. O Eu profundo, conseqüentemente, integra o mundo anterior aos conceitos do eu habitual, ou seja, o mundo da infância. E então, um novo processo se revela: o Eu profundo encontra um outro contexto, reestruturado de acordo com novas leis, não mais preso às imposições e influências gregárias do mundo externo. Trata-se de uma ambientação mais essencial, regida por tendências profundas. Em outras palavras, há o acesso ao nosso ser mais autêntico, sem amarras, livre para atuar seguindo sua conexão genuína com o universo circundante.

Nessa fase, já é possível observar os contornos do Fantástico. A característica espelhada dos dois duplos permitirá a coexistência, no mesmo plano espaço temporal, de conceitos antagônicos e – a priori – excludentes como: o visível e o invisível, o possível e o impossível, o normal e o anormal. Essas concepções existirão em simultâneo, respeitando nossas tendências profundas e levando em consideração os impulsos do Eu profundo em detrimento dos hábitos subscientes do nosso eu cotidiano, usuário do universo. Para Guiomar (1993, p. 320 – tradução nossa),

²⁸ *S'il y a d'une part, appel et d'autre part, réponse, il y a un Autre ; mais, puisque appel et réponse sont miens, deux aspects de Moi s'isolent dans l'Insolite et réagissent différemment à l'ambiguïté du message, réel ou irréel, que leur nature différente entretient. Dans l'Insolite s'annonce en effet cette dissociation de notre Double hors de nous-même ; l'issue de l'Insolite voit paraître un Moi intérieur et un Moi qui s'extériorise, qui, de l'univers insolite dont il fait partie, répond au Moi, témoin intérieur. Dans la théâtralité inhérente à tout environnement insolite, un Moi acteur s'annonce au Moi témoin qui le regarde sur la scène au seuil des métamorphoses imminentes.*

essa inversão das posições cosmológicas dos dois Eu, o profundo que surge no Externo, ou seja, rumo à insegurança, o irracional, o incontrolável; o eu superficial que se interioriza, é um evento essencial do Insólito: o Eu profundo reconhece o mundo de suas tendências e adquire uma segurança nova, cósmica; o eu superficial, recém-habitado a esse lado de fora, não encontra a segurança costumeira no mundo em metamorfose e desaparece, interiorizando-se²⁹.

O eu instruído pelos preconceitos sociais, embasado pelos hábitos corriqueiros, simboliza o *L'En-dedans*, ou seja, o lado de dentro, ou o interior da testemunha. No Insólito, esse eu é invadido pelo Eu profundo, “que acessa essa fresta entre Consciente e Inconsciente, que ele acaba de sobrecarregar de tensão superficial, ou seja, de um potencial de separação e de cristalização fantástica³⁰” (Guiomar, 1993, p. 320 – tradução nossa). Em outros termos, o eu se desdobra, duplica-se e toma forma a partir de sua projeção externalizada. Sendo assim, esse duplo recém-nascido é uma alucinação representativa do Eu profundo que se dissociou do eu superficial. A partir da impossibilidade de associação entre o seu mundo interior e o mundo exterior, pulsa uma tendência de descontinuidade potencializada pela clara tomada de consciência de um inconsciente profundo.

Para Guiomar, o Insólito seria uma espécie de prerrogativa das testemunhas que são assombradas por uma infância repleta de experiências singulares. A inclinação para esse Insólito leva em consideração medos mal resolvidos ou mal ressignificados, traumas psicológicos relacionados à sensação de (in)segurança e pertencimento na infância, choques desestabilizantes devido a experiências conflituosas com o mundo circundante, a própria descoberta do universo por meio de restritivos e duros conceitos gregários. Em outros termos, toda fenda psicológica causada por preconceitos, imposições sociais, abandonos, sentimentos conturbados e traumas pulsantes. O Insólito surge

²⁹ *Ce renversement des positions cosmologiques des deux Moi, le profond surgissant au Dehors, c'est-à-dire vers l'insécurité, l'irrationnel, l'incontrôlable ; le moi superficiel s'intériorisant, est un événement essentiel de l'Insolite : le Moi profond reconnaît le monde de ses tendances et acquiert une sécurité nouvelle, cosmique ; le moi superficiel, naguère habitué à ce dehors, ne retrouve pas la sécurité coutumière dans ce monde en métamorphose et s'oblitére en s'intériorisant.*

³⁰ *accédant à cette frange entre Conscient et Inconscient, qu'il vient surcharger de tension superficielle, c'est-à-dire d'un potentiel de dissociation et de cristallisation fantastique.*

como uma maneira de tentar compreender a existência por um viés alternativo às experiências conflituosas de um indivíduo em busca de respostas.

2.4 O Fantástico

2.4.1 Uma introdução

O termo “fantástico” é comumente interpretado como ambíguo tanto em língua portuguesa como na maioria das línguas românicas. Filipe Furtado (2009) afirma que, dentro do domínio dos estudos literários, trata-se de um conceito que pode ser compreendido como um gênero ou como um modo, noção esta que denota maior abrangência. De acordo com o Marisa Gama-Khalil (2013, p. 25), “o fantástico se plantea, então, como um modo, que se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza”.

Considerado como o precursor teórico do fantástico, Nodier (1970a) afirma que as ficções fantásticas são uma resposta aos desejos de um público Pós-Revolução Francesa, já cansado de um longo período de racionalismo e desejoso por outras possibilidades de experiências sensoriais.

De acordo com David Roas, a literatura fantástica foi alvo de um grande interesse crítico nos últimos cinquenta anos, gerando trabalhos a partir de diversas correntes teóricas, tais como o “estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica, sociologia, estética da recepção, desconstrução” (2014, p. 29). Para ele, o resultado disso é uma pluralidade de definições que, consideradas sob uma perspectiva conjunta, lançam luz sobre grande parte de aspectos do gênero fantástico. Por outro lado, muitas dessas concepções acabam neutralizando-se, ou excluindo-se, o que nos obriga, muitas vezes, a adotar a sistematização das ideias e princípios de uma corrente crítica específica. Seguindo esse raciocínio, por critério de organização, optamos por estruturar o desenvolvimento de nossas reflexões acerca do fantástico, num primeiro momento, fazendo um resgate etimológico e conceitual a partir do estudo de David Roas e de Nathalie Prince e, num segundo momento, aprofundando a análise considerando o trabalho do francês Michel Guiomar.

2.4.2 A literatura fantástica: o olhar de Nathalie Prince

Muitas vezes relegada a uma literatura popularesca, de menor valor ou simplista demais, a literatura fantástica permanece, no entanto, umas das mais difíceis de serem apreendidas ou compreendidas. De acordo com Prince (2008), o fantástico realmente parece destinar-se às regiões mais abissais da alma, cujo objetivo principal seria o de causar medo, temores e angústias, sentimentos desprovidos de *finesse*, sutilezas e virtudes. Em outras palavras, é um tipo de literatura que evoca aquilo que o ser humano tem de mais vulgar, em se tratando da estirpe do que podemos chamar de nobreza de sentimento. Apesar disso, ela continua muito popular, propagada e apreciada.

O leitor, ao entrar em contato com tal criação artística, é sugado para um mundo de fascinação e, inspirado pelas emoções evocadas, acaba por abandonar qualquer intervenção crítica, distanciando uma racionalização que colocaria em xeque o prazer adquirido com tal envolvimento. Prince chama a atenção para o caráter estético desse tipo de literatura: “A literatura fantástica não é, *a priori*, uma literatura que se discute; mas sobretudo uma que se degusta³¹” (2008, p. 7 – tradução nossa).

De acordo com a pesquisadora francesa, o termo “fantástico” é múltiplo em significados, dependendo do contexto ao qual está ligado. Escutamos com certa frequência as pessoas afirmarem que algo é fantástico quando ultrapassa o limite do comum, do corriqueiro, do banal: “Este lugar é fantástico!”, referindo-se a um ambiente inabitual, raro, seja devido a sua beleza extraordinária ou por suas características extravagantes. Do mesmo modo, a resolução de um problema complexo ou os primeiros passos de um bebê podem ser normalmente chamados de “fantásticos”. Sendo assim, trata-se, ao mesmo tempo, de um vocábulo-curinga, cujo sentido encaixa-se em diversos contextos, como também de um elemento historicamente gasto, mutável, que sofreu transformações significativas. Ao recorrermos à etimologia do termo, é possível afirmar que

a palavra *fantástico* refere-se ao verbo grego *phantasein*, que significa “desvendar-se em aparência, mostrar, aparecer”. O fantástico começa, portanto, se nos apegarmos à etimologia,

³¹ *La littérature fantastique n'est pas a priori de ces littératures dont on discute ; c'est une littérature que l'on déguste.*

pelo advento, pelo surgimento, pela erupção de algo. A mesma palavra *phantasein* está relacionada à *phantasia*, “aparição”, e a *phantasma*, “espectro, fantasma”, reunindo em uma mesma origem a aparição e o sobrenatural³² (Prince, 2008, p. 13 – tradução nossa, grifos da autora).

É perceptível, ao analisarmos a origem do termo, que o seu sentido primordial está ligado tanto à aparição – manifestação súbita de um ser ou um objeto – quanto ao fantasma propriamente dito, remetendo a uma presença inexplicável perante às leis que regem a nossa realidade.

Do mesmo modo que o termo “fantástico” pode ser pluralmente interpretado, a literatura fantástica engloba uma grande quantidade de textos e autores: De Stephen King a Kafka, de Hoffmann a Bram Stoker, de Borges a Maupassant, há algo que os une e que permeia a sua criação. Existe um laço de parentesco, uma simbologia, uma certa cumplicidade que os aproxima. Contudo, os temas abordados, efeitos empregados e elementos sobrenaturais presentes nesses autores podem ser extremamente variados e, por vezes, contraditórios.

Considerando o curso da história literária, o fantástico caracteriza-se como um gênero fluído, instável, transitório. Dessa falta de demarcação, surgem algumas reflexões importantes: Essas variações qualificam-se sobretudo como a expressão de uma vacuidade ou de uma riqueza? Em outras palavras, o que existe em comum entre King, Kafka e Borges? O que existe de idêntico fantástico nesses autores? É possível definir uma característica tipicamente fantástica em um texto? O desafio é enorme, pois o que distingue fantásticamente um determinado autor pode não ser o que identifica o outro. Isso nos leva a supor que existem “fantásticos” ou que essa diversidade acentuada nas obras pode assegurar uma comunhão estética?

De fato, muitos críticos se debatem ao tentar definir o fantástico. Prince cita Denis Mellier e Jean Fabre no intuito de demonstrar a complexidade de tal empreitada:

Como bem aponta, depois de outros, Denis Mellier, “qualquer discurso sobre o fantástico não deixa de enfatizar como pré-

³² *Le mot fantastique se rapporte au verbe grec phantasein, qui signifie « faire voir en apparence, montrer, apparaître ». Le fantastique commence donc, si l'on s'attache à l'étymologie, par l'avènement, l'émergence, le jaillissement de quelque chose. Le même mot phantasein est lié à phantasia, « l'apparition », et à phantasma, « le spectre, le fantôme », réunissant dans une même origine l'apparition et le surnaturel.*

requisito o caráter composto, heterogêneo e contraditório, não só de seu objeto, mas também dos discursos que pretendem defini-lo”. Jean Fabre até evoca a ideia – provavelmente emprestando-a de Leibniz – de um labirinto fantástico, sugerindo que a literatura fantástica é uma literatura na qual o teórico se perde mais do que se acha: “No que diz respeito ao Fantástico, o objeto é tão vago, dizem-nos, que qualquer esforço para defini-lo seria inútil”³³ (Prince, 2008, p. 11-12 – tradução nossa).

Definir o Fantástico seria cerceá-lo, restringi-lo, impor-lhe um conjunto de características que, de fato, pertencem-lhe, mas que não podem, em nome de um enquadramento, limitá-lo. No entanto, com o objetivo de tentar compreender melhor as suas características, não podemos descartar a presença desse *phantasma* que costuma surgir nesse tipo de narrativa e que desestrutura as leis vigentes no mundo em questão. A aparição de um ser, um evento ou um fenômeno sobrenatural é de extrema importância para que comecemos a interpretar o texto como fantástico. Sendo assim, entender o conceito de sobrenatural faz-se necessário:

O sobrenatural não é um conceito epistemológico, mas uma noção empírica; ele vai contra os frutos cognitivos do comércio comum entre o homem e a realidade concreta. [...] O sobrenatural é o que é percebido como ilógico, impossível, totalmente anormal. A marca do sobrenatural provém de uma transgressão da ordem da natureza, a partir de uma violação de suas leis mais bem reconhecidas, e assim sugere a existência de outras leis, necessariamente superiores [...]”³⁴ (Chelebourg apud Prince, 2008, p. 14 – tradução nossa).

A presença do sobrenatural anula as regras que norteiam a nossa realidade. É como se um abalo sísmico desestruturasse tudo aquilo que

³³ *Comme le remarque, après d'autres, Denis Mellier, « tout discours sur le fantastique ne cesse de souligner comme un préalable le caractère composite, hétérogène et contradictoire, non seulement de son objet, mais aussi des discours qui entendent le définir ». Jean Fabre évoque même l'idée – en l'empruntant sans doute à Leibniz – de labyrinthe fantastique, laissant entendre que la littérature fantastique est une littérature dans laquelle le théoricien se perd plus qu'il ne se trouve : « S'agissant du Fantastique, l'objet est tellement vague nous dit-on que toute entreprise pour le définir serait vaine ».*

³⁴ *Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète. [...] Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures [...].*

achávamos inabalável. Geralmente, as nossas crenças no discurso científico servem como a tábua dos mandamentos para que possamos ter um norte, um porto seguro ou um padrão de comportamento socialmente aceitável. Ter conhecimento daquilo que existe e do que não existe é primordial para um equilíbrio psicológico minimamente seguro. A irrupção do sobrenatural é um agente desestabilizador. Cogitar a possibilidade da existência ou presença de um ser antes considerado irreal transforma toda a configuração do mundo em que vivemos. Para Prince, “a existência do sobrenatural só explica o fantástico se ele estiver relacionado com a forma como é percebido por um personagem e, possivelmente, por um leitor³⁵” (2008, p. 16 – tradução nossa). Em *A metamorfose*, de Kafka, quando Gregor Samsa acorda transformado em um inseto gigante, não teve dúvidas de que algo inexplicável havia acontecido, pois não se tratava de um sonho. A partir do momento em que o personagem se sente incomodado com aquele acontecimento, o leitor passa, por sua vez, a experimentar tal estranhamento também. Intimamente ligado ao surgimento do sobrenatural, o fantástico engloba, une e mistura o improvável e o contraditório. Como afirma Prince (2008, p. 17 – tradução nossa), o fantástico

apresenta narrativas onde a vida e a morte se misturam, onde passado e o presente se mesclam, onde a alma e o corpo se confundem, onde o espírito e a matéria se penetram. O fantástico tem, nesse sentido, um aspecto heraclitiano onde as oposições se diluem e baseia-se em um trabalho de confusão dos gêneros naturais (o humano é animal, o mineral é humano, etc.) e categorias lógicas (o morto passa a viver, o exterior é interno, o inanimado é animado, o invisível é visto, o passado é presente, etc.).³⁶

O fantástico dilacera as barreiras do humanamente compreensível. No seu mundo, mortos-vivos caminham como se isso fosse biologicamente possível; espectros corporais podem ser captados pela limitada vista humana;

³⁵ *l'existence du surnaturel n'explique le fantastique que si on le relie à la manière dont il est perçu par un personnage, et éventuellement par un lecteur.*

³⁶ *présente des récits où la vie et la mort se mélangent, où le passé et le présent se mêlent, où l'âme et le corps se confondent, où l'esprit et la matière se pénètrent. Le fantastique a en ce sens un aspect héraclitéen où les oppositions se diluent et repose sur un travail de confusion des genres naturels (l'humain est animal, le minéral est humain, etc.) et des catégories logiques (le mort est vivant, l'extérieur est intérieur, l'inanimé est animé, l'invisible se voit, le passé est présent, etc.).*

eventos passados acontecem ou ressurgem no presente da narrativa e seres feitos de lodo e lama tomam vida para assombrar pessoas comuns. A noção do que é crível ou aceitável se dilui e uma nova atmosfera, com suas próprias leis e mandamentos, passa a reinar, reescrevendo a realidade conforme a imaginação expande e reinventa o cosmos.

Prince aponta dois tipos de textos fantásticos. O primeiro tipo apresenta criaturas sobrenaturais de maneira excessiva e super-realista. O excesso na descrição de elementos macabros, mórbidos e/ou obscenos cria um tipo de narrativa horripilante, com criaturas altamente improváveis. Na presença desses seres, a razão fica aturdida, pois se trata de eventos extremamente distantes daquilo que conhecemos como natural. O objetivo principal desses textos é a insurgência incontestável e impactante do sobrenatural. No fim das contas, “nesses *textos da monstração*, as testemunhas e o leitor, e sua mente espantada, passiva e consternada, submetem-se à evidência de uma realidade do irreal³⁷” (Prince, 2008, p. 20 – tradução nossa, grifos da autora).

Um segundo tipo de texto fantástico, proposto por Todorov (2008), está ligado a uma hesitação. Existe uma relação ambígua com relação ao sobrenatural. Por um lado, a presença do sobrenatural torna-se condição necessária para que o texto possa ser lido pelo viés do fantástico. É quando um ser que conhece apenas as leis naturais é arrebatado por um evento de aparência sobrenatural, levando-o a um sentimento de hesitação. No entanto, tal presença deve manter-se em um nível de problematização, de incerteza, cambiante. Nos termos de Todorov (2008, p. 47 - 48), o fantástico

dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decidem que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

³⁷ *dans de tels textes de la monstration, les témoins et le lecteur, et leur raison comme sidérée, passive et consternée, se soumettent à l'évidence d'une réalité de l'irréel.*

Compreendemos que, para Todorov, a noção de fantástico está intimamente ligada ao tempo que dura a hesitação percebida pelo leitor/personagem. Aquele momento de incerteza perante o evento de caráter sobrenatural será determinante para o viés de leitura adotado. Em outras palavras, a partir dessa concepção, uma leitura pelo olhar do fantástico está atrelada ao momento em que somos arrebatados pela incerteza perante um evento cujas características não se encaixam, pelo menos em um primeiro momento, nas leis naturais do mundo em que vivemos. O que é determinante para tornar um texto fantástico está mais para a hesitação do que para o sobrenatural propriamente dito. Sartre (2005, p. 136) afirma que “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico”.

Na literatura maravilhosa, somos lançados – muitas vezes a partir do “era uma vez” – a um outro espaço-tempo que nos exime de toda atualidade, introduzindo-nos em um contexto no qual outras regras passam a ser aceitas. Trata-se de um universo autônomo, aparentemente irreal, cujas leis regentes não são necessariamente aquelas que conhecemos. A existência de elfos, duendes, árvores que falam e objetos que ganham vida não causa estranhamento, não gera um sentimento de hesitação, pois tal universo foi configurado para aceitar tais seres e comportamentos. A magia torna-se a regra, como diria Roger Caillois (1985).

Em contrapartida, “o fantástico pressupõe, no seu caso, um contexto espaço-temporal realista e reconhecível. Surpreendentemente, e contrariamente aos outros modos de narrativa do imaginário, o fantástico é, portanto, uma literatura do real³⁸” (Prince, 2008, p. 25 – tradução nossa).

Sendo assim, o narrador precisa tornar reconhecível o mundo que ele narra. As bases são construídas sobre um universo que apresenta as leis que regem o mesmo mundo do leitor. É imprescindível que ele se torne parte do mundo natural, aderindo à sua configuração e à realidade que o circunda, pois “o fantástico não se opõe ao realismo, pelo contrário, ele o requer³⁹” (Prince,

³⁸ *le fantastique préssuppose, lui, un contexte spatio-temporel réaliste et reconnaissable. Étonnamment, et contrairement aux autres modes de récit de l'imaginaire, le fantastique est donc une littérature du réel.*

³⁹ *le fantastique ne s'oppose pas au réalisme, bien au contraire, il le suppose.*

2008, p. 25 – tradução nossa). É preciso, portanto, que o leitor reconheça os elementos narrados, os lugares citados, a naturalidade dos elementos, para que possa se identificar com os personagens e recriar em si o sentimento de credulidade perante a história narrada. A história deve ser crível em todos os seus elementos. O fantástico está intimamente ligado ao efeito do real, ou seja, “é preciso que a coisa evocada, por mais misteriosa, mágica ou surpreendente que seja, pareça plausível e verossímil ao leitor. O sobrenatural deve, portanto, integrar-se primeiramente ao real possível do leitor⁴⁰” (Prince, 2008, p. 26 – tradução nossa).

Se, por um lado, o maravilhoso sugere e imagina outras realidades, o fantástico alicerça-se no real. Caillois evidencia a originalidade do fantástico, comparando suas características com as do maravilhoso:

O feérico é um universo maravilhoso que se soma ao mundo real sem lhe causar prejuízo nem destruir a sua coerência. O fantástico, ao contrário, manifesta um escândalo, uma fenda, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real⁴¹ (apud Prince, 2008, p. 26 – tradução nossa).

Percebemos que o sobrenatural não causa espanto no ambiente maravilhoso. O encantamento e a magia fazem parte da construção daquele universo, uma vez que o sobrenatural constitui a sua substância, não violando nenhuma norma. Em outras palavras, no maravilhoso, o sobrenatural faz parte da ordem das coisas. Por outro lado, no fantástico, o sobrenatural surge justamente como uma ruptura da coerência universal. O elemento insólito torna-se uma ameaça, desestabilizando um mundo cujas leis eram tomadas como rigorosas e imutáveis.

⁴⁰ *il faut que la chose évoquée, aussi mystérieuse soit-elle, aussi magique ou étonnante soit-elle, paraisse plausible et vraisemblable au lecteur. Le surnaturel doit donc s'intégrer d'abord au réel possible du lecteur.*

⁴¹ *Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.*

2.4.3 A literatura fantástica: o olhar de David Roas

É consenso entre grande parte dos críticos que, para que se produza o efeito fantástico, é preciso haver ou surgir a presença de um fenômeno sobrenatural, ou seja, um elemento que sobrepuje, extrapole a realidade humana. Contudo, “isso não quer dizer que toda literatura com intervenção do sobrenatural deva ser considerada fantástica” (Roas, 2014, p 30). Existem literaturas nas quais o elemento sobrenatural faz parte do contrato estabelecido para a construção de seu universo. Em outras palavras, a sua presença não causa um choque no leitor, não o desestabiliza a ponto de colocar em xeque a sua concepção do real. Sendo assim, a construção de um espaço similar ao que o leitor habita, regido pelas mesmas leis que imperam o seu cosmos, é indispensável para que a emergência do fenômeno sobrenatural possa perturbar o seu equilíbrio, suas crenças, suas certezas, corroborando a visão de Nathalie Prince discutida no capítulo anterior. Dessa forma,

a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transcende as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p. 31).

A literatura fantástica tem o poder de emparedar a nossa concepção do real. Ao nos confrontarmos com um elemento que transcende o nosso poder de compreensão, somos levados a duvidar daquilo que sempre acreditamos, pois a nossa organização de mundo perde os seus pilares. Já não estamos seguros, já não estamos mais sozinhos. E essa súbita presença aterroriza justamente por ser desconhecida, por fazer parte de um rol de seres que nossa mente não consegue identificar dentro de um padrão que nos foi apresentado.

O fantasma é um elemento frequentemente resgatado na literatura fantástica, é um recurso básico de sua narrativa. Não é comprovado cientificamente que um espírito possa coexistir com os seres humanos, então

a aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o *outro*, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo: primeiro, porque o fantasma é um ser que voltou da morte (o termo francês *revenant* para se referir a ele expressa muito claramente essa ideia) para o mundo dos vivos em uma forma de existência radicalmente diferente da deles e, como tal, inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo (em princípio, ele está condenado a sua “existência” peculiar para toda a eternidade), nem o espaço (vale lembrar, por exemplo, a imagem tópica do fantasma atravessando paredes). Essa característica transgressora é a que determina seu valor no conto fantástico (Roas, 2014, p. 31-32).

Como confiar em nossos sentidos – os sentidos limitados de apenas um dos milhares de seres vivos existentes – e em nossa inteligência (em constante evolução, pois que limitada pelos recursos físicos, tecnológicos, científicos de nossa época) para explicar as leis que nós mesmos, frequentemente, impomos como irrefutáveis? O fantástico é a porta de entrada para a dúvida, para o instável, para o possível, para a possibilidade de um eu-outro ilógico, diferente; um mundo no qual a existência pode trilhar outros caminhos. Para Roas (2014, p. 32),

a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar.

Diante disso, é possível afirmar que, quando não há conflito entre o sobrenatural e o contexto de produção dos fatos, ou seja, a “realidade” criada, não temos o efeito fantástico. Quando toda a ambientação destoa daquilo que

interpretamos como “mundo real”, outras regras passam a reger, surgem portas para acontecimentos que não seriam possíveis no nosso dia a dia:

Nem os seres divinos (sejam eles da religião que forem), nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas *não fazem intervir nossa ideia de realidade* nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura alguma dos esquemas da realidade (Roas, 2014, p. 33).

As histórias nas quais nosso padrão de comportamento, de sociedade, leis físicas e projeções do que se compreende como real não são absorvidos são chamadas de literatura maravilhosa. Ao introduzirmos “era uma vez”, passamos uma mensagem clara ao leitor: as regras acabaram de mudar. Isso acontece porque, considerando o conto de fadas,

o “era uma vez” situa os elementos narrados fora de toda atualidade e impede qualquer assimilação realista. A fada, o elfo, o duende do conto de fadas, se movem em um mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso, o que impossibilita toda contaminação” (Bessière apud Roas, 2014, p. 33).

Trata-se de uma literatura na qual o mundo criado possui suas próprias leis, em que o sobrenatural é naturalizado, uma vez que o espaço não corresponde ao do leitor, pois está pautado em parâmetros físicos típicos daquela produção e por isso mesmo não podem ser contestados. Em outros termos, não havendo confronto com a nossa experiência de mundo, não há margem para o fantástico. Para Roas (2014, p. 34), “quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso”.

Para qualificar o fenômeno sobrenatural como fantástico, é preciso levar em consideração o contexto sociocultural com o qual a narrativa se relaciona. Para isso, o papel do leitor é de suma importância, pois é a partir da representação de mundo de sua cultura, daquilo que seu povo, sua criação e suas crenças postulam como real que o fantástico tomará forma. Diferentemente do que propõe Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2008), publicada originalmente em 1970, ou seja, uma explicação estrutural do fantástico, seu funcionamento a partir do interior da obra, consideramos o leitor como peça

central para a compreensão e caracterização do fenômeno fantástico. Roas resgata primeiramente Bessièrre e, em seguida, Reisz para afirmar que

o fantástico dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real, por isso sempre aparece ligado às teorias sobre os conhecimentos e as crenças de uma época. A literatura fantástica fica fora do que é aceito socioculturalmente: baseia-se no fato de que sua ocorrência, positiva ou efetiva, apareça questionada explícita ou implicitamente, apresentada como transgressora de uma noção de realidade enquadrada dentro de certas coordenadas histórico-culturais muito precisas (2014, p. 47).

A partir do exposto, seria possível pensar que a literatura fantástica tenha existido desde sempre. Contudo, o seu nascimento se dá em meados do século XVIII, a partir de condições propícias para o violento embate entre o natural e o sobrenatural, o que qualifica o efeito do fantástico. Até então, o horizonte de expectativas do leitor dava seus contornos ao sobrenatural. Com relação à evolução do pensamento humano e o aparecimento do fantástico em nossa linha do tempo, Roas (2014, p. 48) afirma que

durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido seu âmbito ao científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade. Portanto, podemos afirmar que até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião.

Ao pautar-se apenas na ciência para a interpretação de sua realidade, o homem passa a recusar toda forma de dogmatismo e abertura para o imaginário religioso ou místico como possibilidade de explicação do universo. Assim, desamparado em sua fé, o homem ficou exposto aos preceitos da ciência, em um mundo complexo, perigoso e ameaçador. E foi exatamente a negação da existência do sobrenatural o combustível necessário para que a mente humana pudesse lançar mão do desconhecido para dar vazão ao seu potencial de criação artística:

Em simultâneo, no entanto, esse mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional, ao aterrorizante: negando sua existência, tornou-o inofensivo, o que permitia “brincar literariamente com isso”. A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção: precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura (Roas, 2014, p. 48).

A literatura foi o suporte e o caminho pelo qual os artistas puderam abrir as portas da imaginação, reestreitando a sua relação com o sobrenatural. Para Roas, o romance gótico inglês *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, inaugura o gênero fantástico na literatura. Contudo, sua maturidade se deu apenas no Romantismo, pois

os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo. Isso explicaria a reação do Romantismo contra as ideias mecanicistas que consideravam o universo como uma máquina que obedecia a leis lógicas e era suscetível a explicações racionais (Roas, 2014, p. 49).

Considerando a complexidade do universo e da alma humana, os românticos elevaram a sua consciência com relação aos aspectos que compunham a nossa existência. Seguir uma ordem mecânica fixa significava limitar a própria experiência vital, a qual compreendia também o mistério, o oculto e o imperceptível aos sentidos humanos, o demoníaco, nas palavras de Goethe: “o demoníaco é o que não pode ser explicado nem pela inteligência, nem pela razão” (Goethe apud Roas, 2014, p. 50). O Romantismo representa uma nova visão de mundo, uma revolução no modo de pensar da humanidade e, no contexto do fantástico, essencial para o seu desenvolvimento, pois eles

aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. Essa constatação de que existia um elemento demoníaco tanto no mundo quanto no ser humano supôs a afirmação de uma ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreensível por meio da intuição idealista (Roas, 2014, p. 50).

Existindo, então, algo que transcende o explicável, seres, formas, conteúdos ignotos que habitam o ser, a literatura fantástica surge como um meio capaz de manifestar esse dilema e esses medos, ou seja, os temas até então abolidos pelo Século das Luzes por não se adequarem aos padrões mentais estabelecidos.

2.4.4 O Fantástico e o Maravilhoso: uma distinção necessária

Para Michel Guiomar (1993), é de extrema importância diferenciar Fantástico de Maravilhoso no contexto de uma Estética da Morte, objeto principal de seu estudo, anulando a ambiguidade existente na linguagem usual. O crítico considera, em um primeiro momento, o Fantástico e o Maravilhoso como dois empregos antagonistas do impossível. A diferenciação pode ser feita, sobretudo, considerando o caráter final do evento ou da história, de tendência maléfica ou benéfica.

No contexto Maravilhoso, há um agenciamento de personagens que agem no propósito de salvar da Morte, ou de algum poder que age sob a sua influência, ou que está de algum modo ligado a ela, atuando sob o seu regimento. Em geral, trata-se de heróis de predileção. Em oposição, o Fantástico tende a atrair para si vítimas que serão dominadas por ele. A ideia de um final feliz é reveladora e caracteriza o Maravilhoso. Segundo Guiomar (1993, p. 369 – tradução nossa),

a ideia de Morte aparece no Maravilhoso somente em um antagonismo formal necessário aos seus procedimentos logicamente tensionados em direção à vitória do herói sobre os eventuais poderes maléficos. O fim do Fantástico é previsto como catastrófico ou se perde na incerteza; o do Maravilhoso é constantemente pressentido como obrigatoriamente feliz. Exemplos típicos: *A Bela e a Fera*, *Cinderela*, *A Bela adormecida*⁴².

⁴² *L'idée de Mort ne hante le merveilleux que dans un antagonisme formel nécessaire à ses démarches logiquement tendues vers la victoire du héros sur les puissances malfaisantes éventuelles. La fin du Fantastique se prévoit comme catastrophique ou se recule dans l'incertitude ; celle du Merveilleux est constamment pressentie comme obligatoirement heureuse. Exemples-types : La Belle et la Bête, Cendrillon, La Belle au bois Dormant.*

No que se refere à ideia de morte, podemos afirmar, portanto, que ela tem um impacto no maravilhoso apenas na medida em que possa servir para a construção da vitória do bem sobre o mal. Ela se apresenta como um contraponto formal para que os heróis representativos da força oposta possam se sobressair. Uma encenação dramática sem impacto relevante no destino final: “o Maravilhoso abstém-se de enfrentar o problema da Morte, experiência limítrofe do homem⁴³” (Guiomar, 1993, p. 370 – tradução nossa). Uma história maravilhosa transmite, com frequência, uma sensação de segurança que culmina no reequilíbrio dos eventos que geraram a crise. Por outro lado, a noção de calamidade, fatalidade, infortúnio, ou o sentimento de incerteza predominam no final Fantástico. O crítico francês corrobora ao afirmar que

a ajuda que trazem aos humanos os seres benéficos do Maravilhoso e o combate que lhes entrega os poderes fantásticos fazem, no limite, de todo maravilhoso uma luta simplesmente dramática entre um fantástico maléfico, porém frágil, e um Maravilhoso todo-poderoso; enquanto o Fantástico implica uma luta trágica entre os únicos recursos humanos e esse Fantástico colocado como invencível, em um jogo de forças antagonistas não mais localizado fora do homem, mas pesando sobre ele e para o qual sabemos que ele deve sucumbir. Ao menos, a probabilidade de sua derrota e de sua morte é sempre prevista, mesmo se a catástrofe final acabe sendo evitada⁴⁴ (Guiomar, 1993, p. 369 – tradução nossa).

De acordo com as concepções de Guiomar, fica evidente que, no Maravilhoso, há uma luta dramática entre um fantástico maléfico cujo poder não pode superar o do Maravilhoso, considerado, nesse contexto, como todo-poderoso. Trata-se de uma teatralização na qual se opõem duas forças cujos poderes já são, de antemão, desvendados. O Maravilhoso recusa-se a encarar a Morte, uma vez que está intimamente ligado às práticas do *Divertissement*, ou seja, está a favor do entretenimento, do preenchimento do tempo, distanciando-se dos dilemas existenciais. Por outro lado, o Fantástico implica uma luta trágica

⁴³ *le Merveilleux se dispense d'affronter le problème de la Mort, extrême expérience de l'homme.*

⁴⁴ *l'aide que portent aux humains les êtres bénéfiques du Merveilleux et le combat que leur livrent les puissances fantastiques font, à la limite, de tout merveilleux une lutte simplement dramatique entre un fantastique malfaisant mais faible et un Merveilleux tout-puissant ; tandis que le Fantastique implique une lutte tragique entre les seules ressources humaines et ce Fantastique posé comme invincible, dans un jeu de forces antagonistes non plus situé en dehors de l'homme mais appesanti sur lui dont on sait qu'il doit succomber. Du moins, la probabilité de sa défaite et de sa mort est toujours prévue, même si la catastrophe finale s'évite.*

não mais externamente ao indivíduo, mas voltado para si, para fatores internos em crise, eventos que buscam uma reorganização, mas que, inexoravelmente, sugerem a derrota ou a morte: “A oposição diametral das duas categorias é uma oposição dinâmica por meio da qual o Maravilhoso vai em direção ao *Divertissement* mais agnóstico, o Fantástico vai em direção à Morte e o seu Além⁴⁵” (Guiomar, 1993, p. 371 – tradução nossa).

Estamos diante de duas categorias pertencentes a polos diferentes no que tange à percepção da Morte. Enquanto o Maravilhoso parece propor uma fenda no espaço-tempo, forçando um esquecimento das leis regentes no nosso universo, sugerindo um mundo vazio de ameaças verídicas, uma vez que ignora a problemática fatural da Morte, o Fantástico ocupa o outro lado do campo, impulsionando a testemunha ao encontro da tragicidade do seu destino. Nas palavras de Guiomar (1993, p. 377 – tradução nossa),

o Maravilhoso se confirma, desse modo, como uma evasão, sob mil formas diferentes, temporais, espaciais, psíquicas, sociais, das contingências vitais, da condição humana. Ele aparece como a concretização de forças que partem de nós em direção a um Além, mas um Além aguardado, esperado. O Fantástico, contrariamente, dirige-se a nós, é um atentado possível de nossa integridade humana cuja extrema degradação é a Morte; ele vem de outro lugar, enquanto o Maravilhoso conduz em direção a um Além espaço-temporal que não seria capaz de nos prejudicar; o Fantástico é uma ameaça, o Maravilhoso, um jogo⁴⁶.

O Fantástico caracteriza-se por uma ameaça possível à nossa integridade enquanto seres vivos. Alimenta-se do medo, da expectativa de algo que possa conturbar a nossa existência pacífica no mundo em que vivemos. Arranca-nos do *Divertissement*. Apresenta-se frequentemente como uma transfiguração no

⁴⁵ *L'opposition diamétrale des deux catégories est une opposition dynamique par laquelle le Merveilleux va vers le Divertissement le plus agnostique, le Fantastique vers la Mort et son Au-delà.*

⁴⁶ *Le Merveilleux se confirme ainsi comme une évacion, sous mille formes diverses, temporelles, spatiales, psychiques, sociales, des contingences vitales, de la condition humaine. Il apparaît comme la concrétisation de forces qui partent de nous vers un Au-delà, mais un Au-delà attendu, espéré. Le Fantastique, au contraire, se dirige vers nous, est une atteinte possible de notre intégrité humaine dont l'extrême dégradation est la Mort ; il vient d'ailleurs, tandis que le Merveilleux conduit vers un Au-delà spatio-temporel qui ne saurait nous nuire ; le Fantastique est une menace, le Merveilleux, un jeu.*

ambiente capaz de nos encurralar, tirando-nos da zona de conforto e nos obrigando a reinterpretar o cosmo.

Por outro lado, o Maravilhoso evidencia-se sob a forma de uma evasão cujas possibilidades de efetivação são múltiplas, visto que a sua concretização pode acontecer via tempo, espaço, mente ou ambiente. Em outras palavras, trata-se de uma fuga da realidade, uma necessidade intrínseca de ir ao encontro do Além, mas um Além já aguardado, esperado. Não aquele da Morte propriamente dito, mas de uma reconfiguração de mundo onde outras leis se fazem possíveis, um universo no qual se descortinam outros modos de ser e viver que não seriam aceitos considerando os limites científico-tecnológicos conhecidos até então. Um Além de proteção e conforto com relação a uma realidade cujo fim é inevitavelmente a Morte. Para Guiomar (1993, p. 383 – tradução nossa), “o Fantástico devasta o universo cotidiano e habitual, o Maravilhoso o transfigura⁴⁷”. A partir dessa citação, confirmamos o caráter impactante e decisivo do Fantástico na realidade da testemunha. Um evento Fantástico possui o poder de assolar o seu dia a dia, a sua vida cotidiana, desestabilizando as suas crenças e a linha de pensamento assentada previamente. No Maravilhoso, há uma transfiguração de cenário, leis e acontecimentos que passam a ser aceitos a partir do momento de sua implementação.

Em resumo às ideias anteriormente apresentadas, reiteramos o distanciamento existente entre as duas categorias, sobretudo no que se refere à tendência de recusa/aceitação com relação à Morte, citando, mais uma vez, Michel Guiomar (1993, p. 382 – tradução nossa, grifo do autor):

Essas tendências renovam, dessa forma, a ruptura que, partindo do *Divertissement* coletivo a série das categorias da Morte, mantém o Maravilhoso em sua recusa da Morte e confirma o Fantástico em sua vocação espiritualista rumo ao Além⁴⁸.

⁴⁷ *le Fantastique dévaste l'univers quotidien et coutumier, le Merveilleux le transfigure.*

⁴⁸ *Ces tendances renouvellent ainsi la rupture qui, décrochant du Divertissement collectif la série des catégories de la Mort, maintient le Merveilleux dans son refus de la Mort et confirme le Fantastique dans sa vocation spiritualiste vers l'au-delà.*

O Fantástico está mais para o individual, o solitário, uma vez que o distanciamento gregário o aproxima das reflexões existenciais, colocando-o em uma posição de interioridade, de reorganização espiritual e mental. O Maravilhoso, por sua vez, vincula-se sobretudo ao plural, à coletividade, tem a ver com o grande público. Em outras palavras, o Maravilhoso está ligado a uma recusa da Morte, avizinhandose do *Divertissement*, ou seja, àquilo que pode ludibriar o olhar do indivíduo com relação à sua condição final de ser humano.

2.4.5 O Fantástico de Michel Guiomar: pisando à soleira do Além

Após distinguir o Maravilhoso do Fantástico no que se refere aos seus aspectos relacionados à ideia de Morte, convém estudar a essência do Fantástico. Guiomar, apesar de afirmar que o Fantástico é apenas um, aponta três estágios sucessivos de evolução psicológica de acordo com os fatores de tradução artística do autor.

O primeiro plano é chamado de “Un Fantastique de défense préalable” (Um Fantástico de defesa prévia). Nesse primeiro estágio, o Fantástico ronda o ambiente, vagando pelos entremeios, aguardando uma oportunidade de entrar em cena. É como uma ameaça posicionada atrás da porta, esperando o momento certo de atacar. Ainda não há a dissolução da personalidade da testemunha, uma vez que ela pode, então, distinguir as nuances daquilo que se apresenta e daquilo que deveras sente. Permanece protegida em seu próprio âmago, não há fuga de si e o inconsciente ainda não tomou conta do consciente. A aparição do Duplo ainda é nula, garantindo a integridade do indivíduo.

No segundo estágio – “Un Fantastique de défaite” (Um Fantástico de derrota) – a segurança da testemunha é colocada em risco, pois o Fantástico invade a soleira de sua porta. A sua intimidade é ameaçada nessa fase considerada extremamente fugaz. Há um desmoronamento e uma degradação das barreiras entre o Interior e o Exterior, permitindo a iminência dos fantasmas da mente, do Duplo e o surgimento do Eu profundo no nível do Eu cotidiano, ou seja, superficial. Para Guiomar, trata-se de um momento de insegurança, uma fase precária que evolui rapidamente para o terceiro estágio, denominado “Un Fantastique de conquête” (Um Fantástico de conquista).

Nessa última fase, surge o Fantástico interior, habitante das profundezas da testemunha. Respeitando os desejos e as tendências do Eu profundo, há a cristalização das fantasias, desvarios, alucinações e inquietações que assolam o ser. Na arte, refere-se à estruturação desses elementos para a formação do universo absurdo, ideal, não somente destruindo as suas fronteiras como também as ultrapassando, para que a testemunha tenha a sua revelação. Segundo Guiomar (1993, p. 390 – tradução nossa), no momento da ruptura, “o Duplo está presente entre as fantasias; ele faz parte das alucinações e dos seres do Além desse limiar ultrapassado⁴⁹”.

Com a desagregação da personalidade efetivada, o Fantástico interior passa a reinar soberanamente, sobrepujando o ser tanto interna quanto externamente. Com a vitória do inconsciente, a testemunha vê projetar-se diante de si o seu *Duplo*, que surge sob diferentes aparências de cunho alucinatório, como máscaras ou seres até então mantidos no cerne desse inconsciente contido. Dentre os seres iminentes, destacam-se os fantasmas, os sócias e os espectros. Guiomar é enfático em afirmar que “esses seres são agora mais poderosos que a testemunha; estão mais diretamente inclinados para uma fatalidade maléfica⁵⁰” (1993, p. 391 – tradução nossa). Em outras palavras, nessa fase, há uma predileção para a transposição do Limiar, um movimento de um inconsciente assombrado em direção aos elementos que simbolizam a morte. Com o limiar transposto, abre-se o portal para que os fantasmas venham ao encontro da testemunha, formando, portanto, o que Guiomar nomeia de “Fantastique véritable”, um Fantástico autêntico.

No que diz respeito à Unidade e à Continuidade do Fantástico, Guiomar cita Edmond Jaloux no intuito de problematizar tais conceitos. Enquanto o primeiro inclina-se para aceitar o caráter unitário do Fantástico, o segundo parece aceitar duas essências diferentes para essa categoria ao dizer:

Temos o direito de afirmar que o fantástico não pertence somente aos eventos que escapam ao ordinário da vida, que

⁴⁹ *le Double est présent parmi les fantômes ; il fait partie des hallucinations et des êtres de l’Au-delà de ce seuil franchi.*

⁵⁰ *ces êtres sont maintenant plus puissants que le témoin ; ils sont plus directement axés vers une fatalité maléfique.*

permitem entrar o sobrenatural, o irracional, o fantasmagórico no contexto de uma narrativa. Há um outro fantástico, nascido do mistério da vida cotidiana, incontáveis impressões de estranheza, de surpresa, de inesperado, de angústia que nós provamos nela. Nós sentimos, em tais momentos, o sentimento de que o que nós vemos não existe unicamente, de que em nossa volta coisas acontecem, que mal são perceptíveis pela nossa observação ou que não se enquadram nesse domínio fechado que chamamos de razão. Analogias, coincidências, simpatias inesperadas, ansiedades metafísicas, sem contar os fenômenos registrados pela ciência como a vidência e a telepatia, tudo isso transmite o sentimento precioso de que o nosso universo não é o único universo e que esses contatos se estabelecem entre nós e alguma outra coisa⁵¹ (Jaloux apud Guiomar, 1993, p. 395 – tradução nossa).

Percebemos que Jaloux faz menção a uma possibilidade de além, ou seja, um universo existente paralelamente ao nosso, que coexistiria com o que chamamos de mundo, por meio da nossa percepção subjetiva de eventos inexplicáveis. Enfatiza os mistérios que, muitas vezes, acometem-nos e que seriam a porta de entrada para o que denomina “fantástico”. Guiomar ressignifica as palavras de Jaloux afirmando que não há diferença essencial nem quebra de continuidade no que diz respeito ao sentimento de estranheza, mencionado por Jaloux, e o surgimento do fantasma. É justamente a partir do elemento estranho, ou do estranhamento, que o sobrenatural, o irracional e o fantasmagórico instalam-se no psiquismo, primeiramente como possibilidades de iminência e, em seguida, como seres tangíveis ou até mesmo reconhecidos como reais:

A coincidência é equilíbrio, equívoco e crepuscular; a analogia e as simpatias inesperadas esboçam o Duplo, a ansiedade metafísica chama ao exterior o Eu profundo; vidência e telepatia traem violações de fronteiras. O outro universo, em uma concepção não maravilhosa, mas fantástica do mundo, é um

⁵¹ *On a le droit d'affirmer que le fantastique n'appartient pas seulement aux événements qui échappent à l'ordinaire de la vie, qui font entrer le surnaturel, l'irrationnel, le fantomatique dans le cadre d'un récit. Il y a un autre fantastique, né du mystère de la vie quotidienne, des innombrables impressions d'étrangeté, de surprise, d'inattendu, d'angoisse que nous y éprouvons. Nous ressentons à de tels moments le sentiment que ce que nous voyons n'existe pas uniquement, qu'autour de nous des choses se passent, qui sont à peine perceptibles à notre observation ou qui ne relèvent pas de ce domaine clos que nous appelons la raison. Analogies, coïncidences, sympathies inattendues, anxiétés métaphysiques sans compter les phénomènes enregistrés par la science comme la voyance et la télépathie, tout cela donne le sentiment précieux que notre univers n'est pas le seul univers et que ces contacts s'établissent entre nous et autre chose.*

Além onde reina esta “outra coisa”, a Morte e suas poderosas metamorfoses⁵² (Guiomar, 1993, p. 395-396 – tradução nossa).

Na concepção de Guiomar, a Morte e suas transmutações são a origem de tais inquietudes. Nesse sentido, explorar os eventos do Limiar é de suma importância para compreender a trilha psicológica da Morte proposta por Michel Guiomar. No capítulo seguinte, apresentaremos os conceitos de Duplo, tão caro para a noção de *Seuil* (Limiar). Outrossim, a *Transcendência do sangue*, a *Lamúria* e o *Vento glacial* compõem o quadro dos fenômenos que caracterizam o Fantástico.

2.4.6 O Duplo: sua simbologia como evento primordial do Limiar do Além

O poder da crença em uma realidade paralela, que se solidifica, muitas vezes, em um espaço celestial, em uma continuação desta vida em um plano elevado, um jardim etéreo, uma existência ao lado de um possível Criador, é mais efetivo do que o aceite de algo biologicamente factual, ou seja, a morte, o fim de um lapso de tempo ao qual somos expostos e no qual somos lançados ao sermos concebidos. Para Morin (1970, p. 190), “a recusa da morte é a própria fé, o seu núcleo irreduzível. A fé é o ‘não é preciso que eu morra’. A salvação corresponde a uma exigência antropológica essencial do indivíduo”. No intuito de salvar a sua integridade, o indivíduo projeta uma sobrevida para além de sua existência carnal, culminando em tentativas de manter relações com o mundo dos mortos.

A despeito das interpretações acerca daquilo que possa vir a ser um morto, ou seja, aquilo que sobra após a putrefação da carne, o que chamamos de alma, ou espírito, não se trata de seres desencarnados, pelo contrário, geralmente surgem aparentados com o morto, com aspecto semelhante ou idêntico. Em termos simples, a alma emerge no ambiente, não necessariamente

⁵² *La coïncidence est équilibre, équivoque et crépusculaire ; l’analogie et les sympathies inattendues esquissent le Double, l’anxiété métaphysique appelle à l’extérieur le Moi profond ; voyance et télépathie trahissent des violations de frontières. L’autre univers, dans une conception non merveilleuse mais fantastique du monde, est un Au-delà où règne cette « autre chose », la Mort et ses puissantes métamorphoses.*

externo, pois pode haver uma manifestação em um contexto onírico, por exemplo, com as mesmas características do corpo físico, como uma espécie de duplicação do corpo que vivia.

Jacques Goimard (2003) lança mão de um trocadilho para tratar do tema. Segundo o autor, o tema do duplo é, também, duplo. Uma primeira interpretação sugere que somos seres duplos e que, num determinado momento, nosso “outro-eu” nos abandona. Uma segunda apreciação propõe que somos seres únicos, mas que encontramos um personagem que se confunde conosco, dado o grau de semelhança entre os indivíduos. Em outras palavras, “ou eu perco o meu duplo, ou eu encontro um outro de mim⁵³” (Goimard, 2003, p. 232).

Esse “corpo astral” faz parte do imaginário de crenças em diversas culturas e interage, convive, atua, barganha, negocia, comercializa e mantém relações extracorpóreas com os seres humanos. No entanto, esse duplo, apesar de assemelhar-se fisicamente ao morto,

não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência cotidiana e quatinocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pênis e até nos seus gases intestinais (Morin, 1970, p. 126).

O momento do sono é ideal para o protagonismo do duplo. Enquanto dormimos, o duplo atua, toma decisões, opera em nossa psique e pode até mesmo, como descreve Xavier de Maistre em *Viagem ao redor do meu quarto*⁵⁴ (2023), sair dar um passeio, perambular por aí, agir como bem entender e retornar quando desejar:

A agitação da parte mais nobre de mim mesmo se transmitia à outra, que por sua vez atuava com força sobre minha alma. – Eu

⁵³ *ou bien je perds mon double, ou bien j'en trouve un en surnombre.*

⁵⁴ *Viagem ao Redor do Meu Quarto*, escrito por Xavier de Maistre em 1794, é uma obra breve e peculiar que narra uma viagem sem sair de casa. Maistre, forçado a permanecer em seu quarto durante 42 dias devido a uma punição militar, decide transformar essa experiência em uma expedição literária. Ao invés de explorar lugares distantes, o autor explora os objetos, memórias e pensamentos presentes em seu quarto. Com um tom leve e irônico, ele descreve sua mobília, suas roupas, seus livros, e divaga sobre temas filosóficos e emocionais, fazendo reflexões sobre a vida, o amor e a solidão. O autor mostra que a mente humana tem a capacidade de transformar até mesmo o espaço mais limitado em um vasto campo de aventuras e descobertas.

tinha atingido um estado difícil de descrever, quando finalmente minha alma, seja por sagacidade, seja por mero acaso, encontrou uma maneira de se livrar dos véus que a sufocavam. Não sei se encontrou uma abertura, ou se resolveu simplesmente erguê-los, o que é o mais natural; o fato é que descobriu a saída do labirinto (Maistre, 2023, p. 252-253).

Para o escritor e militar francês, o homem é duplo, formado por uma alma (que se ocupa dos devaneios, sensações metafísicas e delírios profundos) e uma besta – ou “a outra” – (responsável pelos afazeres mecânicos e automáticos do dia a dia), sua terminologia para o corpo.

Premonições não são raras nesse contexto. O duplo também assume a função de anunciar uma futura morte via onirismo. Além disso, o desmaio e a perda de sentidos podem ser interpretados como um escape do duplo.

A sombra possui grande importância ao interpretarmos as principais manifestações do duplo. Historicamente, o homem percebe-se como um ser vivo ao visualizar a sua própria sombra. Para a criança, a sombra é um ser vivo, uma possível ameaça, algo que causa medo, insegurança e confusão. Nesse sentido, “a sombra tornou-se a aparência, a representação, a fixação, o nome do duplo” (Morin, 1970, p. 126). Antes mesmo de reconhecer-se como indivíduo e compreender os aspectos relacionados à formação de sua imagem e de seu corpo, a criança depara-se com este grande mistério: um elemento que o acompanha por toda parte sem que, no entanto, faça parte de si. Para Goimard (2003, p. 251 – tradução nossa), a sombra “é estranha, mas não estrangeira: é a nossa companheira mais íntima⁵⁵”.

Em diversas culturas, a sombra está associada também à ideia de morte. Existem inúmeras superstições culturalmente impregnadas relacionando essas duas noções:

Não somente os Gregos com o *Eidolon*, como também os Tasmanianos (Tylor), os Algonquins e numerosos povos arcaicos empregam a palavra “sombra” para designar o duplo e, simultaneamente, o morto. Em Amboíno e Úlia, duas ilhas do equador, os habitantes nunca saem de casa ao meio-dia, altura em que não fazem sombra, pois receiam perder o seu duplo (Morin, 1970, p. 126-127).

⁵⁵ *est étrange mais non étrangère : c'est notre compagne la plus intime.*

Com o passar do tempo, foram criados diversos tabus sobre essa temática. No âmbito lexical, a nossa linguagem não esconde a influência dos vestígios ligados à sombra. Até hoje, sobretudo em época de *Halloween*, ou em filmes de suspense e terror, a casa (mal) assombrada, ou seja, repleta de sombras – ou de espectros – é parte importante da ambientação. Morin (1970, p. 127) lembra que “fazer sombra a alguém significa prejudicá-lo”. Goimard (2003) resgata uma crença popular da Alemanha do Sul, enfatizando que quando a sombra de um doente está pálida ou, ainda, incompleta, trata-se de um sinal de morte. Nota-se, portanto, que a imagem da sombra carrega consigo uma interpretação, muitas vezes, pejorativa, voltada a temas sombrios.

O reflexo, seja ele no espelho ou na água, pode ser traduzido como uma manifestação do duplo. Goimard retoma Lacan e explica que

o “estado do espelho”, entre seis e dezoito meses, é uma etapa decisiva na formação da personalidade: vendo sua imagem em um espelho, a criança crê primeiramente que se trata de um ser real e tenta se aproximar dele, tocá-lo ou até mesmo olhar atrás do espelho; num segundo momento, ele compreende que é uma imagem e não procura mais atrás do espelho, pois sabe que não existe nada; finalmente ele reconhece a imagem como sua imagem e é aí que ele capta a sua identidade. Curiosa identidade que precisa de um duplo (o reflexo) para se constituir!⁵⁶ (Goimard, 2003, p. 251).

A compreensão daquilo que somos é feita substancialmente a partir do outro. Desenvolvemos a nossa personalidade, os traços da constituição do nosso ser, ao observarmos, identificarmos e nos espelhamos no outro. Nesse aspecto, a presença de outro eu, a recriação imagética de nosso ser físico, ou seja, a imagem no espelho, possui uma simbologia importante no que tange a compreensão de si.

No entanto, “os indígenas das ilhas Fiji diferenciam a sombra negra da ‘sombra clara’ (a do reflexo na água ou no espelho) [...] o além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida” (Morin, 1970, p. 127). O

⁵⁶ *le « stade du miroir », entre six et dix-huit mois, est une étape décisive dans la formation de la personnalité : voyant son image dans un miroir, l'enfant croit d'abord que c'est un être réel et tente de l'approcher, de le toucher ou même de regarder derrière le miroir; dans un deuxième temps, il comprend que c'est une image et ne cherche plus derrière le miroir, car il sait qu'il n'y a rien; finalement il reconnaît l'image comme son image, et c'est alors qu'il saisit son identité. Curieuse identité qui a besoin d'un double (le reflet) pour se constituer!*

ser visualizado não representa diretamente aquele que observa, mas sim o seu duplo, que habita uma região mística, ao mesmo tempo guardião dos portões de entrada e andarilho do entre mundos. No âmbito das superstições, dos comportamentos e da linguagem, os sentidos atrelados ao reflexo equiparam-se àqueles mencionados anteriormente, referentes à sombra: “mesmo hoje, um espelho quebrado é signo nefasto, e, na França, Alemanha, etc., cobrem-se os espelhos de negro quando há uma morte em casa” (Morin, 1970, p. 127). Com o objetivo de anular as passagens do mundo dos mortos ao dos vivos, impedindo o trânsito da alma penada, os espelhos são cobertos. Já com relação ao espelho quebrado, trata-se do rompimento com o duplo, a anulação da possibilidade de sua completude e um prenúncio de morte.

O duplo pode ser percebido ou captado não somente por meio da visão, mas também através do som. O eco caracteriza-se como uma “aparição” do duplo que se manifesta sonoramente, replicando-se e preenchendo o ambiente com a sua “presença”. Esse reflexo auditivo, traduzido como uma mensagem interior do eu, ressoa em cavernas, montanhas e lugares onde o ruído interior do indivíduo encontra vazão, possibilitando-lhe extravasar e reconfigurar-se em uma atmosfera menos reprimida.

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível afirmar que “o duplo é, portanto, um *alter ego*, e, mais precisamente, um *ego alter*, que o vivo sente em si durante toda a sua existência, simultaneamente exterior e íntimo” (Morin, 1970, p. 128). Percebemos o caráter de desdobramento da personalidade do autor em seus personagens ou, ainda, dos próprios personagens em outros seres ou objetos dentro da própria obra. Goimard (2003, p. 265) contribui para essa interpretação ao declarar que

já conhecemos duplos literários. Eles são apresentados tanto como demiurgos que abrem as portas do sonho (Hoffmann), quanto como parasitas que bebem a vida daquele que sonha (Stephen King). Todos duplicam o autor – e também o leitor na medida em que este assina com o autor o pacto da leitura⁵⁷.

⁵⁷ *on a déjà rencontré des doubles littéraires. Ils sont tantôt présentés comme des demiurges ouvrant les portes du rêve (Hoffmann), tantôt comme des parasites buvant la vie du rêveur (Stephen King). Tous redoublent l'auteur – et aussi le lecteur dans la mesure où celui-ci signe avec l'auteur le pacte de lecture.*

Essa aparente contradição, ou seja, um “eu” que é um “outro”, é explorada sob um prisma ainda mais específico por Michel Guiomar: o surgimento do duplo quando a testemunha atinge o Limiar do Além. O autor enfatiza a importância do duplo dentro do contexto de formação do ambiente fantástico, ressaltando “o seu papel preponderante na instauração da ideia de Morte, seu papel de instaurador dos outros eventos do Limiar. Ele os precede” (Guiomar, 1993, p. 455).

Guiomar (1993) propõe a seguinte classificação: “Aspectos primeiros” (o físico, o psíquico e o afetivo); “Aspectos derivados” (espelho, sombra, eco) e “Generalização da noção de Duplo” (objetos do universo da testemunha).

Uma primeira acepção do Duplo físico corresponde ao sócia, uma reconstituição corporal no mundo dos mortos do habitante primordial. Trata-se da continuação da existência do defunto em um plano paralelo (superior ou inferior, dependendo do julgamento), assim como propõe o Cristianismo, por exemplo. O morto reexiste para além da manutenção simplesmente espiritual, há a sua reencarnação em condições materiais parecidas com as que ele possuía neste mundo. Ao transpor o Limiar, esses seres transformam-se no Duplo do vivo. Guiomar resalta a importância desse aspecto religioso do Duplo.

No entanto, o Duplo físico pode representar uma alucinação, uma projeção patológica do autor “seja diretamente por real alucinação do autor, seja por uma predileção do autor pela encenação de tal alucinação que afeta um de seus personagens⁵⁸” (Guiomar, 1993, p. 413 – tradução nossa). Estamos diante de um fenômeno de duplicação da personalidade do autor, a cristalização, muitas vezes por meio de seus personagens, de um inconsciente conflituoso. Uma característica importante a ser ressaltada é que esse Duplo é dotado de uma vida interior própria. Segundo Guiomar (1993, p. 413 – tradução nossa), “seu comportamento, suas intenções, sua vida psíquica, estão, a maior parte do tempo, em contradição com os da testemunha dissociada⁵⁹”. Isso significa que existe um antagonismo entre os dois seres, podendo haver disputa até mesmo física, discussões e um embate representativo do desequilíbrio entre o eu cotidiano e o Eu profundo da testemunha.

⁵⁸ *soit directement par véritable hallucination de l’auteur, soit par une prédilection de l’auteur pour la mise en scène d’une telle hallucination affectant l’un de ses personnages.*

⁵⁹ *son comportement, ses intentions, sa vie psychique, sont la plupart du temps en contradiction avec ceux du témoin dissocié.*

Voltamos a insistir: o surgimento do Duplo não é gratuito ou fortuito. Existe uma relação entre a sua iminência e eventos psíquicos traumáticos, desestabilizantes, imagens de eventos do passado, sentimentos pulsantes de um desequilíbrio da testemunha:

Tais Duplos surgem, nas obras, em momentos nos quais os problemas inconscientes, reprimidos, voltam; eles são a cristalização de tais problemas, fora do inconsciente em conflito, de seres virtuais possíveis. Eles surgem em momentos de confusão, de incerteza, de remorsos a serem apaziguados, de justificação para si mesmo... resumindo, em climas crepusculares. De modo preciso, podemos pensar desde já que eles surgirão nessas fases exacerbadas do Crepuscular, que é a Agonia⁶⁰ (Guiomar, 1993, p. 414 – tradução nossa).

O Duplo físico surge, normalmente, em um clima crepuscular, de transição, de mau discernimento dos eventos e cristaliza-se no ambiente externo justamente como símbolo desse desarranjo mental da testemunha. Emerge diretamente para o diálogo (não necessariamente amistoso), para o confronto. Tomará decisões e terá atitudes que não condizem com a personalidade do eu cotidiano, exatamente pelo fato de se tratar da materialização dos desejos, intenções, pulsações do âmago da testemunha, bloqueados pelo instinto gregário e pelas imposições sociais.

Em contrapartida, o Duplo psíquico costuma surgir fantasmagoricamente, representando a dispersão da personalidade da testemunha. Geralmente múltiplo, não é incomum o aparecimento de vários seres duplicando o indivíduo principal. A manifestação desse tipo de Duplo, não sendo mais uma cristalização alucinatória de uma perturbação mental, concretiza-se por meio de formas atenuadas e, assim que cumprem com o seu papel, desaparecem. Segundo Guiomar, “frequentemente múltiplo, suas manifestações dispersando uma personalidade principal convergem para uma identificação da testemunha

⁶⁰ *de tels doubles surgissent, dans les oeuvres, à des moments où les problèmes inconscients, refoulés, reviennent ; ils y sont la cristallisation, hors de l'inconscient en conflit, d'êtres virtuels possibles. Ils surgissent dans des moments de désarroi, d'incertitude, de remords à apaiser, de justification à apporter à soi-même... en un mot dans des climats crépusculaires. A plus forte raison, doit-on déjà penser qu'ils surgiront dans ces phases exacerbées du Crépusculaire qu'est l'Agonie.*

consigo mesma, em uma revelação final⁶¹” (1993, p. 419 – tradução nossa). O Duplo psíquico possui características, comportamentos e procedimentos semelhantes aos do personagem de referência.

No que se refere ao caráter fantástico, espectral, do Duplo psíquico, geralmente é marcado por aparições misteriosas, como sombras, vultos, criaturas de contornos imprecisos, espíritos, silhuetas e seres cujas intervenções se dão de maneira rápida, fugaz, inesperada. Costumam entrar em cena, cumprir com o seu objetivo e desaparecerem repentinamente.

Quanto ao Duplo afetivo, temos a substituição, por meio de uma conexão, uma ligação essencial, um sentimento de reconhecimento, de um ser por um outro. Além disso, “uma outra consequência direta é a ideia de equivalência e de reconhecimento de um equilíbrio profundo entre dois seres⁶²” (Guiomar, 1993, p. 421 – tradução nossa). Comportamentos similares, juízos e valores correspondentes, pensamentos em consonância, ou mesmo fundidos, sobretudo no que se refere às concepções acerca da Morte, caracterizam o Duplo afetivo.

Essa equivalência ontológica revela-se principalmente quando do confronto com a Morte. De acordo com Guiomar (1993, p. 422 – tradução nossa), “um evento que atinge um ser no lugar de outro, e mais ainda, um evento voluntariamente assumido por um ser no lugar desse outro, faz de um o Duplo do Outro⁶³”. Tal substituição perante eventos de vida ou morte estabelece uma afetividade capaz de gerar um outro de si, um Duplo afetivo que, geralmente, percorre caminhos mais complexos, transpõe fronteiras e rompe os limites da personagem-testemunha.

Os “aspectos derivados do Duplo” dialogam com as noções desenvolvidas no início desse capítulo, relacionadas à imagem (espelho, reflexo na água, eco), também citadas por Morin e Goimard. No entanto, Guiomar acrescenta ao nosso estudo ao relacionar as manifestações do duplo ligadas ao reflexo com as obras fantásticas. Segundo ele,

⁶¹ *volontiers multiple, ses manifestations tout en dispersant une personnalité principale convergent vers une identification du témoin avec lui-même, dans une révélation finale.*

⁶² *une autre conséquence directe est l’idée d’équivalence et de reconnaissance d’un équilibre profond entre deux êtres.*

⁶³ *un événement affectant un être à la place d’un autre, et plus encore un événement volontairement assumé par un être à la place de cet autre, en fait un Double de l’Autre.*

é um procedimento comum nas obras fantásticas admitir esse potencial de vida dos diferentes reflexos de um ser vivo. É preciso, portanto, compreender como aspectos derivados: a *Sombra* que, ligada ao homem, ascende, muitas vezes, à vida individual; o reflexo no espelho, na água, etc.; o eco, reflexo sonoro... todos aspectos derivados do Duplo físico. Por um processo análogo, podemos reconhecer aspectos derivados do Duplo psíquico na impressão de “já visto”, “já vivido”, nas falsas lembranças, retornos psíquicos ilusórios..., no sonho e nos devaneios⁶⁴ (1993, p. 435 – tradução nossa, grifo do autor).

Esses elementos atuam como uma porta de entrada, um atalho, um caminho de retorno do ser a si mesmo. O contato com a água enquanto elemento essencial portador de dupla significação (e via espelho por meio de sua transparência), ou seja, tanto de vida quanto de morte, representa a ressimbolização das imagens contidas em nossa mente dos objetos do nosso mundo exterior.

Não podemos deixar de enfatizar os Duplos mascarados, disfarçados e fantasiados como aspectos particulares desse reflexo: “o ser camuflado dessa forma toma o lugar provisório de um Outro, de um Outro que é, às vezes, seu Eu profundo que se revela aproveitando-se de uma escolha no disfarce⁶⁵” (Guiomar, 1993, p. 437 – tradução nossa). O Duplo surge sob uma aparência dissimulada e, geralmente, percorre o caminho em direção ao Limiar no lugar da testemunha, respondendo às suas tendências profundas.

No que se refere à “Generalização do Duplo”, o Insólito exerce uma influência importante na reinterpretação dos objetos, que se tornam uma matéria diferente daquela que lhes dá forma, adotando um novo suporte:

Ora, no Insólito, todo objeto torna-se espelho; a Testemunha do Insólito começa em sua dissociação a dispersar-se no universo íntimo; seu Eu profundo rompendo-se no exterior metamorfoseia-se no próprio universo e torna-se seu próprio

⁶⁴ *C'est une démarche habituelle aux oeuvres fantastiques d'admettre ce potentiel de vie des différentes reflets d'un être vivant. Il faut donc comprendre comme aspect dérivés : l'Ombre qui, liée, à l'homme, accède souvent à la vie individuelle ; le reflet du miroir, d'eau, etc. ; l'écho, reflet sonore... tous aspects dérivés du Double physique. Par un processus analogue, on peut reconnaître des aspects dérivés du Double psychique dans l'impression du déjà vu, du déjà vécu, dans les faux souvenirs, retours psychiques illusoirs..., dans le rêve et dans la rêverie éveillée.*

⁶⁵ *L'être ainsi voilé prend la place provisoire d'un Autre, d'un Autre qui est parfois son Moi profond se révélant à la faveur d'un choix dans le travestissement.*

ambiente no qual todo objeto pode tornar-se um Duplo desse Eu⁶⁶ (Guiomar, 1993, p. 440-441 – tradução nossa).

O Duplo-objeto surge, geralmente, de uma busca pelo Absoluto, que se torna uma obsessão. Essa obsessão torna-se um duplo de nós-mesmos, manifestando-se no universo do Limiar. Nos termos de Guiomar, “o Duplo-objeto, o Duplo generalizado é um Duplo afetivo nascido da instauração de correspondências entre o ser e seu espaço íntimo⁶⁷” (1993, p. 443 – tradução nossa). Dentre os objetos mais generalizados estão o animal, a árvore (de um modo geral, seres vivos, porém imóveis) e a casa (o navio sendo um caso particular).

2.4.7 O Sangue transcendente, as Lamúrias e o Vento glacial

Dentre os eventos do Limiar do Além, o sangue transcendente se destaca como elemento transformador da realidade devido ao seu potencial simbólico. A emanção de fluidos da natureza, tal como a chuva, tempestades ou até mesmo a neve, simboliza um derramamento de sangue do Universo na Testemunha, criando um pacto, uma espécie de comunhão entre eles. É o Universo pulsando na Testemunha. A evidência da presença da chuva acompanha frequentemente a chegada da Morte. Tudo está interligado: o ambiente externo (o Universo / Natureza) se sobrecarrega e despeja seus fluídos sobrenaturais, suas pulsações, sobre a Testemunha que, por sua vez, mistura-se por osmose a essa energia. O mundo dos vivos, onde a Testemunha habita, e o dos mortos, fundem-se, permitindo a cristalização do Duplo como sinal da presença da Morte:

Todo elemento fluido adquire, portanto, a tendência em se transformar em sangue, a ter o valor de sangue. Provavelmente, a explicação inicial dessa tendência é fácil: essa fluidez própria do universo é o seu sangue, a manifestação de suas fontes

⁶⁶ Or, dans l'Insolite tout objet devient miroir ; le Témoin de l'Insolite commence dans sa dissociation à se disperser dans l'univers intime ; son Moi profond éclatant au-dehors se métamorphose en cet univers lui-même et devient son propre environnement dans lequel tout objet peut devenir un Double de ce Moi.

⁶⁷ le Double-objet, le Double généralisé est un Double affectif né de l'instauration de correspondances entre l'être et son espace intime.

vivas. Se o universo, duplo da testemunha, sangra, só pode ser, primeiramente, por essa água, por exemplo. É somente à medida em que a troca entre Universo e Testemunha se realiza que a metamorfose se opera. Toda metamorfose água-sangue e vice-versa seria, por conseguinte, sinal de Morte, mesmo quando ela não é evidente⁶⁸ (Guiomar, 1993, p. 483 – tradução nossa).

Em termos gerais, o Sangue, a Água, a Lamúria e o Vento glacial são os elementos que caracterizam o Limiar, pois a sua fluidez lhes permite transitar entre os dois mundos, levar e trazer seus elementos, criando uma fusão. Do ponto de vista psicológico da Testemunha, os fenômenos que sobrecarregam o ambiente externamente possuem uma correspondência também interna. Sentimentos como o remorso e a culpa, por exemplo, são a fonte de tais correspondências. Quando sentidos ao extremo, são representados atmosféricamente por meio de sua cristalização.

Com efeito, o sangue é a cristalização do rompimento das barreiras entre o mundo conhecido e o desconhecido. É o símbolo da transposição do Limiar e da abertura do portal: “um mesmo fenômeno, duas origens: o Universo sangra, o sangue cai sobre o homem; o Homem sangra, seu sangue derrama em direção ao Além⁶⁹” (Guiomar, 1993, p. 466 – tradução nossa).

O Sangue, ou o sangramento, por meio de uma ferida ou um derramamento, cria uma via de acesso ao Fantástico por meio do pacto que se instaura entre Testemunha e Universo, que compartilham de um elemento essencial em comum. O sangue, como símbolo tanto de vida quanto de morte, consagra a união e o equilíbrio necessários para a transposição do Limiar. Uma interpenetração, ou seja, essa influência recíproca, transforma o significado banal do líquido escarlate, que passa a se carregar de uma vida própria, com características particulares, presente em ambos os mundos e, por isso mesmo, dotado de potencial poder sobre-humano.

⁶⁸ *Tout élément fluide acquiert donc la tendance à se transformer en sang, à valoir le sang. Sans doute, l'explication première de cette tendance est facile : cette fluidité même de l'univers est son sang, la manifestation de ses sources vives. Si l'univers, double du témoin, saigne, ce ne peut être d'abord que par cette eau, par exemple. Ce n'est qu'à mesure que l'échange entre Univers et Témoin se réalise que la métamorphose s'opère. Toute métamorphose eau-sang et vice versa serait donc signe de Mort même quand celle-ci n'est pas évidente.*

⁶⁹ *Un même phénomène, deux origines : l'Univers saigne, le sang tombe sur l'homme ; l'Homme saigne, son sang coule vers l'Au-delà.*

A reincidência da imagem do sangue nas obras é um índice para a iminência da Morte e, consecutivamente, o surgimento do universo Fantástico. Guiomar (1993, p. 474 – tradução nossa) enfatiza essa noção ao dizer que “o sangue é um prelúdio necessário à morte⁷⁰”.

No que se refere às vozes do além – gritos, sussurros, lamentos, choros, gemidos –, há uma ligação intrínseca entre essa manifestação sonora lamuriosa e o surgimento do duplo. Isso se dá, seja por uma emanção de um som animal, humano ou até mesmo indecifrável, pela repercussão acústica via eco, ou seja, o desdobramento do ser por meio de uma projeção de seu inconsciente. Nas palavras de Guiomar (1993, p. 516 – tradução nossa),

eis, portanto, o que é essa lamúria: à beira do vazio puro, no extremo do Limiar, uma lamúria se eleva vindo, primeiramente, do Universo-Duplo da Testemunha e revelando-se ser a do duplo dessa testemunha evadida no universo insólito, não no universo comum, mas em seu universo profundo, previamente atualizado pela instauração insólita, universo profundo no qual a testemunha se descobre como tendo sempre clamado o Além.⁷¹

Trata-se de um chamado, de um convite magnético – pois que quase impossível de ser ignorado –, para que o eu cotidiano venha se unir ao Eu profundo nos domínios do Limiar do Além. O passo escutado, o soluço percebido, as lágrimas que escorrem são sinais da presença do duplo – espelho da morte da testemunha. De simples gestos humanos, essas manifestações físicas de nossos fantasmas interiores podem alcançar a transcendência ao potencializar-se por meio do contrato com o universo que, por sua vez, segue a mesma tendência: “toda pulsação sonora do universo em direção à testemunha pode tornar-se lamúria; precisamente, a transcendência da Lamúria vem da predisposição da testemunha⁷²” (Guiomar, 1993, p. 527 – tradução nossa).

⁷⁰ *le sang est un prélude nécessaire à la mort.*

⁷¹ *Voici donc cette plainte: au bord du vide pur, à l'extrême du Seuil, une plainte s'élève qui vient d'abord de l'Univers-Double du Témoin et qui se révèle être celle du double de ce témoin évadé dans l'univers insolite, non pas dans l'univers ordinaire mais dans son univers profond, préalablement mis au jour par l'instauration insolite, univers profond où le témoin se découvre comme ayant toujours appelé l'Au-delà.*

⁷² *Toute pulsation sonore de l'univers vers le témoin peut devenir plainte ; précisément, la transcendance de la Plainte vient de la prédisposition du témoin.*

Geralmente, a presença da densidade do Sangue e da tensão das Lamúrias aponta para uma conjugação, para uma fusão desses elementos como constituintes da presença da Morte. A fluidez desses componentes permite o trânsito das energias entre os mundos: “o Sangue e as Lamúrias se justapõem ali, entrelaçando-se, fundindo-se no clima do Limiar que o Duplo frequenta⁷³” (Guiomar, 1993, p. 542 – tradução nossa).

Esses fenômenos são, ao mesmo tempo, causa e consequência da observação subitamente alucinatória de uma distância – geralmente imensa – entre dois duplos essencialmente inconciliáveis. Esse abismo de intenções, crenças, sentimentos, projeções e atitudes pressiona os duplos a um inevitável embate. O Eu profundo, o da infância, da latência do inconsciente, frequentemente enjaulado e impossibilitado de agir, toma as rédeas, o controle do ser, e reivindica o trono, interiorizando o eu cotidiano e assumindo, enfim, a sua autenticidade. Guiomar (1993, p. 588 – tradução nossa) corrobora essa reflexão afirmando que

no Limiar, onde a presença dos Duplos, provenientes do Insólito previamente instaurado, está doravante provada, a apreciação de uma distância entre a Testemunha e seu Duplo revelaria a cada homem a Ilusão de toda a sua vida, seria determinante de um choque entre o que o mundo de outrora, revelado hoje pelo que o Duplo deve ter sido e aquele que a Testemunha, o eu usual, construiu desde então; imensa constatação que basta para provocar o grito, a Lamúria, o Sangue, para provocar também, pela impossibilidade trágica de refazer a distância, o chamado da Morte, como se Ela pudesse ser o Limiar de uma vida capaz de dar novamente alguma esperança de recomeço.⁷⁴

Em outras palavras, perante a morte, a testemunha assiste ao filme de sua existência, revisita o seu passado, lança-se em seu possível futuro. Outrossim, confronta suas decisões, revê seus passos e, em um ímpeto de

⁷³ *le Sang et la Plainte s’y juxtaposent, s’y entrelacent et se fondent dans le climat du Seuil que hante le Double.*

⁷⁴ *sur le Seuil, où la présence des Doubles, issus de l’Insolite préalable, est désormais prouvée, l’appréciation d’une distance entre le Témoin et son Double révélerait à chaque homme, l’Erreur de toute sa vie, serait déterminante d’un choc, entre ce que le monde d’autrefois révéla aujourd’hui par le Double dût être et celui que le témoin, le moi usuel a construit depuis ; immense constat qui suffit à provoquer le cri, la Plainte, le Sang, à provoquer aussi, par l’impossibilité tragique de refaire la distance, l’appel à la Mort, comme si celle-ci pouvait être le Seuil d’une vie capable de redonner quelque espoir de recommencement.*

lucidez, sente que poderia – ou deveria – ter adotado uma postura diferente daquela que o guiou até aquele momento de sua vida. Nesse sentido, a morte surge como uma possibilidade emancipadora, uma via de acesso ao reinício cósmico.

As correntes de ar glaciais, outro evento do Limiar, estão diretamente ligadas aos fenômenos que acabamos de analisar. Para Guiomar (1993), existe um laço, uma correlação, entre a emanção do vento gelado, o seu fluxo, com a ocorrência do Sangue, da Lamúria e do Duplo. Com efeito, a representação da morte como um ser gelado já faz parte do imaginário coletivo. Expressões como “o beijo gelado da morte” ou “uma morte cadavérica”, ou seja, fria como um cadáver, não são desprovidas de sentido em nossa cultura. A cristalização do frio aponta para uma quebra das barreiras entre os mundos:

Esse laço entre o Sangue e o ar gelado é o indício de um lugar entre a testemunha e seu espaço assombrado. Que esse espaço esfrie o sangue mostra que uma comunicação se efetivou entre o Interior e o Exterior da testemunha; um contato dos dois espaços, interno e externo, permite esse esfriamento da fonte essencial da vida. Uma ruptura de fronteira é evidente⁷⁵ (Guiomar, 1993, p. 621 – tradução nossa).

A presença, a proximidade ou a ameaça da Morte pode vir acompanhada do vento – gelado ou não, inclusive –, ou do frio propriamente dito. Essa frieza cadavérica incide sobre aquilo que é sobre-humano, ultrapassando a naturalidade das coisas.

A fim de reiterar e esclarecer a análise sobre os Eventos do Limiar, relembremos que a presença do Sangue, da Lamúria, do Vento Glacial e do Duplo são essenciais para a formação do Insólito e denunciam um rompimento de fronteiras. São fenômenos que permitem uma fusão entre o Universo circundante e a Testemunha, criando uma comunhão capaz de ressignificar a sua realidade existencial por meio do confronto entre o Eu-profundo e o eu-cotidiano em face da Morte.

⁷⁵ *ce lien entre le Sang et l'air glacé est l'indice d'un lien entre le témoin et son espace hanté. Que cet espace glace le sang montre qu'une communication s'est ouverte entre l'En-dedans et l'au-dehors du témoin ; un contact des deux espaces intérieur et extérieur permet cette glacialisation de la source essentielle de la vie. Une rupture de frontière est évidente.*

3. O APOCALIPSE IMINENTE: ENTRE EPIDEMIAS, PRAGAS E GENOCÍDIOS

As trombetas do *Apocalipse* ecoam o prenúncio do fim: “O fim do mundo está do outro lado da porta, mas isso ele ainda não sabe” (Maia, 2021, p.4). Essa é a frase que inaugura *De cada quinhentos uma alma*, segundo livro da denominada Trilogia do Fim, escrita por Ana Paula Maia, cujo primeiro livro é *Enterre seus mortos* (2018), sequência que se encerra com *Búfalos Selvagens* (2024).

A obra toda de Maia é permeada pelo diálogo, pela tensão e pelos eventos relacionados à morte. Seus personagens, predominantemente masculinos, exercem profissões arriscadas, insalubres, perigosas, que os colocam em uma condição de subproduto da sociedade. Mineiros, coveiros, abatedores de animais, lixeiros e cremadores são alguns dos ofícios desempenhados por eles, o que descortina um mundo macabro, onde a morte ronda e espia, assombra e ameaça, tornando-se, por sua vez, uma personagem especial dos romances da escritora carioca. Para Ariès (2014), o cadáver em vias de decomposição – o trespassado – simbolizaria cada vez mais a figura da morte nas manifestações artísticas, sobretudo a partir do século XIV.

Revisitando a trama de *Enterre seus mortos*, Edgar Wilson e Tomás deparam-se com uma pessoa morta, pendurada pelo pescoço, na mata que margeia a estrada da qual eles recolhem os animais mortos. A presença dos abutres – termo mencionado vinte e oito vezes em todo o romance, além de ilustrar a própria capa do livro – é intensa: “O abutre grasna e ainda o encara. Só então bica outra vez o olho da mulher até arrancá-lo, mantendo-o preso no bico” (Maia, 2018, p. 29). Na cultura indiana, o corvo – uma espécie de abutre – indica o prenúncio de morte. É um mau agouro. Está relacionado à negatividade: “o **Mahabarata** compara a corvos os mensageiros da morte” (Chevalier, 1988, p. 294). Com efeito, a figura de Edgar Wilson confunde-se, em alguns momentos, com a da própria morte, uma vez que “estar na presença de um cadáver o deixava um passo atrás da morte” (Maia, 2018, p. 8).

A linguagem seca, assim como a realidade existencial das personagens, chama a atenção na narrativa da autora. O universo é descrito com objetividade e é possível reconhecer todos os elementos como pertencentes a este mundo, ou seja, mundo dos vivos, cujos seres e coisas são feitos de matéria captável

pelos sentidos humanos e podem ser interpretados objetivamente. Além disso, sabemos onde estamos, mesmo que se trate de uma ambientação fictícia, sem geolocalização exata. O leitor sente-se como em um filme de faroeste, com paisagens desérticas, protagonistas valentões e acertos de contas iminentes.

Contudo, um evento inabitual destaca-se no final do romance. A morte misteriosa de um grande grupo de ovelhas e seu pastor, aparentemente devido a uma descarga elétrica provocada por raios, aproxima a dupla de coletores de animais de um caso a ser desvendado. Será que o anúncio “Arrependei-vos, pecadores! A morte é chegada. É tempo de matar, é tempo de morrer” (Maia, 2021, p. 3), disseminado por um grupo de uma seita religiosa em *Enterre seus mortos* e resgatado como epígrafe em *De cada quinhentos uma alma é*, de fato, algo a ser temido? A morte, que sempre rondou Edgar Wilson, finalmente o atingiria? Será que a enigmática morte das ovelhas inauguraria um novo estilo na obra de Maia, abrindo espaço para o misticismo, para o sobrenatural e para o fantástico?

É inegável que *De cada quinhentos uma alma* aborda a questão da morte sob um prisma mais complexo, se o compararmos aos romances anteriores da mesma autora, uma vez que, como mostraremos neste capítulo, o Limiar do Além – o umbral que separa o mundo dos vivos e o dos mortos – é acessado, liberando o portal do entre mundos. Isso quer dizer que, a partir de agora, optamos por levar em consideração elementos da teoria do fantástico desenvolvida por Michel Guiomar (1993) para analisar a obra em questão. A presença do Duplo, da transcendência do sangue, das vozes do além e do vento glacial, eventos típicos do Limiar do Além, nortearão nossa investigação no intuito de demonstrar que a ideia de fim do mundo, o contexto pandêmico, o medo generalizado da morte criam o cenário ideal para a construção do universo fantástico na obra literária, potencializando uma reinterpretação da realidade estritamente objetiva ou limitada pelos sentidos. Com efeito, nossa análise está comprometida em investigar de que modo os eventos catastróficos descritos e relacionados à ideia de Apocalipse estão atrelados ao histórico, ao comportamento, às escolhas e aos traumas das personagens.

O trio Edgar Wilson, Tomás e Bronco Gil, os três personagens mais icônicos da obra de Maia, protagonizam *De cada quinhentos uma alma*. Inicialmente, identificamos a base do universo de Maia, a partir da descrição dos

elementos pertencentes a este mundo – e aos outros romances da autora –, tal como o restaurante e a ideia de “emprego”, “expediente”, “salário”, componentes característicos do sistema capitalista dominante em nossa cultura: “Sabe que é hora de entrar no restaurante e encerrar o expediente. Assim o faz. Quatro horas depois, coloca o avental sobre o balcão, ajusta a camisa para dentro das calças e pede demissão” (Maia, 2021, p. 4).

Estamos diante de um mundo regido por leis conhecidas, em especial a do Capital, na qual trabalha-se para, em troca, conseguir algum dinheiro, permitindo a sobrevivência por meio do esforço, da labuta, da prestação de serviços. Prática reconhecível, a maioria das pessoas acorda cedo, cumpre um horário determinado, fecha um ciclo e recebe o tão esperado “pagamento”, que servirá, de modo geral, para a manutenção das necessidades cotidianas. Bronco Gil, nesse aspecto, não é diferente. É “sujeito trabalhador”, como dizemos popularmente. Ao receber uma proposta de trabalho mais atrativa, ele deixa o restaurante, pega a estrada e depara-se com a cena das ovelhas, já conhecida do fechamento de *Enterre seus mortos*. A imagem do rebanho reforça a ideia de que o ser humano possui características gregárias:

Freia ao ver cruzar a estrada um rebanho de ovelhas guiado por um pastor. É comum vê-las pela região, atravessando as estradas, pastando em toda parte. Permanece olhando os animais que, assim como ele, marcham obedientes, seguindo um fluxo contínuo. Irracional. Intuitivo (Maia, 2021, p. 5).

Unir-se a outros da mesma espécie é um mecanismo de defesa animal, permitindo uma chance contra predadores e ameaças na natureza. Historicamente, permitiu-nos sobreviver enquanto espécie. No entanto, seguir o fluxo, acompanhar o bando, bloqueia as individualidades e distancia-nos de reflexões acerca de nossa condição de ser finito. Para Guiomar (1993), o isolamento é agente não somente potencializador, como também essencial para o adentramento na trilha psicológica da morte.

O comportamento gregário é típico do *Divertissement*. Ao permanecermos escondidos na falsa segurança fabricada pelo coletivo, distanciamos-nos, igualmente, dos climas psicológicos voltados para a Morte. Isso culmina na negação da ideia de finitude, visto que estamos ocupados com as imposições sociais, os problemas fabricados, os afazeres diários intermináveis (pois amanhã

tudo recomeça), interrompendo a criação do universo fantástico, atrelada à noção de Limiar do Além:

Nossa civilização nos incita a levar vida extrovertida, voltada para fora, para o exterior, transporte, trabalho, *happy hour*, restaurantes, encontros, viagens. Paramos diante de vitrines: uns de butiques, outros de lojas de produtos alimentícios, circulando fascinados por shoppings e imensos supermercados, atraídos por campanhas de descontos, seduzidos por uma roupa, uma guloseima ou um aparelho qualquer. A publicidade, presente nos muros das cidades, nas estações de metrô, nas sessões de cinema, nos programas de televisão e até nos vídeos do YouTube, desperta a pulsão de compra, o sonho do carro novo, de fazer um cruzeiro, de visitar uma ilha tropical (Morin, 2020, p. 25).

Buscamos, sobretudo, atividades relacionadas ao conforto, aos prazeres momentâneos: “Senta-se no balcão e pede uma vodca. Acende seu charuto e isso o conforta” (Maia, 2021, p. 6). Essa cobiça pela satisfação, ou seja, atividades e sensações que anulam o tempo, criam uma redoma capaz de afastar a percepção da iminência da morte.

Contudo, a narrativa de Maia prepara-se para uma transformação. O mundo tal qual o conhecemos e o interpretamos está prestes a ganhar novas formas: “numa beira de estrada como essa, qualquer coisa é permitida” (Maia, 2021, p. 6). Os sinais são reveladores e a formação de uma tempestade aponta para a reconfiguração do universo. Com efeito, as mudanças climáticas, ou seja, a queda da temperatura, o frio repentino e a forte chuva que se aproxima sinalizam a possibilidade de uma saturação do ambiente: “Olha de um lado a outro e tudo o que consegue enxergar na linha do horizonte é a tempestade que avança em sua direção. As folhas das árvores balançam com o vento que precede a chuva (Maia, 2021, p. 14). Guiomar (1993, p. 630 – tradução nossa) explica a relação da supersaturação do ambiente com a instauração do Insólito:

Não é uma imagem gratuita dizer que atmosfera supersaturada do Insólito convida o vazio do Além para uma atualização. Para o homem do “*Divertissement*”, uma pessoa qualquer, admitindo para si passageiramente a ideia de morte, esta não provoca nenhuma angústia, nenhum dos fenômenos examinados anteriormente; um murmúrio preparatório é necessário, uma promoção da testemunha ao Insólito, uma supersaturação para que o Além apareça como esse vazio gelado de onde sopra uma

mensagem insólita ou esse hálito envenenado que nós respiramos no *Macabro*⁷⁶.

A reincidência por parte do narrador na descrição das bruscas e inexplicáveis alterações climáticas dialoga diretamente com as mensagens veiculadas sobre o fim do mundo. Trata-se de uma preparação para a formação do Insólito:

Troca de estação de rádio e tudo o que consegue sintonizar é uma estação evangélica em que alertam para o fim do mundo. O arrebatamento está prestes a começar, diz o locutor, fundamentado em cálculos de um pastor norte-americano que há décadas estuda o assunto (Maia, 2021, p. 9).

As narrativas entrelaçam-se e o universo de *Enterre seus mortos* contribui para a compreensão dos eventos passados em *De cada quinhentos uma alma*. Bronco Gil fora contratado para dar cabo da vida de Berta, a prima de Nete encontrada por Edgar Wilson em meio aos corpos comercializados, em *Enterre seus mortos*. As situações acontecem, em alguns momentos, simultaneamente. Esse evento não será revelado aos personagens no nível da narrativa. Edgar Wilson não tomará conhecimento do assassino da prima de sua colega de trabalho. A amizade entre eles, inclusive, evolui, criando um laço de irmandade.

A dicotomia entre o Bem e o Mal está presente na obra e permeia as escolhas e o comportamento do trio de coletores. A linha que separa o eticamente correto do que é considerado errado (matar ou não matar, por exemplo) torna-se tênue em um mundo onde a sobrevivência exige escolhas difíceis. Os personagens veem-se constantemente desafiados a questionar os seus próprios valores morais e desenvolvem o seu senso de moralidade conforme resolvem problemas da vida prática.

No entanto, sabemos que as escolhas têm consequências e podem culminar em traumas psicológicos irreversíveis. Bronco Gil, especialmente, é um

⁷⁶ *Ce n'est pas une image gratuite que de dire que l'atmosphère sursaturée de l'Insolite appelle le vide de l'Au-delà pour une mise à niveau. Chez l'homme de « Divertissement », chez quiconque, s'admettant passagèrement l'idée de mort, celle-ci ne provoque aucune angoisse, aucun des phénomènes examinés précédemment ; une mise en rumeur préparatoire est nécessaire, une promotion du témoin à l'Insolite, une sursaturation pour que l'Au-delà apparaisse comme ce vide glacé d'où souffle un message insolite ou cette haleine empoisonnée que nous respirons dans le Macabre.*

poço de aflição: “Suas dores são carregadas em silêncio” (Maia, 2021, p. 72). Isso contribui para o surgimento de seu Eu profundo, seu Duplo.

Concomitantemente à preparação do ambiente externo para a ameaça apocalíptica – a prometida escuridão que tende a engolir tudo – a alma de Bronco Gil deixa-se, cada vez mais, dominar-se por seus medos, preenchendo-se de tons crepusculares:

Depois de tudo o que presenciou no Matadouro ao lado de outros homens, incluindo Edgar Wilson, Bronco Gil sempre suspeitou que acontecimentos estranhos estavam ocorrendo em mais lugares. Que todo o ocorrido na região do Vale dos Ruminantes fora tão somente um sinal do início das transformações, daquilo que sempre tínhamos e que ouvíamos ser proferido em tantas doutrinas religiosas. O mundo, por fim, se esgotaria (Maia, 2021, p. 10-11).

Bronco anda atormentado pelas experiências que viveu em anos de isolamento na Colônia Penal e trabalhos que o forçaram a matar para sobreviver. Essa parte de sua vida é descrita em *Assim na terra como embaixo da terra* (2020). Agora, sua consciência, já rabiscada pelos matizes do crepúsculo, ou seja, pela incerteza, pela angústia e pelo medo, assinala o peso de suas escolhas no passado, evoluindo para uma possível detonação, assim como o céu, prestes a explodir sua chuva meteórica: “Pelo espelho retrovisor percebe as nuvens carregadas que vão se formando. Diante de seus olhos, ainda há uma luz brilhando, refletindo o sol; e o horizonte avermelhado é como o corte de uma ferida recente” (Maia, 2021, p. 11). As tonalidades avermelhadas do céu sugerem o colapso universal que se impõe na realidade de Bronco, Tomás e Edgar. Essa “ferida crescente”, cachoeira de sangue do universo nas testemunhas, é o elemento que permite a fusão entre os dois mundos. Já não estão mais sozinhos, já não estão mais protegidos ou ilesos. A morte está de guarda. Para Guiomar (1993), trata-se da transcendência do sangue, evento do Limiar do Além, característico da ambientação insólita.

Bronco avança com sua caminhonete pela estrada e depara-se com as ovelhas mortas (cena final de *Enterre seus mortos*). Seria uma simbologia para a ausência de Jesus, o cordeiro de Deus, e o que ele representa, ou seja, a esperança de uma vida eterna ou, por extensão, algum acontecimento de cunho positivo? Esse é, portanto, o ponto de encontro inicial dos três “Cavaleiros do

Apocalipse”: Edgar, Tomás e Bronco. O quarto cavaleiro, a Morte (por meio da pandemia e do holocausto dos infectados), também atua com protagonismo na obra e serve de contraponto às intenções do trio. A partir dessa perspectiva, os três Cavaleiros, em vez de disseminar o caos, a fome, a miséria e a discórdia, esforçar-se-ão para salvar o mundo, reduzido ao microcosmo representativo dos vilarejos e comunidades alojados em torno da estrada de que tomam conta. Bronco é temeroso e, por meio de sua sensibilidade aguçada, presume: “É o início do fim” (Maia, 2021, p. 12). Para Guiomar (1993), estamos diante da categoria *Lugubre*. Em outras palavras, é possível sentir uma aura ameaçadora no ambiente, uma carga maléfica cuja energia desestabiliza os eventos habituais. Nessa etapa da trilha psicológica, já avaliamos o risco e somos percorridos por uma estranha sensação amedrontadora.

A tensão progride entre os moradores conforme as consequências do fechamento das fronteiras começam a alterar a sua rotina. A pandemia é, com efeito, o mote perfeito para trabalhar as nuances de uma atmosfera apocalíptica. O medo do desconhecido aliado à iminência da morte potencializa a apreensão sobre a possibilidade de futuro, afastando a falsa sensação de segurança fabricada pelo *Divertissement*.

Desde que a epidemia se instalou, as estradas estão desertas, assim como ruas, praças e parques. As fronteiras, fechadas, e o abastecimento, comprometido. A escassez começa a dar passagem ao desespero. Nas últimas três semanas, raramente um automóvel é visto circulando por essas bandas. Com a epidemia, veio o isolamento. Com o isolamento, o silêncio (Maia, 2021, p. 12).

O ir e vir, ou seja, a liberdade está comprometida. Com as fronteiras fechadas, o abastecimento de recursos básicos para a sobrevivência está limitado e ameaça a estabilidade da vida cotidiana. Os novos hábitos sociais, como o distanciamento, desfizeram o comportamento gregário comum entre os seres humanos, gerando uma preocupação existencial que os afastaram da sensação de *Divertissement*, visto que “o isolamento nos tornou subitamente reclusos dentro de nossa própria casa e às vezes dentro de nós mesmos” (Morin, 2020, p. 25). Dessa forma, a partir do medo, da instabilidade e da insegurança,

os protagonistas de Maia foram projetados para dentro da trilha psicológica da morte.

O narrador recorre a uma inferência existencialista conhecida da literatura/filosofia francesa, “o inferno são os Outros” (Sartre, 2008, p. 125), para correlacionar a presente crise no cenário com o autoconhecimento potencializado pela colisão do eu cotidiano com o Eu profundo: “As explosões nas pedreiras cessaram e nem o cricrilar de um grilo ou o mugido de uma vaca pode ser escutado. Quem não suporta a si mesmo entenderá que o inferno não são os outros nem está na profundidade dos abismos” (Maia, 2021, p. 14).

Constatamos que a noção de inferno, em Maia assim como em Sartre, está diretamente relacionada com os dramas internos mal resolvidos pelas personagens, que deverão pagar os seus pecados confrontando-se com os seus fantasmas interiores pois, somente assim, poderão expurgar os seus tormentos. Com efeito, “o criminoso jamais poderá esquecer-se, o inferno sendo a lucidez infinita, convocada permanentemente pelo espelho perverso do outro que força a travessia do *mim* para o *mim mesmo* (Sanches Neto in: Sartre, 2008, p. 21).

Ao referenciar *Entre quatro paredes*, Maia entrega mais uma pista de que existe uma relação entre dois mundos, o dos vivos e dos mortos, o externo e o interno a cada indivíduo, pois “as janelas de comunicação com o outro mundo criam outras janelas, que deixam ver a paisagem interior de cada personagem, igualando-os pela condição de assassinos, cada um à sua maneira” (Sanches Neto in: Sartre, 2008, p. 19). *De cada quinhentos uma alma* narra, em especial, a peregrinação de três assassinos em busca de redenção. A luta de cada um é com a sua própria consciência. O embate consigo mesmo, possibilitado pelo contexto apocalíptico e pelo resvalar na morte, torna-se o único caminho para a compreensão de seu passado e, consecutivamente, para o perdão de sua alma.

A ausência de sinais de vida animal é um ponto inquietante na obra. Diferentemente do impacto da Covid-19 no mundo real, a qual atingiu de modo especial os seres humanos, no romance de Maia os animais foram os primeiros a extinguirem-se ou desaparecer: “Faz mais de uma semana que não vê nenhum animal em parte alguma” (Maia, 2021, p. 15).

Um panfleto encontrado por Edgar Wilson serve de premonição para os eventos que se seguirão. A mensagem contida nele cria uma atmosfera tenebrosa que serve como expectativa durante toda a leitura do romance:

É um panfleto de um culto religioso. Nele, sobre o desenho de uma cruz, está escrito: “haverá grandes terremotos, epidemias e fome em vários lugares, coisas espantosas e também grandes sinais do céu”. Evangelho de Lucas, capítulo vinte e um (Maia, 2021, p. 14).

Dois detalhes dão credibilidade às informações contidas ali: primeiramente, o fato de ser um texto escrito transmite a ideia de um documento; em segundo lugar, a referência ao texto sagrado destaca um misticismo inegável, uma vez que trabalha com a fé e uma crença milenar culturalmente enraizada. Os sinais vindos do céu já haviam chegado em forma de descarga elétrica – e da tempestade que se formava – e uma epidemia já assolava o país.

As informações disseminadas, seja por meio dos panfletos religiosos, seja pela mídia ou, ainda, pelo conhecido “boca a boca” intensificam o medo e o pânico nos habitantes dos arredores: “Recebi uma mensagem que se a gente for pego andando por aí vai ser levado à força pra um campo e lá eles colocam a gente num cubículo, uma solitária” (Maia, 2021, p. 17). Mais uma vez, uma revelação preanunciada. Sabemos que o exército vai levar os infectados para uma espécie de campo de concentração, onde todos serão eliminados. Haverá um novo holocausto. Por medo da disseminação do vírus, aqueles que demonstrarem ter sintomas de alguma doença contagiosa deverão ser exterminados. Sem tentativa de cura, alternativa ou algo que possa manter a vida dos doentes, a ordem é queimar, demonstrando a total ausência de valor pela vida.

O diálogo entre Edgar e o dono do posto de gasolina é revelador e, ao mesmo tempo, angustiante. Trata-se de uma reflexão pertinente sobre nossa condição de ser finito nesse mundo:

- O senhor pode ficar andando por aí?
 - Eu trabalho recolhendo os animais mortos. Tenho autorização.
 - Mas não tem mais nenhum animal para recolher. Pelo menos não que eu tenha visto.
 - Mesmo assim ainda temos muito trabalho lá no depósito.
 - Pensando bem, somos todos animais, não é mesmo? Se for assim, ainda vai ter muito trabalho para o senhor.
- Edgar Wilson prefere ficar em silêncio, mas assimila em trevas o raciocínio do homenzinho (Maia, 2021, p. 20-21).

Enquanto animais, estamos expostos a doenças e todo tipo de catástrofe que a Natureza possa lançar sobre nós. De recolhedor de animais nas estradas, Edgar Wilson é confrontado pelo dono do posto de gasolina e imagina-se exercendo a função de coveiro – ou recolhedor de seres humanos mortos – uma vez que a pandemia ameaçava a existência humana. Os animais haviam sido misteriosamente extintos, não se via mais nenhum nas estradas, e os seres humanos encontravam-se em suas casas, tentando proteger-se de um inimigo invisível que assolava o planeta. Sabbag (2004, p. 367) nos apresenta as pragas lançadas por Deus contra os rebeldes de Sua palavra, listando-as em número de dez: “as águas em sangue; as infestações de rãs; os mosquitos (piolhos); as moscas; a mortandade do gado; as úlceras; a chuva de pedras (saraiva); os gafanhotos; as trevas; a mortandade dos primogênitos”. Seria a pandemia uma nova praga lançada por Deus?

Eventos estranhos começaram a tomar conta da narrativa, como por exemplo o episódio da ponte não terminada sobre o abismo. Edgar Wilson aproxima-se do único trabalhador que havia sobrado naquela obra e tem um diálogo inquietante sobre os fenômenos inexplicáveis presenciados pelo obreiro: “Todos os dias pela manhã apareciam aves mortas caídas por toda parte. Mas elas não tinham nenhum ferimento. Não havia tido temporal ou coisa do tipo que pudesse ter provocado aquilo. Elas simplesmente caíam do céu. Mortas” (Maia, 2021, p. 20). Com efeito, o fato de as aves caírem mortas sem nenhum ferimento não é explicado pelas leis que regem a nossa realidade. Pelo menos não dentro do contexto da narrativa em questão. Trata-se de um fenômeno sem justificativa lógica. Sobretudo considerando a sequência do relato feito pelo operário:

Uma noite, eu estava sem sono e saí do alojamento pra fumar um cigarro. Eu me sentei aqui, nesta pedra. Bem ali. – O homem indica o local com um aceno dos olhos. – Eu vi o mestre de obras se jogar no abismo. Não tive nem chance de gritar. Eu fiquei paralisado. Não sabia o que fazer, fiquei em choque. O dia já estava perto de amanhecer quando avisei ao encarregado geral. Não conseguimos avistar o corpo dele. Foi parar direto lá embaixo (Maia, 2021, p. 24).

Podemos relacionar o fato de os homens serem “sugados/atraídos” para o precipício – ou para as profundezas – com a revelação final do romance, na qual o eixo da Terra encontrava-se deslocado, outro acontecimento ligado ao

fantástico, uma vez que “o Insólito surge de uma alteração de leis admitidas” (Guiomar, 1993, p. 278 – tradução nossa).

O homem que viu os outros serem engolidos pelo abismo acaba suicidando-se também ou teria sido sugado pelas profundezas? Trata-se de um surto geral de loucura, algum campo magnético explicado pela física ou alguma influência sobrenatural? Segundo ele, lá embaixo estava o diabo e o local estava condenado: “Sei que algo maligno vive nesse abismo... escondido nessa escuridão. Eu sonho todas as noites com esse lugar. Escuto ele me chamar (Maia, 2021, p. 22). Aqui, as vozes do além dialogam em eco com a consciência do trabalhador, são as energias do outro mundo agindo sobre ele.

Considerando as reflexões de Guiomar (1993) acerca do fantástico, temos a cristalização dos remorsos, temores, anseios e inseguranças dos personagens por meio de fenômenos de duplicação, nesse caso, o eco das vozes da consciência. Tais eventos costumam anunciar a presença ou aproximação de uma energia maléfica. A partir desses sinais, uma série de mortes impactantes inundam a narrativa. O obreiro também cai no abismo – ou simplesmente aceita o seu chamado –, como se ele também tivesse sido sugado para as profundezas da Terra: “a queda é uma resposta a esse grito. O homem não se lança, mas deixa-se cair⁷⁷” (Guiomar, 1993, p. 522 – tradução nossa). O espantoso, ou intrigante, é que todos que estiveram ali tiveram a mesma sorte. No entanto, Edgar Wilson aproximou-se da beira do precipício, olhou para baixo e não sofreu nenhuma influência do local.

O narrador é enfático em dizer que “Edgar Wilson está sempre a um passo atrás da morte, como se ela não pudesse alcançá-lo, mas dessa vez chegou antes e ainda assim não pôde evitá-la. Mesmo vivo, sente-se tocado pela morte todos os dias” (Maia, 2021, p. 23). Considerando essas informações, somos levados a crer que Edgar possui passe livre no entre mundos. Ao acessar o Limiar, destrava o portal e dota-se dos poderes sobrenaturais pertencentes ao Além, que agem como uma blindagem, protegendo-o dos eventos ameaçadores típicos do nosso mundo.

Em meio a uma pandemia dizimando homens e animais, a fé está abalada pela ausência de símbolos de proteção – qualquer ser ou força celestial que

⁷⁷ *la chute est une réponse à ce cri. L'homme ne se jette pas, il se laisse tomber.*

possa intervir – a sensação é de que “não tem ninguém aqui ou em qualquer outro lugar pra nos salvar” (Maia, 2021, p. 26). Isso posto, Edgar e seus amigos revestem-se de uma poderosa armadura simbólica e assumem o status de heróis, responsáveis pelas decisões mais importantes para o futuro da humanidade. Contudo, a morte não dá trégua e parece cada vez mais sedenta.

Ao responder a um chamado de Tomás, Edgar depara-se com mais um dilema. Como contar a Estêvão que ele havia encontrado seus dois filhos no moedor de animais? Outro evento do Limiar faz-se presente, a sombra – ou o vulto – denunciando a carga maléfica presente no local:

Olha para a outra extremidade do corredor onde o **vulto** de Edgar Wilson toma forma a cada avanço de suas passadas. Edgar conhece esse olhar resignado de Tomás. Antes que possa ir ao banheiro, Edgar Wilson sente exalar o cheiro inconfundível da **morte**, que se assemelha a um punhado de ervas queimadas que fazem arder suas narinas. Quando sente esse odor, sabe que está no encalço da morte, como se tentasse espiar pelo buraco de uma fechadura o que se faz em segredo (Maia, 2021, p. 27, grifos nossos).

A cena que se segue pode chocar o leitor mais desprevenido, uma vez que traz à tona uma temática bastante delicada e até mesmo tabu na sociedade em que vivemos. O suicídio e o infanticídio, dois tipos de morte que costumam espantar as pessoas, também estão presentes no rol de óbitos descritos no romance. Antes de realmente tirar sua própria vida (havia tentado enforcar-se), Estêvão revela em um diálogo repleto de simbologia como a pandemia o havia atordoado, confundido, atrapalhado seus sentidos, a ponto de preferir matar seus filhos a vê-los “definhar” em decorrência da infecção. Edgar, ao indagar o motivo pelo qual Estêvão havia assassinado seus filhos, recebe a seguinte resposta:

– Estavam infectados. Eu também estou.
Edgar Wilson e Tomás afastam-se de Estêvão deixando-o sozinho deitado no chão.
– Não queria ver meus meninos definharem.
Tomás percebe que a faca que usou para partir a corda está no chão ao lado de Estêvão. Ameaça se aproximar para pegá-la quando Estêvão segura a faca e corta a própria garganta. O movimento abrupto e certo o faz sangrar até morrer. Edgar e Tomás viram o rosto para o lado e esperam que o homem morra

enquanto escutam-no engasgar com o próprio sangue (Maia, 2021, p. 28).

Esse derramamento de sangue fatural e ao mesmo tempo simbólico propõe o pacto de união com o Universo. Esse líquido espesso que corre em nossas veias é o princípio de vida, de força e de vitalidade. Ao verter para fora do indivíduo, passa a ser, igualmente, um convite para a morte. Do lado da Testemunha, está selado. A tempestade que se aproxima promete cancelar a fusão entre os mundos.

No capítulo três do romance, um evento de forte carga sobrenatural chama a atenção do leitor. O ex-padre Tomás, após encontrar um animal sacrificado na estrada, sinal de algum ritual sagrado – ou profano –, é interpelado por uma moradora de um vilarejo próximo, solicitando a sua presença enquanto figura religiosa para ajudá-la com um assunto delicado que a aflige. Tomás, mesmo não exercendo mais o seu ofício religioso, estende a mão e, solidariamente, decide ajudar a mulher.

Ao chegar na casa da senhora, situada ao lado de uma igreja abandonada, Tomás compreende que a situação extrapola os problemas cotidianos. Encontra um menino sentado em sua cama, lendo um livro:

A presença de Tomás parece não incomodá-lo. Ele não desvia os olhos de sua leitura, dando tempo para que Tomás observe o quarto. As paredes estão forradas de páginas de livros. Do teto ao rodapé. Numa rápida olhada, é possível identificar páginas do livro de Jeremias, do Evangelho de João e do Apocalipse (Maia, 2021, p. 30).

O diálogo inicia-se e “é nítido que diante dele não está quem aparenta ser” (Maia, 2021, p. 30). Tomás emite a mensagem e, atraído pelo pulsar de sua consciência, aceita o contrato com o eco de suas vozes interiores. Tomás está diante de seu Duplo, ator insólito de si mesmo, representado pelo demônio que possui o corpo do garoto. Com efeito, a partir do desbloqueio do inconsciente, temos o Eu profundo confrontando o eu cotidiano. O Eu que carrega a culpa pelo assassinato de um homem encurralando o eu que tenta levar a vida negligenciando o seu passado, vendo a ampulheta inverter-se cotidianamente. Para Guiomar (1993, p. 525 – tradução nossa), “o Duplo é uma reprovação da

consciência, um remorso⁷⁸". O demônio (o sentimento de culpa de Tomás) inquire o coletor de animais com perguntas que mexem com o passado do homem que foi obrigado a tirar a vida de alguém para poder proteger a sua:

Suas lembranças o remetem a um lugar em sua história, um lugar que sempre preferiu guardar nas profundezas na tentativa de fazê-lo desaparecer depois de muito tempo sem ver a luz. Mas não é possível. Há lugares que se alimentam da escuridão, dos segredos e dos pecados íntimos.

– Desde que matou aquele homem e fugiu, mesmo que tenha sido para se defender, você carrega a culpa. Você sempre quis se livrar dela, não é mesmo? (Maia, 2021, p. 32).

A cristalização de um fenômeno mental da Testemunha, ou seja, o surgimento no espaço externo de um sentimento soterrado sugere a conexão com o Limiar do Além. O Duplo, eco das fases psicológicas anteriores de Tomás, enquanto evento do Limiar, age como o prenúncio da morte. Levando em conta os conceitos de Guiomar (1993) sobre a formação do insólito, podemos afirmar que o assassinato cometido por Tomás e, consecutivamente, a culpa que o assombra desde então, permitiram o acesso à fresta entre consciente e inconsciente, a projeção de seu Eu profundo no ambiente externo e, por conseguinte, a configuração do Fantástico como tentativa de compreender esse evento mal resolvido em sua história. Por certo, "o Insólito tem parte ligada com a ideia de um Limiar, de limite entre dois mundos" (Guiomar, 1993, p. 280 – tradução nossa).

O medo com relação aos eventos que estavam desestabilizando a rotina de trabalho dos três amigos coletores de animais e a vida em geral também foi assunto tratado em diálogo com o seu demônio interno. O Apocalipse anunciava-se por meio de sinais amedrontadores e de complexa interpretação. Tomás, sentindo-se responsável pela vida que tirara, toma para si, por extensão, a responsabilidade pelo futuro da humanidade frente à epidemia:

– Quem você acha que vai ajudar a salvar isso daqui? – diz o garoto – Nenhuma ajuda vai descer do céu. A não ser destruição. Esse silêncio que você percebe em cada canto que percorre... é o caos se aproximando. Quando vê o pastor e suas ovelhas morrerem... é o sinal. "Arrependei-vos, pecadores! A

⁷⁸ *le Double est un reproche de la conscience, un remords.*

morte é chegada. É tempo de matar, é tempo de morrer” (Maia, 2021, p. 33).

O ex-padre excomungado possui uma consciência espiritual muito desenvolvida. Como um homem crente, teme a morte e, consecutivamente, o destino de sua alma após o término de sua presença corporal na Terra. Está disposto a entregar-se à sua redenção, custe o que custar.

A propósito, considerando o nome Tomás, não podemos negligenciar a ligação desse personagem com São Tomás de Aquino. Maia, ao construir o “padre das estradas”, tece uma crítica ao pensamento do autor da *Suma Teológica* (2005), mais especificamente nas discussões pertinentes à questão 77, denominada *As potências da alma em geral*.

Especialmente sobre a postura com relação à hierarquia das almas, notamos uma divergência que merece uma revisão. Para Aquino, a alma dos animais não é imortal. Ela é vinculada à vida do corpo e não sobrevive à morte do organismo. Em outras palavras, está ligada à existência material e ao funcionamento biológico, celular. Em contrapartida, a alma humana é imortal. Aquino acredita que, após a morte do corpo, ela continua a existir em um estado separado até a ressurreição final, quando corpo e alma serão reunidos. É vista como essencialmente espiritual e é capaz de atividades que transcendem o mundo material, como a contemplação da verdade, a busca de sentido e a experiência de Deus.

Por outro lado, a postura de Tomás em *De cada quinhentos uma alma* (2021), bem como em toda a Trilogia do Fim, demonstra um entendimento que exclui essa hierarquização das almas, pois ele concede a extrema-unção igualmente a homens e animais que estão mortos ou prestes a morrer nas estradas, libertando suas almas para seguirem rumo ao que ele acredita ser um próximo plano de existência. Esse posicionamento, que além de religioso também é político, aproxima-se muito mais dos atuais discursos do Papa Francisco (carta encíclica *Fratelli Tutti*, de 03 de outubro de 2020) sobre o lugar dos animais em um contexto socioambiental mais equilibrado e justo. Em outros termos, a partir de um gesto simbólico e um olhar mais solidário, Tomás atualiza o pensamento religioso de Aquino, abrindo um diálogo com os ideais em defesa da fraternidade, da união, da sustentabilidade e do respeito para com o próximo,

seja ele humano ou não-humano. Aliás, essa visão é compartilhada por pensadores da atualidade. Krenak (2019, p.9) também tece uma crítica a respeito de nossa postura perante o planeta ao posicionar-se da seguinte forma:

Fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.

Salientamos, portanto, a importância desse tipo de discurso, sobretudo em tempos de catástrofes climáticas. É preciso que nos reintegremos às leis da natureza, respeitando o lugar de cada elemento como constituinte do equilíbrio cósmico.

Retornando ao romance de Maia, apesar da postura altruísta de Tomás, Edgar e Bronco para assistirem a comunidade, a morte insistia em impor a sua vontade. Assim como durante a pandemia da Covid-19 a morte foi naturalizada principalmente por pessoas que detinham o poder e não se esforçaram o bastante para implementar políticas públicas capazes de conter ou minimizar o contágio, permitindo que milhares de pessoas adoecessem e acabassem falecendo, notamos que a obra de Maia apresenta uma crítica com relação a esse teor de naturalização ligado aos temas fúnebres: “A morte de Estêvão e seus dois filhos ainda reverbera no lugar, mas, como há morte por todo lado, poucos parecem se importar” (Maia, 2021, p. 35). Obrigados a conviver com a perda, os protagonistas de Maia adaptam-se às novas circunstâncias e desenvolvem um senso de sobrevivência aguçado, apesar dos transtornos psicológicos com os quais precisam lidar.

O relato de Bronco Gil sobre a sua experiência no mar (antes de ser preso e enviado para a Colônia Penal) é pungente, místico e simbólico. Ao contar a Tomás e Edgar que o mar havia sugado um dos tripulantes, o cozinheiro – “ele parecia ter sido engolido” (Maia, 2021, p. 38) – o índio emociona-se e parece manter dentro de si um conflito emocional que ainda o perturba: “Seu olho bom lacrimeja, e, marejado de uma dor que carrega intimamente, Bronco volta a seu relato” (Maia, 2021, p. 39). A menção à besta apocalíptica impulsiona-nos a refletir sobre o seu significado no contexto político atual.

Em *Apocalipse 13* (Bíblia, 2004), a Besta surge do mar e é descrita com características aterrorizantes e poderes assustadores. Para Sabbag (2004), sua imagem é assiduamente identificada com o Anticristo, uma figura que se opõe a Cristo e ao Seu reino. Possui uma coroa de autoridade e é adorada por muitos, mas também é conhecida por perseguir e oprimir os fiéis. O número da Besta, 666, é um dos elementos mais conhecidos, e é geralmente interpretado como um símbolo do completo imperfeito, uma marca de rebelião contra Deus. Mais detalhadamente,

tudo indica que seja a soma cabalística do nome de César Nero, isto é, com a utilização da Kabaláh hebraica pela soma do valor numérico de cada letra, resultaria em “666” (trata-se da soma dos números denominados “Sephirots”, atribuídos a cada letra daquele nome) (Sabbag, 2024, p. 63).

A Besta também pode ser associada a um sistema político ou social que fomenta a injustiça e a adoração de uma falsa autoridade, refletindo um estado de corrupção e de distanciamento de princípios divinos. No entanto, para Edinger (2023, p. 158),

com efeito, é verdade que quando o arquétipo do Apocalipse é ativado e o inconsciente se abre, a vinda do si-mesmo – com todos os seus tumultuosos fenômenos – traz consigo não apenas energias transpessoais “espirituais”, mas também “animais”.

O autor americano explora a simbologia das duas “bestas” ou “monstros” bíblicos, Leviatã e Beemot, como representações de energias psicológicas profundas e poderosas que emergem com a ativação do arquétipo do Apocalipse. Leviatã, a criatura do mar, e Beemot, a criatura terrestre, simbolizam forças inconscientes primitivas e instintivas, que se revelam quando a psique é confrontada com eventos de crise ou transformações intensas. Na visão de Edinger, esses monstros representam mais que apenas ameaças externas: são reflexos de energias internas e inconscientes que precisam ser reconhecidas e integradas.

Bronco Gil, por sua vez, não compreende muito bem o significado oculto das coisas, porém sabe o que viu e isso tem um impacto direto em como se sente perante as catástrofes que os envolvem: “– Não sei de que tipo de besta

“você está falando... mas eu vi algumas coisas serem tragadas para o fundo do mar. E outras, saírem dele...” (Maia, 2021, p. 37).

Esse episódio está diretamente ligado com os eventos ocorridos na ponte. Ambos os trabalhadores se sentiram de alguma maneira atraídos para baixo, ou seja, para o precipício e para o fundo do mar. É como se o centro da Terra exercesse uma pressão, sugando para si tudo o que está na superfície. Segurando o fio que amarra todos esses fenômenos ao acontecimento final na obra, ou seja, o deslocamento do eixo da Terra, compreendemos que a abertura dos portais para o Além alterou a percepção espaço temporal dos personagens. Podemos interpretar essa metamorfose nas leis que regem os nossos conhecimentos físicos como a mudança de julgamento com relação ao sentido da vida após os eventos catastróficos gerados pela pandemia da Covid-19.

A descrição dos fenômenos naturais passando por mudanças abruptas e inexplicáveis contribui para afirmarmos que o pacto entre Universo e Testemunha está efetivado: “Não é possível ver o horizonte por causa da neblina espessa. De acordo com as previsões, a epidemia se torna mais aguda com as baixas temperaturas. O inverno rigoroso e inesperado para esta época do ano ainda não tem explicação” (Maia, 2021, p. 46). Ao pisar no umbral do Além, ou seja, espiar pela fechadura o mundo dos mortos, o Universo responde com os seus sinais, indicando que, agora, as energias transitam em uma via de mão dupla, permitindo que os eventos tipicamente do lado de lá passem a coexistir com aqueles que são perceptíveis e compreensíveis dentro da capacidade de interpretação objetiva. O frio que pega os personagens desprevenidos possui, efetivamente, relação com o surgimento dos Duplos – os espíritos malignos que rondam a região. O frio polar e o vento gélido são eventos do Limiar do Além, fenômenos que facilitam o trânsito entre os poderes que circulam entre os mundos, agindo e transformando as realidades.

Dentre os principais elementos ligados ao extermínio, ou à ideia de fim dos tempos, estão a água e o fogo, ambigualmente caracterizados como portadores de vida e de morte, “pois, se a vida na Terra foi forjada no fogo, ela se fortaleceu no gelo” (Gee, 2024, p. 21). A reflexão de Edgar Wilson sobre as diversas calamidades que já devastaram a Terra abre espaço para incluirmos, de fato, o frio como um potencializador apocalíptico:

Edgar Wilson relembra em silêncio todas as histórias que já escutou sobre o fim dos tempos. No princípio, Deus decidiu matar todos os homens e animais da terra quando permitiu o dilúvio. E, assim, foram todos afogados. Muito tempo depois, Ele decidiu destruir Sodoma e Gomorra, fazendo chover do céu fogo e enxofre. No dia seguinte, de acordo com o relato bíblico, era possível ver uma fumaça subindo da terra, como rescaldo de uma fornalha. Edgar Wilson sempre imaginou que Deus se valeria do frio extremo para eliminar Sua criação de vez, mas não, Ele não seria tão previsível, os caminhos do Senhor são insondáveis (Maia, 2021, p. 46-47).

A Terra já passou por diversas provas. De tempos em tempos, grupos de seres vivos são extintos. Erupções vulcânicas, meteoros, dilúvios, tsunamis, vírus, pragas, guerras, mudanças climáticas extremas. Quem consegue adaptar-se evolui enquanto espécie, ganha uma nova chance de perdurar por mais um ciclo. De acordo com Gee (2024, p. 16),

historicamente, desde a formação dos primeiros seres vivos na Terra, eventos catastróficos possibilitaram a transformação do ambiente e sua evolução de modo a se reorganizar para suportar as intempéries fenomenológicas que exterminariam a existência.

Contudo, o ponto de vista científico parece não dar conta de apaziguar os anseios por respostas sobre o mistério da vida e da morte. Para quem acredita que a alma perdura após o findar do nosso corpo, assim como Tomás e Edgar, os temas sobre a finitude ainda possuem espaço para novas reflexões e significações. O medo perante a possibilidade do fim é paralisante e nos impele a buscar sentidos para além do que a ciência é capaz de explicar. Segundo Delumeau (2009, p. 23-24),

o medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte. “Sem o medo nenhuma espécie teria sobrevivido.” Mas, se ultrapassa uma dose suportável, ele se torna patológico e cria bloqueios. Pode-se morrer de medo, ou ao menos ficar paralisado por ele.

O medo é, sem sombra de dúvidas, um dos sentimentos mais presentes quando estamos encurralados pela morte. Voltando ao fluxo da narrativa de Maia, os três coletores das estradas deparam-se com um caminhão do Exército

cujo baú encontra-se repleto de homens e mulheres contaminados pela epidemia. Os responsáveis, dois jovens alistados que acreditavam estar transportando batatas, ao perceberem que se tratava de pessoas, entram em pânico. Isso nos remete diretamente aos acontecimentos ligados à pandemia da Covid-19, pois “assistimos a uma tragédia de gente morrendo em diferentes lugares do planeta, a ponto de na Itália os corpos serem transportados para a incineração em caminhões” (Krenak, 2020, p.4). Edgar Wilson, Tomás e Bronco, totalmente engajados em tentar descobrir o que estava acontecendo, assumem o veículo, mas seriam atingidos pelas consequências do que estavam prestes a constatar:

A situação é mais grave do que imaginam. O medo paralisa. A epidemia que se espalha abruptamente é o sopro da morte que vem de todas as direções. É para muitos a grande leva que será dizimada da terra. Milhares morrerão, outras centenas começam a desaparecer sem deixar rastros (Maia, 2021, p. 48).

Como é possível que alguém desapareça sem deixar nenhum rastro? De que maneira o medo pode agir como mola propulsora para que as personagens enfrentem uma ameaça apocalíptica? O que fazer diante de um dilema de tamanha complexidade, ou seja, deixar-se abater diante da magnitude e da inexorabilidade da Morte ou dominar seus temores e agir em prol da Vida? É justamente nessa brecha de imprecisão que a literatura Fantástica ganha espaço e nos entrega ferramentas importantes para escavarmos – nós, paleontólogos das palavras e dos sentidos – as profundezas da alma humana em busca não necessariamente de respostas satisfatórias, mas sobretudo de novas perguntas cujos sinais possam orientar-nos rumo a uma luz minimamente reveladora.

Após liberarem os novos recrutados amedrontados, Bronco Gil, Edgar Wilson e o ex-padre Tomás, impulsionados por um instinto de sobrevivência, decidem investigar o que estava acontecendo. Por que todas essas pessoas seriam enviadas para o Matadouro Touro do Milo? Estariam, certamente, dando fim aos corpos de pessoas contaminadas. Sem direito aos rituais sagrados, como um enterro decente. Para Morin (2020, p. 24-25),

o isolamento impediu a cerimônia fúnebre e obrigou a realizar enterros apressados. Esse vazio nos lembra cruelmente que a

morte de um ente querido exige que ele seja acompanhado até o sepultamento ou a cremação. Os sobreviventes precisam dividir a dor numa comunhão. Precisam dos ritos de adeus e de uma cerimônia coletiva que comporte a refeição fúnebre.

Os corpos seriam triturados, como faziam com os animais encontrados mortos nas estradas. Não havia mais nada que separasse um ser humano de um animal. Sem o respeito pela alma do outro, pelo que há de mais essencial em alguém, perdemos, de fato, o que nos distingue – ou distinguiria – enquanto seres conscientes de nossa finitude terrena.

Armados e obstinados, os aguerridos “Cavaleiros” partem em busca de respostas e justiça. Frente a uma ameaça até então invisível, as regras mudam: “Não será problema burlar qualquer contratempo na estrada” (Maia, 2021, p. 51). Ao depararem-se com o caminhão do Exército cheio de mortos, o que é certo ou errado, o que se pode ou não fazer se altera. Outra noção de moral passa a prevalecer. Diante da morte, apegamo-nos a outras prioridades. Nesse momento, o que realmente importa é se equipar e partir para a guerra: “Arrancam dali apressados e pegam a estrada, preparados para uma guerra, como soldados bastardos de um apocalipse que já está aqui” (Maia, 2021, p. 51).

Ao partirem rumo ao Matadouro, passam por vilarejos e fazendas devastadas. Animais e pessoas mortas decoram o ambiente. O ar está carregado de fuligem e o cheiro que predomina é o de enxofre. A ordem ilegalmente disseminada entre os militares e recrutados era a de queimar, pois “incendiar esses vilarejos e municípios é mais barato pra conter a epidemia” (Maia, 2021, p. 57). Para Vovelle (2010, p. 88), “o fogo é finalmente o elemento essencial e quase onipresente da punição, tornando o purgatório um substituto, mesmo que abrandado, do inferno, do qual é tantas vezes vizinho”. Ao depararem-se com soldados responsáveis por atear fogo nas casas e recolherem os corpos, inicia-se, de fato, a guerra – uma guerra de livramento da alma. Bronco vê-se obrigado a matá-los. Aproveitam para vestirem-se com os uniformes, o que os ajudaria a passarem despercebidos dentro da operação secreta.

No capítulo sete, Bronco sonha com o seu passado na Colônia Penal. Ele carrega esse trauma consigo desde a época em que fora encarcerado. O episódio está carregado de sentimentos como o medo, pois os detentos temem

ser assassinados pelo diretor, que está exterminando os presos um a um. A lembrança de Melquíades vindo em sua direção antecipa o assassinato vindouro: “Os passos das solas das botas **ecoam** cada vez mais alto e a **sombra** projetada no chão vai se alongando até encobrir o próprio Bronco Gil. Melquíades para diante dele e observa o outro detento amedrontado e agitado” (Maia, 2021, 63, negritos nossos).

O eco e a sombra, eventos do Limiar, revelam em Melquíades o Duplo de Bronco, a cristalização do seu sentimento de pavor perante a possibilidade da morte. Em seu sonho, representação da realidade que vivenciara, Melquíades tira a vida de um detento na frente de Bronco, que se vê obrigado a enfrentar o seu oponente caso quisesse viver: “O homem cai aos pés de Bronco Gil, que limpa algumas gotas de sangue que respingam em seu rosto. Por instantes há um silêncio que os recobre, é um tipo de silêncio que vem acompanhado pela morte” (Maia, 2021, p. 64). Para Tofalini (2020, p. 238), “a morte, como fato consumado, é um espectro produtor de silenciamento por excelência. Ela silencia todas as palavras”.

Palavras como “sangue”, “silêncio” e “morte”, presentes nessa citação, permeiam todo o romance, dando um tom fúnebre à situação explorada pelo narrador e vivida pelos personagens. O embate entre diretor e detento é tenso. A morte ronda o local e está prestes a ceifar mais uma vida: “Bronco Gil permanece estático, nem sua respiração pode ser ouvida. É o iminente silêncio da morte” (Maia, 2021, p. 64). Como explorado por Delumeau (2009), mais uma vez notamos a paralisia como mecanismo de defesa e sobrevivência, comportamento instintivo que permite evitar momentaneamente a cessação completa da vida.

Tomás acorda Bronco, que desperta de seu pesadelo. Apesar do alívio de não estar, de fato, na prisão, sente-se enclausurado: “Ainda que se mova de um lado para o outro, sabe que continua confinado” (Maia, 2021, p. 65). O mergulho onírico de Bronco revela-nos que a realidade pandêmica vivida tanto pelas personagens de Maia quanto por seus leitores deixou marcas no inconsciente coletivo e, sobretudo, nas profundezas de cada um: “permanecem em silêncio, mergulhados nas trevas e no horror que testemunharam. Cada um remói à sua maneira” (Maia, 2021, p. 67). O isolamento – cada qual a sua própria ilha de angústias -, o sentimento de afastamento social, o medo, a insegurança,

a incerteza, a impotência e as incontáveis perdas deixaram sequelas psicológicas incuráveis, cicatrizes de um apocalipse experimentado singularmente por cada um, apesar de tratar-se de um fenômeno global. Para Maia (2021, p.66),

o caos é silencioso. Move-se insuspeito. Penetra pelas brechas ordinárias que ignoramos. Instala-se, e, assim como um organismo vivo, seu instinto é expandir-se, sulcando camada após camada até enraizar-se. Quando nos damos conta, ele é quem dita as ordens e os próximos movimentos. Nem mortos, nem impotentes; estamos dominados.

Com o caos instaurando-se, os três homens unem suas forças no intuito de evitar o total extermínio da vida nos arredores, visto que “a morte representa a regressão ao amorfo, a reintegração do Caos” (Eliade, 1979, p. 118). Encontram uma menina na caçamba de um caminhão, toda coberta de fuligem, com queimaduras, e decidem levá-la a um lugar seguro. Tomás assume a liderança do grupo, inspirado por algum tipo de revelação:

Edgar Wilson abre a porta e desce em concordância sem dizer uma palavra. Deixa que Tomás os guie, porque, assim como o bom pastor guia suas ovelhas pelas veredas da justiça e do desconhecido, Tomás haveria de guiá-los pelas rotas da incerteza na esperança de salvar ao menos uma vida, entendendo que o horror que os atinge, atinge a todos. Que o tempo de matar e de morrer se alinha ao tempo de deixar a si mesmo. Toda esperança, toda palavra escrita, tudo o que já foi proferido... o que importa é manter-se no fluxo contínuo da vida até que ela se extinga. Até que todos nós venhamos a morrer (Maia, 2021, p. 71).

Aqui há uma comparação entre Tomás e o Bom Pastor. A sua figura, agora mais altiva, potencializa-se por meio de uma associação de cunho religioso, cujo poder é capaz de salvá-los dessa morte devastadora que atinge a região. Como se, dotado de poderes divinos, pudesse controlar o caos e restabelecer a ordem natural das coisas; ou ao menos, por meio da esperança, resgatar a força para lutar. A menina queimada, de nome Maria, representando a pureza da mãe de Cristo, é fonte de energia para os três homens que buscam justiça em meio à desordem e ao absurdo instaurado.

Costumamos atribuir a responsabilidade aos eventos catastróficos ou aos males que nos afligem àqueles que chamamos de seres superiores. Geralmente, são os deuses – ou o Deus – que acabam pagando a conta de nossas escolhas aqui na Terra. No entanto, precisamos compreender que, para além da influência mística, das coincidências e dos eventos que não conseguimos decifrar, tudo o que decidimos fazer acarreta uma série de consequências na vida de todos à nossa volta.

Sartre (2014, p.33) já afirmava que “o homem está condenado a ser livre”. Isso significa que a liberdade carrega consigo um grande peso, o de precisarmos fazer as escolhas certas, uma vez que não escolhemos somente por nós mesmos, mas também, e sobretudo, por todos. Em um contexto de crise ambiental, política, social e sanitária permanecer omissos caracteriza também uma escolha, por isso Edgar Wilson, Bronco Gil e Tomás não hesitam em agir: “Assim, os três homens avançam pela estrada tentando conter o horror de um iminente apocalipse que se não se consumir pela ira dos céus, inevitavelmente se consumará pela ira dos homens” (Maia, 2021, p. 72). O fim está muito mais próximo de se consolidar pelas mãos do próprio homem, sujeito de sua própria destruição, incapaz de gerir os seus problemas e lidar com as consequências de seus atos. De acordo com Krenak (2020, p. 5),

há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a Covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos.

Na prática, o Apocalipse vem sendo construído e vivenciado diariamente, com nossas atitudes que revelam o distanciamento e a ruptura do homem com relação à natureza como um todo. Para Gee (2024, p. 183), “as extinções em massa, portanto, representam a soma de muitas mortes prematuras individuais, cada qual com sua tragédia particular”.

Levam a menina a uma paróquia que está sob a responsabilidade de Antoine, um padre amigo de Tomás. As freiras que moram nas casas do fundo

ocupam-se dos cuidados com a Maria. Durante o jantar, referências à Última Ceia e a sacrifícios aproximam os Cavaleiros à figura de Jesus, que, segundo a crença, morreu para salvar a humanidade: “Os três homens continuam mastigando suas comidas, apreciando cada instante, como se estivessem na última ceia, reunidos, celebrando a vida que ainda lhes resta, preparando-se para o que em breve virá” (Maia, 2021, p. 78). A comunhão e a partilha à mesa alimentaram corpo e espírito. Fortalecidos pela fé na salvação – após receberem a bênção do padre Antoine – estão prontos para a expiação: “– Vocês são homens de sangue. Já mataram. Conhecem a maldade. Vou rezar por vocês. Padre Antoine vai até o arsenal de armas e as benze. – Que não falte coragem nem munição” (Maia, 2021, p. 80).

Revestidos com o poder de todos os santos, encorajados pelas palavras de um líder espiritual e instigados a proteger a menina Maria, teriam que encarar definitivamente a Morte. No universo de Maia (2021, p. 80),

a morte está em toda parte, espalhada sobre o chão, escondida em rachaduras. Não há quem possa impedi-la nem desviar-se dela. A morte escolhe seus oponentes, ela conhece aqueles que a perseguem, que andam no seu encalço. São esses homens de sangue e de guerra, como Edgar, Bronco e Tomás; que adentram as profundezas das trevas sobre a terra, que matam para fazer viver, que vivem para morrer todos os dias, como os santos beatificados em espírito, como os santos mortificados em carne.

O peso da morte fica ainda mais perceptível no trajeto rumo ao Matadouro do Milo. O ar empesteia-se com a fuligem da incineração dos corpos contaminados, escurecendo o céu com os traços da morte. Restos humanos e animais misturam-se e adentram as narinas de quem se atreve a respirar:

O cheiro dos mortos embala-os como uma invisível nuvem pestilenta. Seja dos mortos que transportam no caminhão, seja dos mortos em forma de fuligem que se espalham pelo ar trazidos pelo vento [...] As fuligens das cremações tornam-se mais volumosas devido à proximidade e o céu sobre suas cabeças mais escuro por causa da espessa nuvem de mortos que o acoberta (Maia 2021, p. 85).

Segundo Edgar Wilson, “o cheiro da carne humana incinerada fede mais” (Maia, 2021, p. 84). De fato, ao morrermos, nada do que valorizamos em vida,

como a riqueza material, o acúmulo de objetos e a falsa sensação de que merecemos um lugar de destaque na hierarquia dos elementos da natureza faz mais sentido. Viemos do pó e ao pó retornaremos. Conviver de perto com a morte trouxe lucidez para Edgar no que se refere aos temas existenciais. Verbalmente limitado, ou seja, possuindo uma oratória simplificada, suas atitudes revelam, por outro lado, uma evolução em seu caráter. Ao seu modo, de si para consigo, galgava rumo à transcendência compreendendo que, com efeito, “o mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa” (Krenak, 2020, p. 8).

Assim como Deus avisara Abraão que estava decidido a destruir Sodoma e Gomorra para extinguir a corrupção e a maldade de seu povo, o céu carregado já denunciava o Apocalipse iminente. O vento forte, que soprava como um presságio, parecia carregar consigo os gritos silenciosos de uma terra condenada.

Por sinal, as inferências bíblicas abundam no texto de Maia, municiando-o de misticismo e intertextualidade. O próprio título do livro possui uma carga histórico-religiosa importante, explicada pela autora no decorrer da narrativa, por isso enfatizamos o seguinte trecho:

Quando partiam para a guerra, os soldados repartiam as sobras da batalha, os bens conquistados com a vitória sobre o adversário. Eram os espólios de guerra. Fosse ouro, fossem armas. Até mesmo mulheres e gado. São esses os tributos dos homens de guerra. Assim era ordenado pelo Senhor que os homens que pelejavam em Seu nome, quando vitoriosos, deveriam repartir os bens conquistados na batalha travada consigo. *De cada quinhentos uma alma*; tanto dos homens como dos bois, dos jumentos e das ovelhas. Tudo era repartido com o Senhor. A alma de homens, de bois, de jumentos e ovelhas. Tudo que era repartido deveria ser sacrificado. Com o sangue derramado em combate, também se derrama sangue em reverência a Deus, tornando sagrados o combate, os espólios e a guerra (Maia, 2021, p. 92).

As guerras travadas em nome de Deus são seculares. Desde os templários até a inserção de personalidades religiosas no mundo político, atuar sob a égide divina justifica o sangue derramado, uma vez que em Seu nome tudo

é permitido, como aponta Saramago no já clássico diálogo da barca entre Deus e Jesus em *O evangelho segundo Jesus Cristo*:

Esses exércitos são as Cruzadas, Assim é, E conquistaram o que queriam, Não, mas mataram muita gente, E os das cruzadas, Morreram tantos outros, se não mais, E tudo isso, em nome nosso, Irão para a guerra gritando Deus o quer, E devem ter morrido dizendo Deus o quis” (Saramago, 1991, p. 389).

Não podemos negar que a história da Igreja Católica e da implementação da figura de Jesus como o Salvador foi fundada sobre séculos de derramamento de sangue. E o protagonista de Maia dá continuidade a essa cultura, uma vez que,

para Edgar Wilson, além de matar, importava encomendar a alma de cada ruminante que abatia. Edgar acredita que eles possuem uma e que dará conta de cada uma delas quando morrer. De cada quinhentos uma alma. Era esse o seu tributo ao Senhor, pois sempre foi um homem de sangue, e homens de sangue estão destinados à guerra, seja pela vontade, seja pela necessidade (Maia, 2021 p. 92).

Acostumado com a presença da morte, Edgar Wilson – cujo nome, vale ressaltar, fora inspirado no escritor Edgar Allan Poe, “o Poderoso Chefão do horror, a quem todos os afilhados do gênero beijam a mão em busca de uma benção” (Heloisa in Poe, 2018, p. 12), e em seu conto Willian Wilson, cujo “narrador é assombrado por um homônimo misterioso que, apesar de fisicamente idêntico, comporta-se como seu contraponto ético” (Heloisa in Poe, 2018, p. 15) – Edgar Wilson caracteriza-se como um transeunte do entre mundos, pois está sempre um passo atrás da morte não se deixando, no entanto, abater-se por ela. Nessa fresta entre existir e padecer, surge o insólito, visto que ele “aparece como um jogo, um jogo com a Morte” (Guiomar, 1993, p. 280 – tradução nossa).

Mais um evento bíblico surge na narrativa de Maia, a invasão de gafanhotos, considerada uma das pragas do Egito: “a densa nuvem de gafanhotos envolve a caminhonete” (Maia, 2021, p. 93). Esses insetos são conhecidos por sua capacidade de destruir vastas áreas de cultivo e causar fome. São descritos como seres que têm um caráter quase demoníaco,

associados à angústia e ao sofrimento. Eles são usados para representar forças malignas e destrutivas que atormentam a humanidade. Para Edinger (2023, p. 138), “esta é uma invasão das forças demoníacas ativadas pelo arquétipo do Apocalipse; e, de fato, é uma das formas pelas quais o inconsciente coletivo pode se manifestar”. Na Bíblia, essa característica é usada para simbolizar a devastação que pode ocorrer quando a desobediência e o pecado sobressaem. A destruição gerada pelos gafanhotos é uma metáfora para a ruína que pode advir de desordens espirituais ou morais. Ainda de acordo com Edinger (2023, p. 139),

esta imagem de “invasão” se aplica somente àqueles indivíduos nos quais existe uma grande disparidade entre a consciência e as energias acumuladas do inconsciente: um estado dissociativo que construiu uma condição de tão intensa polarização entre estas duas esferas psíquicas que faz com que este tipo de imagem necessariamente apareça.

Edinger aprofunda a interpretação simbólica da invasão dos gafanhotos como um reflexo de tensões internas não resolvidas. A imagem dos insetos invadindo e formando uma nuvem escura evoca um cenário psíquico de forças inconscientes que, não integradas, tornam-se destrutivas. Para o autor, esse fenômeno ocorre quando a pessoa se encontra em um estado dissociativo, no qual a consciência não consegue se harmonizar com os impulsos profundos e, assim, experimenta uma polarização intensa. Nesse estado, o inconsciente coletivo emerge de maneira avassaladora, manifestando-se em imagens arquetípicas que representam destruição e caos, como os gafanhotos, que, para Edinger, simbolizam uma crise psíquica profunda.

Edgar e Tomás, pegos de surpresa pela lufada de gafanhotos, refletem sobre a essência desse evento aparentemente sem explicação para eles: “– Devem ter vindo do outro lado da **fronteira** – completa Edgar Wilson. – Ou do céu – fala Tomás” (Maia, 2021, p. 93, negrito nosso). Durante a pandemia, considerando os eventos fora da ficção, uma nuvem de gafanhotos ultrapassou as nossas fronteiras pelo sul do país e, sem explicações científicas reveladoras – ou que convencessem a população –, desapareceu. Dentro da narrativa, o termo em destaque pode ser interpretado como o Limiar entre o mundo dos vivos e o dos mortos, um limite que já não é absoluto, uma vez que “a epidemia de

peste que aparece nesse clima de fronteira destruída é a exalação, o sopro fétido do Além⁷⁹ (Guiomar, 1993, p. 623 – tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, os gafanhotos aparecem como fruto da fusão dos dois universos, dotados de carga insólita, uma vez que, no mesmo instante um avião monomotor cai perto da caminhonete e um de seus tripulantes agoniza, derramando o seu sangue, selando o pacto fantástico com o cosmos do além: “o homem tenta dizer algumas palavras, mas está sufocado e engasgado com o próprio sangue” (Maia, 2021, p. 94).

O mundo estava se extinguindo, os militares aniquilando pessoas e exterminando vilarejos, apagando da história qualquer resquício de seus atos infames. Paralelamente a isso, eventos inexplicáveis tomavam conta do ambiente. Bronco afirma: “Eu vi dois carros se chocarem e não havia ninguém dentro deles” (Maia, 2021, p. 99). Ao chegarem ao próximo vilarejo que seria destruído, não encontram evidências da ação humana: “Só resta o vestígio, a sensação de que até há pouco havia pessoas ali. A vibração da existência ainda é latente no ar, mas o silêncio derruba qualquer esperança de que ali ainda haja vida” (Maia, 2021, p. 100). Mais uma vez a presença do silêncio faz eclodir o espectro da morte. Tofalini (2020, p. 240) enfatiza que “a morte é o coroamento de todos os silêncios, porque ela é silêncio por excelência”.

Estranhamente, todas as pessoas haviam desaparecido em uma fração de segundos. De repente, como em um passe de mágica, nenhum ser humano constava no local: “Cada ambiente visitado evoca uma existência recente, como se todos tivessem desaparecido abruptamente. Arrebatados para outra existência, sem ao menos terem tido tempo de apagar o fogo ou fechar a torneira da pia” (Maia, 2021, p. 101). A menção aos elementos “fogo” e “água”, purificadores por excelência, apontam para o aniquilamento físico e espiritual daquela comunidade. De acordo com Eliade (1992, p. 121), “em todas as doutrinas de ciclos cósmicos — o mundo acabará em fogo e água”.

Ao voltarem para a estrada e observarem o mapa rodoviário da região, notam que as informações contidas ali não estavam corretas – ou não faziam sentido: “– Essa placa tá no lugar errado – afirma Edgar Wilson. – Está a pelo menos uns sessenta quilômetros no lugar errado” (Maia, 2021, p. 103). Conclui,

⁷⁹ *L'épidémie de peste apparaissant dans ce climat de frontière détruite est l'exhalaison, le souffle fétide de l'au-delà.*

então, que “a terra está se redimensionando – diz Edgar Wilson – Não sabemos mais onde estamos” (Maia, 2021, p. 104). A noção de espaço desfaz-se e causa uma sensação de impotência e confusão nos personagens. Sem saber como situar-se para seguir em frente, mergulham no limbo do Limiar: já não estão nem vivos e nem mortos.

O universo, enfim, supersatura-se por completo, permitindo a total fusão das realidades. A escuridão aproxima-se, precipitando a aniquilação e lançando toda a existência de volta ao Caos primordial:

Ao longe, no horizonte que delimita céu e terra, é possível ver a noite se aproximar. É um anoitecer violento, com camadas de uma noite precipitada. Ainda não deveria acontecer, a luz do dia ainda haveria de iluminar seus passos e guiar seus caminhos (Maia, 2021, p. 105).

Mais um “acidente”, culminando em morte, serve de sacrifício para o pacto sobrenatural, evidenciado pelo crepúsculo e pelos eventos do Limiar, como “o leve uivo do vento” (Maia, 2021, p. 106). O sangue derramado pelo capitão banha e consagra, assim como a água do batismo, o ritual de purificação da alma, reintegrando-o ao cosmo: “Edgar é o terceiro homem a estar velando os últimos suspiros desse quase morto” (Maia, 2021, p. 106). Eis mais um personagem que experimenta a sensação de quase morte, ou seja, pisa à soleira do Além e retransmite o eco de seu âmago. Assim como o tripulante do monomotor e os demônios que dialogaram com Tomás (episódio do menino possuído) e Bronco (lembração de sua experiência em alto-mar, o “homem” que o abordou quando de seu retorno) – seus Duplos – a mensagem projetada de si para si mesmo é clara e denuncia o temor perante a morte: “As portas do céu e do inferno estão se abrindo. Tudo o que está no meio será destruído. Esse é o fim do começo” (Maia, 2021, p. 107).

Guiomar (1993, p. 274 – tradução nossa) é enfático em dizer que “o extremo poder do Lúgubre se situava no momento em que, para a Testemunha, surgia do mundo exterior, agravado por ela mesma, uma iminência da mensagem do Além. Essa mensagem obscura é ainda mais precisa no Insólito”. Em outras palavras, a mensagem foi enunciada devido a uma necessidade intrínseca da Testemunha em propor o diálogo. Aqui, estamos diante do *Intersigne*, considerado como o aspecto mais agudo dessa mensagem. Sua

significação está diretamente ligada à certeza de uma morte que se anuncia, podendo ser a da própria Testemunha ou a de alguém próximo. O insólito inflama-se porque a morte está à espreita, pronta para agir. Os três “homens de sangue” “não proferem nenhuma palavra e guardam para si a perplexidade ao entenderem que estão unidos numa conjunção de fatores inexplicáveis” (Maia, 2021, p. 107).

No horizonte, a linha que separa o dia da noite, o bem do mal, os vivos dos mortos. A natureza emana definitivamente os seus sinais e há o predomínio do inconsciente sobre o consciente dos personagens, que são dominados, por sua vez, por sua versão interior:

O vento começa a soprar com vigor, trazendo para perto deles uma espécie de **tempestade** de areia que **encobre o sol e a razão**; que oculta qualquer sentimento de esperança. A luz do dia começa a cair rapidamente. É a **escuridão** que se aproxima e não um anoitecer uniforme e lento. É como se a terra estivesse sendo **engolida, devorada** afoitamente, indo parar nos **abismos** de um deus, nas **entranhas** de onde tudo se originou. No princípio, havia a **escuridão**. Talvez, no fim, também haja somente isso (Maia, 2021, p. 107, negritos nossos).

O romance finaliza com a citação acima, enfatizando a ideia de que tudo aquilo que fora criado estaria deixando de existir. A luz, como elemento vital para a vida, desapareceria, dando lugar à escuridão original que imperava antes do toque divino. A dualidade entre Deus (luz), cuja presença/energia já não era mais sentida pelos personagens, e a Morte (escuridão), ou seja, a ausência de toda possibilidade de vida, o vazio, o Nada, sugere o fim de mais um ciclo de prosperidade existencial. Coadunando o universo de Maia com o pensamento de Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 61), “estamos diante de um ‘fim do mundo’ no sentido de mundo humano, o fim como resultado de um processo de desvitalização ontológica do ambiente (devastação ou artificialização integrais do planeta), com efeitos ‘desumanizadores’ sobre os sobreviventes”.

Há a implementação do purgatório – “penitenciária das almas” (Vovelle, 2010, p. 323), ou o “terceiro lugar”, nem paraíso nem inferno – onde todos seremos julgados por nossos pecados, por nossos atos de consumo exagerado,

egoísmo exacerbado e postura inautêntica em uma sociedade de homens e gados⁸⁰.

⁸⁰ Referência ao romance *De gados e homens*, de Ana Paula Maia, publicado em 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do romance *De cada quinhentos uma alma*, de Ana Paula Maia, com foco nos eventos do Limiar do Além, revelou a importância de elementos fantásticos na compreensão das complexas dinâmicas psicológicas e existenciais dos personagens. O estudo mostrou que o Limiar do Além, conceito explorado por Michel Guimar, funciona como uma metáfora poderosa para o confronto com a morte e o desconhecido, representando não apenas o fim de uma jornada física, mas também uma transição para dimensões mais profundas do ser.

As inferências às escrituras sagradas desempenham um papel simbólico essencial na construção do apocalipse pessoal e coletivo dos personagens. A narrativa apocalíptica, marcada por referências a passagens bíblicas e símbolos religiosos, reforça a ideia de que o fim do mundo no romance não é apenas um evento físico, mas um processo psicológico e espiritual. O Apocalipse, portanto, é duplo: a iminência do fim de todas as coisas, manifestada através da destruição física e da catástrofe climática, e é também o apocalipse interno, onde os personagens enfrentam a desintegração de suas próprias identidades e a perda de qualquer sentido de ordem ou propósito.

O conceito de Limiar do Além mostrou-se essencial para a interpretação da trilha psicológica dos personagens. Ele é explorado em diferentes aspectos, como o surgimento do Duplo, o Sangue transcendente, a Lamúria e o Vento glacial, que são apresentados como elementos simbólicos e fantásticos que sinalizam a passagem para uma realidade além da compreensão ordinária. Esses eventos não só alteram a percepção dos personagens sobre o mundo ao seu redor, mas também provocam uma ruptura psicológica que os leva a uma nova compreensão de si mesmos e da existência.

O confronto com o Duplo, em especial, pode ser visto como um momento de reflexão profunda, onde o personagem é forçado a encarar aspectos de sua personalidade que havia reprimido ou ignorado. Esse encontro, portanto, catalisa uma evolução psicológica, onde a consciência da própria mortalidade e da inevitabilidade do fim se torna mais aguda, impulsionando-os a uma jornada interna que espelha o colapso do mundo externo.

A pesquisa também ressaltou a relevância de outros estudiosos, como Michel Vovelle, Philippe Ariès, Edgar Morin, Jacques Goimard, Nathalie Prince, David Roas, Edward Edinger, Danowski & Viveiros de Castro e Henry Gee, cujas obras forneceram o suporte teórico necessário para a análise. A partir dessas bases, foi possível estabelecer uma ponte entre a literatura fantástica e as questões existenciais que permeiam o romance, destacando como a iminência do Apocalipse serve de gatilho para a manifestação do Fantástico.

No que tange aos personagens, Edgar Wilson, o mais expressivo da obra de Maia, é retratado como um homem profundamente marcado por sua convivência com a morte e os traumas acumulados ao longo da vida. Sua trajetória é emblemática do ambiente brutal e desolador em que vive, onde a carnificina e a violência são constantes e inevitáveis.

Ele é descrito como alguém que está sempre a “um passo atrás da morte” (Maia, 2021, p.8), demonstrando a sua constante proximidade com o fim, sem, no entanto, ser consumido por ele. Esse estado liminar entre a vida e a morte o dota de uma espécie de passe livre para transitar entre mundos, acessando o Limiar e adquirindo poderes sobrenaturais que o protegem dos perigos do nosso lado da fronteira, como a própria epidemia.

Assim, Edgar Wilson não é apenas um personagem preso em um ciclo de violência e morte, mas também um símbolo de resistência e adaptação a um mundo em colapso, onde a esperança e a desolação coexistem em um equilíbrio frágil.

O ex-padre Tomás é interpretado como uma figura atormentada por seu passado e marcada por um profundo conflito espiritual. Após cometer um assassinato para salvar a própria vida, ele carrega um sentimento de culpa que o assombra constantemente. Esse peso se manifesta através de interações sobrenaturais, como o encontro com um demônio que personifica sua culpa. Tomás é descrito como alguém que transita entre o consciente e o inconsciente, lutando para lidar com o trauma proveniente de suas escolhas e a iminência de sua própria morte.

Bronco Gil, assim como os outros personagens, é confrontado com visões e manifestações sobrenaturais que simbolizam seu pavor diante da morte. O Duplo que aparece na forma de Melquíades representa não apenas a memória

do ato violento que ele cometeu, mas também a personificação em forma de assombração de sua própria morte.

A luta de Bronco para lidar com essas visões reflete sua resistência contra o destino apocalíptico que sente se aproximar, mas também revela sua fragilidade diante de forças que ele não pode controlar ou compreender totalmente, mergulhando-o em uma realidade onde os traumas do passado retornam de forma palpável e ameaçadora.

Ao nosso ver, o estudo contribui para o campo dos estudos literários ao propor uma leitura inovadora do romance *De cada quinhentos uma alma*. Ao introduzir a teoria do Fantástico na análise, a pesquisa ampliou as possibilidades de interpretação da obra, oferecendo novas perspectivas sobre a simbologia da morte e a representação do Apocalipse.

Por fim, é importante destacar que esta pesquisa abre caminho para novas investigações sobre a obra de Ana Paula Maia. A análise aqui apresentada pode ser expandida para outras obras da autora – sobretudo *Búfalos selvagens* – explorando como o Fantástico se manifesta em diferentes contextos e como esses elementos contribuem para a construção de narrativas que desafiam as fronteiras entre o real e o imaginário. Além disso, a pesquisa sugere a importância de continuar explorando a interseção entre literatura e filosofia, especialmente no que diz respeito às questões existenciais e à representação da morte na literatura contemporânea.

Em suma, o estudo de *De cada quinhentos uma alma* sob a perspectiva do Fantástico não só enriquece a compreensão da obra, mas também contribui para o debate mais amplo sobre a relação entre literatura, morte e existência. Ao explorar o Limiar do Além, a complexidade psicológica dos personagens diante do Apocalipse e as inferências bíblicas, a pesquisa oferece *insights* importantes para o campo dos estudos literários, reafirmando a relevância da obra de Ana Paula Maia no cenário literário contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, T. de. **Suma teológica II**. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BAUCKHAM, R. **A teologia do livro de Apocalipse**. Trad. Paulo Benício. 1ª ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2022.
- BECKER, E. **A negação da morte**. Trad. Luiz C. do Nascimento Silva; rev. téc. José L. Meurer. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BERETTA, L. L. **A presença da utopia na Literatura Brasileira Contemporânea**. Orientadora: Regina Célia dos Santos Alves. 2022. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Trad. de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: DCL, 2004.
- BURGESS, A. **Laranja Mecânica** [livro eletrônico]. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2014.
- CAILLOIS, R. **Fantastique**. Paris : Encyclopaedia universalis, 1985.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Colaboração de André Barbault [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- COELHO, L. **As manifestações do grotesco no universo ficcional de Ana Paula Maia**. Orientador: Alfeu Sparemberger. 2023. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DASTUR, F. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente 1300-1800** : uma cidade sitiada. Trad. Maria Lucia Machado; trad. de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EDINGER, E. F. **Arquétipo do apocalipse**: vingança Divina, Terrorismo e o Fim do Mundo. Tradução de Hugo Iglesias Torres de Moraes e Paulo Ferreira Valério. Editado por George R. Elder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

ELIADE, M. **Ferreiros e Alquimistas**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

FRYE, N. **O grande código**: a Bíblia e a literatura. Trad. Marcio Stockler. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2021.

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

GAMA-KHALIL, M. M. A literatura fantástica: gênero ou modo? *In: Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 26, p. 18-31, dez. 2013.

GEE, H. **Uma história (muito) curta da vida na Terra** [livro eletrônico]: 4,6 bilhões de anos em doze capítulos. Tradução do inglês por Gilberto Stam. 1ª ed. São Paulo: Fósforo, 2024.

GOIMARD, J. **Critique du fantastique et de l'insolite**. Paris: Pocket, 2003.

GUIOMAR, M. **Principes d'une Esthétique de la Mort**: Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà. Paris: José Corti, 1993.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Posfácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEWIS, C. S. **As crônicas de Nárnia**. Trad. Silêda Steuernagel P. M. Campos. Ilust. Pauline Baynes. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MAIA, A.P. **Assim na terra como embaixo da terra**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

MAIA, A.P. **Búfalos Selvagens** [recurso eletrônico]. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

MAIA, A. P. **Carvão Animal** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MAIA, A. P. **De cada quinhentos uma alma** [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MAIA, A. P. **De gados e homens** [recurso eletrônico]. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MAIA, A. P. **Enterre seus mortos** [recurso eletrônico]. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAIA, A. P. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos** [recurso eletrônico]: duas novelas. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MAIA, A. P. **Guerra dos bastardos** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

MAIA, A. P. **O habitante das falhas subterrâneas**. Editora 7Letras: Rio de Janeiro, 2003.

MAIA, A. P. Ana Paula Maia. **Rascunho**: 01 ago. 2011. Entrevista concedida ao Paiol Literário/Rogério Pereira. Disponível em <www.rascunho.com.br/paiol-literario/ana-paula-maia/>. Acesso em 12 de julho de 2024.

MAISTRE, X. de. **Viagem ao redor do meu quarto**. Trad. Débora Fleck; ilustr. Carla Caffé. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

MCCARTHY, C. **A estrada** [livro eletrônico]. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MORIN, E. **É hora de mudarmos de via**: As lições do coronavírus [recurso eletrônico]. Colaboração Sabah Abouessalam. Tradução Ivone C. Benedetti. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

NODIER, C. Du fantastique en littérature. In: **JUIN, Hubert**. Charles Nodier. Paris: Seghers, 1970. p. 119-138.

NOGUEIRA, P. A. S. de. Apocalipse e Literatura. **Revista SocioPoética**: Literatura e Sagrado. Eduepb: Campina Grande – PB, v.1, n.8, p. 93-103, julho-dezembro 2011. Disponível em: < https://www.profpaulonogueira.com.br/wp-content/uploads/2020/01/Apocalipse_e_literatura.pdf >. Acesso em 06 de novembro de 2024.

POE, E. A. **Medo clássico**: volume 2. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

PRASS, R. M. **Luzes sobre as sombras da violência no projeto literário de Ana Paula Maia**: um olhar para o contexto cultural de Edgar Wilson. Orientadora: Marinês Andrea Kunz. 2021. Dissertação (Mestrado). Processos e manifestações culturais da Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2021.

PRINCE, N. **Le Fantastique**. Paris: Armand Colin, 2008.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SABBAG, D. C. **Dicionário Bíblico**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.

SARAGAMO, J. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARTRE, J. **Entre quatro paredes**. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Apresentação de Miguel Sanches Neto. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SARTRE, J. **O existencialismo é um humanismo**. Apresentação e notas de Arlette Elkaïm-Sartre. Tradução de João Batista Kreuch. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SARTRE, J. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado; prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SILVA, V. F. da. **Dialética das consciências**: obras completas. Organização e preparação de originais Rodrigo Petronio; introdução Miguel Reale; posfácios Luigi Bagolini e Vilém Flusser. São Paulo: É Realizações, 2009.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu**: epopeia de Gilgamesh. Tradução do Acádio, introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão. 1ª ed.; 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOFALINI, L. A. B. **Do sonho ao pesadelo**: As intermitências da morte. *In*: Revista Línguas & Letras. Vol 11. Nº 21. 2º semestre de 2010, p. 1-13.

TOFALINI, L. A. B. **Silêncios e Literatura**: construções de sentido em *Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

TREVISAN, A. L. Violência e horror: uma comunhão de imagens no romance *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia. **Eixo Roda**. Belo Horizonte, v.31, n.3, p.205-219, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/52052/43800. Acesso em 04 de novembro de 2024.

VICELLI, K. K. Sangue e Hambúrgueres – O novo Realismo e o Romance policial na obra *De gados e homens*, de Ana Paula Maia. **e-escrita**: Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis, v.6, n.1, janeiro-abril, 2015. Disponível em: <revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/1874/pdf_328>. Acesso em 12 julho de 2024.

VOVELLE, M. **As almas do purgatório, ou, O trabalho de luto**. Tradução de Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: Editora UNESP, 2010.