



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

GABRIELA DE ARAÚJO ZAUPA VELOSO

CONSTRUÇÃO TENSIVA DO SUSPENSE EM CONTOS FANTÁSTICOS
ARGENTINOS

FORTALEZA

2022

GABRIELA DE ARAÚJO ZAUPA VELOSO

CONSTRUÇÃO TENSIVA DO SUSPENSE EM CONTOS FANTÁSTICOS ARGENTINOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientador: Ricardo Lopes Leite.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- V555c Veloso, Gabriela de Araújo Zaupa.
Construção tensiva do suspense em contos fantásticos argentinos / Gabriela de Araújo Zaupa Veloso. –
2022.
120 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Linguística, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite.

1. Semiótica tensiva. 2. Enunciação. 3. Suspense. 4. Literatura fantástica. I. Título.

CDD 410

GABRIELA DE ARAÚJO ZAUPA VELOSO

CONSTRUÇÃO TENSIVA DO SUSPENSE EM CONTOS FANTÁSTICOS ARGENTINOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Aprovada em: 15/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alexandre Marcelo Bueno
Universidade Presbiteriana Mackenzie

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite, expresso minha sincera gratidão pela orientação maravilhosa. Agradeço pela atenção, compreensão e pelo espaço que me proporcionou para crescer. Sou grata pelas oportunidades de aprendizado e por me impulsionar constantemente a melhorar. Obrigada pela confiança e pela presença em todo esse percurso.

Aos ilustres membros da banca examinadora, Prof. Dr. José Leite Júnior e Prof. Dr. Alexandre Marcelo Bueno, desejo expressar minha profunda gratidão por aceitarem acompanhar minha dissertação desde a qualificação. Sou grata pelas valiosas contribuições, interesse e disponibilidade demonstrados, essenciais para a conclusão deste trabalho.

À Prof^ª. Dra. Carolina Lindemberg Lemos e ao Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva, que, junto ao Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite, lideram o SEMIOCE (Grupo de Estudos Semióticos da UFC). A eles, sou profundamente grata pelas orientações valiosas que recebi, tanto as formais quanto as informais, desde o momento em que me aproximei do grupo. Agradeço também pela paciência e pela presença sempre atenta em meu percurso acadêmico.

Gostaria de expressar minha sincera gratidão ao SEMIOCE, como grupo, pelas discussões instigantes que sempre me motivam academicamente. Agradeço por proporcionarem um ambiente desafiador intelectualmente e, ao mesmo tempo, acolhedor para nossas dúvidas.

Aos meus colegas de SEMIOCE e do programa de Mestrado, em especial Alef James, Djavam Damasceno, Juliana Gurgel, Leandro Alves, Paulo Jefferson, Paulo Ricardo, Raquel Sobrinho, Roger Rômulo e Vinícius Façanha, com quem compartilhei dúvidas, esclarecimentos, aprendizados e insights. Agradeço pela inspiração constante que vocês me proporcionam, bem como pela amizade que esses encontros cultivaram.

À minha família, principalmente meus pais Ana Paula Zaupa e Roberto Veloso e minhas irmãs Rebeca e Mariana; aos meus amigos, em especial Leonísia Fernandes, Marina Araújo, Livia Martins, Raquel Sobrinho, Johnathas D'arf, Laís Fernandes, Connie Campano e Biatriz Tavares. Agradeço por estarem presentes e torcerem por mim ao longo dessa jornada, e por proporcionarem momentos de descanso e oferecerem apoio emocional. Obrigada pela lucidez e magia que cada um de vocês traz à minha vida.

“é preciso ‘buscar as coisas que se escondem
atrás das coisas’.” (GREIMAS, 2014, p. 142)

RESUMO

Este trabalho investiga diferentes efeitos de sentido de suspense encontrados em contos de literatura fantástica argentinos. O principal pressuposto teórico da pesquisa é a Semiótica Tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2011, 2016), além de utilizar-se dos conceitos de veridicção (GREIMAS; COURTÉS, 2020) e de observador (BERTRAND, 2003). Compõem o *corpus* bibliográfico quatro contos: um de Leopoldo Lugones, dois de Jorge Luis Borges e um de Julio Cortázar, cujas diferenças marcam variedades nas cifras tensivas do suspense. Os contos foram analisados e classificados quanto a manifestação tensiva do suspense em cada um, com o uso de trechos que permitiram demonstrar o percurso da construção deste efeito de sentido dentro das narrativas, traçando as suas direções tensivas predominantes. As análises propiciaram a observação de diferentes apresentações tensivas deste efeito de sentido, que mobiliza por vezes aspectos mais sensíveis ou mais inteligíveis. As possibilidades de construção tensiva do suspense aqui contempladas estão ilustradas nas conclusões em um quadro comparativo, graduadas em função da tensividade. Além disso, foi possível identificar um percurso protótipo de construção do suspense, composto de *curiosidade*, *expectativa*, *surpresa* e *suspensão*, e dividido a partir do nível de investimento afetivo presente em seu percurso. Tal trajetória parece ser percorrida em sua totalidade sempre que há suspense, porém observaram-se algumas alternâncias na ordem de aparição da *surpresa* e da *suspensão*.

Palavras-chave: Semiótica tensiva; enunciação; suspense; literatura fantástica.

RESUMEN

Este trabajo investiga diferentes efectos de sentido del suspense que se encuentran en los cuentos de la literatura fantástica argentina. La principal base teórica de la investigación es la Semiótica Tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2011, 2016), además de utilizar los conceptos de verificabilidad (GREIMAS; COURTÉS, 2020) y observador (BERTRAND, 2003). El *corpus* bibliográfico comprende cuatro cuentos: uno de Leopoldo Lugones, dos de Jorge Luis Borges y uno más de Julio Cortázar, cuyas diferencias marcan variedades en las cifras tensivas del suspense. Los cuentos fueron analizados y clasificados en cuanto a la manifestación tensiva del suspense en cada uno, con el uso de extractos que permitieron demostrar el curso de la construcción de este efecto de significado dentro de las narrativas, trazando sus direcciones tensivas predominantes. Los análisis permitieron observar diferentes presentaciones tensivas de este efecto de significado, que a veces moviliza aspectos más sensibles o más inteligibles. Las posibilidades de construcción tensa del suspenso contempladas aquí se ilustran en las conclusiones en un marco comparativo, graduado según la intensidad. Además, fue posible identificar un prototipo de camino de construcción de suspenso, compuesto por *curiosidad*, *expectativa*, *sorpresa* y *suspensión*, y dividido a partir del nivel de inversión afectiva presente en su curso. Esta trayectoria parece atravesarse en su totalidad siempre que hay suspense, pero se observaron algunas alternancias en el orden de aparición de *sorpresa* y *suspensión*.

Palabras clave: Semiótica tensiva; enunciación; suspense; literatura fantástica.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O SUSPENSE E A LITERATURA FANTÁSTICA	17
2.1	Definições de dicionário	17
2.2	O suspense na Literatura Fantástica.....	19
3	O SUSPENSE NA SEMIÓTICA DISCURSIVA	24
3.1	Suspensão	24
3.2	Estratégias enunciativas	26
3.3	Tensões entre o crer e o saber	27
3.4	Observador e ponto de vista.....	32
4	POR UMA DESCRIÇÃO TENSIVA DO SUSPENSE.....	35
4.1	A tensividade	35
4.1.1	Ascendência e descendência.....	37
4.1.2	Modos semióticos e concessão	41
4.2	O suspense a partir da semiótica tensiva	44
4.2.1	Percurso do suspense.....	48
5	DAS ANÁLISES.....	50
5.1	Marcas do inteligível no aniquilamento do sujeito em <i>O milagre secreto</i> de Jorge Luis Borges	51
5.2	Percurso ascendente em <i>There are more things</i> de Jorge Luis Borges.....	56
5.3	Recrudescimento da concessão em <i>Um fenômeno inexplicável</i> , de Leopoldo Lugones	61
5.4	Andamento e alterações no ponto de vista em <i>Continuidade dos parques</i> de Julio Cortázar	70
6	CONCLUSÕES	76
	REFERÊNCIAS	80
	ANEXO A – EL MILAGRO SECRETO – JORGE LUIS BORGES	83
	ANEXO B – O MILAGRE SECRETO – JORGE LUIS BORGES	88
	ANEXO C – THERE ARE MORE THINGS – JORGE LUIS BORGES	93
	ANEXO D – THERE ARE MORE THINGS – JORGE LUIS BORGES	98
	ANEXO E – UN FENÓMENO INEXPLICABLE – LEOPOLDO LUGONES....	103
	ANEXO F – UM FENÔMENO INEXPLICÁVEL – LEOPOLDO LUGONES...	110
	ANEXO G – CONTINUIDAD DE LOS PARQUES – JULIO CORTÁZAR	117

ANEXO H – CONTINUIDADE DOS PARQUES – JULIO CORTÁZAR.....	119
---	------------

1 INTRODUÇÃO

O suspense é uma das formas de manter vivo o interesse de um leitor frente a um texto, manipulando a afetividade do enunciatário num jogo de espera e tensão. Como efeito de sentido de discurso, é passível de análise linguística, e buscamos neste trabalho fazê-lo a partir da teoria semiótica, que tem por preocupação “explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 455), ou seja, descobrir o que o texto traz de significado e como este foi construído.

A semiótica entende o texto enquanto enunciado, resultado concreto da enunciação. Enquanto esta funciona como uma instância mediadora entre a língua e a fala, por colocar a língua em discurso, aquele é o seu produto. O “sujeito da enunciação” divide-se em enunciador e em enunciatário, ou seja, em um destinador e um destinatário implícitos, sendo ambos, em relação, o sujeito produtor do discurso. Um texto ou enunciado é muito mais do que um conjunto de informações a serem decodificadas, e pode ter diversas características que perpassam a racionalidade e a afetividade, sendo mais ou menos eficaz ao tentar cativar a atenção de seu destinatário.

A partir das formulações da Semiótica Tensiva, que conta com Claude Zilberberg como seu principal expoente, o sensível e o inteligível passam a ser analisados nos textos como centrais para sua compreensão, assumindo o sensível como regente do inteligível e colocando a subjetividade em foco para as análises imanentes do texto. A tensividade, para o autor, é o “lugar imaginário em que a intensidade - ou seja, os estados de alma, o sensível - e a extensidade - isto é, os estados de coisas, o inteligível - unem-se uma à outra” (ZILBERBERG, 2011, p. 66). Agora, o discurso compõe um campo discursivo, ou espaço tensivo, que tem como centro um sujeito mais ou menos afetado sensivelmente pelas grandezas que nele entram.

Parte-se do pressuposto de que o suspense, definido em dicionário como um “artifício que consiste em retardar ou parar momentaneamente a ação no momento crucial, a fim de criar no espectador, ouvinte ou leitor uma expectativa ansiosa e angustiante dos acontecimentos que virão a seguir” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1797), não se apresenta da mesma forma em todos os tipos de discurso. Como não seria possível, em uma dissertação de mestrado, investigar o suspense em todas as suas ocorrências, delimitamos esta pesquisa ao âmbito da literatura, em específico o gênero fantástico hispano-americano. Esta escolha não se dá ao acaso. Poderíamos observar o suspense em gêneros como o drama ou mesmo a comédia; também seria mais que possível analisá-lo em textos vistos classicamente como do gênero “suspense”, nos quais se incluem os romances policiais ou narrativas de terror, e que contêm

mais surpresas em seu desenvolvimento. Porém, a literatura fantástica tem como premissa o inesperado, a transgressão, “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal” (ROAS, 2001a, p. 37, tradução nossa)¹. Trata-se, portanto, do sobrenatural, desconhecido e antes tido como impossível, o que altera as expectativas criadas em um mundo que acreditava-se responder apenas a leis consideradas “naturais”. São textos que possuem como característica inerente a lógica concessiva, entendida semioticamente como aquela que interrompe o esperado e desvia a narrativa de um resultado anteriormente pressuposto, posto que quebram toda a concepção de mundo do sujeito. Interessa-nos captar como estes elementos apresentam-se tensivamente na análise do suspense.

Demos preferência aos autores argentinos Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar, ambos do século XX, por se destacarem em um tipo específico de fantástico chamado de neofantástico. Escolhemos também de Leopoldo Lugones que, apesar de ter escrito no século XIX, é considerado o precursor e difusor do gênero na América Latina. O neofantástico é caracterizado por Alazraki (2007) como um gênero que se diferencia do fantástico do século anterior por presumir que o real não existe, é uma ilusão, e que o insólito somente serve para tirar a máscara desta fantasia. Ademais, não buscam causar medo ou terror, e sim inquietação e dúvida. Ele trabalha, portanto, com elementos da racionalidade e da crença, mas também com algum nível de surpresa, seja por parte dos personagens ou por parte do leitor.

Conforme explica Susana Jakfalvi (2014), em análise feita para a introdução de um dos livros de Júlio Cortázar, o autor sabe manipular a surpresa com maestria, a partir da inclusão de acontecimentos “absurdos” dentro de um contexto que, até então, parecia real e comum. Estes acontecimentos (palavra aqui usada em seu sentido mais amplo, não ainda como conceito teórico), em vários de seus textos, são quase saboreados, o que mantém o enunciatário em um constante alerta que, muitas vezes, não se desfaz.

Parece haver um suspense criado pela manipulação do sensível e do inteligível, a fim de contribuir para o aumento da curiosidade e expectativa do destinatário, mantendo-o pendente de algo que se espera. É o que sugere Zilberberg (2011, p. 136) ao caracterizar o suspense como não só uma espera dilatada, mas como uma espera intensiva dilatada extensivamente. Isso significa que o suspense se configura numa espera carregada sensivelmente e alongada inteligivelmente. Esta pesquisa, assim, busca compreender melhor, a partir da Semiótica Tensiva, como o suspense é construído e quais as modulações tensivas que ele pode provocar no campo discursivo, sob a hipótese de que há mais de uma maneira de

¹ No original: “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal”

construí-lo, de forma mais ou menos intensa, ainda que haja um modo que predomine. Pensamos ser possível descrever cifras tensivas diferentes das ocorrências do suspense nos textos analisados, a partir das variadas combinações entre as categorias tensivas identificadas como relevantes.

Chama-nos a atenção também a observação de como a simetria ou assimetria da espera, conforme inicialmente elaborada em *Da imperfeição* (GREIMAS, 2017) e retomada por Odair Silva (2011), pode alterar este jogo de surpresas e suas rejeições, de prevalência do sensível ou do inteligível, presentes nos textos. Parece-nos importante, além disso, considerar as aproximações e distanciamentos do centro sensível discursivo promovido nestes contos a partir de estratégias de debreagem enunciativa, captadas também na figura do observador, e verificar como tais recursos alteram as modulações tensivas nos textos analisados.

É de nosso interesse, por fim, aprofundar os estudos da semiótica tensiva a partir da observação de como seus preceitos auxiliam na investigação de um efeito de sentido tão complexo como acreditamos ser o suspense, contribuindo para a ampliação e consolidação desta teoria enquanto ferramenta de análise e descrição da língua e do discurso.

Uma série de trabalhos já feitos sobre o suspense detém-se ao seu estudo relacionando-o à manipulação da categoria modal do *não-parecer/ser*, que configura o *segredo*. Dentre eles, destacamos três: o artigo de Ortega, Silva Filho e Souza (2019), que analisa a construção do suspense no livro *Pântano de Sangue*; o de Limoli (2013) que trabalha o suspense num contexto televisivo, enfocando o fechamento de “novelas das oito”; e a dissertação de Raquel Silva (2011), que trabalha o suspense nos contos “A Carteira” de Machado de Assis e “Venha ver o pôr-do-sol” de Lygia Fagundes Telles. Contudo, este tipo de análise não trata a fundo o sujeito “de papel” como um ser “sensivelmente” afetado, observando as grandezas presentes no texto prioritariamente a partir de oposições, sem deter-se em aspectos graduais e em como estes modulam o efeito de sentido de suspense. Não encontramos neles uma descrição do suspense fundada na dimensão sensível do discurso, em que podemos captar as modulações tensivas dos estados de alma dos sujeitos narrativos, assim como o modo como esse efeito de sentido de suspense afeta o enunciatário.

Poucos trabalhos analisam o suspense a partir, especificamente, da Semiótica Tensiva. Dentre estes, destacam-se os de Odair Silva (2011), Salermo e Batalha (2018), e o de Núñez Alberca (2021). Os três têm em comum a lida com textos imagéticos, dois deles analisam filmes e um deles estuda quadrinhos. Ainda que a Semiótica seja uma teoria do sentido e, portanto, sirva para examinar qualquer tipo de texto, seja escrito, audiovisual, sincrético, ou imagético, cada uma dessas mídias carrega singularidades e se utiliza de recursos diferentes

para a construção de seus discursos, o que pode gerar diferenças nos esquemas tensivos gerados pela análise destes textos. O tempo e a aspectualização, por exemplo, assumem papéis distintos a depender da mídia e do suporte utilizado.

Em sua tese, Odair Silva (2011) define o suspense enquanto gênero cinematográfico, valendo-se principalmente de três filmes de Hitchcock, e o descreve como um gênero impregnado pelo inesperado e pela surpresa do acontecimento, com filmes em que o enunciatário costuma saber mais do que os atores do enunciado e do que os espectadores, configurando uma espera assimétrica. Em contrapartida, muitos contos que trabalharemos partem de um enunciador embreado no narrador que narra o que aconteceu em seu passado. Ou seja, não há para ele mais um acontecimento “puro”, e sim uma “memória-acontecimento” (BARROS, 2016), conceito que explicaremos mais adiante. Além disso, observamos duas diferenças entre filmes deste gênero e os contos fantásticos analisados. A primeira diz respeito ao conflito de leis presente nestes e inexistente naqueles: nos filmes de suspense, o espectador e os personagens podem ser surpreendidos por um desfecho extremamente improvável, mas ele não deixa de pertencer a um leque de possibilidades que responde a leis “naturais”; nos textos fantásticos a surpresa e o inesperado é algo que está fora desse leque. A segunda diferença é percebida no tratamento das surpresas: no gênero fílmico, a surpresa assoma ao mesmo tempo o enunciatário e o personagem, o acontecimento é “abrupto e aniquilador”; já na literatura fantástica, há uma tendência em mediar as surpresas pelo inteligível. É comum ver seus personagens debaterem intelectualmente o que aparece de diferente, a não ser que provas contundentes sejam apresentadas, o que enfim lança o sujeito a um “não lugar” da suspensão. O acontecimento tampouco aniquila o sujeito, pelo menos não enquanto morte, considerando que muitos destes textos são contados de memória por aquele que sofreu o assomo. Acreditamos que estas distinções geram cifras tensivas diferentes para o suspense.

Salermo e Batalha (2018) lidam com quadrinhos e o suspense gerado em uma sequência averbal do livro Cachalote (2010). Nele, os elementos que se fazem relevantes para a análise da construção do suspense são o silêncio, o uso de espaços abertos e fechados, do contraste entre o branco e o preto nas imagens e, principalmente, o ritmo da narrativa. Apesar de trazer algumas das categorias que também consideramos relevantes, como a espacialidade e o ritmo, acreditamos que há outras categorias que merecem apreciação, e que podem ser analisadas diferentemente em textos escritos de maior extensão. Um aspecto que nos interessa é a representação actorial presente na dinâmica de debreagens enunciativas e enuncivas, ou seja, as formas que o enunciador usa para se colocar no texto, e buscamos entender como essa dinâmica intensifica ou ameniza o suspense. Em quadrinhos averbais essa representação fica

mais uniforme, enquanto nos textos analisados há um jogo de mudanças entre as representações que às vezes se mesclam sem transição.

Núñez Alberca (2021) trabalha o suspense a partir do filme *Birdman*, defendendo-o como uma forma de vivência gerida pelo esquema da amplificação, em que tanto a intensidade quanto a extensidade crescem proporcionalmente em correlação inversa (quanto mais...mais...). Também aborda a “espera dilatada” em algumas das cenas que cita, e o jogo entre o não saber e a incerteza e como isso afeta as relações entre o sensível e o inteligível. Para o autor, quanto aos modos semióticos, o “suspense” estaria categorizado dentro da lógica do sobrevir, da concessão, e do foco, ou seja, um inesperado esperado, enquanto a “surpresa” seria da ordem do sobrevir, da concessão e da apreensão, um inesperado “puro”. Conforme nossas observações iniciais, perguntamo-nos se o suspense está sempre regido pelo sobrevir ou se há também a possibilidade de um jogo ou uma espécie de equilíbrio entre sobrevir e pervir que mantém presa a atenção do enunciatário em textos como os que queremos analisar. Ademais, pensamos ser necessário averiguar se o esquema da amplificação é constatado sempre que há suspense, pois nossa hipótese é a de que há outros esquemas encontráveis nos textos.

Para estruturar nossa pesquisa, dividimos esta dissertação em seis capítulos, sendo o primeiro a introdução e o último as conclusões. O segundo capítulo trata do suspense enquanto conceito geral, em sua apresentação no dicionário comum e sua definição por teóricos da literatura. A seguir, fazemos um apanhado breve sobre a Literatura Fantástica enquanto gênero e suas especificidades frente a outros tipos de texto, revelando como o suspense se mostra neste gênero e evidenciando de que modo ele se apresenta como *corpus* relevante para sua análise semiótica.

No terceiro capítulo nos dedicamos aos pressupostos da Semiótica Discursiva necessários para o tratamento do suspense, em especial a enunciação, a verificação e a figura do observador. Nele, explicamos também sobre a *suspensão* segundo a semiótica greimasiana, e retomamos o conceito de *espera inesperada* formulado por Greimas (2017) em seu livro *Da imperfeição*.

O quarto capítulo conta com os conceitos da Semiótica Tensiva zilberberguiana que se mostraram mais relevantes para a análise proposta, como a tensividade e seu desdobramento em intensidade e extensidade, as subdimensões destas e suas características, os modos de presença, o espaço tensivo, o acento, o acontecimento e sua forma de existência etc. É também o momento em que expomos o que Zilberberg (2011) já desvendou acerca do suspense, para depois comentar sobre o estado da arte envolvendo o tema.

O quinto capítulo inicia-se com a exposição dos procedimentos metodológicos utilizados para a investigação, a que se seguem as análises de fato, momento em que observamos se há realmente modulações tensivas diferentes apreensíveis no suspense e quais suas cifras. Cada conto escolhido demonstrou diferentes aspectos de relevância para a análise aqui proposta, a serem comentados e comparados durante suas explanações e no capítulo subsequente.

Por fim, temos a conclusão geral da pesquisa, em que falamos dos resultados obtidos durante a investigação, comparamos as cifras tensivas encontradas em cada conto analisado e propusemos uma esquematização destes tipos que vai do menos ao mais intenso. O intuito final é o de poder esquematizar e descrever o efeito de sentido de suspense da forma mais geral, porém aprofundada, possível, e identificar os possíveis avanços que a adição da afetividade na análise, proposta pela Semiótica Tensiva, pode trazer a estes estudos.

Trouxemos ainda, nos anexos, as transcrições dos textos utilizados nas análises, seguidas de suas traduções publicadas aqui no Brasil. As versões em língua hispânica utilizadas e aqui transcritas foram as mais próximas das originais encontradas, e as mantivemos sem quaisquer alterações, com exceção da remoção de acentos que não mais se aplicam em espanhol, feita no texto de Lugones que data do fim do século XIX.

2 O SUSPENSE E A LITERATURA FANTÁSTICA

2.1 Definições de dicionário

Nosso objetivo neste trabalho é analisar e descrever o suspense semioticamente, investigando as formas que ele se apresenta e suas possíveis modulações tensivas. Para tanto, acreditamos que é necessário começar pelo entendimento geral que se tem desta palavra, definida pelo dicionário Houaiss como se segue:

suspense *s.m.* 1 CINE LIT RÁD TEAT TV no enredo ou composição de um filme, telenovela, narrativa, peça etc., artifício que consiste em retardar ou parar momentaneamente a ação no momento crucial, a fim de criar no espectador, ouvinte ou leitor uma expectativa ansiosa e angustiante dos acontecimentos que virão a seguir <filme de s.> 2 *p.ext.* qualquer situação em que há um acontecimento cuja explicação, continuação ou desfecho são aguardados com grande impaciência e inquietude <seu ar misterioso manteve todos em s. até a noite> ETIM ing. *suspense* ‘estado do que está suspenso ou duvidoso; incerteza, hesitação; ansiedade’. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1797).

A primeira acepção da palavra *suspense* dá a entender que a causa desta espera ansiosa é a interrupção ou o retardo de um evento importante para a narrativa. Já a segunda aponta para a relevância do interesse sobre o desfecho, somado ao aguardo. Podemos, portanto, destacar deste verbete as noções de retardo, interrupção, espera e ansiedade.

A “espera” pode ser desdobrada em três aspectos: quanto ao tempo, remete a algo que demora e tarda, ou seja, a algo que se estende frente ao esperado; quanto à ação, sugere o não agir, o pausar, a interrupção ou suspensão de uma atividade; e quanto ao desfecho, pressupõe um certo nível de presunção em relação ao que virá. Assim, esperar é “não agir, não tomar decisões, não desistir de algo, até a efetuação de um evento que se tem por certo, ou provável, ou desejável” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 816).

Em paralelo, “ansiedade” diz respeito justamente a algo marcado pela imprevisibilidade. É um “estado afetivo penoso, caracterizado pela expectativa de algum perigo que se revela indeterminado e impreciso, e diante do qual o indivíduo se julga indefeso” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 141). A junção destas duas noções evoca, portanto, uma espécie de tensão: enquanto “esperar” exige algo de paciência, a “ansiedade” reveste esta pausa de impaciência, de afeto, de pressa.

De forma bem mais concisa, o dicionário Aurélio define o suspense a partir de sua etimologia inglesa: “Momento de tensão forte no enredo de um filme, uma peça de teatro, um romance, etc.” (FERREIRA, 2010, p. 1989). A palavra tensão aqui utilizada parece indicar o estado emocional, “sensação de apreensão, de incerteza”, e não como a Semiótica a utiliza, e

que explicaremos mais adiante. Acreditamos, ainda assim, que essa tensão é produto da relação de força entre as suposições inerentes à espera, a duração desta, e o quão importante e imprevisível é o que está por vir.

Como sabemos, é possível flagrar o suspense em diversas áreas do discurso, mas nosso *corpus* de interesse recai na literatura, por motivos expostos no tópico que se segue. Neste âmbito mais restrito, o suspense é definido como a interrupção da “sucessão de fatos ou acontecimentos” ou como o prolongamento proposital de uma cena, para gerar a expectativa ansiosa no leitor, manipulando seu medo e sua esperança (MOISÉS, 2004, p. 488). Aqui o foco aparece de modo mais explícito na perspectiva do enunciador – quem produz o discurso – e seus recursos para gerar no enunciatário – quem recebe o discurso – esta expectativa ansiosa. É uma definição que trabalha também com a ideia de uma sequência *esperada* de eventos e sua reorganização, interrompendo-a ou alongando parte dela. Entendemos, portanto, que é a quebra de uma expectativa inicial que a transforma em espera ansiosa.

Segundo Furtado (2009), no *E-Dicionário de Termos Literários*, há vários fatores que podem contribuir para a formação do suspense, dentre elas a forma de caracterização de determinada personagem, se é construída a fim de gerar simpatia ou identificação, o tipo de ação descrita e o ritmo² de seu desdobramento. No que se refere à expectativa frente ao desfecho e a quanto conhecimento se tem dele, o suspense pode ser desenvolvido por conta da imprevisibilidade do desenlace, ou pela espera do momento em que um acontecimento final, previsível e inevitável, ocorrerá. Quando elaborado de forma eficaz, o suspense se mostra um excelente recurso para o despertar e a manutenção do interesse pelo texto. Por conta destas características, costuma aparecer com maior frequência em obras narrativas e quase nunca em poesias, sendo inerente a certos tipos de textos, ainda que de modo não exclusivo, como romances policiais, de espionagem, de terror ou horror, thrillers etc., o que o torna um efeito integrante dos “horizontes de expectativa” do receptor destes textos (FURTADO, 2009).

Parece haver, então, a manipulação no tempo de algo que se oculta, e sobre o qual há grande investimento emocional, para que o suspense seja eficaz. Em grande medida, o que se omite parece envolver o desenlace, seja seu “como” ou “quando”, mas também pode entrar em jogo a valoração negativa de um desenvolvimento anunciado que, por disfórico, gera medo por sua confirmação e esperança por sua anulação.

² A palavra “ritmo” tem sua acepção específica para a Semiótica Tensiva, e não é esta a que utilizamos agora, e sim o sentido mais amplo de “sequência harmônica de um fenômeno, uma atividade, uma obra etc., no espaço e/ou no tempo” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1671).

Em resumo, o suspense parece desenrolar-se principalmente a partir do manejo da expectativa quanto ao desenlace, do investimento emocional demandado pelas personagens e ações da narrativa, e de desdobramentos do tempo no texto: espera, ritmo, prolongamento, retardo, sucessão etc. Estes elementos, de fato, não são restritos a gêneros como os citados anteriormente, podendo permear, de uma forma mais ou menos intensa, todo e qualquer tipo de narrativa que queira reter a atenção do leitor/espectador de uma forma mais ansiosa, apreensiva. O que pode diferenciar o suspense presente em um romance naturalista ou em um romance policial, por exemplo, é a forma mais ou menos forte de sua expressão que, a partir das definições já expostas, acreditamos ser ligada ao tempo de espera por um desfecho e ao seu nível de previsibilidade: esta pode ser graduada do mais previsível ao mais imprevisível, e os efeitos dessa diferença em grau podem variar a força e a eficácia do suspense.

2.2 O suspense na Literatura Fantástica

Durante nossa formação acadêmica, que envolveu a literatura em língua portuguesa e hispânica, o conto fantástico hispano-americano destacou-se como permeado pelo efeito de suspense, assim como o são as narrativas de horror e de thriller, porém sem necessariamente trabalhar com o medo ou surpresas intensas próprias a estes últimos. Nesse gênero literário, acontecimentos estranhos, sem explicação concebível a partir de leis que nos são familiares, surgem num mundo que parece ser como o que conhecemos, em que não existem seres míticos nem magia. Tais eventos criam uma tensão entre o absurdo e o real, o que desperta uma aflição intelectual no leitor, uma dúvida frente ao absurdo, além de uma inquietação física, traduzível em medo, ansiedade, angústia etc. Os personagens podem ver-se em uma situação de vacilante e ambígua compreensão: não sabem ao certo se aquilo é real ou um sonho e, se for real, a explicação parece estar para além do que conhecemos, pois responde a leis incógnitas. Há, frente a esses eventos estranhos, um problema racional a ser resolvido a partir de dois tipos de leis: as conhecidas e as até então desconhecidas (CHIAMPI, 1983, *apud* HAHN, 2006; TODOROV, 2014).

Os elementos sobrenaturais que aparecem aqui sugerem um mundo alternativo que nega ou suspende a coerência da nossa percepção do real. Parece haver um choque entre dois universos ficcionais que respondem a leis essencialmente incompatíveis, o que quebra a inicial sensação de conforto e de previsibilidade, antes presentes, e causa desconcerto cognitivo, difícil compreensão do ocorrido. Este embaraço em explicar racionalmente o absurdo é um dos principais fatores que dão à literatura fantástica o seu distintivo tom de estranheza. A ruptura

pode ser percebida não só pelos sujeitos da narrativa como pelo leitor implícito³, que tentam organizar as informações de acordo com a sua inteligibilidade (OVIEDO, 2002; SARDIÑAS, 2007; TODOROV, 2014).

Nos textos em que a “realidade” não é um problema, por coincidir com o que culturalmente se tem estabilizado por real, as questões nele apresentadas podem ser mais ou menos extraordinárias, mas ainda assim todas são possíveis do ponto de vista do receptor. Entretanto, na literatura fantástica, o “real” é posto em xeque: são estabelecidos dois tipos de existência cujos limites, que deveriam ser intransponíveis, são rompidos, gerando uma espécie de superposição em que os dois mundos passam a coexistir por completo ou parcialmente. O que acreditamos ser o real se mostra irreal, o que pensávamos imaginário apresenta-se como concreto e factual⁴. A certeza desaparece: a inquietude, a instabilidade e a dificuldade de compreensão proporcionadas pela colisão entre os dois universos distintos nos fazem crer que tanto a expectativa quanto a resolução do absurdo se mostram mais difíceis de alcançar neste gênero frente a outros, posto que o funcionamento do novo universo ao qual se passa a ter acesso é ainda desconhecido e imprevisível (BARRENECHEA, 2007; CAMPRA, 2007; ROAS, 2001).

Além disso, o conforto de uma posterior compreensão do ocorrido ou a resolução do problema nem sempre é satisfeito, o que parece favorecer a instauração no enunciado de um tipo peculiar de suspense: a espera de um desfecho ou explicação que não só nunca se apresenta, mas subverte qualquer possibilidade de resolução anteriormente idealizada. Nesse sentido, é comum que estes textos mantenham a tensão ativa e em suspenso:

A natureza do fantástico [...] consiste em propor, de alguma forma, um escândalo racional, na medida em que não há substituição de uma ordem por outra, mas sobreposição. Daí a conotação do perigo, a função de aniquilação – ou rachaduras, pelo menos – das certezas do leitor. O mundo fantástico pode ser tudo menos reconfortante. (CAMPRA, 2007, p. 140, tradução nossa)⁵.

Para ajudar a delimitar o gênero Literatura Fantástica, convém expor diferenças entre este e os gêneros “realismo mágico” e “ficção científica”, posto que ambos trabalham com

³ “Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (TODOROV, 2014, p. 30)

⁴ Tais narrativas pedem que se acredite no inacreditável e que não se acredite no acreditável, regimes de crenças próprias da lógica concessiva tal qual definida por Zilberberg (2011, 2016).

⁵ No original: “La naturaleza de lo fantástico [...] consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en la medida en que no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición. De ahí la connotación de peligro, la función de aniquilación - o resquebrajamiento, por lo menos - de las certezas del lector. El mundo fantástico puede ser todo, salvo consolador.”

elementos da realidade e do estranho em seus universos. Conforme discutimos, na literatura fantástica o absurdo é percebido, ao menos inicialmente, com algum estranhamento: aparece como destoante frente ao anteriormente esperado real/natural; “não existe um fantástico sem a presença de uma transgressão.” (CAMPRA, 2007, p. 163, tradução nossa)⁶. Já no realismo mágico, os elementos sobrenaturais são vistos com naturalidade: fazem parte *a priori* do cotidiano, não são provenientes de um outro universo, alheio. “O realismo mágico descansa sobre uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, ou seja, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (ROAS, 2001a, p. 12, tradução nossa)⁷.

De modo similar, na ficção científica, o universo sobrenatural ou irreal criado são tidos como o “natural”, e ainda que se diferencie em grande medida do real como o conhecemos, seus elementos extraordinários não se destacam nem causam espanto, não transgridem o real daquele universo⁸. Ao contrário:

a literatura fantástica descobre-nos a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, sob essa realidade estável e delimitada pela razão em que habitamos, de uma realidade diferente e incompreensível e, portanto, alheia a esta lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2001a, p. 9, tradução nossa)⁹.

Alazraki (2007) defende, contudo, a existência de um “neofantástico”, do qual fariam parte alguns relatos de autores do século XX como Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, e que se diferencia do “fantástico tradicional” do século XIX. Enquanto este se valeria do sobrenatural como exceção, aquele o teria como regra, porque na verdade é impossível ao homem conhecer completamente as leis que regem o mundo, que podem ser muito mais fantásticas do que cremos. Além disso, enquanto no fantástico tradicional o insólito causa medo, porque não pode ser explicado, o autor defende que no neofantástico causa inquietação, mas não terror: “Não são tentativas que buscam devastar a realidade conjurando o sobrenatural – como se propôs o gênero fantástico no século XIX –, mas esforços orientados a

⁶ No original: “[...] no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión”

⁷ No original: “El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo”

⁸ Como muitos autores inseridos na literatura fantástica também navegaram por outros gêneros, inclusive alguns dos acima citados, utilizaremos como critério de seleção dos contos a inicial conformidade do universo ficcional com o real “comum”, seguida por um momento de transgressão e estranhamento, o absurdo, que causa resistência cognitiva por parte de pelo menos algum dos sujeitos da narrativa.

⁹ No original: “la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible y, por lo tanto, ajena a esta lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad.”

intuí-la e conhecê-la para além dessa fachada racionalmente construída” (ALAZRAKI, 2007, p. 210, tradução nossa)¹⁰.

Em entrevistas, o próprio Cortázar propunha uma diferença basilar entre o fantástico tido como tradicional e o contemporâneo, do qual ele se considerava pertencente:

Para mim o fantástico é a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e de nossa mente que raciocina, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em alguns momentos irrompem e se fazem sentir. (GONZÁLEZ BERMEJO, apud, ALAZRAKI, 2007, tradução nossa)¹¹

Em paralelo, Todorov defende que *A metamorfose* de Kafka não estaria enquadrada no fantástico porque já demarca, de início, um mundo “ao revés”. Isso seria demonstrado através de seu narrador que não se impressiona com a mudança do homem em um inseto, e apenas a constata. Porém esse tratamento teórico não é unânime. Reisz (2007) refuta o distanciamento entre os dois “fantásticos” explicando que, por mais que o narrador não se assombre, isso não quer dizer que não haja surpresa para o enunciatário¹². Ainda há uma ordem rompida que causa transtorno emocional e intelectual, percebido no deslocamento de uma transgressão a outra,

cujas presença intolerável se esboça cada vez mais nitidamente a medida que o relato progride: a paulatina adaptação dos personagens ao ocorrido impossível – com toda sua gama de reações cada vez mais anormais em relação aos padrões de conduta previsíveis segundo nossos critérios de realidade – erige-se no impossível que atenta mais virulentamente contra a ordem assumida como normal. (REISZ, 2007, p. 126, tradução nossa)¹³.

Para Roas (2001a) o que há é apenas uma evolução natural do gênero frente a noções de mundo e de humanidade diferentes, entendendo-os a partir de lentes pós-modernas que qualificam a realidade como fictícia, irreal e indecifrável desde o início. Porém, mesmo que a noção do real seja falsa, ela é em grande medida compartilhada entre os indivíduos de uma mesma cultura e época, e a oposição irreal/real continua fazendo-se presente. Além disso, defende que o medo ainda tem espaço nos relatos do século XX, não só a inquietação. A

¹⁰ No original: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural – como se propuso el género fantástico en el siglo XIX –, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida”.

¹¹ No original: “Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.”.

¹² No original: “Que la transformación de Gregorio Samsa en un sector sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los *imposibles* de la historia, si bien de orden diverso que la metamorfosis misma.”

¹³ No original: “cuya presencia intolerable se dibuja cada vez más nítida a medida que progresa el relato: la paulatina adaptación de los personajes al suceso imposible – con toda una gama de reacciones cada vez más anómalas en relación con los patrones de conducta previsibles según nuestros criterios de realidad – se erige en el imposible que atenta más virulentamente contra el orden asumido como normal”.

sugestão de que o mundo conhecido não passa de uma ilusão também assombra, abala os esquemas de avaliação e interpretação do sujeito, relegando-o à instabilidade do desconhecido. Enfim, ambos os “fantásticos”, tradicional ou contemporâneo, tem como princípio a instauração da incerteza frente às leis conhecidas e tidas por reais, ainda que as formas de expressão dessa ruptura tenham mudado ao longo dos dois séculos (ROAS, 2001a). No fim das contas,

O aparecimento do fantástico não precisa residir na alteração por elementos estranhos de um mundo ordenado pelas rigorosas leis da razão e da ciência. Basta que haja uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiar. Basta suspeitar que outra ordem secreta (ou outra desordem) pode comprometer a precária estabilidade de nossa visão de mundo. (FERNÁNDEZ, 2001, p. 296–297, tradução nossa)¹⁴

Considerando todo o exposto, é de nossa crença que estes fatores favorecem o surgimento de tipos diferentes de suspense, distantes do que vemos em uma novela romântica ou policial, por exemplo, já que o desfecho no fantástico, em algum nível, não é passível de antecipação por parte do enunciatário, por responder a leis que não lhe são familiares, e pertencer ao âmbito do impossível. O que se espera é, muitas vezes, interrompido por surpresas muito intensas que respondem a uma lógica concessiva, da ordem do que “não deveria ser, mas é”, e que por vezes instauram novas esperas. Mesmo quando algo esperado realmente acontece, há antes dessa resolução elementos surpreendentes que fogem completamente do considerado possível.

Em alguns textos fantásticos, a confirmação de uma concessão é precisamente o *acontecimento*, entendido como algo de difícil explicação que, quando aparece, transtorna o sujeito, toma-o de assalto. Em exemplos deste tipo, surpresas aparecem no decorrer da narrativa, mas são rejeitadas, descartadas racionalmente. É a comprovação de que esta surpresa existe de fato que a transforma em acontecimento. Estes, e outros contos fantásticos, tendem a terminar exatamente no momento desse acontecimento, o que faz com que este perdure, e contribua para que tanto o sujeito da narrativa quanto o enunciatário mantenham-se em suspenso indefinidamente, sem possibilidades de retornar à normalidade.

¹⁴ No original: “La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo.”

3 O SUSPENSE NA SEMIÓTICA DISCURSIVA

3.1 Suspensão

No Dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés (2020, p. 491) não encontramos o conceito de suspense propriamente dito, mas o de *suspensão*, que acreditamos relacionar-se ao suspense que viemos caracterizando até aqui.

Numa primeira definição que remete à Retórica antiga, suspensão seria a “criação de um desvio entre o tópico do enunciado, remetido para o fim deste, e o anúncio do mesmo, de maneira alusiva, situado no começo.” Trata-se de um remanejamento da ordem de apresentação das informações, e é uma definição que se aproxima a outras expostas anteriormente sobre o suspense.

A seguir, os autores saem da retórica e definem a suspensão a partir da semiótica, tratando-a como um propulsor dramático da narrativa. Há um enfoque principal nas relações que o enunciado¹⁵ manifestado convoca, discriminado em três processos de diferente complexidade, que podem ser vistos na perspectiva de dualidades postas em tensão. A princípio, a suspensão poderia manifestar-se como a “projeção de categorias paradigmáticas sobre o eixo sintagmático do discurso”, referindo-se à narratividade proppiana e a expectativa que uma função narrativa carrega de seu contrário: “Assim, por exemplo, o surgimento, na narrativa, da função proppiana ‘instauração da falta’ produz um suspense, uma expectativa da função ‘liquidação da falta’” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 491). De um modo um pouco mais complexo, os semioticistas dizem que a suspensão narrativa também pode ocorrer a partir da provocação no enunciatário de uma expectativa inquieta de valoração frente a uma informação neutra, situação em que o sujeito se vê “abandonado na ignorância do estatuto veridictório do saber recebido” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 491). Cremos que, nesse segundo processo, é esperada do enunciatário a criação de hipóteses para a resolução de problemas apresentados na narrativa, que ele só saberá se estão corretas caso estejam esclarecidas posteriormente no texto. Em alguns textos do tipo que almejamos analisar, esse esclarecimento não chega a ser apresentado, deixando o enunciatário desamparado nesse lugar de suspensão. Por fim, o terceiro processo trabalha com a manipulação da modalidade veridictória do secreto (não-parecer / ser)¹⁶, a partir da insinuação de que há no não parecer ao menos um ser. Entendemos que a

¹⁵ Os conceitos de enunciado, enunciadador e enunciatário por nós utilizado será explicado com maiores detalhes nos tópicos subsequentes. Em linhas gerais, enunciado pode ser entendido como o texto analisado, enquanto enunciadador e enunciatário são destinador e destinatário implícitos deste texto.

¹⁶ As modalidades veridictórias também serão mais bem detalhadas neste capítulo, em tópico posterior.

oclusão de informações ajuda a tornar a resolução da narrativa mais difícil, envolvendo também o horizonte de expectativas do leitor, e assim surpreendendo-o ou não.

Todas as definições que trouxemos até aqui sobre o suspense nos indicam um cerne comum ao seu entendimento: a criação de expectativa ou de ansiedade no enunciatário, normalmente alcançada a partir da tensão entre funções narrativas opostas, da tensão entre o não-parecer e, ainda assim, ser, e da tensão entre o *agora* do problema e o *então* do desfecho.

Em *Da imperfeição*, Greimas (2017) introduz o conceito de *espera inesperada*. Para o autor, a vida pode ser densificada, estetizada, a partir de desvios do funcional. Se o cotidiano for composto apenas pelo útil e desprovido do “belo”, torna-se previsível, tedioso e banal, diluído em esperas fracas e desacentuadas. O ritmo “natural” deste cotidiano sem acento se esgota, anulado por haver perdido suas saliências. Para impedir tal esgotamento, degeneração em monotonia, é possível usar-se de um novo ritmo, “feito de esperas de tempos fortes” que revitalizam o que estava em vias de exaustão. Entram em jogo, assim, a espera e a acentuação: esta pode ser deslocada, antecipando um “tempo forte” em favor de uma espera, ou ainda pode-se suspender, prolongar a espera que, mesmo inquieta, revigora o esperado.

O ritmo monótono pode, então, ser quebrado de duas formas: “transcendendo-o ou sustentando-o, afirmando o frenesi do mundo ou insinuando a anulação do sujeito”. De uma forma ou de outra, Greimas defende que estas fraturas desfazem a simetria iterativa das “esperas esperadas”, em que tudo é previsível, e instauram a *dissimetria*, criadora assim de novas fraturas, inesperadas (GREIMAS, 2017, p. 91–98).

Parece-nos fácil relacionar a espera do inesperado ao suspense, como também já fizeram outros pesquisadores. No discurso, o suspense aparece como um recurso para criar, justamente, uma expectativa ansiosa, intensa, e que prenda a atenção do enunciatário. Mas na Literatura Fantástica este efeito de sentido não parece ser causado apenas pela interrupção do tempo ou da rotina, mas da racionalidade como um todo, da inteligibilidade que, até a fratura, compunha o texto. Essa suspensão da inteligibilidade pode sofrer uma resistência por parte dos sujeitos, que duvidam do fenômeno que a causa, ou duvidam de si, mas o evento concessivo tende a terminar vencedor.

A ruptura não é somente algo inesperado, como também inconcebível, mesmo depois de visto e examinado. A resolução da fratura, em geral, não acontece. Não basta com apreender esteticamente o inesperado: é preciso abrí-lo, testá-lo, ou render-se, sofrer a completa absorção por ele, sem compreendê-lo por fim.

3.2 Estratégias enunciativas

Ao adentrarmos no tratamento semiótico do suspense, faz-se necessário antes explicar algumas especificidades desta teoria da linguagem. Em nossas exposições sobre o suspense e sobre a Literatura Fantástica, aparecem as noções de ansiedade, expectativa, medo etc. Contudo, quando trazemos estes sentimentos para a semiótica, não nos referimos à sua existência “real”, que consideramos inalcançável e que reside para além do texto. O que tratamos aqui são os simulacros destas sensações, percebidas pelos sujeitos do enunciado e capturáveis através deste, conforme explicaremos melhor mais à frente. A Semiótica Francesa, iniciada por Greimas na década de 1960, toma como ponto de vista o texto em sua imanência para descobrir de que forma ele diz o que diz, e para revelar sua sintaxe discursiva. Como frisam Saraiva e Leite (2017, p. 93), “não é do sujeito ‘real’ que se fala aqui, e o emprego do termo simulacro procura deixar isso claro, pois simular é um fazer-crer que envolve tanto o enunciado como a enunciação”. O que temos são efeitos de sentido de sentimentos que, como explicam Greimas e Courtés (2020, p. 155), funcionam como “[um]a impressão de ‘realidade’ produzida pelos nossos sentidos, quando entram em contato com o sentido, isto é, com uma semiótica subjacente”.

Entende-se texto enquanto enunciado, ou seja, “toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise linguística ou lógica” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 168). O enunciado pressupõe a enunciação, traz marcas de pessoa, tempo e lugar que permitem inferir o sujeito da enunciação, termo que engloba enunciador e enunciatário, respectivamente destinador e destinatário implícitos do discurso, ambos produtores deste e inferidos desde sua imanência (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 168–171).

Depreendem-se da enunciação atores que compõem uma hierarquia enunciativa disposta em três níveis. No primeiro nível, como comentamos, estão o enunciador, um “autor implícito, criado no e pelo próprio ato enunciativo” (SARAIVA; LEITE, 2017, p. 73), e o enunciatário, que formaria “uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador” (FIORIN, 2020, p. 126). No segundo nível, aparecem o destinador e o destinatário (não mais implícitos), ou narrador e narratário, cujas marcas encontram-se visíveis no enunciado e são diretamente vinculados ao enunciador e ao enunciatário, respectivamente. O terceiro nível seria o dos atores do enunciado, interlocutor e interlocutário, e aparecem no interior do texto quando os actantes falam em discurso direto.

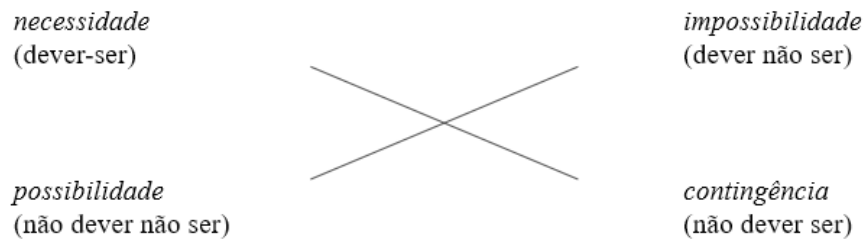
A projeção actancial, temporal e espacial da enunciação no enunciado se dá a partir de operações de debreagem e embreagem, que por sua vez podem ser enunciativas (eu / aqui / agora) ou enuncivas (não-eu / não-aqui / alhures) (GREIMAS; COURTÉS, 2020). Estas operações podem aparecer combinadas entre si: um conto pode construir-se em uma debreagem enunciativa actancial, em que o “eu” é ao mesmo tempo narrador e ator do enunciado, mas que narra a partir de uma debreagem temporal e espacial enunciativa ou enunciva, com eventos no “aqui” e “agora”, ou de memória, experienciadas no “não agora” e “alhures”.

3.3 Tensões entre o crer e o saber

Como já explicitado, a literatura fantástica tem como característica principal a ruptura do mundo real ou natural como o conhecemos, a partir da inserção de algum fenômeno inexplicável pela razão. Contudo, é importante reiterar que a semiótica baseia-se numa perspectiva imanente da linguagem, o que significa que este “real” não está fora do discurso, pelo contrário, seus referentes são sempre linguísticos: “todo discurso (não apenas o literário, mas também o discurso jurídico ou científico, por exemplo) constrói seu próprio **referente interno** e se oferece assim um **nível discursivo referencial** que serve de suporte para outros níveis discursivos que desenvolve” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 415, grifos do autor). Assim, as pistas do que é considerado natural ou não são dadas pelos próprios textos, em como os personagens ou o narrador reagem a tais fenômenos.

Ao mesmo tempo, considera-se que o mundo natural não constitui um referente neutro, mas sim culturalizado e formado por relações semióticas variadas, o que gera “visões de mundo” diferentes (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 325), em que algumas noções da “verdade” sobre o mundo são mais estabilizadas e massivamente compartilhadas que outras. O discurso literário costuma deixar claro quais são as regras e os referentes internos que constroem o universo de seus textos, a partir dos quais depreendem-se algumas categorias aléticas, ou seja, estruturas em que o *ser* é sobredeterminado pelo *dever* e cujas modalidades passam pelas oposições: necessidade (dever ser), contingência (não dever ser), possibilidade (não dever não ser) e impossibilidade (dever não ser).

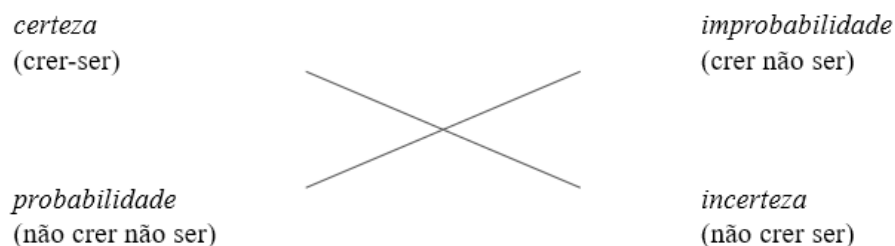
Figura 1: Modalidades aléticas



Fonte: Elaboração própria.

Estabelecidas as relações mínimas entre o dever e o ser, atores do enunciado podem emitir juízos epistêmicos sobre o que ocorre na narrativa, ou seja, podem crer ou não na verdade dos fenômenos ou de informações compartilhadas no discurso. As modalidades epistêmicas, surgidas das combinações entre o crer e o saber, são a certeza (crer ser), incerteza (não crer ser), probabilidade (não crer não ser) e improbabilidade (crer não ser).

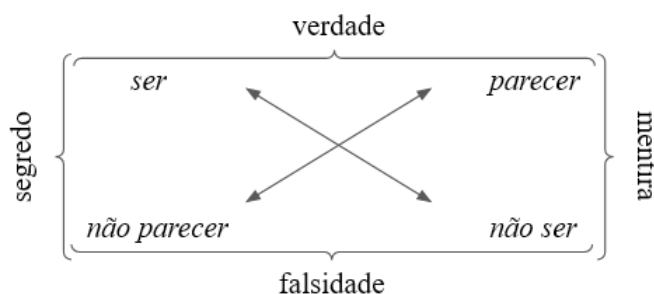
Figura 2: Modalidades epistêmicas



Fonte: Greimas; Courtés (2020, p. 172)

O fazer epistêmico ocorre ao tentar determinar a imanência de um objeto, ou seja, “seu *ser* ou seu *não ser*”, a partir de sua manifestação, seu *parecer* ou *não parecer* (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 172). As articulações entre o ser e o parecer formam as modalidades veridictórias da verdade (parecer e ser), falsidade (não parecer e não ser), mentira (parecer e não ser) e segredo (não parecer e ser), enquanto a relação entre os planos do ser e do parecer, a passagem de um plano ao outro pelo fazer interpretativo, constitui a relação fiduciária. Por vezes entra em jogo a evidência, forma recrudescida da certeza e que dispensa o fazer interpretativo por demonstração empírica do ser do objeto. A evidência estaria mais próxima do saber do que do crer, havendo ali uma garantia da veridicção do objeto.

Figura 3: Modalidades veridictórias



Fonte: Greimas; Courtés (2020, p. 532)

O fantástico simula um real para depois desmanchá-lo em uma ordem diferente. Leitor e personagens, a princípio, se encontram na ordem de um *saber* compartilhado sobre como o mundo o funciona e, em consequência, *creem saber* o que esperar ou não dele. Qualquer elemento insólito, portanto, se encontra na ordem do impossível, fora das probabilidades de ocorrência e inverossímil frente ao real construído neste enunciado. Assim, é de se esperar alguma resistência por parte dos sujeitos frente ao desconhecido, ao insólito: uma tensão veridictória e fiduciária, desestabilizando o saber e o crer dos sujeitos.

Greimas (2014)¹⁷, em seu texto *O saber e o crer: um único universo cognitivo*, defende que há entre esses dois conceitos uma falsa dicotomia, porque ao mesmo tempo que podem apresentar uma oposição, podem também constituir uma gradação:

Tudo se passa como se o crer e o saber estivesse alinhados em uma estrutura elástica que no momento extremo de tensão se polarizasse produzindo uma oposição categórica, mas que ao se relaxar chegasse ao ponto de confundir os dois termos. (GREIMAS, 2014, p. 128).

Ao deter-se inicialmente sobre o ato epistêmico, o semioticista o diferencia entre o *fazer-crer* e o ato próprio de crer, respectivamente, o fazer persuasivo e o fazer interpretativo. A persuasão envolve uma atividade mais ou menos difícil. Se, segundo o dicionário, convencer é “[levar] alguém a reconhecer a verdade de uma proposição”, esse reconhecimento pode ter ou não sucesso, e pode ser também mais ou menos concessivo: reconhecer pode ser “admitir algo como verdadeiro após ter negado, após ter duvidado”, ou ainda “*apesar* das reticências” (GREIMAS, 2014, p. 130). É evidente que duvidar e negar apresentam graus diferentes de comprometimento com a verdade apresentada, e “apesar de” indica uma aceitação realmente concessiva, a contragosto. Há um aumento de tensão entre estes exemplos.

¹⁷ Livro publicado originalmente em 1983.

Se o ato epistêmico, ou seja, o ato de crer, é uma transformação, percurso que vai de um “estado de crença” a outro, diferente do primeiro, acreditamos ser justo assumir que essa passagem pode ser mais ou menos intensa para o sujeito. O caminho da dúvida à aceitação é certamente diferente do caminho que parte da negação.

É no fazer interpretativo de um sujeito destinatário que a persuasão de um destinador se demonstra eficaz ou ineficaz. Este fazer interpretativo pode ser entendido como o “uma operação de reconhecimento”, e como tanto:

[...] ao contrário do conhecimento, o *re*-conhecimento é uma *operação de comparação* entre aquilo que se propõe (= a proposição lógica, no sentido de “proposição” considerada como sugestão e oferta) e aquilo que já se sabe ou em que se crê. Sendo uma comparação, o reconhecimento comporta necessariamente uma *identificação*, no enunciado apresentado, com a totalidade ou as frações da “verdade” que já se possui. (GREIMAS, 2014, p. 131).

Interpretar e, conseqüentemente, crer, envolve reconhecer e identificar, valer-se do seu universo de saberes e crenças para avaliar o quanto aquela nova informação se adequa em seu meio, com os conteúdos já anteriormente modalizados aléticamente. Essa adequação pode ser aceita ou não, e se rejeitada significa que a persuasão obteve julgamento negativo. Se a adequação é positiva, podemos dizer que há uma *conjunção* entre o universo conhecido e o dado desconhecido e novo. Se negativa, apresenta-se uma *disjunção* entre ambos: “como as modalizações epistêmicas são graduais e não categóricas (como é o caso das modalizações aléticas), /afirmar/ e /recusar/ só podem ser entendidas como polarizações extremas de operações juntivas bem (= conjunções) ou mal (= disjunções) sucedidas.” Em distensão estariam /admitir/ e /duvidar/, que podem ser graduadas: “pode-se /duvidar/ mais ou menos, /admitir/ mais ou menos, mas não se pode /afirmar/ ou /recusar/ mais ou menos.” (GREIMAS, 2014, p. 132)

Assim como /afirmar/ e /recusar/ encontram-se em polos contraditórios, as noções aléticas do /possível/ e /impossível/ também se mostram oposições categoriais extremas (PEREIRA, 2018, p. 46). Entretanto, no caso da literatura fantástica, é comum observar conjunções que envolvem dois polos opostos, portanto concessivas: embora recusasse, agora afirma; embora impossível, real.

É nesses dois pontos que reside nosso interesse sobre a discussão entre o saber e o crer: a passagem de um polo extremo ao outro, e o processo de “convencimento” que direciona este caminho. Para Greimas (2014), como já exposto, convencer passa por um processo de autenticar o novo a partir do já conhecido:

A confrontação, indispensável para a interpretação semântica, não o é menos para o reconhecimento da validade das *relações*, paradigmáticas ou sintagmáticas, que as unidades moleculares ou molares do discurso entretêm entre si. Isso por que a atividade epistêmica dos sujeitos se define como *validação* dessas relações, sobretudo quando a concebemos, metaforicamente, como uma “adesão íntima e total”. Isso equivale a dizer que é como depositário de formas de organização “válidas” que o universo cognitivo interessa e arregimenta a instância epistêmica integrada ao processo de comunicação. (GREIMAS, 2014, p. 136).

Esses *universos de saber* são, ao mesmo tempo, coagidos pelo coletivo e determinados pelo individual. Há uma série de elementos compartilhados por aqueles que compõem uma mesma cultura, mas, também, várias discordâncias inconciliáveis que se manifestam entre o crer e o saber como a cisão fé/ciência. Antes, entretanto, de separar o crer como correspondendo ao religioso, ao poético e ao filosófico, e o saber como pertencente ao âmbito científico, é preciso reconhecer que em muitos aspectos ambos os domínios se entrecruzam. O autor segue em sua explanação afirmando que a eficaz persuasão ocorre quando há uma “adesão do enunciado proposto à parcela formalmente correspondente do universo cognitivo” (GREIMAS, 2014, p. 138). Essa adesão parte de uma escolha entre o “fiduciário” e o “lógico”, ou seja, entre a confiança e a causalidade. Porém, mesmo o pensamento lógico pode também exigir uma fidúcia, um confiar, por parecer verossímil e previsível.

Ao assumir que o saber envolve confiar, entram em jogo as modalidades veridictórias que opõem o *parecer* ao *ser*, conferindo ao parecer grande importância no processo de convencimento. A confiança pode apresentar-se, inclusive, em excesso, e como demonstra Pereira (2018) em sua tese, levar a um verossímil mentiroso:

[...] muito embora tendamos a acreditar que nosso conhecimento sobre o mundo se dê pautado fundamentalmente no critério da verdade, grande parte do que sabemos não provém de nossa experiência mas da confiança no conhecimento de outras pessoas. Eu acredito no que me é dito sobre toda uma região inatingível do universo sobre a qual nunca colocarei meus olhos ou qualquer outro de meus sentidos (não apenas longínquas em termos geográficos mas também em relação a campos disciplinares muito especializados) – o que não condena em absoluto o conhecimento humano à imprecisão ou ao mal-entendido mas, antes, põe em destaque a centralidade da confiança, atrelada ao universo de racionalidade crer, para a construção do sentido, situando-a como elemento que perpassa as relações intersubjetivas, desde as mais breves e fortuitas, até a construção de objetos cognitivos bastante complexos. (PEREIRA, 2018, p. 244).

Percebe-se, assim, que entre o saber e o crer há uma série de relações discursivas e semióticas que vão muito além da realidade, e que movimentam o parecer e o ser de forma mais ou menos eficaz. No caso específico de nossa pesquisa, entender isso é salutar para ajudar-nos a compreender como se dá a adesão ou rejeição cognitiva no processo de inserção do impossível nos contos fantásticos. É ao assumir que a fratura é inconcebível que se vislumbra melhor a intensidade afetiva com que ela pode apresentar-se para os personagens e para o leitor, e fica

fácil entender também por que, em muitos casos, estes são deixados em suspensão, separados do conforto do conhecido.

3.4 Observador e ponto de vista

O enunciador, como parte essencial do sujeito da enunciação, utiliza-se de certas estratégias de aproximação e distanciamento percebidas na figura do “narrador” e em como este se apresenta no texto: pode aparecer em primeira pessoa e no presente, numa estratégia de aproximação, ou em terceira pessoa e no passado, privilegiando assim uma linguagem mais distanciadora. Porém, a organização do espaço e sua disposição em discurso, assim como a orientação e estrutura do enunciado, podem ser vistas para além do narrador, passíveis de descrição a partir da presença de um observador e de como seu ponto de vista é construído.

Para Bertrand (2003, p. 113), “não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um ponto de vista. A mais objetivante neutralidade a implica inevitavelmente, ainda que por omissão”. As categorias relevantes de análise desse ponto de vista variam conforme o tipo de discurso: se narrativo, descritivo ou argumentativo.

No caso do discurso narrativo, “o ponto de vista indica os modos de presença do narrador” (BERTRAND, 2003, p. 113), e é regido pela relação no discurso entre sujeito e objeto. Para explicá-lo, o autor divide sua análise em focalização e perspectiva. O primeiro conceito é retomado de Genette, e diferencia-se em “focalização zero”, que ocorre quando o narrador é onisciente e possui um saber maior sobre a narrativa que a dos personagens, englobando inclusive sua interioridade; “focalização interna”, que se apresenta quando o saber do narrador é o mesmo das personagens e a elas é delegada a função narrativa; e “focalização externa”, que conta com um narrador instalado fora da narrativa, tendo acesso a um saber limitado sobre ela. Enquanto isso, a perspectiva diz respeito à seleção de uma personagem que funciona como regente da narrativa, cujo percurso em desenvolvimento é seguido no discurso. Assim, “a escolha da perspectiva, tanto quanto as focalizações do enunciador, determina a ordem dos valores postos em cena no texto” (BERTRAND, 2003, p. 114).

Quando analisamos discursos descritivos, a figura do observador aparece como regente do ponto de vista, a partir de seu modo de presença enunciativa e da relação modal do sujeito com o objeto. O observador:

pode estar completamente oculto (“A terra é redonda”), pode estar implicado pela indicação da posição de observação (“Vista da Lua, a Terra é redonda”), pode estar instalado no texto por uma marca da pessoa e um predicado perceptivo (“Vê-se que a Terra é redonda”), pode estar assumido, em focalização interna, por um ator da

narrativa que então toma a si a atividade descritiva (“Quando ela levantou os olhos, [...] percebeu um grande luar [...]).” (BERTRAND, 2003, p. 115).

Percebe-se que, ainda que os elementos evocados sejam os mesmos em diferentes textos, a forma que eles se relacionam e, em consequência, as organizações distintas do ponto de vista, geram diferenças na significação. Essas diferenças não são apenas estilísticas, mas “implicam, para além de modos de enunciação individuais, formas de representação e de racionalidade distintas” (BERTRAND, 2003, p. 123). A seguir, retomando propostas teóricas de Fontanille, Bertrand (2003) explica que o observador pode tomar posições diversas, em modos de presença distintos e da discursivização da relação entre sujeito e objeto, analisáveis em quatro tipos: o focalizador, o espectador, o assistente e o ator participante.

O observador focalizador não possui marcas actanciais ou espaço-temporais no discurso. Sua existência é pressuposta apenas pelas operações de seleção de informações identificáveis no enunciado. Ele vira espectador quando aparece uma organização espaço-temporal no texto, denunciando sua posição a partir de enunciados espaciais. Já o assistente é flagrado como um ator mais explícito no enunciado, ainda que cumprindo um papel estritamente cognitivo. Ele constrói o espaço figurativo, mesmo que de forma sintaticamente impessoal, utilizando-se, por exemplo, da partícula “se”: “Ouvia-se um som ensurdecedor”. Quando as debreagens actancial, temporal e espacial são enunciativas, o observador transforma-se em ator-participante, um personagem instalado no lugar e no tempo da narrativa: “A seu papel cognitivo se juntam outros papéis na dimensão pragmática (ele age, manipula, sanciona), cognitiva (ele percebe, examina, perscruta) ou passional (ele teme, suspeita, se emociona)” (BERTRAND, 2003, p. 125).

Essas posições, ressaltamos, não são sempre estáticas em discurso. Dentre o *corpus* aqui analisado, destacamos dois contos em que há mudanças de posição significativa do observador: *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar e *El milagro secreto* de Jorge Luis Borges, e o efeito das mudanças observadas em ambos é contrário. Ambos começam com um narrador onisciente, aparentemente em focalização zero, mas no primeiro, notamos um deslocamento de perspectiva adotada, além de mudanças espaço-temporal que isso acarreta, e o efeito disso no suspense é de intensificação do sensível¹⁸. O observador se “aproxima” cada vez mais dos personagens que vivem um momento de alta intensidade. Já o segundo opera em alguns momentos espaçados a instalação de um eu no discurso, um narrador que se debruça enunciativamente, mas que se coloca fora da narrativa, ou seja, que o afasta da intensidade

¹⁸ Sensível e inteligível, como também intensidade e extensidade, são conceitos da Semiótica Tensiva que serão explicados no capítulo seguinte.

vivida pelos personagens narrados. Enquanto o conto de Cortázar é dominado predominantemente pelo sensível, o de Borges encontra-se marcado pelo inteligível. Naquele temos um observador focalizador-espectador que “movimenta-se” espaço e temporalmente com os personagens, e neste um narrador que parte de uma focalização zero e, por vezes, externa, quebrando o seu envolvimento afetivo com o relatado.

4 POR UMA DESCRIÇÃO TENSIVA DO SUSPENSE

4.1 A tensividade

A dimensão afetiva começa aos poucos a ser explorada pela semiótica a partir de *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2017) e de *Semiótica das Paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), mas tem no escrito de Fontanille e Zilberberg (2001) um marco importante de desenvolvimento de conceitos do que os autores passam a chamar de Semiótica Tensiva. Em seguida, Zilberberg (2006a; 2006b; 2011; 2016) torna-se o mais influente teórico desta área, garantindo sedimentação ao ponto de vista tensivo com suas reformulações posteriores em livros e artigos. A afetividade é inserida no cerne da análise discursiva através do conceito de tensividade, “lugar imaginário em que a intensidade - ou seja, os estados de alma, o sensível - e a extensidade - isto é, os estados de coisas, o inteligível - unem-se uma à outra”. A intensidade e a extensidade são entendidas como dimensões da tensividade, em que a primeira é considerada a dimensão regente e a segunda, regida. Unidas, elas definem um “espaço tensivo de recepção e qualificação para as grandezas que têm acesso ao campo de presença” (ZILBERBERG, 2011, p. 66–67).

Este campo de presença, ou espaço tensivo, é criado pela enunciação e composto por um centro sensível e horizontes “a partir dos quais as grandezas semióticas são moduladas em termos de presença e ausência, ou seja, um campo no qual as grandezas se tonificam ou se atonizam em relação a uma instância de natureza proprioceptiva” (SARAIVA; LEITE, 2017, p. 85). O afeto entra no universo de análise como responsável por dar “forma” às grandezas que aparecem no campo de presença do sujeito do discurso. Assim, quanto mais intenso, mais afeto, acento, tonicidade, mais próxima do centro do campo de presença se encontra a grandeza; e quanto mais extenso, menos afeto e mais razão, mais elementos de racionalização, mais entendimento e compreensão racionais, mais distante ela estará do centro sensível.

Quando uma grandeza entra no espaço tensivo é porque já possui algum investimento de afeto, algum acento, pois este é o responsável pela percepção e, consequentemente, pela significação, é o motor essencial entre a identidade e a diferença. Assim, as grandezas podem entrar no campo discursivo investidas de muito ou pouco afeto; no primeiro caso, entram como uma ruptura abrupta que toma o sujeito de assalto, irrompendo em *acontecimento*, expressão máxima da intensidade no campo de presença do sujeito da enunciação, o momento de maior surpresa, que suspende o sujeito num máximo de intensidade e mínimo de extensidade. O segundo caso configura a *rotina*, em que os eventos e as grandezas,

fracas em acento, assumem tanta familiaridade que quase se assimilam ao que está sempre lá, o dia a dia sem destaque.

Em seu dicionário, Greimas e Courtés (2020, p. 382–383) definem presença como a determinação que uma grandeza, enquanto objeto cognoscível, recebe em relação ao sujeito do conhecimento, que a percebe. Logo, a presença dos objetos de saber indica sua existência semiótica. A presença pode ser pensada a partir também do seu oposto, na categoria presença/ausência, consideradas como “parte integrante de uma configuração perceptiva que seria constitutiva tanto da semiose quanto da enunciação” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 124) e, portanto, relacionáveis às instâncias da enunciação: actante, espaço e tempo. Simplificadas, a presença equivaleria à *realização*, presente no sintagma, enquanto a ausência corresponderia à *virtualização*, constante no paradigma.

A entrada de uma grandeza no campo tensivo, quando associada à categoria da presença, pode ser qualificada do ponto de vista do actante e do objeto. Quanto ao actante, se o sujeito apreende a presença como espanto, ela é considerada realizada, e se for percebida como algo rotineiro, é tida como virtualizada. Quando vemos o fenômeno com foco no objeto, este é tido como novo ou antigo. Relacionam-se o espanto à novidade, configurando um valor de irrupção, e o hábito à antiguidade, num valor de estada (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 125).

Neste sentido, as grandezas evocadas pelo discurso são distribuídas pelo campo de presença em diferentes graus de intensidade e de extensidade frente ao sujeito tensivo, centro deste campo. A forma como essas grandezas são percebidas é regida pela aspectualização que ocorre durante a enunciação, que é basicamente o modo como esse espaço tensivo vai sendo criado e o que ganha ou perde foco neste processo na perspectiva de um observador. Seguindo os ensinamentos de Cassirer, para Zilberberg (2016) as grandezas tensivas são complexas por conterem em si “dois traços: de um lado, um traço intensivo (Cassirer diria um “acento de sentido”); por outro lado, um traço extensivo”¹⁹. É na relação entre ambos os traços, que podemos chamar de valências, que reconhecemos os valores das grandezas analisadas. As valências intensivas vão das mais tênues às mais impactantes, enquanto as extensivas vão das mais concentradas às mais difusas.

¹⁹ No original: “dos rasgos: por una parte, un rasgo intensivo (Cassirer diría un “acento de sentido”); por otra parte, un rasgo extensivo”.

4.1.1 Ascendência e descendência

Ao analisar um enunciado e seu campo de presença, é possível verificar modulações tensivas no discurso que ocorrem a partir da adição e da retirada de “incrementos”, certos “mais” e “menos” de sentido. Na dimensão da intensidade, essa operação se dá a partir do aumento e da diminuição, enquanto na extensidade ocorrem operações de triagem e mistura: “Na dimensão da intensidade, o sujeito regula, ajusta, os afetos que o devastam ou o deprimem; na dimensão da extensidade, ele classifica, enquadra como pode ou rejeita as grandezas admitidas ou ‘surgidas’ em seu campo de presença” (ZILBERBERG, 2011, p. 285). Assim, as grandezas podem ser entendidas mais como vetores, processos, do que unidades, “mais gerúndios que participios” (ZILBERBERG, 2011, p. 80). Algo pode entrar com muito impacto e dirigir-se à sua atenuação, ou vice-versa, cumprindo um processamento necessário do devir que vem “cedo ou tarde, por aumento ou diminuição, por ascendência ou descendência”. O funcionamento desse processo de devir é organizado por Zilberberg através de certas “categorias aspectuais”: atenuação, minimização, restabelecimento e recrudescimento.

Trabalhando, por exemplo, com o par /quente/ x /frio/, em que o /quente/ iniciaônico e concentrado, a tendência, “a não ser que um dispositivo retensivo eficaz seja instalado” (ZILBERBERG, 2011, p. 19), é que ele se dirija à difusão e atonia, seu oposto. O primeiro passo seria a atenuação, na qual pelo menos um mais, ou seja, um grau de intensidade, seria retirado. Se mais de um mais for retirado e o discurso começar a adicionar menos, tem-se a minimização, e estaríamos já no âmbito do /frio/. De um extremo a outro há toda uma possibilidade de gradação, além das operações de atenuação e minimização, que podem ser partidas, assim como suas partições, sucessivamente, conforme o discurso analisado exigir.

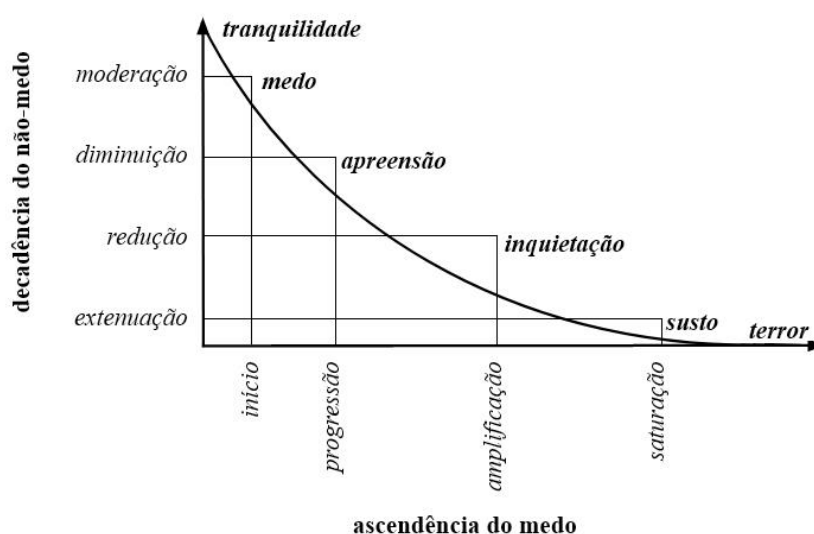
No limite da minimização, apenas *menos*, se toda a intensidade fosse retirada, a grandeza entraria em extinção, e para “escapar” deste “não-ser”, o discurso pode escolher restabelecer, retirando *menos* da equação numa direção que começa a ascender. A partir do momento em que não só são retirados *menos*, mas adicionados *mais*, tem-se o recrudescimento. Como as operações anteriores, estas também podem ser particionadas em operações menores, conforme demandar o discurso. O somente *mais* também é indesejado para o sujeito, pois busca deixar o seu espaço tensivo “habitável” e o excesso seria insuportável. A tendência, assim, é que haja uma sequência de operações visando algo de equilíbrio, e que variam de acordo com a narrativa.

Um outro ponto dessa abordagem é que, o que em um texto pode ser considerado um extremo, em outro este limite pode ser aumentado. Os limites não estão estabelecidos a

priori, e uma divisão como essa de /quente/ x /frio/ serve mais de guia do que de fronteira. Escolhidas as oposições sêmicas fundamentais do texto a ser analisado, é de interesse observar como se dão as gradações entre estes contrários, as direções em que eles são aspectualizados na narrativa, e se entre eles há correlações inversas ou conversas entre a intensidade e a extensidade.

Se uma grandeza recebe vários *mais*, passando gradativamente do seu começo, a uma progressão, a uma amplificação até desembocar em sua saturação, dizemos que ela passou por um processo de ascendência, do racional ao assomo. Se esta grandeza saturada começa a perder *mais* e ganhar *menos*, indo da moderação, à diminuição, à redução até a extinção, entendemos que seu percurso foi descendente, e passou do assomo à sua resolução (ZILBERBERG, 2016). Tomando como grandeza o /medo/, a figura a seguir ilustra um processo ascendente possível:

Figura 4: Ascendência tensiva do medo



Fonte: Zilberberg (2016, tradução nossa)

A figura ilustra a passagem da tranquilidade, ou seja, do “não-medo”, ao terror, ou seja, o medo saturado. O uso dos termos pode confundir, posto que a depender do discurso a palavra *medo* pode parecer mais próxima ao terror do que a palavra *inquietação*, portanto reconhecemos que mais do que as palavras utilizadas, interessam-nos os valores, que podem ser observados na figura a seguir:

Figura 5: Valores da ascendência tensiva do medo

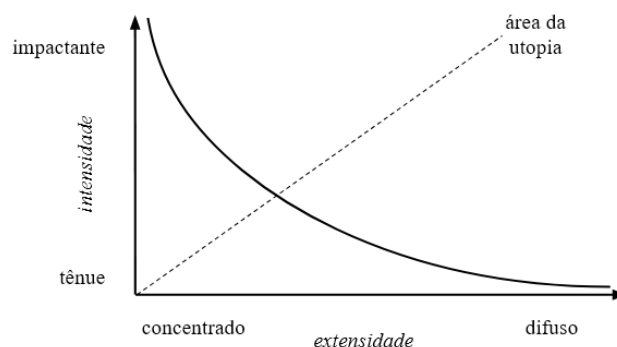
medo	moderação do não medo + início do medo
apreensão	diminuição do não-medo + progressão do medo
inquietação	redução do não-medo + amplificação do medo
temor	extenuação do não-medo + saturação do medo

Fonte: Zilberberg (2016, tradução nossa)

O valor da grandeza tensiva é gerado pelo produto entre duas valências, por exemplo saturação e extenuação, que neste caso específico gera o susto, ou temor. A variação entre estas valências segue uma constância equivalente: se uma valência diminui a outra aumenta de forma proporcional, e vice-versa: ao mesmo tempo que o *não-medo* diminui, o *medo* aumenta. Ademais, a passagem de uma grandeza à outra pode ocorrer de forma mais ou menos acelerada, determinada pelo andamento.

Depois de explicadas as graduações possíveis entre as grandezas, convém descrever como se dão estas correlações entre intensidade e extensidade. As duas dimensões são analisadas a partir de suas subdimensões respectivas: andamento e tonicidade para a intensidade, e temporalidade e espacialidade para a extensidade. A relação entre as duas dimensões pode ser vista no gráfico a seguir:

Figura 6: Gráfico tensivo



Fonte: Zilberberg (2011, p. 69)

Da mesma forma que a dimensão da intensidade rege a extensidade, as subdimensões daquela regem as desta. “O aumento pode ser obtido de duas maneiras: quer por meio de correlação conversas, de tipo implicativo (‘quanto mais... mais...’, ‘quanto menos... menos...’), quer por meio de correlação inversa, de tipo concessivo (‘quanto mais... menos...’) ou ‘quanto menos... mais...’)” (ZILBERBERG, 2011, p. 70). No gráfico da figura 6 percebe-se que há para o autor uma predileção pelas correlações inversas, e que uma correlação conversa caminharia em direção a uma zona utópica.

Esses dois tipos de correlação podem se configurar de diferentes formas, e podemos observar correlações conversas entre subdimensões de uma mesma dimensão ou entre dimensões distintas. Por exemplo, uma correlação conversa entre o andamento e a tonicidade gera um efeito de sentido de transporte; entre a temporalidade e a espacialidade obtém-se um efeito de generalização. A tonicidade pode também aumentar ao mesmo tempo que a temporalidade e a espacialidade, produzindo no primeiro caso um valor de memorável, e no segundo um valor de profundidade. Já as correlações inversas sempre ocorrem entre dimensões distintas. Assim, por exemplo, o andamento acelerado abrevia a temporalidade e estreita a espacialidade (ZILBERBERG, 2011, p. 70–72).

Notemos, por fim, que a figura 4 não representa um gráfico tensivo em que a ordenada necessariamente se refere ao eixo da intensidade e a abscissa ao da extensidade. Se assim fosse, pareceria um contrassenso que o terror estivesse no ponto de menor intensidade e impacto. De fato, o que está posto em relação naquele gráfico é a ascendência e a descendência do medo, e seus valores extremos podem ser mais ou menos intensos a depender do discurso em que se insiram. Os termos utilizados no gráfico servem como exemplo, ilustração, e não se propõem normativos de todas as ocorrências de graduações do medo.

4.1.2 Modos semióticos e concessão

Para Zilberberg (2016), as grandezas se organizam no campo de presença a partir dos “modos semióticos”, a saber: modo de eficiência, modo de existência e modo de junção. O primeiro se divide em sobrevir e pervir, o segundo em foco e apreensão, e o terceiro em implicação e concessão.

O modo de eficiência, dividido em sobrevir e pervir, diz respeito a como uma grandeza ingressa no campo de presença de um sujeito, se num ritmo súbito ou desacelerado. O sobrevir é da ordem do acontecimento, rápido, súbito, intenso, exclamativo, e toma o sujeito de assomo, pela ardência das subvalências de andamento e tonicidade: o sujeito vivencia a contragosto “[um]a aceleração ‘delirante’ e [um]a saturação tônica” que provoca a parada do tempo e o bloqueio do espaço. Além disso, o sujeito perde suas capacidades de agência e se vê transformado, pelo menos naquele momento, em um sujeito do “sofrer”. O pervir, ao contrário, está no campo do exercício e caracteriza-se pela lentidão, pelo hábito desacelerado, progressivo e recorrente. Enquanto o sobrevir gera desconcerto no sujeito, por ser inesperado, o pervir está no esperado da rotina. No plano da expressão o sobrevir é visto nas frases exclamativas, enquanto o pervir está nas frases declarativas (ZILBERBERG, 2011, p. 271–272, 277–280). Quando o sobrevir irrompe,ônico, na forma de um acontecimento, seu subsequente desenvolvimento esperado seria a resolução inteligível da tonicidade em direção à rotina, caracterizada por mais extensidade e menos intensidade, ainda que não chegue necessariamente ao seu outro extremo. É esperado que o sujeito tente desenrolar o “nó” que a alta tonicidade trouxe, dirigindo-se à sua estabilidade, diminuindo a tonicidade para que seu campo sensível volte a ser “habitável” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 123–151).

O correlato subjetivo do modo de eficiência seria o modo de existência, que é o “estilo que reveste a relação do sujeito com o objeto quando adquire corpo”²⁰, e divide-se em foco e apreensão. Enquanto o foco demanda um esforço intelectual da parte do sujeito, a apreensão é “um padecer, uma passividade”. O foco diz respeito a uma atividade enquanto a apreensão liga-se ao progresso. A temporalidade do foco é prospectiva e está associada à atualização, já a da apreensão é retrospectiva e associa-se à potencialização (ZILBERBERG, 2016, tradução nossa).

Por fim, temos o modo de junção, que diz respeito à concordância ou não das grandezas recém ingressas com as que já estavam estabelecidas no campo de presença. Assim

²⁰ No original: “estilo que reviste la relación del sujeto con el objeto cuando adquire cuerpo”.

a junção pode ocorrer por implicação, quando as grandezas possuem características similares e homogêneas às que já estavam no campo, respondendo à razão de “se... então...”, ou podem apresentar-se numa concessão, quando uma grandeza sobrevém e não se insere “em nenhuma das classes preexistentes”²¹, podendo ser rejeitada, e funcionando como um “embora” no plano da expressão (ZILBERBERG, 2016, tradução nossa).

Ainda que admitisse tanto as lógicas concessiva e implicativa, a Semiótica Narrativa greimasiana parecia privilegiar esta última, onde “algo deve ser deste modo, e assim é”, reino do pervir. Já as narrativas concessivas funcionam sob a lógica do sobrevir, em que “algo não deveria ser deste modo, mas, ainda assim, é”. A concessão é, na verdade, resultado da tensão entre o sobrevir e o pervir: enquanto o pervir tranquiliza o sujeito na crença de que ele sabe como funciona o seu mundo, o surgimento do sobrevir faz emergir a possibilidade de manifestação de alguma “inquietação estranha”, “como um avesso que se pusesse à mostra”. Pede ao sujeito, a partir da fuga do esperado, do embora, que “acredite no inacreditável” ou “não acredite no acreditável” (ZILBERBERG, 2011, p. 243).

Para a Semiótica Tensiva, a concessão goza de uma predileção sobre a implicação, por ser vista como mais competente para manter a atenção de um enunciatário e estar “entre as [formas] mais ricas em desdobramentos e efeitos passionais, na medida em que ela põe em xeque a coerência do percurso sintático” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 237). Parece-nos, assim, que a literatura fantástica é fundada em um princípio de concessão, por dar lugar ao estranho, à ruptura, ao que foge à norma.

Factual, súbita, brutal, a concessão desaprova a legalidade fiducial, a solidez reiterada das várias dependências que “estofam” o campo de presença. A concessão é algo como o “aviso de recebimento” do evento e, sancionando o evento como uma intrusão, marca a nova heterogeneidade do campo de presença.²² (ZILBERBERG, 2016, tradução nossa).

A concessão pode ser tênue ou forte, o elemento destoante pode ser um acontecimento ou simplesmente algo não previsível. Lisboa Soares e Mancini (2021) propõem uma interessante graduação de *mais* e *menos* entre os intervalos das categorias veridictórias, *parecer* e *não parecer*, *ser* e *não ser*, combinando-as e explicitando o caráter mais ou menos concessivo de cada articulação. Assim, se algo “parece muito” mas “não é de forma alguma”, seu grau de concessão seria mais tônico do que algo que “quase parece” e “até é”, o que sugere a possibilidade de muito mais que apenas quatro efeitos de veridicção, a partir das muitas

²¹ No original: “en ninguna de las clases preexistentes”.

²² No original: “Factual, súbita, brutal, la concesión desaprueba la legalidad fiducial, la solidez reiterada de las diversas dependencias que “tapizan” el campo de presencia. La concesión es algo así como el “acuse de recibo” del evento y, sancionando el evento como una intrusión, marca la heterogeneidad nueva del campo de presencia.”

combinações articuláveis. Coutinho e Mancini (2020) também partem desse pressuposto e avaliam como a variação de tonicidade da concessão afeta a relação entre expectativa e concretização. As autoras mostram que, quanto mais distante da expectativa criada no discurso for o seu desfecho, mais abrupta é concessão, e maior tende a ser o efeito de surpresa. Porém, se o texto “abusa” da concessão, com quebras de expectativa reiteradas, geram uma “espera do inesperado”, em que a concessão passa a ser quase implicativa:

o acontecimento se dá apenas quando um novo valor irrompe na realização. Uma vez que ele é potencializado e volta ao sistema, já passa a ser uma opção esperada, ou ao menos possível, e com isso há um ajuste nas expectativas para uma próxima realização. (COUTINHO; MANCINI, 2020, p. 32).

Podemos pensar na expectativa criada em discurso também em termos de programa e de junção: “definimos a implicação pelo predomínio do programa sobre o contraprograma e, por conseguinte, a concessão pelo predomínio do contraprograma sobre o programa; é nesse sentido que uma rede exige um ponto de vista” (ZILBERBERG, 2011, p. 98). No caso da concessão presente na literatura fantástica, observamos ser criado um valor do insólito, em que um contraprograma conjuntivo se sobrepõe a um programa disjuntivo. Demonstrando esta sintaxe em discurso, podemos dizer que o programa disjuntivo defende a separação entre um mundo natural e um sobrenatural, enquanto o contraprograma preconiza a mescla, a junção dos dois. A junção efetivada marca a vitória do insólito e o valor concessivo deste gênero como característica aparentemente intrínseca.

Por fim, parece oportuna uma citação de Cortázar sobre a literatura fantástica, que diz: “Somente a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias nas quais se inseriu.”²³ (CORTÁZAR, 1969, apud HAHN, 2006, p. 15). Ela parece corroborar com a hipótese de rentabilidade deste estilo de contos para a Semiótica Tensiva no que diz respeito à regulação de elementos não rotineiros feita pelo sujeito, a fim de encontrar o equilíbrio de seu campo de presença. Além disso, a ideia de “alteração momentânea da regularidade” nos remete à modalidade do sobrevir, próprio a narrativas concessivas. Se o fantástico usa da regularidade alterada momentaneamente, há uma concessão, seja ela tênue ou forte.

²³ No original: “Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias en las cuales se ha insertado”

4.2 O suspense a partir da semiótica tensiva

Pensando o suspense como um efeito de sentido que contém elementos de espera, surpresa e inquietação, podemos começar a defini-lo tensivamente pelo incômodo sentido nos momentos em que ocorre alguma fratura no cotidiano, num movimento que leva o percurso sintático por caminhos inusitados e inesperados e proporciona uma instabilidade intelectual própria da concessão e do sobrevir. Esta concessão pode se apresentar de forma mais ou menos tônica, em surpresas completamente inesperadas ou com uma sucessão de eventos que sugerem um posterior acontecimento.

Zilberberg (2011), ao falar sobre a sintaxe discursiva extensiva, separa temporalidade e espacialidade em modos de presença e modos de circulação. Nesta sintaxe lidamos com triagens e misturas, visando valores de absoluto e valores de universo. Discorrendo especificamente sobre o tempo, o autor delimita que “a temporalidade é uma subdimensão da extensidade”, que “o andamento [subdimensão da intensidade] dirige a temporalidade segundo uma correlação inversa, isto é, a rapidez abrevia e concentra, ao passo que a lentidão alonga e distribui” e que “a temporalidade e a espacialidade estão em correlação conversa entre si” caso o andamento estiver constante e uniforme (ZILBERBERG, 2011, p. 124).

Relacionando, a partir daí, o foco e a apreensão à temporalidade, chegamos à oposição breve/longo, respectivamente. Ou seja, em determinadas condições, o tempo é elástico, pode ser abreviado ou alargado. O reino da rotina costuma ter um tempo longo enquanto o do acontecimento, breve. Além disso, o tempo em estado pode ser interrompido por um acontecimento, ou prolongado do acontecimento para o estado. Pensando no caminho que liga o acontecimento ao estado e o estado ao acontecimento, Zilberberg (2011, p. 132–133) comenta as possibilidades de intervenção que este último traz, e que estariam na ordem da suspensão, definida no dicionário Micro-Robert como “interrupção ou adiamento”, notando que o adiamento pressupõe a interrupção. Para o autor, a suspensão pode ser pensada de dois modos: o suspense ou o suspenso.

Utilizando a entrevista entre os cineastas Hitchcock e Truffaut, que veem a temporalidade relacionada à intensidade, Zilberberg (2011) observa como o suspense aciona a duração a partir de sua dilatação ou contração, operação que ocorre de forma diferente em livros, filmes, pinturas etc. Através da manipulação do tempo, o artista consegue fazer o sujeito reencontrar a “superlatividade das valências intensivas” a partir de alguma surpresa mais ou menos forte, de uma concessão.

Lembramos, neste momento, que este reencontro já havia sido preconizado por Greimas (2017, p. 91–98) ao falar sobre a “espera do inesperado”. O semioticista comenta a possibilidade de deslocar a acentuação para fugir do perigo da monotonia de uma vida engolida pelo pervir, causando assim um “sostenuto” ou uma suspensão que, acompanhada de inquietude, foge da simetria que produz esperas esperadas, prolonga a espera dissimetricamente a partir de choques e fissuras e revaloriza o “ritmo esgotado” do monótono.

Voltando à explanação tensiva do suspense, Zilberberg (2011) comenta sobre a manipulação da duração em uma adaptação de um filme para um livro e vice-versa:

o romance deve, num primeiro momento, ser “contraído”, acelerado, para satisfazer o andamento geral do cinema, sendo transformado em novela, porque esta “raramente fica parada, o que a aproxima do filme”. Mas a novela, num segundo momento, deve ser desacelerada, apresentando os regimes e protocolos que concordam nos nossos termos com o estilo ascendente, marca registrada dos filmes de Hitchcock (ZILBERBERG, 2011, p. 135–136, grifos do autor).

Depois de uma inicial alteração do ritmo do livro, deve-se cuidar ainda para que os momentos importantes não corram rápido demais. Os momentos de alta intensidade precisam ser dilatados e desdobrados sob pena de que se apaguem para o espectador. Para Truffaut, o suspense seria então uma “espera dilatada”, definição que Zilberberg (2011, p. 136, grifos do autor) desenvolve como “a dilatação *extensiva* de uma espera *intensiva*”. Configurando uma “suspensão do interesse”, o suspense se diferencia também da surpresa: enquanto a surpresa vem inesperada, sem pistas e abrupta, o suspense ocorre num “tempo tonificante, isto é, *patemizado* para o sujeito” (ZILBERBERG, 2011, p. 136, grifo do autor).

O suspenso, segundo desdobramento da suspensão, estaria ligado a um trabalho do tempo que permite “perenizar” a atualização de uma origem:

Atento à delicadeza inaudita dos começos, Char pretende sobretudo, diante da obra de Miró, surpreender e *sustentar*, tal como se pede a um cantor ou músico que sustente exageradamente a nota, o que gostaríamos de chamar o *ponto de iminência*, isto é, o *quantum* de tempo imaginário que, retardando a realização, prolonga “concessivamente” a atualização: “reconhecemos o gesto do pintor nessa gravitação em direção às fontes que, à medida que estas vão surgindo, desvia as imagens de seu fim” (ZILBERBERG, 2011, p. 138, grifos do autor).

Os objetos ficam suspensos, parados, mantidos em tensão, numa lentidão superlativa, quase como se fosse mais importante este momento da atualização do que o da realização. É o “lugar” de todas as possibilidades, em que se passa do repouso ao iminente movimento, do espaço fechado ao aberto, do conhecido ao desconhecido.

O suspenso também aparece em contos fantásticos, mas não necessariamente como algo anterior à realização, e sim posterior, como resultado de um sobrevir. O suspenso pode ser

visto como um processo que retarda a realização de algo e prolonga sua atualização, revestindo o antes de antecipação e afeto, mas também o entendemos como o momento em que o sujeito se vê suspenso ou “preso” por um acontecimento, pela constatação de que algo irrealizável se realizou:

Sem se anunciar e principalmente sem prevenir, o sobrevir virtualiza o autocontrole modal do sujeito, cujas competências validadas são por ele anuladas *ex abrupto*. O sobrevir provoca a parada do tempo e talvez até o inverta, no sentido de que o sujeito se empenha em reconstituir o tempo da atualização, o tempo das preparações e das conjecturas que foi anulado justamente por ele. O tempo para porque o sujeito tenta restaurar *a posteriori* esse “tempo prévio” que lhe foi gravemente subtraído. Finalmente; o sobrevir bloqueia, obstrui o espaço, ou seja, ao perder suas dependências e linhas de fuga, o espaço se contrai e se reduz ao “aqui” que fica então, momentaneamente, sem “alhores” acessível. O sujeito é extraído da esfera familiar de seu *agir* e projetado na estranheza do *sofrer*. (ZILBERBERG, 2011, p. 278, grifos do autor).

Este não é um fenômeno observável em todos os contos fantásticos. Entretanto, por ser característica da literatura fantástica a inserção do impossível dentro do mundo real, alguns contos utilizam-se deste efeito logo em seu início como uma forma de instaurar a curiosidade e o suspense em suas narrativas, declarando a existência de um desfecho de difícil compreensão que pode ser esperado com ansiedade pelo enunciário. Encontramos um ótimo exemplo desse suspenso, próprio ao sobrevir, no conto fantástico *¿Quién sabe?* de Guy de Maupassant:

Meu deus! Meu deus! Será que finalmente vou escrever o que aconteceu comigo? Poderei? Vou conseguir? É tão estranho, tão inexplicável, tão incompreensível! Se eu não tivesse certeza do que vi, certo de que em meu raciocínio não houve desmaio, nenhum erro em minhas verificações, nenhum hiato na série inflexível de minhas observações, eu acreditaria que sou um simples alucinado, brinquedo de uma visão estranha. Afinal, quem sabe? Agora estou em um sanatório; mas entrei voluntariamente, por prudência, por medo. Apenas uma pessoa conhece a minha história. O médico daqui. Vou escrevê-la. Por quê? Para me livrar dela, porque eu a sinto como um pesadelo intolerável.²⁴ (MAUPASSANT, 1981, tradução nossa).

O narrador em primeira pessoa, que começa o conto com duas exclamações cheias de acento, admite soar como um louco e se vê ainda tomado pelo sobrevir, suspenso por ele, sujeito do sofrer, arrebatado. Muitas são as marcas de forte intensidade para o sujeito: as várias exclamações, os repetidos “tão”, a dúvida quanto a sua sanidade, quanto a *ser capaz* de escrever,

²⁴ No original: “¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Escribiré al fin lo que me ha pasado? ¿Podré? ¿Seré capaz? ¡Es tan extraño, tan inexplicable, tan incomprensible!

Si no estuviera seguro de lo que he visto, seguro de que en mis razonamientos no ha habido ningún desmayo, ningún error en mis comprobaciones, ningún hiato en la inflexible serie de mis observaciones, me creería un simple alucinado, juguete de una extraña visión. Al fin de todo, ¿quién sabe?

Estoy ahora en un sanatorio; pero he ingresado voluntariamente, por prudencia, por miedo. Una sola persona conoce mi historia. El médico de aquí. Voy a escribirla. ¿Por qué? Para librarme de ella, porque la siento como una intolerable pesadilla.”

articular sobre o ocorrido etc. A escrita se mostra como uma possível forma de resolução do acontecimento, libertação desse pesadelo intolerável. Este sujeito se vê interrompido, o rumo de sua vida mudou completamente depois do que lhe aconteceu, a ponto de se internar voluntariamente em um sanatório. Todos estes elementos incitam não só a forte tonicidade do evento para o sujeito, mas também despontam a curiosidade do enunciatário frente a um evento tão inconcebível que faça um homem, aparentemente inteligente e são, perder-se de si.

Encontramos um outro exemplo deste tipo de personagem-narrador suspenso em *As babas do diabo* de Julio Cortázar:

(...) De modo que preciso escrever. Um dentre todos nós precisa escrever, se é que isso vai ser contado. Melhor que seja eu, que estou morto, que estou menos comprometido que os demais; eu que vejo somente as nuvens e consigo pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (lá vai outra, de bordas cinza) e lembrar-me sem me distrair, eu que estou morto (e vivo, não se trata de enganar ninguém, já se verá quando chegar o momento, porque de alguma maneira preciso dar a partida e comecei por esta ponta, a de antes, a do começo, que ao fim e ao cabo é a melhor das pontas quando se quer contar alguma coisa)²⁵. (CORTÁZAR, 2021, p. 374–375)

O sujeito neste conto se descreve como estando morto e vivo ao mesmo tempo, numa espécie de não lugar, ou suspenso entre as duas categorias em consequência do evento ocorrido. Demonstra-se arrebatado ao mesmo tempo que em uma espécie de relaxamento: consegue pensar, escrever, lembrar, mas precisa escrever sobre o ocorrido, não se recuperou dele, ainda precisa desenvolvê-lo racionalmente. Além disso, inicia o relato defendendo que o ideal seria fazê-lo assumindo a posição de um não-eu²⁶, o que reitera a noção de um sujeito arrebatado e que não pôde se reestabelecer.

O suspense construído desta forma difere tensivamente daquele que começa com predomínio do inteligível, como veremos na análise de *There are more things* de Jorge Luis Borges. Também há uma diferença frente ao modo de presença dessas grandezas para o sujeito. Enquanto no exemplo de Maupassant o acontecimento está potencializado tonicamente, ou seja, já aconteceu mas segue com tonicidade no campo de presença do personagem, o conto de Jorge Luis Borges inicia-se no domínio da rotina, permeado de poucos acentos, por sua vez fracos, e que vão gradualmente aumentando até chegar a uma expressão mais forte. O primeiro parte de

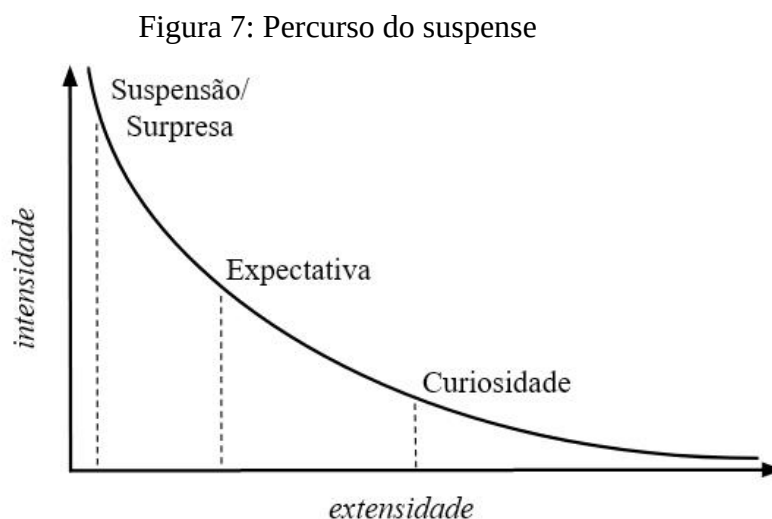
²⁵ No original: “Entonces tengo que escribir. Uno de nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por la punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo)”. (CORTÁZAR, 2018, p. 431)

²⁶ “Nunca se saberá como se conta isso, se na primeira pessoa ou na segunda, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: nos me dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu a mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo.” (CORTÁZAR, 2021, p. 374)

uma grandeza potencializada enquanto o segundo segue um percurso mais clássico de grandezas virtualizadas, atualizadas e, a seguir, realizadas.

4.2.1 Percurso do suspense

Para contribuir com a análise do efeito de suspense a partir da semiótica tensiva, propomos a existência de quatro componentes presentes na construção deste efeito de sentido, disposto em uma graduação tensiva: *curiosidade*, *expectativa*, *surpresa* e *suspensão*, conforme exemplificado na Figura 7. Mais que pontos fixos no gráfico, tentamos demonstrar zonas prováveis de identificação de cada um desses componentes.



Fonte: Zilberberg (2011, p. 69)

Mais próximo à rotina que ao acontecimento, a curiosidade se caracteriza pelo início de investimento afetivo de um sujeito sobre o objeto que deseja conhecer, mas do qual se vê ainda distante. Neste momento, o sujeito está em completa posse de suas capacidades de agência, e de sua cognição: é o racional que guia ainda seu */querer-saber/* mais sobre determinado objeto que aparece agora com mais acento no seu campo discursivo.

Esta curiosidade pode ser aumentada, e a adição de incrementos intensos neste objeto frente ao sujeito leva-o à zona da expectativa. O sujeito continua de porte de seu *agir*, mas passa também a ser tomado pelo objeto que domina agora parte considerável de seu campo tensivo, em termos de intensidade. A relação entre o sujeito e o objeto mostra-se, assim, mais próxima, mais carregada de afeto, e começa a suspender o sujeito em uma espécie de *sofrer* mais tênue.

A surpresa, ao contrário, é completamente da ordem do sobrevir: o sujeito perde sua agência por completo, de assomo, e se vê subjugado pelo objeto. Em algumas narrativas, as surpresas são “contornadas”, atenuadas pelo sujeito, depois do primeiro momento de “assalto”. Em outras, contudo, a surpresa resulta em uma suspensão, deixando o sujeito suspenso conforme descrevemos no tópico anterior: o sobrevir, depois de realizado, prolonga-se tonicamente em potencialização e o sujeito não consegue resolvê-lo, diminuí-lo. Permanece assim num estado constante do sofrer, ainda que em determinados momentos essa intensidade seja um pouco atenuada, certos *mais* retirados, este sujeito não volta a aproximar-se de um estado de rotina.

Nem todos os contos analisados apresentam todos estes componentes, ou pelo menos não necessariamente nessa ordem. Ao mesmo tempo, essa configuração se mostra diferente para os personagens e para o enunciatário. No texto comentado anteriormente de Maupassant, o que é suspensão para o sujeito é para o enunciatário motivo de curiosidade e expectativa. É, portanto, bastante eficaz em instaurar desde o início o suspense, diferente de textos que se demoram mais inicialmente na criação átona de uma curiosidade, como é o caso de *There are more things* de Borges.

De todo modo, acreditamos que esta separação analítica ajuda a compreender os momentos do suspense em termos de investimento afetivo e, portanto, favorece o entendimento das modulações tensivas presentes em cada um dos contos escolhidos. Funciona também em auxílio da posterior esquematização proposta de tais modulações, permitindo ver com clareza a tensividade e o suspense relacionados.

5 DAS ANÁLISES

Nossa pesquisa teve como *corpus* contos da literatura fantástica argentina marcados pelo suspense como fio condutor da narrativa e em que pudessem ser vistas variações tensivas em sua construção. Foram escolhidos contos, e não novelas ou poemas, pela característica de ser uma narrativa consideravelmente mais curta que a novela, mas de tamanho suficiente para início, desenvolvimento e conclusão satisfatória de uma narrativa. Isso pode dar mais elementos para a identificação e a análise de mecanismos de criação e manutenção do suspense em um número maior de textos distintos, dentro do tempo disposto.

O ponto de partida para a delimitação do *corpus* está em livros teóricos sobre a literatura fantástica, conceituando-a e delimitando os textos que nela se inserem, em sua maioria produzidos por teóricos latino-americanos (CAMARANI, 2014; HAHN, 2006; ROAS, 2001b; SARDIÑAS, 2007b; TODOROV, 2014). Tais textos nos auxiliaram na delimitação dos tipos de contos fantásticos que mais se mostraram rentáveis para a análise aqui pretendida. Diferenciam, por exemplo, os contos fantásticos do século XIX e do XX, além de suas apresentações na América Latina e na Europa.

Em geral, indicam Jorge Luis Borges e Julio Cortázar como autores de uma forma mais nova do fantástico, que trabalha com menos medo e com mais instabilidade frente ao real, cuja verdade inteira defendem desconhecermos. Estes elementos, como já comentamos anteriormente, destacam o fantástico de outros gêneros marcados por um suspense mais “clássico” como o policial ou o horror, e por isso nos interessa para captar novos modos de produção do suspense. Por conta disso, estes dois autores foram escolhidos, com dois contos de um autor e um conto do outro: *There are more things* e *El milagro secreto* de Borges; e *Continuidad de los parques* de Cortázar. Além destes três contos, escolhemos também um de Leopoldo Lugones, *Un fenómeno inexplicable*, que apesar de datar do final do século XIX, guarda relevância por possuir traços de transição entre o fantástico chamado tradicional e o neofantástico. Além disso, Lugones é tido como o precursor do gênero na América Latina, e sua importância e influência fica, de tal modo, honrada.

Como não é de nosso interesse aprofundar os estudos sobre o que é a literatura fantástica e o que constitui seu *corpus*, tomamos a liberdade de pegar emprestado o que já foi organizado neste sentido para deter-nos no nosso real objeto de análise, que é a construção do suspense em textos enquadrados sob esse rótulo. Temos, então, quatro contos diferentes que, quando comparados entre si, apresentam o suspense modulado tensivamente de diferentes modos, indo de uma cifra mais inteligível à uma mais sensível.

A partir da leitura, esquematização e seleção dos contos, estes foram analisados a partir do aporte teórico da Semiótica Tensiva, em especial utilizando os livros de Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2011) e (2016), onde estão os conceitos de modo de existência e presença semiótica, além do de tensividade e seus mais intrincados desenvolvimentos.

5.1 Marcas do inteligível no aniquilamento do sujeito em *O milagre secreto* de Jorge Luis Borges²⁷

De início, o título do conto desperta a criação de uma curiosidade: a palavra “milagre”, definida como “ato ou acontecimento fora do comum, inexplicável pelas leis naturais”(HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1290), sugere uma concessão, algo que não deveria ser, mas é, e que, portanto, demanda “crer no inacreditável” (ZILBERBERG, 2011, p. 244); o milagre tem assim tonicidade e destaque frente à atonia do dia a dia, do comum. Já “secreto” remete a algo oculto, particular, não aparente e que portanto carrega um mistério (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1719), indicando um fechamento, uma concentração ou triagem em termos semióticos.

No primeiro parágrafo, o narrador introduz o personagem, Jaromir Hladík, como autor da obra trágica *Os inimigos*, que está incompleta. Conta um sonho que o personagem tem, no qual duas famílias inimigas disputam uma partida de xadrez, iniciada há muitos séculos, para ganhar um prêmio supostamente enorme ou até infinito. Jaromir, primogênito no sonho, ouve soar nos relógios “a hora da inadiável jogada”, parte correndo por um deserto chuvoso em direção ao local da partida, sem lembrar as figuras nem as leis do xadrez, e assim desperta. Este trecho inicial convoca três figuras que podem ser ligadas ao tempo, tema que será recorrente pelo conto: a *incompletude* da obra do personagem, o *não-poder-adiar* a jogada de xadrez e a *opressão* sentida pelo personagem por esse tempo urgente, expressa pelos terríveis relógios. O restante do conto em nada se relaciona com o sonhado, a não ser pela sinalização destes temas de sensível importância para o personagem, que parece estar envolto em uma ansiedade frente ao tempo.

No segundo parágrafo, cinco dias depois do sonho, o narrador anuncia um inevitável desfecho: Jaromir Hladík foi preso e condenado a morte pelo Terceiro Reich, e não dispõe de nenhum meio objetivo para impedir este evento. Não há esperanças, a condenação é

²⁷ Os trechos utilizados nesta análise foram retirados de: BORGES, Jorge Luis. *O milagre secreto*. In: **Ficções (1944)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 136–144. A transcrição completa do conto em espanhol encontra-se no Anexo A, seguido de sua tradução no Anexo B.

inescapável. São expostos vários pontos que incriminam Jaromir, além da resolução de um dos chefes que crê nele um homem influente²⁸. Um suspense encontra-se instaurado: tem-se definido o desfecho, a ocorrer dali a dez dias às nove da manhã, mas, tendo em vista a concessão sugerida pelo título, o enunciado deixa em aberto *se* de fato ocorrerá, *como*, e quais mistérios guarda essa espera. Acreditamos, assim, que no âmbito do enunciatório este seja um suspense mais marcado pelo inteligível, desprovido ainda de tonicidade e de surpresas, revestido de racionalidade.

Ao indicar, a seguir, que o fuzilamento ocorrerá em dez dias, mas que durante este período algo de importante ocorrerá²⁹, a extensão temporal entre a condenação e sua execução serve para dilatar essa espera, alimentando a expectativa quanto ao desfecho. Este trecho, além disso, traz um contraste de intensidades: o desejo governamental de “trabalhar como os planetas e os vegetais” têm caráter extenso, em que a atonia e a desaceleração são euforizadas, entra em tensão com a tonicidade e a aceleração que supostamente teria o fuzilamento de um inimigo.

No parágrafo seguinte, vemos o condenado atualizar a execução, ou seja, tornar presente o evento futuro na espera de que isto aconteça; mas o faz na tentativa de afastar todas as possíveis circunstâncias de seu fuzilamento que alimentassem seu medo³⁰. O efeito de sentido é de abreviação do tempo e sua consequente paralização: durante os nove dias precedentes ao dia da execução, o sujeito se vê suspenso em sua espera, dilatando e intensificando o futuro acontecimento por toda a extensão destes dias. Buscando aliviar o temido evento, preparando-se para possíveis elementos assustadores, acaba por deixá-los mais latentes³¹. Este processo se torna tão intenso para o sujeito, que ele chega a desejar que a morte ocorra mais rápido para enfim cessar a espiral imaginativa do medo. A figura da execução, assim, tem seu andamento acelerado e sua tonicidade aumentada para o sujeito, que durante

²⁸ “Não pôde se defender de nenhuma das acusações da Gestapo: seu sobrenome materno era Jaroslavski, seu sangue era judeu, seu estudo sobre Boehme era judaizante, sua assinatura alongava a lista final de um protesto contra o *Anschluss*. Em 1928, traduzira a *Sepher Yezirah* para a editora Hermann Barsdorf; o efusivo catálogo dessa casa tinha exagerado comercialmente o renome do tradutor; esse catálogo foi folheado por Julius Rothe, um dos chefes em cujas mãos estava a sorte de Hladik. [...] dois ou três adjetivos em letra gótica bastaram para que Julius Rothe admitisse a preeminência de Hladik e dispusesse que o condenassem à morte, “*pour encourager les autres*”.

²⁹ “Essa demora (cujá importância o leitor depois apreciará) devia-se ao desejo administrativo de agir impessoal e pausadamente, como os vegetais e os planetas”.

³⁰ “O primeiro sentimento de Hladik foi de puro terror. [...] Em vão repetiu para si mesmo que o ato simples e geral de morrer era o temível, não as circunstâncias concretas. Não se cansava de imaginar essas circunstâncias: absurdamente procurava esgotar todas as variantes.”

³¹ “com lógica perversa inferiu que prever um detalhe circunstancial é impedir que este aconteça. Fiel a essa frágil mágica, inventava, *para que não acontecessem*, incidentes atroztes; naturalmente, acabou por temer que esses incidentes fossem proféticos.”

estes nove dias fica suspenso pela condenação e pela expectativa desta, buscando ainda assim algum conforto no tempo que lhe restava³².

No anoitecer da véspera do fuzilamento, entretanto, todas essas ânsias se dissipam na reaparição da imagem de sua obra *Os inimigos*, citada no começo do texto. O narrador expõe que, para o condenado, o exercício literário era o mais importante de sua vida, porém todos os seus livros lhe causavam “complexo arrependimento”. Dentre eles, o “menos deficiente” seria talvez o *Defesa da eternidade*, obra que propõe ser o tempo uma falácia, ainda que sem argumentos convincentes. O tempo e sua possível manipulação aparece novamente no texto, agora como um interesse do personagem-escritor³³. Passa-se, então, à descrição do drama em versos *Os inimigos*, que está incompleto, mas que o condenado avalia ser seu melhor trabalho. Nele estão em evidência “as unidades de tempo, lugar e ação”, e parece ter como impulso principal a circularidade do tempo sentida por Kubin, protagonista do drama: todos os problemas não aconteceram de fato, e não são mais que um “delírio circular que Kubin vive e revive interminavelmente”.

Durante dois parágrafos, o desenvolvimento anterior é interrompido para dar lugar a uma descrição dos trabalhos literários do personagem, gerando um relaxamento quanto à expectativa da execução, porque outros elementos são postos em foco: a incompletude, a frustração, a importância que o sujeito dá a sua obra, e o tempo que volta a ser posto, filosoficamente, como um problema. Entra em cena uma nova espera, que agora diz respeito à conclusão do trabalho literário do personagem, intensificada pela iminência da morte.

No parágrafo seguinte, o narrador apresenta-se mais explicitamente como um “eu” (“No argumento que acabo de esboçar”) e declara que o condenado via nessa obra “a invenção mais apta para dissimular seus defeitos e exercitar suas felicidades, a possibilidade de resgatar (de maneira simbólica) o fundamental de sua vida”. Apesar deste conto ser construído majoritariamente em terceira pessoa, observamos nele uma mescla entre depreações actanciais enuncivas e enunciativas: o narrador é onisciente e fala sobre terceiros, mas por vezes se dirige diretamente ao leitor situado no discurso enquanto um “eu”, além de também dar voz ao personagem em discurso direto de forma quase integrada ao discurso do narrador³⁴. No trecho

³² “Miserável durante a noite, procurava se afirmar de algum modo na substância fugitiva do tempo. Sabia que este se precipitava ao chegar o amanhecer do dia 29; pensava em voz alta: “Agora estou na noite do dia 22; enquanto durar esta noite (e seis noites mais) permaneço invulnerável, imortal”. Pensava que as noites de sono eram poços profundos e escuros em que podia submergir.”

³³ “Infelizmente, não são menos falazes os argumentos que demonstram essa falácia; Hladik costumava percorrê-los com certa desdenhosa perplexidade.”

³⁴ Algumas edições oferecem diferenças neste aspecto: a tradução *Ficções* feita pela Companhia das Letras (2007) separa as falas com aspas. Porém, na edição de *Ficciones* em espanhol feita pela editora Alianza (1987), na

citado acima, fica evidente um fazer avaliativo do narrador, ao declarar-se alguém que, de forma ativa, escolheu o que dizer e o que omitir. Ao mesmo tempo, seus comentários sobre os pensamentos e anseios do personagem como um narrador onisciente, como também a voz que por vezes lhe outorga, revelam que há neste texto um jogo de debruçamentos que se move da figura do narrador para o narrado com fluidez, e logo chega ao próprio personagem sem uma transição fortemente marcada. Acreditamos que essa diluição entre os planos enunciativos contribui para acentuar o efeito de expectativa, aproximando enunciatário-narrador-personagem e tornando a expectativa deste mais presente e tônica no campo de presença discursivo.

Os inimigos, com toda sua importância para Jaromir, infelizmente encontrava-se inconcluída, “ainda lhe faltavam dois atos”, e logo ele morreria sem conseguir completá-la. Em discurso direto, o condenado pede a Deus por tempo para terminá-la:

“Se de algum modo eu existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor d’*Os inimigos*. Para pôr termo a este drama, que pode me justificar e te justificar, necessito um ano mais. Concede-me esses dias, Tu, a Quem pertencem os séculos e o tempo.”

A fala de Jaromir acima transcrita parece demonstrar que ele se resigna frente à morte, aceita que é inevitável, não se preocupa mais com suas circunstâncias que se atonizam, enquanto a incompletude da obra ganha foco e tonicidade em seu campo de presença. Simultaneamente, uma espera se intensifica e a outra relaxa. Sua expectativa se desloca da execução para o tempo insuficiente que terá até ela, no desejo intenso de completar seu drama. Observamos também uma desaceleração no andamento anterior, a partir do momento em que esta nova espera ganha força.

Pouco após pedir a Deus por mais tempo, agora em um sonho, Hladík busca a Deus em uma biblioteca, é advertido da alta improbabilidade de encontrá-lo, mas acaba por escutar uma voz que lhe diz “O tempo de seu trabalho foi concedido”, e assim desperta. A necessidade e a espera por mais tempo ganham força, mas nada garante ao enunciatário ou ao personagem de que aquilo não se tratasse de um simples sonho. A expectativa, assim, se intensifica e o andamento se acelera frente a este novo foco, a realização do desejo do condenado.

No parágrafo seguinte, dia da execução, o narrador expõe várias impressões de espera ansiosa: os minutos que faltavam para o horário marcado, os olhos dos soldados que fugiam dos do prisioneiro, a oferta de um cigarro “para aliviar a espera”, as mãos do réu que tremiam, o céu nublado, os soldados que “falavam em voz baixa como se ele já estivesse

edição em espanhol de suas *Obras Completas* (1974) pela da Emecé e na coletânea feita por Oscar Hahn (2006), a fala do personagem aparece sem aspas e em itálico, em meio ao texto corrido.

morto”, a organização do piquete... todas estas imagens funcionam como dilatação extensiva da espera intensiva. As menores coisas tomam importância, e cada segundo é intenso. As duas esperas, aqui, mostram-se intensas e dilatadas. Finalmente, se posicionam para a execução, Hladík espera a descarga, e há mais uma dilatação da espera: temem manchar a parede de sangue. A tensão entre a intensidade do fuzilamento e o relaxamento dos soldados que o cumpririam como um trâmite rotineiro é acentuado na frase “Hladik, absurdamente, lembrou-se das vacilações preliminares dos fotógrafos”. Num fechamento do espaço, o narrador ressalta uma gota de chuva que corre pela bochecha do condenado, o sargento grita a ordem final, e o universo físico se detém. Esta surpresa interrompe as duas esperas, numa aceleração do andamento e aumento da tonicidade, e o suspense reveste-se de intensidade.

O alargamento das duas esperas é recrudescido. Tudo fica imóvel, os homens ao redor, o braço do sargento, uma abelha, o vento, e ele mesmo não podia mover-se nem falar nada. Jaromir passa da surpresa à compreensão de que recebeu “um milagre secreto”: ele consegue pensar livremente, dormir e acordar, e o mundo seguia imóvel e surdo. O tempo que havia pedido a Deus foi concedido, e Hladík terá um ano de consciência naquele estado congelado para que termine sua obra prima, apenas em sua memória:

Deus praticava para ele um milagre secreto: o chumbo alemão iria matá-lo, na hora determinada, mas em sua mente um ano transcorria entre a ordem e a execução da ordem. Da perplexidade passou ao estupor, do estupor à resignação, da resignação ao súbito agradecimento.

Surgem então dois espaços: o interno, mental; e o externo, da condenação. Nesta cisão, as duas esperas voltam a comportar-se tensivamente diferente: a espera pelo tempo se intensifica para depois relaxar, e a da execução é suspendida para depois se intensificar ainda mais. O personagem se angustia, se assombra, observa perplexo, leva pelo menos dois dias “mentais” para compreender e aceitar o que acontecia, mas depois aceita o milagre, agradece o tempo cedido, e passa a operar mentalmente as mudanças desejadas em seu drama (“Minucioso, imóvel, secreto, urdiu no tempo seu alto labirinto invisível”). Enquanto isso, a espera pela condenação segue dilatando-se extensivamente, deixando ainda mais latente o desfecho postergado, que segue com força no campo de presença.

Quando a obra se encontra completa, o tempo outorgado acaba bruscamente, em nova fratura: “Pôs fim a seu drama: já não lhe faltava resolver senão um epíteto. Encontrou-o; a gota d’água resvalou em sua face.”. O tempo dos espaços externo e interno volta a ser simultâneo, as duas esperas se unem num aumento de andamento muito acelerado e fortemente tônico para o sujeito (“Iniciou um grito enlouquecido”), sem que haja qualquer transição que

facilite essa junção. A morte de Jaromir encerra o conto, numa volta forçada à normalidade e à racionalidade, ao mundo em que não existem milagres, e reiterando a programação inicial: “Jaromir Hladik morreu no dia 29 de março, às nove horas e dois minutos da manhã”.

O sujeito da narrativa é aniquilado, e sua morte marca o fim do relato. Ao enunciatário resta a suspensão da brusca interrupção final, uma volta ríspida ao programa implicativo, formal, e de forte contraste frente aos acontecimentos maravilhosos de poucos momentos antes. A concessão não seguiu, e nem o sujeito com seu grito enlouquecido nem o enunciatário possuíram tempo suficiente para sair da suspensão e voltar com segurança à normalidade.

5.2 Percurso ascendente em *There are more things* de Jorge Luis Borges³⁵

Este conto de Borges constrói o suspense de um modo ascendente e paulatino. Diferente do outro conto do autor analisado aqui, este segue um percurso mais bem definido entre a curiosidade, a expectativa e a suspensão, prescindindo de uma surpresa maior ao final, sem deixar de carregar de tonicidade o efeito de sentido de suspense.

Em resumo, o texto fala de um homem que visita a casa que havia sido de um tio, falecido, e se depara com uma arquitetura e objetos inusitados, indicativos de que seu morador não seria humano. Em uma construção tensiva ascendente, o conto termina no exato momento em que o narrador veria o dono da casa, mas não temos a descrição deste último nem do que aconteceu depois. A narração se dá em primeira pessoa, numa debreagem actancial enunciativa, porém no passado, em debreagens espaciais e temporais enuncivas. O final inconclusivo nos faz perguntar se a debreagem temporal enunciva é suficiente para descartar um aniquilamento do sujeito frente ao acontecimento. Não há nenhuma marca do “agora” do narrador-personagem, nada para além do ocorrido depois do caso contado, para além da indicação que este ocorreu no passado.

O primeiro parágrafo situa temporalmente a narrativa e marca o apego emocional do narrador com o tio morto e sua casa, onde conversaram sobre filosofia, assunto de interesse do protagonista.³⁶ Há também, logo antes do trecho mencionado, uma frase de reflexão sobre a

³⁵ Os trechos utilizados nesta análise foram retirados de: BORGES, Jorge Luis. *There are more things*. In: **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1975. A transcrição completa do conto em espanhol encontra-se no Anexo C, seguido de sua tradução no Anexo D.

³⁶ “A matéria que eu cursava era filosofia; lembrei que meu tio, sem invocar um único nome próprio, tinha me revelado suas belas perplexidades, lá na Casa Colorada, perto de Lomas. [...] Não me esquecerei dos prismas e pirâmides que construímos no piso do escritório.”

morte: “O homem se esquece de que é um morto que conversa com mortos.” Apesar de esquecer-se disso, o narrador não se esqueceria dos diálogos com o tio na Casa Colorada. Há um investimento afetivo já nesse trecho, flagrado em como o protagonista relembra o tio Edwin e suas “belas perplexidades” e no número de lembranças que aquele guarda deste. Em termos de memória, parece haver uma oscilação entre memória do acontecido³⁷ e memória-acontecimento³⁸, já que os tópicos são enumerados, mas há também uma perspectiva contemplativa do narrador frente a elas.

Nos dois parágrafos seguintes, o narrador nos apresenta brevemente seu tio e a casa: engenheiro aposentado que vivia sozinho num local afastado, mas ainda perto da capital com seu cachorro ovelheiro, livre-pensador agnóstico, e que construiu sua Casa Colorada com “ar pesado”, telhados e torre com relógio “que pareciam oprimir as paredes e as poucas janelas”. O narrador aponta que, quando pequeno, “aceitava aquelas feiuras como se aceitam essas coisas incompatíveis que só pela razão de coexistirem levam o nome de universo”, o que marca uma espécie de concessão: ainda que incompatíveis, aceitadas. O investimento afetivo segue átono e da ordem da memória, marcando predomínio da extensidade até então.

O quarto parágrafo inicia a construção da curiosidade: o protagonista chega de viagem dos seus estudos à Argentina, depois de efetuada já a compra em leilão da casa por Max Preetorius, que pagou o dobro do que havia oferecido o melhor licitador. Soube que haviam jogado fora todos os móveis e itens da casa, e marca tristeza ao recordar de alguns itens descartados. O comprador pediu ao arquiteto original da casa que fizesse certas mudanças, mas este “recusou com indignação”. Operacionalizou tais mudanças com uma empresa da capital, e conseguiu um carpinteiro de uma província afastada para mobiliar a casa, posto que os locais se negaram a fazê-lo. A mobília foi feita a noite, “a portas fechadas”, e a mudança do novo dono também. A casa seguiu de janelas fechadas, o cachorro foi encontrado morto, decapitado, as árvores que rodeavam a casa foram cortadas e o comprador da casa não mais foi visto, aparentemente tendo saído do país.

³⁷ “Nos textos em que se observa a dominância da memória do acontecido, a verdade fundamenta-se numa memória construída como preexistente ao ato de narrar. Todos os recursos de ancoragem que inserem tempos, espaços e sujeitos num discurso social partilhado, bem como o fortalecimento da separação dos níveis do discurso autobiográfico e a linguagem que se afasta do componente estético contribuem para a criação desse tipo de verdade referencial, entendida a verdade sempre como um efeito discursivo. Nesse caso, o passado aparece com grau máximo de legibilidade e são convocadas no enunciatário as competências que permitem compreender a memória do passado mantendo certa distância.” (BARROS, 2016)

³⁸ “[...] a memória-acontecimento aparece como construção que se realiza ao longo do texto. Ela é capturada em seu devir, em sua ação de fazer aparecer e desaparecer o passado lembrado. É dinâmica, instável. Não cria a ilusão de acabamento, mas a cada pedaço do passado agarra-se um máximo de engajamento afetivo do sujeito, que produz o texto tanto quanto é por ele produzido. A memória-acontecimento mostra o mínimo com o mais alto grau de força.” (BARROS, 2016)

Frente a estas informações, o protagonista inicia o parágrafo seguinte com: “Tais notícias, como é de supor, inquietaram-me”. Admite ser um homem muito curioso e, como consequência fatal, decidiu procurar saber mais sobre o assunto. Os dez parágrafos seguintes, divididos em diálogos e frases de contexto, englobam sua conversa com Muir, o arquiteto da casa do tio. A curiosidade instaurada segue predominantemente extensiva, com comentários comparativos do narrador sobre o interlocutor e sua casa. Quando finalmente falam sobre a casa do tio³⁹, Muir declara que a venda da Casa Colorada inquieta certamente o protagonista, e a ele também. Conta “com gravidade” que, antes da morte do tio, este lhe pedira que transformasse a casa em uma capela católica, o que negou, e que Preetorius quis que destruísse a casa e colocasse em seu lugar “uma coisa monstruosa. A abominação tem muitas formas”. Assim, a curiosidade se intensifica tonicamente, mas de forma gradualmente lenta ainda. Não há descrições de surpresa do narrador, apenas de seu interlocutor.

Um pouco mais de surpresa aparece nos três parágrafos seguintes, em conversa com Daniel Iberra, um homem do povoado que o narrador encontra ao voltar da casa do arquiteto. Ao se aproximarem da Casa Colorada, o homem desvia e o narrador pergunta por quê: “Sua resposta não foi a que eu esperava”. Com muito desgosto, Iberra relata que, apesar de ser um homem notadamente corajoso, viu algo naquela casa que fez seu cavalo espantar-se e quase derrubá-lo e matá-lo: “O que vi não era para menos”⁴⁰.

Marcas da inquietude e consequente aumento de tonicidade e andamento no discurso aparecem no parágrafo a seguir, em que conta não ter conseguido dormir pela noite, e pelo amanhecer ter sonhado com uma pintura de Piranesi com um labirinto, sem portas nem janelas, em que conseguia ver o Minotauro com uma lente de aumento, que parecia estar dormindo e sonhando. Pergunta-se sobre o ser mítico: “Sonhar com quê, ou com quem?”. Em sequência, o protagonista passa pela casa misteriosa, vê o portão fechado, barras torcidas, o jardim transformado em mato e o fosso raso pisoteado. Avalia estar já sem opções: “Restava-me uma jogada, que fui retardando durante dias, não só para senti-la de todo inútil, mas porque me arrastaria à inevitável, à última”; e sem grandes esperanças dirige-se ao carpinteiro que mobiliou a casa, Mariani.

³⁹ “Passava o tempo e eu não me aproximava de meu tema. Houve um silêncio incômodo e Muir falou”.

⁴⁰ “—Sou o braço direito de dom Felipe. Nunca ninguém me chamou de frouxo. Você se lembrará daquele moço, Urgoiti, que se deu o trabalho de vir de Merlo para me provocar e do que aconteceu com ele. Olhe: noites atrás, eu vinha de uma farra; a uns cem metros da chácara, vi alguma coisa. O tobiano se espantou e, se eu não o segurasse, fazendo-o seguir pelo beco, talvez não contasse esta história. O que vi não era para menos. Muito zangado, acrescentou um palavrão”.

Ao ver o carpinteiro em sua simplicidade, descarta “os estratagemas que eu urdira na véspera”, e pergunta-lhe sobre a mobília. Ao se despedirem, depois de explicar sua forma de trabalho e mostrar ao narrador alguns papéis assinados por Preetorius, o homem diz que não pisaria novamente em Turdera, muito menos na casa, nem por todo ouro do mundo. “Acrescentou que o cliente é sagrado, mas que, em sua humilde opinião, o senhor Preetorius estava louco. Em seguida se calou, arrependido. Nada mais consegui arrancar dele.” A seguir, nota: “Eu previra aquele fracasso, mas uma coisa é prever algo, e outra, que venha a acontecer”, demonstrando já um avanço do sensível sobre o inteligível, e marcando um investimento afetivo cada vez maior do narrador frente a sua espera, que se apresenta cada vez mais dilatada. O suspense já está instaurado, e recebe aos poucos mais incrementos de intensidade.

Inquieto, volta a reflexões filosóficas sobre o tempo que se mostram inúteis, e depois de estudar Schopenhauer e Royce, rondava “noite após noite, pelos caminhos de terra que cercam a Casa Colorada. Algumas vezes divisei em cima uma luz muito branca; outras acreditei ouvir um gemido. Assim, até 19 de janeiro.” Seu objeto de interesse continua presente, e incitando mais e mais curiosidade. Em uma dessas noites de ronda, no verão, às onze da noite, começou uma tempestade. O protagonista, se aproxima da casa e, “Não sei se com temor ou com esperança experimentei o portão. Inesperadamente, cedeu.” Entra na casa pela porta que também estava entreaberta:

Dentro haviam tirado as lajotas e pisei num capim desgrenhado. Um cheiro doce e nauseabundo penetrava na casa. À esquerda ou à direita, não sei muito bem, tropecei numa rampa de pedra. Subi apressadamente. Quase sem refletir, fiz girar a chave da luz.

Tonicidade e andamento aumentam: os elementos inesperados agora tocam o sujeito, que sente o capim aos pés e o cheiro nauseabundo, que tropeça, e que liga a luz “quase sem refletir”. Quase, portanto ainda não é um sujeito tomado pelo sobrevir, mas percebe-se que o suspense já toma forma mais intensa.

Ao ligar a luz, depara-se com um aposento “desguarnecido” que antes era dividido em sala de jantar e biblioteca. Divisa um ou outro móvel, mas não tenta descrevê-los pois não está seguro de tê-los visto:

Não tentarei descrevê-las, porque não estou seguro de tê-las visto, apesar da impiedosa luz branca. Vou me explicar. Para ver uma coisa, é preciso compreendê-la. A poltrona pressupõe o corpo humano, suas articulações e partes; as tesouras, o ato de cortar. Que dizer de uma lâmpada ou de um veículo? O selvagem não pode perceber a Bíblia do missionário; o passageiro não vê o mesmo cordame que os homens de bordo. Se víssemos realmente o universo, talvez o entendêssemos. Nenhuma das formas insensatas que aquela noite me deparou correspondia à figura humana ou a algum uso concebível. Senti repulsa e terror.

Este trecho apresenta interessantes contradições: o narrador declara que não descreverá as formas porque, como não as compreendeu, não sabe sequer se as viu. Porém, isso se dá apenas no âmbito do inteligível, posto que no âmbito do sensível ele não só as percebeu como se moveu intensamente por elas, com repulsa e terror. O autor demonstra já uma suspensão, a mobília entra em seu campo de presença com altíssima tonicidade e quase nada de extensidade, sua espacialidade reduzida à percepção de que não correspondiam a um uso humano.

O protagonista vê uma escada vertical na sala, que por presumir o uso de mãos e pés lhe era compreensível e, “de algum modo”, o aliviou. A intensidade recebe assim uma atenuação, e o sujeito apaga a luz e passa um tempo esperando no escuro. “Não ouvi o menor som, mas a presença das coisas incompreensíveis perturbava-me. Afinal me decidi.” A atenuação não se desenvolveu, e as coisas incompreensíveis funcionaram como um “dispositivo retensivo eficaz” (ZILBERBERG, 2011, p. 19) da intensidade elevada.

Com a mão temerosa ligou novamente a luz e viu que “O pesadelo que o andar inferior prefigurava, debatia-se e desabrochava no último”. Estas marcas indicam recrudescimento da intensidade, em tonicidade e andamento. Observando os objetos e tentando entendê-los, vem à sua “boca a palavra *anfisbena*, que sugeria mas por certo não esgotava o que depois meus olhos veriam”. Tal trecho, assim como os seguintes até o final do conto, ilustra com maestria a dilatação extensiva de uma espera intensiva, anunciando a espera de um inesperado e alargando o desfecho com tentativas de racionalização do narrador. Este se pergunta sobre o habitante da casa, já admitindo sua existência sobrenatural, mas sem chegar a conclusões.

No penúltimo parágrafo, percebe-se uma diminuição da intensidade: o sujeito se vê destacado daquele ambiente, “um intruso no caos”, percebe assustado que se passaram em torno de duas horas, deixa a luz acesa e começa a descer a escada, para que o fizesse antes da volta do dono da casa.

O parágrafo final assinala a surpresa e a suspensão final, sem descrevê-la: “Meus pés tocavam o penúltimo lanço da escada quando [senti que]⁴¹ algo ascendia pela rampa, opressivo e lento e plural. A curiosidade pôde mais que o medo, e não fechei os olhos”⁴². A intensidade está em seu ponto mais alto: o sujeito não vê, de fato, que algo subia pela rampa, e

⁴¹ A parte incluída refere-se a uma omissão feita pelos tradutores, mas que altera o modo de entrada do objeto no campo de presença sensível do sujeito.

⁴² No original: “Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos.”

sim o *sente*. Os adjetivos utilizados para descrever essa presença são incompatíveis com a de um ser humano, sugerindo também a dificuldade de compreensão. Ainda assim, uma última concessão: ainda que com medo, a curiosidade o fez querer ver. O programa implicativo anterior, que o qualificou como um homem sobretudo curioso, parece prevalecer de forma concessiva: ainda que curioso, esperava-se que o medo vencesse.

O conto termina com o desfecho em suspensão. O medo e a curiosidade não encontram resolução e permanecem inconclusos: a única possível pista de um desfecho conservador frente ao sujeito é o relato estar em primeira pessoa e no passado. Porém não fica claro com quem o narrador fala, de onde, quanto tempo passou, qual sua situação... nenhuma dessas circunstâncias são apresentadas. Ao enunciário não é dada nenhuma outra pista de posterior diminuição desta intensidade recrudescente.

5.3 Recrudescimento da concessão em *Um fenômeno inexplicável*, de Leopoldo Lugones⁴³

Marca frequente nos contos fantásticos, observamos que o título sugere um conflito de leis esperadas e não esperadas, do tipo que explicamos ao caracterizar este gênero. A palavra “fenômeno” pode ser entendida tanto como algo natural, passível de explicação científica, quanto como algo surpreendente e extraordinário (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 886), mas quando especificada por “inexplicável”, fica evidente o caráter insólito do fenômeno de que se irá tratar no conto. Além disso, este especificador ressalta que o evento responde a leis alheias às conhecidas pelos personagens, destoante do funcionamento do que consideram “real” e “comum”.

O conto é narrado em primeira pessoa, a partir de uma debreagem enunciativa actancial, e os casos contados se passam no passado, envolvendo, portanto, a memória do narrador, numa debreagem temporal e espacial enuncivas. O narrador-personagem, um “eu” que não recebe nome, começa o conto marcando a distância temporal entre o hoje da narração e o então do narrado – “Isso aconteceu há onze anos” – o que poderia sugerir uma atonia dos eventos narrados, com seus detalhes apagados pelo tempo. Mas o que se verifica na construção do conto é que o evento, com sua força tônica atestada já pelo título, está presentificada na memória como uma “memória-acontecimento”, conforme definida por Barros (2016), e segue em foco mesmo depois de mais de uma década.

⁴³ Os trechos utilizados nesta análise foram retirados de: LUGONES, Leopoldo. *Um fenômeno inexplicável*. In: **As forças estranhas**. São Paulo: Landy, 2001. p. 45–57. A transcrição completa do conto em espanhol encontra-se no Anexo E, seguido de sua tradução no Anexo F.

O narrador explica que estava de viagem por uma região agrícola da Argentina e que buscou recomendações para uma hospedagem que fugisse “das horríveis pousadas daquelas colônias em formação” e de suas comidas “fatais”. Em tais circunstâncias, encontra indicação de hospedar-se na casa de “um senhor inglês viúvo e só”, também não nomeado, que parece rico e é dono da melhor casa da colônia, porém qualificado como “extraordinariamente reservado”: “Ninguém nunca pôde entrar na sua casa mais além do dormitório onde ele instala os hóspedes, aliás muito escassos”. Estes primeiros dados sobre o senhor inglês são ditos em discurso direto do juiz de paz que o recomenda ao viajante, o narrador lhe outorga a fala de uma forma também objetivante, criando um efeito de verdade sobre as informações. Em tensão e contraste, aparecem as várias hospedagens que o personagem considera indignas frente a uma única opção de excelência. Marcando também mais triagens⁴⁴, há a imagem de que o hospedeiro é reservadíssimo, aceita pouquíssimos hóspedes, em uma casa grande a que não se tem acesso por completo. Estes elementos, quando relacionados ao título, contribuem para o aparecimento de um interesse inicial do enunciatário sobre a trama. As poucas informações que se tem sobre o viúvo denotam um fechamento do espaço interno frente à difusão da exterioridade, o que parece alimentar alguma expectativa sobre o que ainda não foi dito. Estão em constante oposição e tensão elementos de exclusividade e de difusão, em que o exclusivo e separado é valorado positivamente, euforizado, enquanto o difuso, disperso, é avaliado negativamente, disforizado. As grandezas triadas, por fim, recebem destaque, tonicidade, frente às difusas.

Nos parágrafos seguintes, em que o narrador descreve suas impressões da chegada na estação e sobre a cidade, a tensão entre difuso/concentrado é reforçada. Para o viajante, a cidade era comum e desagradável⁴⁵, mas em meio aos “colonos”, percebe que seu hospedeiro é tido como “homem importante”. Descreve a casa do inglês como distinguível por sua “certa galhardia exótica entre as vivendas circundantes”. Apesar de agradável, parecia desocupada: “apesar de seu aspecto de *chalet* industrioso, tinha uma espécie de triste doçura, algo de sepulcro novo no aprazamento de um antigo cemitério”. Estas são algumas das várias frases concessivas usadas para descrever o homem inglês e suas circunstâncias (homem distinto, porém reservadíssimo; poucos hóspedes, porém excelente hospedagem; casa bonita, porém triste doçura), o que pode contribuir no aumento de curiosidade sobre ele.

⁴⁴ “Se uma operação de triagem se completa, configura um valor de absoluto impactante e exclusivo para aqueles que estão convencidos de sua pertinência. Seus detratores, porém, se apressarão em dizer: impactante, mas exclusivo.” (ZILBERBERG, 2011, p. 290)

⁴⁵ “O lugar não tinha nada de atraente. [...] Aquilo era vulgarmente simétrico como todas as fundações recentes.”

Ao chegar no portão da casa, o narrador impõe mais uma vez o contraste entre o perfume exalado pelo jardim e o cheiro das trilhas, do externo⁴⁶. Entra pelo portão, atravessa o jardim e “não sem certa impressão vaga de temor”, bate na porta interna. O interesse surgido anteriormente se presentifica no personagem através deste vago medo, o que aumenta a intensidade da espera do que virá. Há uma leve expectativa ansiosa por parte do personagem, que aguarda por alguns minutos e sente que o ruído do vento lhe “agrava a solidão”. Vemos que o espaço e o tempo vêm, gradativamente, ficando mais e mais concentrados, e os momentos de espera ganham intensidade.

Quando o dono da casa aparece à porta, o viajante observa-o com interesse e vemos instaurada uma curiosidade no enunciado⁴⁷. O narrador tenta descobrir qual havia sido a profissão do dono da casa, imaginando que tenha sido militar ou religioso. O anfitrião se ocupa da organização da estadia até a hora do jantar, momento em que o hóspede começa “a notar algo estranho”: o dono da casa tinha o olhar “invariavelmente” dirigido a um lugar da sala onde estava sua sombra. Em um parágrafo permeado por frases concessivas, aparecem mais elementos para criação de uma curiosidade, grandezas que ganham tonicidade no campo de presença do sujeito, mas cuja importância logo ele descarta, buscando atonizá-las⁴⁸ racionalmente.

O parágrafo seguinte começa com outra concessão: “Todavia, a conversa continuava em tom bastante animado.” O tema da conversa, inicialmente o cólera, recai sobre homeopatia a partir de um olhar que defendem ser científico. Ambos concordam com a eficácia do método de tratamento, e o narrador, que estava já interessado no hospedeiro e observava-o minuciosamente, agora consegue despertar seu interesse sobre si frente às concordâncias. Discutem acerca de duas pesquisas que testavam a homeopatia de modos similares, um que conclui a favor e outro contra o tratamento. A descrição da conversa se dá em discurso direto, marcado com travessões e mesclado com contextualizações enunciativas⁴⁹ e observações do

⁴⁶ “Quando cheguei ao portão, notei que no jardim havia rosas, rosas de outono cujo perfume aliviava como uma caridade a cansativa exalação das trilhas.”

⁴⁷ “Apresentei a minha carta. Enquanto ele lia, pude observá-lo à vontade. Cabeça alta e calva; rosto barbeado de *cleryman*; lábios generosos, nariz austero. Devia ser um tanto místico. As suas protuberâncias superciliares equilibravam, com uma reta expressão de tendências impulsivas, o desdém imperioso do queixo. Definido pelas suas inclinações profissionais, aquele homem podia ser tanto um militar quanto um missionário. Gostaria de olhar-lhe as mãos para completar a minha impressão, mas só podia vê-las pelo dorso.”

⁴⁸ “Enquanto comíamos, reparei que apesar da sua perfeita cortesia, algo preocupava o meu interlocutor. O seu olhar invariavelmente dirigido para um ângulo do aposento, manifestava certa angústia; mas como a sua sombra dava precisamente nesse ponto, os meus olhares furtivos nada puderam descobrir. Além do mais, aquilo podia muito bem ser uma distração habitual.”

⁴⁹ Por exemplo: “disse, concluindo uma frase” e “respondeu”.

narrador⁵⁰. Este atenta para as reações que o interlocutor tem às suas falas, com visível curiosidade sobre sua figura.

Em termos tensivos, percebemos nesta conversa uma diminuição do investimento afetivo no campo discursivo em favor da racionalidade. A curiosidade e a tensão relaxam na dispersão das informações do diálogo racional, e se nota um predomínio da dimensão da extensidade sobre a intensidade. O pouco investimento afetivo da curiosidade, anteriormente firmada, se dilui em interesse do narrador pelo anfitrião, marcado por intervenções avaliativas sobre a figura do senhor inglês. Observamos que, neste texto, o percurso criador do suspense permanece átono até aqui, privilegiando os aspectos inteligíveis do interesse e da curiosidade. Não há elementos suficientes para gerar uma expectativa mais sensível sobre algum desfecho qual seja, e sim um gradativo aumento de curiosidade sobre a figura do viúvo, cujas informações indicam algum (ou mais de um) mistério.

Em meio à discussão sobre as duas pesquisas, comentam o erro daquela que conclui para a ineficácia da homeopatia. Em um extenso parágrafo que consiste na fala do viajante, este descreve que o erro envolveria a crença em ideias que, apesar de falsas, são tidas como verdadeiras. Sem crenças anteriores, os resultados seriam favoráveis aos defensores da homeopatia⁵¹. Neste parágrafo há duas palavras em itálico, “*exigiam*” e “*crê*”, e ambas reforçam a figura veridictória da mentira, de algo que parece ser verdade mas não é.

A fala do narrador termina com a frase “Desaparecida a alucinação...”, responsável por mudar o rumo da conversa. O dono da casa demonstra desgosto, e os dois discordam da visão de que a alucinação seria suficiente para explicar o estranho. Enquanto o hóspede explica racional e objetivamente sua crença de que este elemento serve para triar os fenômenos reais dos irreais⁵², o hospedeiro defende, a partir de sua própria experiência e testemunho, que “A alucinação não basta para explicar tudo”. Uma nova curiosidade é despertada na impressão de que há, de fato, algum mistério envolvendo o viúvo, agora da ordem do insólito. Além disso,

⁵⁰ “Aqui, sorriso do meu hospedeiro: prova terminante de que nos entendíamos.”

⁵¹ “— Esta: os sensitivos com os quais ele lidava influíam no aparelho, sugestionando-se pela quantidade do corpo estudado. Se a oscilação provocada por uma quantidade de magnésio, suponhamos, alcançava uma amplitude de quatro linhas, as ideias correntes sobre a relação entre causa e efeito, *exigiam* que a oscilação aumentasse proporcionalmente à quantidade: dez gramas, por exemplo. Os sensitivos do barão eram indivíduos nada versados no comum em especulações científicas; e os que praticam experiências assim sabem quão poderosamente influem sobre tais pessoas ideias tidas por verdadeiras, principalmente se são lógicas. Eis, portanto, a causa do erro. O pêndulo não obedece à quantidade, mas apenas à natureza do corpo estudado; mas quando o sensitivo *crê* que a quantidade maior influi, aumenta o efeito, pois toda crença é uma volição. Um pêndulo, frente ao qual o sujeito opera sem conhecer as variações de quantidade, confirma Rutter. Desaparecida a alucinação...”

⁵² “— Não sou daqueles que explicam tudo pela alucinação, confundindo-a com a subjetividade, como frequentemente ocorre. A alucinação é para mim mais uma força do que um estado de ânimo, e assim considerada, muitos fenômenos se explicam por meio dela. Creio que é a doutrina justa”

aparece aqui uma tensão entre uma racionalidade científica e uma experiência sensível, que permeará o texto até o final.

Neste momento, o narrador interrompe a fala do anfitrião para tentar comprovar suas teorias sobre a profissão do senhor da casa, e descobre que este foi militar e que, em suas viagens durante a guerra, adoeceu e precisou voltar à Inglaterra. O hóspede pergunta sobre o adoecimento e observa seu interlocutor voltar a fixar “novamente os olhos no canto do aposento”. Insiste, perguntando se a doença havia sido cólera, e descreve a reação do senhor inglês:

Apoiou a cabeça na mão esquerda, olhou-me vagamente. O polegar começou a se mover entre os ralos cabelos da nuca. Compreendi que ia fazer-me uma confidência da qual eram prólogo aqueles gestos, e esperei. Lá fora, um grilo fazia cricri na escuridão.

A interrupção feita pelo personagem-narrador funciona, assim, como um redirecionamento da narrativa. O hóspede, que há pouco tinha sua atenção detida na discussão sobre a homeopatia, volta a observar com curiosidade seu anfitrião, e a ater-se em seu comportamento de forma minuciosa. A curiosidade por aquele homem volta a foco, e o anúncio de que ali haveria uma confissão começa a transformar a curiosidade em suspense, de forma efetiva.

Respondendo sobre a doença que teve, o dono da casa diz que foi algo pior que o cólera: “Foi o mistério”⁵³. Aqui o andamento se acelera e a tonicidade aumenta, ao mesmo tempo em que há uma dilatação extensiva de uma espera que se intensifica, a espera de saber do que se trata este “mistério”. Antes de explicá-lo, o personagem marca em sua fala com “louco”, “desesperado” e “mal que me devorava” o quão tônico aquilo é para ele. Em quarenta anos não pôde compartilhar com ninguém, porém seguiu vivendo a doença. Aparece a isotopia do segredo como o oculto, algo precioso, mas não revelado, e como o *secreto* da veridicção⁵⁴: o viúvo padece há anos de algo que *não parece ser* tão grave, *mas é*. A larga extensão temporal e impossibilidade de, até aquele momento, ser compreendido por outras pessoas, investem o “mistério” de tonicidade e intensificam a expectativa sobre a confissão que está por vir.

⁵³ “— [...] Logo fará quarenta anos e ninguém soube até agora o que foi. Para que contar? Ninguém compreenderia e eu seria tomado, no mínimo, por louco. Não sou um triste, sou um desesperado. A minha mulher faleceu faz oito anos, ignorando o mal que me devorava, e felizmente não teve filhos. Pela primeira vez, encontro em você um homem capaz de me compreender.”

⁵⁴ “A **categoria da veridicção** é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema do *parecer/não-parecer* é chamado de manifestação, e o do *ser/não-ser*, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o ‘jogo da verdade’: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser”. (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 533)

Ainda antes de revelar o que houve com ele, o inglês comove-se ao demonstrar seu maravilhamento com a ciência não acadêmica que trata de fenômenos sobre os quais o narrador conhece “apenas os prólogos”, e anuncia, na fala e no tom⁵⁵, a importância do que será relatado: “O caso que você vai conhecer lhe revelará até onde se pode chegar”. A dilatação e a intensificação da expectativa seguem: “—Em fevereiro de 1858 – continuou – foi quando perdi toda a minha alegria.”. O viúvo introduz a figura dos “yoghis”, mendigos que teriam poderes de “produzir, quando querem, o auto-sonambulismo”, e sobre os quais o viajante já tinha alguns conhecimentos prévios. O ex-militar os teria observado em ação, “em condições que impossibilitam toda superstição”. Convencido de que o que via era real, decide aprender tais poderes, ainda que sem saber quais as possíveis consequências disso. Ao ser indagado pelo hóspede sobre que métodos utilizou para tal empresa, o anfitrião não responde, fortalecendo as figuras do oculto e do não-dito, e simplesmente segue com relatos sobre seus resultados surpreendentes.

As figuras do crer e do oculto, numa tensão entre veridicção e fidedignidade, demonstram-se essenciais na manutenção do suspense neste conto. As falas do inglês são categóricas, revestidas de uma crença profunda em sua verdade, mas também marcadas por uma alta tonicidade, o que diminui seu efeito de verdade frente ao hóspede e ajuda a aumentar o suspense. O narrador-personagem, movido pela expectativa sobre as circunstâncias de tal mistério, busca informações mais concretas e vê suas tentativas negligenciadas, o que reforça sua desconfiança frente a veracidade do relato. Há uma tensão entre o inteligível e o sensível no diálogo entre os dois: enquanto o narrador busca conduzir o discurso pela racionalidade, o anfitrião reveste-o de intensidade.

O hospedeiro relata que em dois anos conseguiu atingir a “translação consciente”, mas que se sentia ansioso, “espantosamente desamparado”, percebendo em tais práticas algo como um veneno na sua vida. Ainda assim, devorado pela curiosidade, não deixou de praticar este desdobramento, e logo perdeu o controle dos poderes, sentindo que seu corpo e sua personalidade ficaram descolados: “Como as impressões se avivavam, produzindo-me angustiosa lucidez, resolvi certa noite ver o meu duplo. Ver *o que era que saía de mim, sendo eu mesmo*, durante o sono extático.” O inglês demonstra-se, cada vez mais, tomado pela intensidade deste fenômeno. Ao ser perguntado se conseguiu ver seu “eu” desdobrado, relata:

— Foi numa tarde, já quase de noite. O desprendimento se produziu com a facilidade costumeira. Quando recobrei a consciência, diante de mim, num canto do aposento,

⁵⁵ “Mesclava frases inglesas com o seu castelhano um tanto gramatical. Os incisos adquiriam uma tendência imperiosa, uma plenitude rítmica estranha naquele sotaque estrangeiro.”

havia uma forma. E essa forma era um macaco, um horrível animal que me olhava fixamente. Desde então, não desgruda de mim. Eu o vejo constantemente. Sou sua presa. Aonde quer que *ele* vá, *vou comigo*, com *ele*. Está sempre presente. Olha-me constantemente, mas ele nunca se aproxima, não se move nunca, não *me* movo nunca...

O jogo de pronomes, destacados pelo narrador “conforme os escutou”, enfraquece ainda mais o contrato fiduciário entre os dois e aumenta a tensão entre o envolvimento sensível do viúvo e a percepção racional do narrador. Este, ao escutar tal relato, se vê tomado por uma “sincera aflição”, e acredita que o militar sofre “uma sugestão atroz”. O suspense se intensifica em uma primeira surpresa que assoma, em parte, o viajante e mantém em suspenso o viúvo. O andamento se acelera, a tonicidade aumenta, o tempo se abrevia e o espaço se fecha. Logo, o hóspede procura conter o impacto da surpresa pedindo que o outro homem se acalme e declarando que “A reintegração não é impossível”. Mas, ao contextualizar sua fala com “disse-lhe, aparentando confiança”, o verbo “aparentar” revela uma mentira (parecer calmo, mas não estar) e indica que o impacto daquelas informações não afetava apenas o hospedeiro, mas também o hóspede, ainda que este não o admita para aquele.

O dono da casa responde a essa tentativa de atenuação “com amargura”, e explica que não tem mais esperanças pois já perdeu “o conceito da unidade”. O narrador acredita tratar-se de “um curioso caso de loucura, que não excluía o mais perfeito raciocínio”, e para “esgotar o assunto” pergunta sobre o macaco. Em resposta, o inglês diz ser este como qualquer outro macaco, mas ainda assim parecido com ele: “Falo com total autocontrole. Esse animal se parece comigo!”. Estas frases, concessivas, seguem dando destaque à tensão entre o sensível e o inteligível, como também entre o avanço do assomo dirigido pelo inglês e os recuos racionais realizados pelo argentino, em resistência ao assomo e às surpresas.

Percebendo incredulidade em seu interlocutor, o anfitrião se põe de pé e, de posse de uma lanterna, move-se pela sala para que o outro veja que sua sombra não sai do lugar. Isto assombra o narrador⁵⁶, que observa atentamente e confirma o absurdo. Esta nova surpresa intensifica ainda mais o suspense, a partir da tensão entre o que se crê possível e impossível. O narrador então duvida de si mesmo e de sua sanidade por acreditar em algo impossível, e assim resolve mais uma vez deter o assomo, propondo o seu próprio experimento decisivo: desenhar o perfil do anfitrião formado pela sombra na parede⁵⁷.

⁵⁶ “Então, a maior surpresa me embargou. A sombra daquele sujeito não se movia!”

⁵⁷ “Alarmado ao me supor vítima de tamanha loucura, resolvi livrar-me da impressão e ver se fazia algo parecido com o meu hospedeiro, por meio de uma experiência decisiva. Pedi-lhe que me deixasse obter-lhe a silhueta, passando um lápis sobre o perfil da sombra.”

Tal experimento, terminante, confirmará ou negará o estatuto veridictório do relatado pelo viúvo. A espera fica ainda mais investida de tonicidade e o andamento se acelera, tanto no âmbito do narrado quanto para o enunciatário. Ao mesmo tempo, o narrador passa a deter-se sobre a preparação para o experimento, o que dilata extensivamente essa espera intensiva. Com os dedos trêmulos, o narrador-personagem faz o desenho, concluindo-o apenas quando satisfeito de que seu “traço coincidia perfeitamente com o perfil da sombra, e este com o do rosto do alucinado”. Mesmo abalado pelas surpresas até aqui, a dúvida segue presente no viajante que não se permite tomar completamente por assomo, buscando a todo custo diminuir a intensidade concentrada daquele evento. O hóspede rejeita, portanto, a eficácia do evento como suficiente para mantê-lo em suspenso⁵⁸.

Feito o desenho, o andamento e a tonicidade se elevam ainda mais:

Quando me aproximei da mesa, vi as suas mãos tremerem de emoção contida. O coração me palpitava, como que pressentindo um infausto desenlace.
 – Não olhe – disse eu.
 – Olharei! – respondeu-me, com um tom tão imperioso que, mesmo não querendo, pus o papel na frente da luz.
 Ambos empalidecemos de uma maneira horrível. Ali, diante dos nossos olhos, a risca de lápis traçava um rosto achatado, um nariz chato, um focinho bestial. O macaco! A coisa maldita!

Os personagens estão quase que inteiramente dominados pelo acontecimento, e no enunciado o efeito é de uma espera ansiosa recrudescida. O narrador tenta, uma última vez, conter o avanço da intensidade pedindo ao anfitrião que não olhe, mas este se impõe, exigindo a conclusão. Ao iluminar a imagem desenhada, que por fim mostra o perfil de um macaco, a última surpresa se condensa, e os dois personagens se veem suspensos no assomo e na concessão final: o que parecia absurdo era, invariavelmente, real. A frase seguinte e última do conto, “E que conste que não sei desenhar”, reafirma a veridicção do fenômeno: relacionado com a defesa anterior de que as crenças podem alterar os resultados dos experimentos, o narrador busca convencer o narratário de que não era capaz de manipular o resultado, e que seu tracejado era exatamente fiel à sombra do viúvo. Esta frase funciona como uma admissão do quão embargado pela situação do dono da casa o hóspede já estava, e de sua surpresa ao constatar a concessão final de que mesmo tomado pelo assomo, o que poderia modificar o resultado do experimento, o fenômeno seguia mostrando-se real, posto que ele não teria competência para tracejar algo que não fosse o que estava ali de forma concreta.

⁵⁸ “Toda concentração dirige-se ao seu oposto, a difusão, a não ser que um dispositivo retensivo eficaz seja instalado.” (ZILBERBERG, 2011, p. 19)

Tanto os personagens quanto o enunciatário são mantidos, então, em suspense, sem escapatória resolutive para aquele acontecimento, sem qualquer outra saída que os permitisse reduzir, racionalmente, o impacto sensível daquele fenômeno. O conto acaba, assim, com o suspense em sua forma mais intensa e concentrada, podendo ser caracterizado como respondendo a um esquema global ascendente e em correlação inversa entre a intensidade e a extensidade.

Há um sutil aumento da intensidade no início, percebido no investimento afetivo do narrador frente ao viúvo inglês, seguido de um relaxamento durante o diálogo entre os dois homens, e posterior aumento acelerado da intensidade a partir das surpresas consecutivas experienciadas pelo narrador ao ouvir sobre a doença que acometia seu interlocutor. A primeira metade do texto é caracterizada pelo estabelecimento de pontos de interesse e curiosidade na narrativa quanto ao senhor inglês e sua casa, mas o suspense em si passa a ser palpável apenas a partir da segunda metade do texto. Nela temos estabelecido um mistério sobre o qual se quer saber mais e atestar a sua veracidade. Conforme o suspense se intensifica, observamos também mudanças no espaço: há uma inicial difusão espacial em comentários sobre as viagens, as colônias, as hospedagens, a estrada, a estação de trem e os arredores desta; e posterior concentração desde o momento em que o narrador chega na casa do anfitrião. O espaço afunila-se gradativamente, do aberto ao fechado, até chegar na sala de jantar, o senhor inglês, a parede, o papel e o desenho.

O texto passa a privilegiar o diálogo em discurso direto, mas intercalado por reflexões do narrador e digressões nas falas dos próprios personagens, o que resulta num efeito de acelerações e desacelerações do andamento. Estes sucessivos “freios” ou retardos propositalmente aumentam, e com isso também o suspense, na medida em que o anfitrião incrementa a expectativa sobre o mal que lhe aflige estendendo seu relato por meio de digressões e de falas comovidas. A espera, cada vez mais intensa, é constantemente dilatada extensivamente. Conforme o dono da casa avança em sua história e proporciona surpresas, o narrador recua intelectualmente reduzindo o impacto do que lhe é contado. Estes avanços e recuos aparecem desde o décimo primeiro parágrafo, mas é a partir do trigésimo terceiro que ganham maior força. Gradativamente, os avanços passam a predominar sobre os recuos, de modo que a tonicidade e o andamento crescem mais e mais do meio ao final do conto.

Entra em jogo uma tensão entre o “pouco a pouco” do “pervir” e a exclamação do “sobrevir”, caracterizados por Zilberberg (2016) como “modo de eficiência”: modos como uma grandeza entra no campo de presença discursivo. A explanação do militar é construída tanto por um pouco a pouco de informações oferecidas com menor tonicidade e explicadas de modo

relativamente minucioso, quanto por surpresas ou micro acontecimentos que vão se fazendo mais e mais imponentes. O inesperado, quando aparece, é rejeitado pelo hóspede diversas vezes, mas aumenta de forma tão imperativa que o narrador se vê, por fim, incapaz de sustentar a negativa frente ao absurdo que se mostrava fato. A dinâmica entre o pervir e o sobrevir neste conto, observável nos graduais avanços e recuos do assomo, reveste o suspense de uma interessante cifra em termos tensivos, diferente de textos mais canônicos em que o assomo cresce gradualmente sem tantas resistências. A espera intensiva não é só dilatada extensivamente a partir dos recursos narrativos das personagens, mas também pela agência do narrador em negar, rejeitar, aquele acontecimento como tal, e afastá-lo até onde pôde ser capaz. Essas negativas, construídas sobre o contrato fiduciário entre o hóspede e o hospedeiro, também modulam a tensão entre intensidade e extensidade para o enunciatário, que também duvida da veracidade do fenômeno e, portanto, recebe-o de forma menos intensa. Por fim, os investimentos racionais do narrador ajudam a firmar a característica concessiva do evento, e, conseqüentemente, a aumentar a sua intensidade: o fenômeno existe e não há formas de negá-lo, mesmo que seja absurdo.

5.4 Andamento e alterações no ponto de vista em *Continuidade dos parques* de Julio Cortázar⁵⁹

No livro *Da imperfeição* de Greimas (2017) encontramos várias análises que nos ajudam no estudo aqui proposto. Divide-se em duas partes, e a primeira, “A Fratura”, trata o tema da aparição do inesperado no cotidiano a partir de textos literários, num caminho que parece ir da presença de um sujeito do agir, que se deslumbra pela apreensão de algo que não esperava, mas mantém sua competência de ação e reflexão, e vai até um sujeito do sofrer, completamente tomado pelo objeto, invadido e suspenso por inteiro.

Em todos os exemplos que Greimas traz nestes capítulos, o autor defende que o inesperado, ou a fratura, é recebido a partir de uma apreensão estética que se manifesta durante uma espécie de suspensão ou paralisação do tempo. Esta apreensão estética pode ser deslumbrante, eufórica, como também disfórica, assustadora ou até mesmo aniquiladora. Em “Uma mão uma face”, análise do conto *Continuidade dos parques* de Julio Cortázar, há uma espécie de conjunção aniquiladora do sujeito com o objeto, na qual o personagem sofre a perda

⁵⁹ Os trechos utilizados nesta análise foram retirados de: CORTÁZAR, Julio. *Continuidade dos parques*. In: **Final do jogo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972. A transcrição completa do conto em espanhol encontra-se no Anexo G, seguido de sua tradução no Anexo H.

de seu poder de decisão frente à junção: “o sujeito-observador, integrado neste mundo [ficcional], não pode mais disso escapar: doravante, a fatalidade e a morte pesam sobre ele, tanto como sobre os outros personagens do romance, fazendo-o participar de sua sina” (GREIMAS, 2017, p. 70).

O curto conto de Cortázar, de apenas dois parágrafos e cerca de 500 palavras, inicia apresentando um homem de negócios que, depois de seus afazeres, volta a ler um romance que muito o estava interessando. Este leitor se organiza para iniciar a leitura confortavelmente, buscando aproveitar com prazer a história que lê: dois amantes se encontram pela última vez em uma cabana, decididos a matar o marido da mulher. O momento do crime constitui o ponto de maior surpresa, pois a descrição do marido a ser morto é análoga à do leitor-personagem inicial, sentado em sua poltrona de veludo lendo um livro.

Gradativamente, a posição espaço-temporal da figura do observador muda, sem que as transições do aqui-agora da enunciação sejam bem delimitadas. O tempo e o espaço do personagem-leitor se deslocam aos dos amantes, lidos por aquele, e ao final parecem fundir-se. O contraprograma conjuntivo (espaço e tempo do livro e do leitor são o mesmo) vence sobre o programa disjuntivo (o espaço e o tempo de ambos são completamente distintos).

A debreagem actancial segue sempre enunciativa, a narração é em terceira pessoa do começo ao fim, porém há mudanças quanto ao ponto de vista, ou melhor, quanto à focalização e perspectiva do observador, que parece alterar-se rapidamente durante o texto e, em consequência, deslocar o centro sensível do campo de presença discursivo. Tais deslocamentos geram variações também de intensidade no texto, posto que grandezas inicialmente distantes ficam próximas e intensas. Além disso, a transformação final da posição do personagem-leitor em personagem do romance que ele lê é responsável pela ruptura da expectativa que vinha sendo construída até então no conto: é criada uma primeira espera átona sobre a trama que interessa o leitor, uma segunda mais tônica que envolve o saber sobre o plano do crime dos amantes e que estabelece o suspense no conto, e este suspense é fraturado em uma surpresa que suspende o enunciatário no acontecimento, na aparente integração do leitor no livro lido.

Expliquemos mais minuciosamente como ocorrem esses deslocamentos espaciais e temporais. Inicialmente conhecemos o personagem-leitor, e vemos sua preparação para a leitura de um romance. Neste momento, o narrador apresenta-se como onisciente, numa focalização zero, e narra não só o que vê, mas os sentimentos e expectativas do protagonista, cuja perspectiva é privilegiada. Acompanhamos sua organização em torno da leitura, e o narrador marca o /querer/ do personagem de entrar em conjunção estética com o livro, em fruição, ao mesmo tempo que se mantém ciente do mundo ao seu redor:

Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos.

Logo a seguir notamos uma primeira mudança espacial: “foi testemunha do último encontro na cabana do mato”. Neste momento, parece ser instalado no discurso um focalizador-espectador com a inclusão da palavra “testemunha”. A organização da narrativa agora parece partir também do personagem-leitor, talvez compartilhando o ponto de vista com o narrador onisciente inicial, e gerando um aumento de tonicidade com a criação de uma expectativa frente a este “último encontro”. Esse também é o momento que marca o início do suspense neste conto. O vivenciado pelos personagens do romance promove um aumento da intensidade ao mesmo tempo que desperta uma expectativa quanto ao seu desfecho: trechos como “último encontro”, e logo a seguir “receosa”, e “paixão secreta” constroem uma narrativa passional e indicam que algo importante está por vir.

Inicia-se uma gradativa entrada ao universo deste romance, e as marcas do leitor passam a ser de caráter avaliativo, flagradas em expressões como “estancava admiravelmente o sangue com seus beijos” ou “um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo”. Nesta última frase vemos indícios interessantes destas mesclas: apesar de ressaltar que a narrativa é lida por alguém (corria pelas páginas), o observador que era inicialmente apenas focalizador, e já havia passado a focalizador-espectador, assume agora um papel de assistente com a inserção de “sentia-se que tudo estava decidido”. Cada vez mais a figura do observador se aproxima da narrativa da novela lida, provocando um aumento de tonicidade de tais grandezas. Ao mesmo tempo, notamos que o andamento se acelera cada vez mais: o diálogo envolvente “corria” pelas páginas.

Em sequência, o texto traz mais pistas de aproximação ao centro sensível e de aumento de intensidade em trechos como “o punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida” e “mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir”. O uso de “essas” frente ao “outro corpo”, na última frase, espacializa o narrado, aproxima-o do observador, e o advérbio “abominavelmente” junto ao verbo “destruir” assentam um aumento forte de tonicidade. Aqui o suspense já está instaurado e a expectativa frente a este crime encontra-se investida de intensidade, pois os trechos aludem ao plano de assassinar o marido da amante, desfecho cuja espera encontra-se estabelecida.

Mais alusões são feitas acerca do plano, em “nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído”, e encontramos respaldo para incluir mais incrementos no âmbito da intensidade: cada instante é revestido de afeto, a temporalidade se abrevia e o andamento se acelera. Além disso, não temos o saber do plano compartilhado entre personagens e enunciatário, apenas a intenção do crime, o que sedimenta por completo o suspense: tem-se conhecimento da existência do plano de um assassinato, mas não como este ocorrerá.

O parágrafo seguinte marca uma nova mudança de perspectiva. Antes acompanhando os amantes, ou o leitor que testemunha os amantes, passa a seguir apenas o homem que se dirige ao crime. As marcas avaliativas do personagem-leitor somem, e tem-se a impressão de que o observador assistente acompanha o amante desde seu lado (“Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto”). O amante dá início ao programado, e o enunciatário somente tem ciência de seus detalhes durante sua realização. O fazer cognitivo e avaliativo parecem agora partir do amante, o que podemos flagrar em frases como “os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava”. Apesar de implicativas, estas sentenças parecem criar uma expectativa de concessão, algo como “não se pode prever todos esses detalhes, mas ainda assim ele os previu”. Esta “concessão velada” gera uma intensificação do suspense, um aumento de tonicidade e de andamento no conto. Para o espectador quase tudo é novo: há marcas no texto de que tudo acontece conforme planejado, mas não há nada exposto acerca deste plano. Tem-se, de forma eficaz, uma dilatação extensiva de uma espera intensiva.

Em “pelo sangue galopando em seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher”, encontramos mais marcas de que o observador assistente se posiciona espacialmente próximo ao amante. A mulher, que não está mais ao lado do amante, deixa de ser referida como “ela”, ao mesmo tempo que a descrição penetra o corpo do homem. Além disso, o “sangue galopando” nos seus ouvidos indica ainda mais aceleração do andamento, que recrudescer no trecho que se segue: uma série de sintagmas nominais, desprovidos de verbo de ação, que descrevem uma sequência de cenas vistas a partir dos olhos do amante, que caminha em direção ao marido e vê as portas, os quartos, o salão. Ocorre um efeito de nova mudança no papel do observador, que era até então assistente e parece transformar-se em ator-participante, na figura do amante.

Esta remoção dos verbos nas últimas frases do conto geraria “a paralisação do tempo, característica da apreensão estética” (GREIMAS, 2017, p. 72). Pensamos ser lícito assumir que esta paralisação é “sentida” no centro do espaço tensivo e, de início, acreditamos que este seja um tempo tônico, e acelerado em termos de andamento. Figurativamente, temos

uma espécie de “instantâneos” em série, imagens que aparecem uma a uma como que congeladas, mas em termos de ritmo há uma aceleração, há pulos entre um ponto e outro da sucessividade espacial.

Salermo e Batalha (2018) analisam efeito similar de aceleração em enquadramentos de ação a ação presentes em histórias em quadrinhos. Para os autores, uma mudança temporal e espacial, observada em todos os quadros de uma sequência, acelera as ações narrativas. Contudo, neste texto não há uma mudança temporal significativa, mas apenas espacial; enquanto no quadrinho por eles analisado cada quadro contava com os personagens em uma atividade distinta, neste conto a ação do personagem, que adentra a casa em direção à sua suposta vítima, é a mesma em toda a sequência. O que muda é o avanço do caminho que o amante percorre e vê. Esta pode ser considerada uma dilatação extensiva, na forma de elementos espaciais, de uma espera intensiva, carregada pela tonicidade do crime iminente em que cada elemento precedente ganha acento. Se sensivelmente parece que o tempo parou de correr durante este percurso espacial, é porque cada segundo está revestido de tonicidade, carregado pela expectativa da execução exitosa do crime pelo amante. O efeito gerado é o de andamento acelerado e temporalidade abreviada, característicos da zona do sobrevir.

O leitor, personagem inicial do conto, é retomado somente na última linha, mas agora como personagem do livro que ele mesmo lê, e possível vítima do crime que se anuncia prestes a acontecer, sugerindo a inteira alteração do ponto de vista a partir de tais debreagens espaciais. Além disso, este é o momento mais tônico do conto, caracterizado pelo sobrevir. Esta fratura interrompe o suspense anteriormente construído, e o texto não oferece resolução posterior alguma, deixando o enunciatário em suspenso.

O interesse de Greimas frente a estes movimentos diz respeito ao processo de apreensão estética que o conto parece descrever, apresentando o objeto estético como uma espécie de “sujeito absorvente” do personagem-leitor. O conto de Cortázar, ademais, funcionaria como uma espécie de metalinguagem: a apreensão estética eficaz ocorre quando o objeto absorve por inteiro seu destinatário. Assim, a conjunção aniquiladora seria a “representação simbólica do impacto que produz a obra trágica sobre o espectador, isto é, da catarse aristotélica” (GREIMAS, 2017, p. 72). O leitor é tão absorvido pelo conto que vira personagem e é, acima de tudo, aniquilado no próprio conto.

As figuras do desequilíbrio, da desestabilização e do aniquilamento aparecem também nas análises de Odair Silva (2011) quando fala do suspense enquanto gênero fílmico, sendo o aniquilamento a forma mais tônica destas três. Em sua análise do filme *Psicose* (1960) de Hitchcock, observa como o aniquilamento da personagem Marion, até então entendida como

protagonista, denota uma alta assimetria entre a espera do enunciatário e o desenvolvimento da história. Todas as possíveis expectativas criadas até então em relação à personagem são interrompidas com sua morte, e a narrativa toma a seguir outra direção. Outras esperas terão de ser criadas, mais ou menos assimétricas.

Entretanto, no caso do conto de Cortázar e de outros da Literatura Fantástica, não só a morte do leitor-personagem, confortavelmente sentado em sua poltrona de veludo, não era esperada como muito menos a sua integração na história que ele mesmo lê. Ainda que em *Psicose* a interrupção seja intensamente brusca, ela segue sendo concebível racionalmente. Responde a leis que entendemos, mesmo que pertencentes ao campo do muito improvável; seu desenvolvimento é surpreendente, mas compreensível. Já o desfecho deste conto é completamente inconcebível de acordo com as leis que cremos naturais. Isso parece aumentar a tonicidade deste brusco final oferecido pelo enunciador, e suspender o enunciatário num lugar de impossível compreensão e resolução, para sempre ali abandonado.

O andamento fortemente acelerado deste final se deve, portanto, a três fatores principais: a iminência do assassinato deste leitor-personagem; a surpresa que o enunciatário⁶⁰ tem da integração do leitor como personagem, completamente imprevisível de acordo com o esperado da “realidade”; e a interrupção do texto, que não traz o desfecho esperado e, por sua vez, apresenta em seu lugar o acontecimento, completamente inesperado, sem resolução ou escapatória. Essa suspensão final é também, conseqüentemente, o ponto mais alto da concessão.

⁶⁰ Dizemos aqui da surpresa sentida pelo enunciatário, especificamente, porque o personagem-leitor não tem mais voz neste momento do texto.

6 CONCLUSÕES

O foco principal do nosso trabalho foi investigar semioticamente a construção do suspense em contos fantásticos argentinos, buscando também testar a rentabilidade analítica da Semiótica Tensiva para a descrição de recursos discursivos deste tipo. Seguimos o que já fora teorizado por Greimas e Zilberberg sobre o tema ou sobre conceitos adjacentes ao suspense, e que põem em relevo sua função discursiva de evocar elementos não explicitados a partir do manifestado, em relação de implicação, e instaurando esperas, como também a manipulação da temporalidade, que pode ser contraída ou alargada. Buscamos identificar, a partir daí, quais outros elementos contribuem para a construção deste efeito de sentido, e como eles se apresentam tensivamente no discurso.

Para ajudar-nos nesta investigação, escolhemos contos da Literatura Fantástica argentina, com o intuito de obter exemplos característicos, e que nos permitissem verificar um número maior de ocorrências da construção do suspense. Buscamos também tipos diferentes de contos, que privilegiassem aspectos distintos em seus percursos e que possibilitassem uma comparação mais rica ao final.

Durante as análises, percebemos que o suspense se estabelece e se intensifica a partir de um percurso tensivo ascendente, começando da *curiosidade*, cujo aumento de investimento afetivo desencadeia na *expectativa*, que pode ser interrompida por uma *surpresa*, deixando o sujeito em *suspensão*. Este percurso se apresenta de modo ascendente quando levamos em consideração o ponto de vista do enunciatário, mas é possível observar contos em que o sujeito da narrativa começa preso na *suspensão*, buscando atenuá-la. Além disso, observamos que essa é uma classificação global do esquema dos textos, já que internamente pode haver aumentos e diminuições de investimento afetivo dos sujeitos frente a uma espera ou a um desenlace, o que geraria uma movimentação não sequencial entre cada ponto deste percurso.

A pesquisa foi desenvolvida tomando como base quatro contos argentinos, *O milagre secreto* e *There are more things* de Jorge Luis Borges; *Um fenômeno inexplicável* de Leopoldo Lugones e *Continuidade dos parques* de Julio Cortázar, ordenados em função do que consideramos mais inteligível ao mais sensível. Gostaríamos de ter podido trabalhar um quinto conto, também de Julio Cortázar, chamado *As babas do diabo*, porém demos prioridade aos aqui presentes.

A análise de *O milagre secreto* mostrou um suspense permeado pelo inteligível, interrompido e estendido ao máximo no âmbito da extensidade. Enquanto leitores, seus efeitos

podem ser distintos no que tange à eficácia de manter vivo o suspense. Porém como este não era o objetivo de estudo, nos detivemos às pistas textuais que se mostram como liga da expectativa e do desfecho oferecido. Temos momentos de maior tonicidade vivida para o sujeito que logo experiencia uma distensão, afastando a expectativa quanto ao seu desfecho e estabelecendo uma nova espera, também tônica para o sujeito, mas definitivamente mais pertencente ao âmbito do agir, e não do sofrer. É um conto em que o programa disjuntivo parece prevalecer ao final, ainda que o contraprograma conjuntivo tenha sido realizado. A morte do protagonista encerra essa conjunção e parece reestabelecer a ordem do programa disjuntivo, diminuindo também o aspecto global concessivo do conto.

Já *There are more things*, do mesmo autor, tem sucesso ao criar um conto que progride de forma ascendente do mais inteligível ao sensível. Seu começo não indica maiores afetos por parte do sujeito, para além de um investimento afetivo com a morte do tio, já ocorrida. A curiosidade e a expectativa vão aumentando gradativamente, e o narrador em primeira pessoa faz esse relato de forma inicialmente muito pouco assomada, até que pouco a pouco vai sendo consumido pela expectativa de entender o que havia acontecido com a casa que foi de seu tio. Esta expectativa é intensificada ainda mais no contato do sujeito com o objeto, mas segue mediada pelo inteligível de algum modo. Vemos, assim, os incrementos adicionados na intensidade até que o conto termina no ponto que seria o mais alto do sobrevir, deixando a expectativa suspendida e a surpresa não realizada. Parece haver, portanto, um aumento de intensidade paulatino porém ainda mediado pela racionalidade, que não permite ao sujeito descrever o que não compreende, e deixa-o suspenso.

Em *Um fenômeno inexplicável*, de Lugones, podemos observar também um aumento gradativo do âmbito da intensidade, porém com algumas pistas já iniciais do afetamento do sujeito. Vemos com clareza o processo de aumento da curiosidade do narrador frente a figura do seu hospedeiro, e está bem delimitado o momento de criação da expectativa, que de fato instala o suspense no conto. O sujeito vai sendo tomado por sucessivas surpresas, que media pelo racional e rejeita inicialmente, mas ao ver comprovadas concessão atrás de concessão, o “não deve ser, mas é”, acaba tomado ao fim pela surpresa e sente-se suspenso, incapaz de retornar ao conforto do seu anterior conjunto de crenças sobre o mundo. Há, assim, um ganho no *quantum* de intensidade frente ao conto anterior.

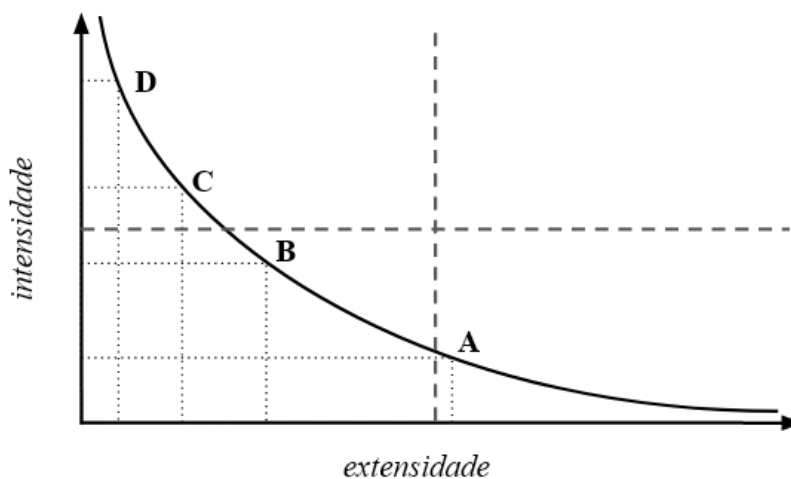
O último conto analisado, *Continuidade dos parques*, é para nós o mais intenso e concessivo de todos. Ainda que o suspense e a concessão ocorram por motivos diferentes, o primeiro aumenta o impacto do segundo. Neste curto texto, as estratégias de deslocamento e transformação dos papéis do observador contribuem para o aumento rápido de tonicidade e

andamento do conto, revestindo o suspense de alta intensidade, criada a expectativa frente ao crime anunciado. A concessão final quebra este suspense intenso, impondo não só uma surpresa completamente inesperada, mas, em consequência, bastante tônica. Para o enunciatário, ficam as figuras da surpresa e da suspensão, sem possibilidade de resolução e de compreensão.

As babas do diabo, o outro conto de Cortázar que pretendíamos analisar, parece permanecer numa zona ainda mais tônica que o último. Do mesmo modo que no conto de Maupassant citado anteriormente, o narrador-personagem deste texto o inicia dizendo-se aniquilado pelo evento que contará, havendo perdido inclusive as capacidades de organizar em discurso o que passou. Declara que escreverá sobre o ocorrido como uma necessidade, como quem tem fome quer comer. É um sujeito, assim, suspenso. Essa suspensão não cede ao final, ainda que o sujeito termine aparentemente resignado. O aniquilamento parece ter tido sucesso. Figura, portanto, como mais uma possibilidade de suspense tônico flagrado neste gênero tão fértil.

Comparativamente, os contos podem ser vistos segundo o seguinte gráfico, utilizando como legenda “A” para *O milagre secreto*, “B” para *There are more things*, “C” para *Um fenômeno inexplicável* e “D” para *Continuidade dos parques*:

Figura 8: Zonas tensivas dos contos



Fonte: Elaboração própria

Este esquema não se propõe delimitativo, serve mais como orientação das zonas tensivas em que podemos situar os contos, quando comparados entre si em termos de mais ou menos intensos globalmente. Temos, assim, o intuito de demonstrar que é possível encontrar suspenses mais ou menos tônicas quando analisados em contos fantásticos argentinos.

Acreditamos ainda que é possível encontrar mais demonstrações desta graduação, uma delas sendo o conto que indicamos aqui como de nosso interesse inicial para análise. Além disso, nosso trabalho revelou a importância da discussão sobre o estatuto veridictório neste gênero, e gera inspirações para trabalhos futuros que investiguem como as modalidades aléticas, veridictórias e fiduciárias se comportam em textos que pedem ao sujeito que acredite no inacreditável.

Esperamos que nosso trabalho tenha contribuído ao entendimento deste efeito de sentido enquanto observado sob a ótica de um corpo sensível, e que tenha avançado nos estudos da semiótica tensiva, proporcionando cada vez mais entendimento sobre diversos aspectos do discurso.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 201–214.
- BARRENECHEA, Ana María. La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso. *In*: SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 71–80.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa De. A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. **Alfa: Revista de Linguística** (São José do Rio Preto), São Paulo, v. 60, n. 2, p. 355–383, 2016. DOI: 10.1590/1981-5794-1608-6. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/7706/5859>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. *In*: **Ficções (1944)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 136–144.
- BORGES, Jorge Luis. There are more things. *In*: **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. *In*: SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 135–165.
- CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. *In*: **Final do jogo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.
- CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 1**. 1. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2018. v. 1
- CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- COUTINHO, Mariana de Souza; MANCINI, Renata. Graus de concessão: as dinâmicas do inesperado. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 13–34, 2020. DOI: 10.11606/ISSN.1980-4016.E SSE.2020.172392 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/172392>. Acesso em: 22 out. 2022.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. Lo real maravilloso de américa y la literatura fantástica. *In*: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001. p. 283–297.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 122–137, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172329. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/172329>.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Humanitas, 2001.

FURTADO, Filipe. s.v. “Suspense”. In: **E-DICIONÁRIO de Termos Literários (EDTL)**, 2009.

GREIMAS, Algirdas-Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. 1. ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores : CPS, 2017.

HAHN, Óscar. Prólogo. In: **Antología del cuento fantástico hispanoamericano: Siglo XX**. 8. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006. p. 15–26.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAKFALVI, Susana. Introducción. In: CORTÁZAR, Julio (org.). **Las armas secretas**. 22. ed. Madrid: Catedra, 2014.

LIMOLI, Loredana. As virtualidades do segredo na novela das oito. **Estudos linguísticos**, São Paulo, v. 42, n. 3, p. 1440–1449, 2013. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/944/530>.

LISBOA SOARES, Vinícius; MANCINI, Renata. Una lectura tensiva de las modalidades veridictorias. **Tópicos del Seminario**, [S. l.], n. 46, p. 135–151, 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59467912008>. Acesso em: 2 fev. 2022.

LUGONES, Leopoldo. Um fenômeno inexplicável. In: **As forças estranhas**. São Paulo: Landy, 2001. p. 45–57.

MAUPASSANT, Guy De. ¿Quién sabe? In: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy (org.). **Antología de la literatura fantástica**. Barcelona: Edhasa, 1981.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

NÚÑEZ ALBERCA, Alejandro. Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso en la película Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia). **Tópicos del Seminario**, [S. l.], n. 46, p. 60–79, 2021.

ORTEGA, Leliane Regina; SILVA FILHO, Marcelo Nicomedes dos Reis; SOUZA, Antônio Carlos Santana. A modalidade Veridictória na articulação do suspense. **Revista do SELL**, Uberaba, v. 8, n. 1, p. 128–145, 2019.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente**. 1. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

PEREIRA, Eliane Domaneschi. **Estruturas discursivas do conhecimento**: o crer e o saber na construção dos sentidos. 2018. Universidade de São Paulo, [S. l.], 2018.

REISZ, Susana. Literatura y ficción: las ficciones fantásticas. In: SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 81–133.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001. a. p. 7–44.

ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001. b.

SALERMO, Renan Luis; BATALHA, Cássia Vanessa. A arquitetura interna do suspense: o ritmo enunciativo na graphic novel Cachalote. **Fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 20, n. 1, p. 115–124, 2018. DOI: 10.4013/fem.2018.201.10.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. **Exercícios de Semiótica Discursiva**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

SARDIÑAS, José Miguel. El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1904–2005). In: SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 7–33.

SILVA, Odair José Moreira Da. **O suplício na espera dilatada**: a construção do gênero suspense no cinema. 2011. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07102011-144235/pt-br.php>.

SILVA, Raquel Rocha Da. **Estratégias de construção textual do enigma em narrativas de suspense**. 2011. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 33, n. 25, p. 163, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65626.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **La estructura tensiva**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.

ANEXO A – EL MILAGRO SECRETO – JORGE LUIS BORGES

EL MILAGRO SECRETO⁶¹

Y Dios lo hizo morir durante cien
años y luego lo animó y le dijo:
—¿Cuánto tiempo has estado aquí?
—Un día o parte de un día —respondió.

Alcorán, II, 2 6 1

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez. En ese punto, se despertó. Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompasado y unánime, cortado por algunas voces de mando, subía de la Zeltnergasse. Era el amanecer; las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga.

El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia; el mismo diecinueve, al atardecer, Jaromir Hladík fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno era Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilataba el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928 había traducido el *Sepher Yezirah* para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo: dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladík y dispusiera que lo condenaran a muerte, *pour encourager les autres*. Se fijó el día veintinueve de marzo, a las nueve a.m. Esa demora (cuya importancia

⁶¹ BORGES, Jorge Luis. El milagro secreto. In: HAHN, Óscar (org.). **Antología del cuento fantástico hispanoamericano: Siglo XX**. Santiago De Chile: Editorial Universitaria, 2006. v. 203–208.

apreciará después el lector) se debía al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetales y los planetas.

El primer sentimiento de Hlaclik fue de mero terror. Pensó que no lo hubieran arredrado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se redijo que el acto puro y general de morir era lo temible, no las circunstancias concretas. No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca. Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte. Luego reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que éste suceda. Fiel a esa débil magia, inventaba, *para que no sucedieran*, rasgos atroces; naturalmente, acabó por temer que esos rasgos fueran proféticos. Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día veintinueve; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del veintidós; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal*. Pensaba que las noches de sueño eran piletas hondas y oscuras en las que podía sumergirse. A veces anhelaba con impaciencia la definitiva descarga, que lo redimiría, mal o bien, de su vana tarea de imaginar. El veintiocho, cuando el último ocaso reverberaba en los altos barrotes, lo desvió de esas consideraciones abyectas la imagen de su drama *Los enemigos*.

Hladík había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida; como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba. Todos los libros que había dado a la stampa le infundían un complejo arrepentimiento. En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abenesra y de Fludd, había intervenido esencialmente la mera aplicación; en su traducción del *Sepher Yezirah*, la negligencia, la fatiga y la conjetura. Juzgaba menos deficiente, tal vez, la *Vindicación de la eternidad*: el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola

“repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia... Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad. También había redactado una serie de poemas expresionistas; éstos, para confusión del poeta, figuraron en una antología de 1924 y no hubo antología posterior que no los heredara. De todo ese pasado equivoco y lánguido quería redimirse Hladík con el drama en verso *Los enemigos*. (Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irre realidad, que es condición del arte.)

Este drama observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo diecinueve. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una apasionada y reconocible música húngara.) A esta visita siguen otras; Roemerstadt no conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio – primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón – que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. Éste, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae una apasionada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin.

Nunca se había preguntado Hladík si esa tragicomedia de errores era baladí o admirable, rigurosa o casual. En el argumento que he bosquejado intuía la invención más apta para disimular sus defectos y para ejercitar sus felicidades, la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida. Había terminado ya el primer acto y alguna escena del tercero; el carácter métrico de la obra le permitía examinarla continuamente, rectificando los hexámetros, sin el manuscrito a la vista. Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama,*

que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de quien son los siglos y el tiempo. Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura.

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: *¿Qué busca?* Hladík le replicó: *Busco a Dios.* El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola.* Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. *Este atlas es inútil,* dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado.* Aquí Hladík se despertó.

Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo. Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los siguiera.

Del otro lado de la puerta, Hladík había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones. La realidad fue menos rica: bajaron a un traspatio por una sola escalera de fierro. Varios soldados – alguno de uniforme desabrochado – revisaban una motocicleta y la discutían. El sargento miró el reloj: eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos." Había que esperar que dieran las nueve. Hladík, más insignificante que desdichado, se sentó en un montón de leña. Advirtió que los ojos de los soldados rehuían los suyos. Para aliviar la espera, el sargento le entregó un cigarrillo. Hladík no fumaba; lo aceptó por cortesía o por humildad. Al encenderlo, vio que le temblaban las manos. El día se nubló; los soldados hablaban en voz baja como si él ya estuviera muerto. Vanamente, procuró recordar a la mujer cuyo símbolo era Julia de Weidenau...

El piquete se formó, se cuadró. Hladík, de pie contra la pared del cuartel, esperó la descarga. Alguien temió que la pared quedara maculada de sangre; entonces le ordenaron al reo que avanzara unos pasos. Hladík, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos. Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienes de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík

ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia; anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja, el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse. Otro “día” pasó, antes que Hladík entendiera.

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre el orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud. No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehízo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana.

1943.

ANEXO B – O MILAGRE SECRETO – JORGE LUIS BORGES

o milagre secreto⁶²

*E Deus o fez morrer durante cem anos
e depois o animou e lhe disse:
— Quanto tempo estiveste aqui?
— Um dia ou parte de um dia — respondeu.*
Alcorão, II, 261

Na noite de 14 de março de 1939, num apartamento da Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor da tragédia inacabada *Os inimigos*, de uma *Defesa da eternidade* e de um exame das fontes judaicas indiretas de Jakob Boehme, sonhou com uma longa partida de xadrez. Não a disputavam dois indivíduos, mas duas ilustres famílias; a partida tinha sido travada havia muitos séculos; ninguém era capaz de nomear o esquecido prêmio, mas se murmurava que era enorme e talvez infinito; as peças e o tabuleiro estavam numa torre secreta; Jaromir (no sonho) era o primogênito de uma das famílias hostis; nos relógios ressoava a hora da inadiável jogada; o sonhador corria pelas areias de um deserto chuvoso e não conseguia recordar as figuras nem as leis do xadrez. Nesse ponto, despertou. Cessaram os estrondos da chuva e dos terríveis relógios. Um ruído compassado e unânime, cortado por algumas vozes de comando, subia da Zeltnergasse. Era o amanhecer; as vanguardas blindadas do Terceiro Reich entravam em Praga.

No dia 19, as autoridades receberam uma denúncia; no entardecer do mesmo dia, Jaromir Hladik foi preso. Conduziram-no a um quartel branco e asséptico, na margem oposta do Moldávia. Não pôde se defender de nenhuma das acusações da Gestapo: seu sobrenome materno era Jaroslavski, seu sangue era judeu, seu estudo sobre Boehme era judaizante, sua assinatura alongava a lista final de um protesto contra o *Anschluss*. Em 1928, traduzira a *Sepher Yezirah* para a editora Hermann Barsdorf; o efusivo catálogo dessa casa tinha exagerado comercialmente o renome do tradutor; esse catálogo foi folheado por Julius Rothe, um dos chefes em cujas mãos estava a sorte de Hladik. Não há homem que, fora de sua especialidade, não seja crédulo; dois ou três adjetivos em letra gótica bastaram para que Julius Rothe admitisse a preeminência de Hladik e dispusesse que o condenassem à morte, “*pour encourager les autres*”. Fixou-se o dia 29 de março, às nove a.m. Essa demora (cuja importância o leitor depois

⁶² BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. In: **Ficções (1944)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 136–144.

apreciará) devia-se ao desejo administrativo de agir impessoal e pausadamente, como os vegetais e os planetas.

O primeiro sentimento de Hladik foi de puro terror. Pensou que não o teriam aterrorizado a força, a decapitação ou a degola, mas que morrer fuzilado era intolerável. Em vão repetiu para si mesmo que o ato simples e geral de morrer era o temível, não as circunstâncias concretas. Não se cansava de imaginar essas circunstâncias: absurdamente procurava esgotar todas as variantes. Antecipava o processo infinitamente, desde o insone amanhecer até a misteriosa descarga. Antes do dia prefixado por Julius Rothe, morreu centenas de mortes, em pátios cujas formas e cujos ângulos esgotavam a geometria, metralhado por soldados diversos, em número variável, que às vezes o executavam de longe; outras, de muito perto. Enfrentava com verdadeiro temor (talvez com verdadeira coragem) essas execuções imaginárias; cada simulacro durava uns poucos segundos; fechado o círculo, Jaromir voltava interminavelmente às trêmulas vésperas de sua morte. Logo refletiu que a realidade não costuma coincidir com as previsões; com lógica perversa inferiu que prever um detalhe circunstancial é impedir que este aconteça. Fiel a essa frágil mágica, inventava, *para que não acontecessem*, incidentes atrozes; naturalmente, acabou por temer que esses incidentes fossem proféticos. Miserável durante a noite, procurava se afirmar de algum modo na substância fugitiva do tempo. Sabia que este se precipitava ao chegar o amanhecer do dia 29; pensava em voz alta: “Agora estou na noite do dia 22; enquanto durar esta noite (e seis noites mais) permaneço invulnerável, imortal”. Pensava que as noites de sono eram poços profundos e escuros em que podia submergir. Às vezes ansiava com impaciência pela descarga definitiva, que o redimiria, bem ou mal, de sua vã tarefa de imaginar. No dia 28, quando o último ocaso reverberava nas altas barras, desviou-o dessas considerações abjetas a imagem de seu drama *Os inimigos*.

Hladik havia ultrapassado os quarenta anos. Exceto algumas amizades e muitos hábitos, o problemático exercício da literatura constituía a sua vida; como todo escritor, media as virtudes alheias pelo poder de realização e pedia que os outros o avaliassem pelo que ele entrevia ou projetava. Todos os livros que dera à luz lhe infundiam um complexo arrependimento. Em seus exames das obras de Boehme, Abnesra e Flood, tinha intervindo essencialmente a mera aplicação; em sua tradução da *Sepher Yezirah*, a negligência, o cansaço e a conjectura. Julgava menos deficiente, talvez, a *Defesa da eternidade*: o primeiro volume historia as diversas eternidades que os homens imaginaram, desde o imóvel Ser de Parmênides até o passado modificável de Hinton; o segundo nega (com Francis Bradley) que todos os fatos do universo se integrem numa série temporal. Conclui que não é infinito o número de possíveis

experiências do homem e que basta uma única “repetição” para demonstrar que o tempo é uma falácia... Infelizmente, não são menos falazes os argumentos que demonstram essa falácia; Hladik costumava percorrê-los com certa desdenhosa perplexidade. Também redigira uma série de poemas expressionistas; estes, para a confusão do poeta, figuraram numa antologia de 1924 e não houve antologia posterior que não os herdasse. De todo esse passado equívoco e lânguido, Hladik queria se redimir com o drama em versos *Os inimigos*. (Hladik preconizava o verso porque ele impede que os espectadores se esqueçam da irreabilidade, que é a condição da arte.)

Esse drama observava as unidades de tempo, lugar e ação; transcorria em Hradcany, na biblioteca do barão de Roemerstadt, numa das derradeiras tardes do século XIX. Na primeira cena do primeiro ato, um desconhecido visita Roemerstadt. (Um relógio dá as sete, uma veemência de último sol exalta as vidraças, o ar traz, arrebatada e reconhecível, uma música húngara.) A esta visita seguem-se outras; Roemerstadt não conhece as pessoas que o importunam, mas tem a incômoda impressão de já tê-las visto, talvez num sonho. Todos o adulam exageradamente, mas é notório — primeiro para os espectadores do drama, logo para o próprio barão — que são inimigos secretos, conjurados para destruí-lo. Roemerstadt consegue detê-los ou enganá-los em suas complexas intrigas; no diálogo, aludem à noiva dele, Julia de Weidenau, e a um tal de Jaroslav Kubin, que certa vez a importunou com seu amor. Este, agora, enlouqueceu e acredita ser Roemerstadt... Os perigos agravam-se; Roemerstadt, no final do segundo ato, vê-se na obrigação de matar um conspirador. Começa o terceiro ato, o último. Crescem gradualmente as incoerências: voltam atores que pareciam já descartados da trama; volta, por um instante, o homem morto por Roemerstadt. Alguém observa que não entardeceu: o relógio dá as sete, nas altas vidraças reverbera o sol ocidental, o ar traz a arrebatada música húngara. Aparece o primeiro interlocutor e repete as palavras que pronunciou na primeira cena do primeiro ato. Roemerstadt fala com ele sem assombro; o espectador entende que Roemerstadt é o miserável Jaroslav Kubin. O drama não aconteceu: é o delírio circular que Kubin vive e revive interminavelmente.

Hladik nunca tinha se perguntado se essa tragicomédia de erros era fútil ou admirável, rigorosa ou casual. No argumento que acabo de esboçar, ele intuía a invenção mais apta para dissimular seus defeitos e exercitar suas felicidades, a possibilidade de resgatar (de maneira simbólica) o fundamental de sua vida. Havia já terminado o primeiro ato e alguma cena do terceiro; o caráter métrico da obra permitia-lhe examiná-la continuamente, retificando os hexâmetros, sem o manuscrito à vista. Pensou que ainda lhe faltavam dois atos e que dentro em breve ia morrer. No escuro, falou com Deus. “Se de algum modo eu existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor d’*Os inimigos*. Para pôr termo a este drama, que

pode me justificar e te justificar, necessito um ano mais. Concede-me esses dias, Tu, a Quem pertencem os séculos e o tempo.” Era a última noite, a mais atroz, mas dez minutos depois o sono o impregnou como uma água escura.

De madrugada, sonhou que tinha se escondido numa das naves da biblioteca do Clementinum. Um bibliotecário de óculos escuros perguntou-lhe: “O que você procura?”. Hladik replicou-lhe: “Procuro a Deus”. O bibliotecário disse-lhe: “Deus está numa das letras de uma das páginas de um dos quatrocentos mil tomos do Clementinum. Meus pais e os pais de meus pais procuraram essa letra; eu fiquei cego procurando-a”. Tirou os óculos e Hladik viu os olhos, que estavam mortos. Um leitor entrou para devolver um atlas. “Este atlas é inútil”, disse, e deu-o a Hladik. Este o abriu ao acaso. Viu um mapa da Índia, vertiginoso. Repentinamente seguro, tocou uma das mínimas letras. Uma voz ubíqua disse-lhe: “O tempo de seu trabalho foi concedido”. Aqui Hladik despertou.

Recordou-se de que os sonhos dos homens pertencem a Deus e que Maimônides escreveu que são divinas as palavras de um sonho, quando são distintas e claras e não se pode ver quem as disse. Vestiu-se; dois soldados entraram na cela e ordenaram-lhe que os seguisse.

Do outro lado da porta, Hladik tinha previsto um labirinto de galerias, escadas e pavilhões. A realidade foi menos rica: desceram a um pátio interno por uma única escada de ferro. Vários soldados — alguns de uniforme desabotoado — examinavam uma motocicleta e discutiam. O sargento olhou para o relógio: eram oito e quarenta e quatro minutos. Era preciso esperar que dessem as nove. Hladik, mais insignificante que infeliz, sentou-se num monte de lenha. Observou que os olhos dos soldados fugiam dos seus. Para aliviar a espera, o sargento deu-lhe um cigarro. Hladik não fumava; aceitou-o por cortesia ou por humildade. Ao acendê-lo, viu que lhe tremiam as mãos. O dia ficou nublado; os soldados falavam em voz baixa como se ele já estivesse morto. Em vão, procurou se recordar da mulher cujo símbolo era Julia de Weidenau...

Formou-se o pelotão, posicionou-se. Hladik, de pé contra a parede do quartel, esperou a descarga. Alguém recebeu que a parede ficasse manchada de sangue; ordenaram então ao réu que avançasse alguns passos. Hladik, absurdamente, lembrou-se das vacilações preliminares dos fotógrafos. Uma pesada gota de chuva roçou uma de suas têmporas e rolou lentamente por sua face; o sargento vociferou a ordem final.

O universo físico deteve-se.

As armas convergiam sobre Hladik, mas os homens que iam matá-lo permaneciam imóveis. O braço do sargento eternizava um gesto inacabado. Numa laje do pátio uma abelha projetava uma sombra fixa. O vento cessara, como num quadro. Hladik ensaiou um grito, uma

sílaba, um torcimento da mão. Compreendeu que estava paralisado. Não lhe chegava nem o mais tênue rumor do mundo estagnado. Pensou “estou no inferno, estou morto”. Pensou “estou louco”. Pensou “o tempo parou”. Logo refletiu que, nesse caso, também seu pensamento teria parado. Quis pô-lo à prova: repetiu (sem mover os lábios) a misteriosa Quarta Égloga de Virgílio. Imaginou que os soldados já remotos compartilhavam sua angústia; almejou poder se comunicar com eles. Surpreendeu-se de não sentir cansaço algum, nem sequer a vertigem de sua longa imobilidade. Adormeceu, depois de um tempo indeterminado. Quando despertou, o mundo continuava imóvel e surdo. Em sua face perdurava a gota d’água; no pátio, a sombra da abelha; a fumaça do cigarro que havia jogado não acabava nunca de se dispersar. Outro “dia” passou, antes que Hladik entendesse.

Um ano inteiro tinha solicitado a Deus para terminar seu trabalho: um ano a onipotência divina lhe concedia. Deus praticava para ele um milagre secreto: o chumbo alemão iria matá-lo, na hora determinada, mas em sua mente um ano transcorria entre a ordem e a execução da ordem. Da perplexidade passou ao estupor, do estupor à resignação, da resignação ao súbito agradecimento.

Não dispunha de outro documento a não ser a memória; a aprendizagem de cada hexâmetro que acrescentava lhe impôs um feliz rigor de que não podem suspeitar os que se aventuram, esquecendo parágrafos provisórios e vagos. Não trabalhou para a posteridade nem mesmo para Deus, de cujas preferências literárias pouco sabia. Minucioso, imóvel, secreto, urdiu no tempo seu alto labirinto invisível. Refez o terceiro ato duas vezes. Eliminou algum símbolo demasiado evidente: as repetidas badaladas, a música. Nenhuma circunstância o importunava. Omitiu, abreviou, amplificou; em certos casos, optou pela versão primitiva. Chegou a querer bem ao pátio, ao quartel; um dos rostos que o defrontavam modificou sua concepção do caráter de Roemerstadt. Descobriu que as árduas cacofonias que tanto alarmaram Flaubert são meras superstições visuais: fraquezas e doenças da palavra escrita, não da palavra sonora... Pôs fim a seu drama: já não lhe faltava resolver senão um epíteto. Encontrou-o; a gota d’água resvalou em sua face. Iniciou um grito enlouquecido, mexeu o rosto, a quádrupla descarga o derrubou.

Jaromir Hladik morreu no dia 29 de março, às nove horas e dois minutos da manhã.

1943

ANEXO C – THERE ARE MORE THINGS – JORGE LUIS BORGES

There are more things⁶³

A la memoria de Howard P. Lovecraft

A punto de rendir el último examen en la Universidad de Texas, en Austin, supe que mi tío Edwin Arnett había muerto de un aneurisma, en el confín remoto del continente. Sentí lo que sentimos cuando alguien muere: la congoja, ya inútil, de que nada nos hubiera costado haber sido más buenos. El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos. La materia que yo cursaba era filosofía; recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas. Años después me prestaría los tratados de Hinton, que quiere demostrar la realidad de una cuarta dimensión del espacio, que el lector puede intuir mediante complicados ejercicios con cubos de colores. No olvidaré los prismas y pirámides que erigimos en el piso del escritorio.

Mi tío era ingeniero. Antes de jubilarse de su cargo en el Ferrocarril decidió establecerse en Turdera, que le ofrecía las ventajas de una soledad casi agreste y de la cercanía de Buenos Aires. Nada más previsible que el arquitecto fuera su íntimo amigo Alexander Muir. Este hombre rígido profesaba la rígida doctrina de Knox; mi tío, a la manera de casi todos los señores de su época, era librepensador, o mejor dicho, agnóstico, pero le interesaba la teología, como le interesaban los falaces cubos de Hinton o las bien concertadas pesadillas del joven Wells. Le gustaban los perros; tenía un gran ovejero al que le había puesto el apodo de Samuel Johnson en memoria de Lichfield, su lejano pueblo natal.

La Casa Colorada estaba en un alto, cercada hacia el poniente por terrenos anegadizos. Del otro lado de la verja, las araucarias no mitigaban su aire de pesadez. En lugar de azoteas había tejados de pizarra a dos aguas y una torre cuadrada con un reloj, que parecían oprimir las paredes y las pocas ventanas. De chico, yo aceptaba esas fealdades como se aceptan esas cosas incompatibles que sólo por razón de coexistir llevan el nombre de universo.

Regresé a la patria en 1921. Para evitar litigios habían rematado la casa; la adquirió un forastero, Max Preetorius, que abonó el doble de la suma ofrecida por el mejor postor.

⁶³ BORGES, Jorge Luis. There are more things. In: **El libro de arena**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.

Firmada la escritura, llegó al atardecer con dos asistentes y tiraron a un vaciadero, no lejos del Camino de las Tropas, todos los muebles, todos los libros y todos los enseres de la casa. (Recordé con tristeza los diagramas de los volúmenes de Hinton y la gran esfera terráquea.) Al otro día, fue a conversar con Muir y le propuso ciertas refacciones, que éste rechazó con indignación. Ulteriormente, una empresa de la capital se encargó de la obra. Los carpinteros de la localidad se negaron a amueblar de nuevo la casa; un tal Mariani, de Glew, aceptó al fin las condiciones que le impuso Preetorius. Durante una quincena, tuvo que trabajar de noche, a puertas cerradas. Fue asimismo de noche que se instaló en la Casa Colorada el nuevo habitante. Las ventanas ya no se abrieron, pero en la oscuridad se divisaban grietas de luz. El lechero dio una mañana con el ovejero muerto en la acera, decapitado y mutilado. En el invierno talaron las araucarias. Nadie volvió a ver a Preetorius, que, según parece, no tardó en dejar el país.

Tales noticias, como es de suponer, me inquietaron. Sé que mi rasgo más notorio es la curiosidad que me condujo alguna vez a la unión con una mujer del todo ajena a mí, sólo para saber quién era y cómo era, a practicar (sin resultado apreciable) el uso del láudano, a explorar los números transfinitos y a emprender la atroz aventura que voy a referir. Fatalmente decidí indagar el asunto.

Mi primer trámite fue ver a Alexander Muir. Lo recordaba erguido y moreno, de una flacura que no excluía la fuerza; ahora lo habían encorvado los años y la renegrida barba era gris. Me recibió en su casa de Temperley, que previsiblemente se parecía a la de mi tío, ya que las dos correspondían a las sólidas normas del buen poeta y mal constructor William Morris.

El diálogo fue parco; no en vano el símbolo de Escocia es el cardo. Intuí, no obstante, que el cargado té de Ceylán y la equitativa fuente de *scones* (que mi huésped partía y enmantecaba como si yo aún fuera un niño) eran, de hecho, un frugal festín calvinista, dedicado al sobrino de su amigo. Sus controversias teológicas con mi tío habían sido un largo ajedrez, que exigía de cada jugador la colaboración del contrario.

Pasaba el tiempo y yo no me acercaba a mi tema. Hubo un silencio incómodo y Muir habló.

—Muchacho (*Young man*) —dijo—, usted no se ha costeadado hasta aquí para que hablemos de Edwin o de los Estados Unidos, país que poco me interesa. Lo que le quita el sueño es la venta de la Casa Colorada y ese curioso comprador. A mí, también. Francamente, la historia me desagrada, pero le diré lo que pueda. No será mucho.

Al rato, prosiguió sin premura:

—Antes que Edwin muriera, el intendente me citó en su despacho. Estaba con el cura párroco. Me propusieron que trazara los planos para una capilla católica. Remunerarían

bien mi trabajo. Les contesté en el acto que no. Soy un servidor del Señor y no puedo cometer la abominación de erigir altares para ídolos.

Aquí se detuvo.

—¿Eso es todo? —me atreví a preguntar.

—No. El juezno ese de Preetorius quería que yo destruyera mi obra y que en su lugar pergeñara una cosa monstruosa. La abominación tiene muchas formas.

Pronunció estas palabras con gravedad y se puso de pie.

Al doblar la esquina se me acercó Daniel Iberra. Nos conocíamos como la gente se conoce en los pueblos. Me propuso que volviéramos caminando. Nunca me interesaron los malevos y preví una sórdida retahíla de cuentos de almacén más o menos apócrifos y brutales, pero me resigné y acepté. Era casi de noche. Al divisar desde unas cuadras la Casa Colorada en el alto, Iberra se desvió. Le pregunté por qué. Su respuesta no fue la que yo esperaba.

—Soy el brazo derecho de don Felipe. Nadie me ha dicho flojo. Te acordarás de aquel mozo Urgoiti que se costó a buscarme de Merlo y de cómo le fue. Mirá. Noches pasadas, yo venía de una farra. A unas cien varas de la quinta, vi algo. El tubiano se me espantó y si no me le afirmo y lo hago tomar por el callejón, tal vez no cuento el cuento. Lo que vi no era para menos.

Muy enojado, agregó una mala palabra.

Aquella noche no dormí. Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién?

Esa tarde pasé frente a la casa. El portón de la verja estaba cerrado y unos barrotes retorcidos. Lo que antes fue jardín era maleza. A la derecha había una zanja de escasa hondura y los bordes estaban pisoteados.

Una jugada me quedaba, que fui demorando durante días, no sólo por sentirla del todo vana sino porque me arrastraría a la inevitable, a la última.

Sin mayores esperanzas fui a Glew. Mariani, el carpintero, era un italiano obeso y rosado, ya entrado en años, de lo más vulgar y cordial. Me bastó verlo para descartar las estratagemas que había urdido la víspera. Le entregué mi tarjeta, que deletreó pomposamente

en voz alta, con algún tropezón reverencial al llegar a doctor. Le dije que me interesaba el mobiliario fabricado por él para la propiedad que fue de mi tío, en Turdera. El hombre habló y habló. No trataré de transcribir sus muchas y gesticuladas palabras, pero me declaró que su lema era satisfacer todas las exigencias del cliente, por estafalarias que fueran, y que él había ejecutado su trabajo al pie de la letra. Tras de hurgar en varios cajones, me mostró unos papeles que no entendí, firmados por el elusivo Preetorius. (Sin duda me tomó por un abogado.) Al despedirnos, me confió que por todo el oro del mundo no volvería a poner los pies en Turdera y menos en la casa. Agregó que el cliente es sagrado, pero que en su humilde opinión, el señor Preetorius estaba loco. Luego se calló, arrepentido. Nada más pude sonsacarle.

Yo había previsto ese fracaso, pero una cosa es prever algo y otra que ocurra.

Repetidas veces me dije que no hay otro enigma que el tiempo, esa infinita urdimbre del ayer, del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca. Esas profundas reflexiones resultaron inútiles; tras de consagrar la tarde al estudio de Schopenhauer o de Royce, yo rondaba, noche tras noche, por los caminos de tierra que cercan la Casa Colorada. Algunas veces divisé arriba una luz muy blanca; otras creí oír un gemido. Así hasta el 19 de enero.

Fue uno de esos días de Buenos Aires en el que el hombre se siente no sólo maltratado y ultrajado por el verano sino hasta envilecido. Serían las once de la noche cuando se desplomó la tormenta. Primero el viento sur y después el agua a raudales. Erré buscando un árbol. A la brusca luz de un relámpago me hallé a unos pasos de la verja. No sé si con temor o con esperanza probé el portón. Inesperadamente, cedió. Avancé empujado por la tormenta. El cielo y la tierra me conminaban. También la puerta de la casa estaba a medio abrir. Una racha de lluvia me azotó la cara y entré.

Adentro habían levantado las baldosas y pisé pasto desgredado. Un olor dulce y nauseabundo penetraba la casa. A izquierda o a derecha, no sé muy bien, tropecé con una rampa de piedra. Apresuradamente subí. Casi sin proponérmelo hice girar la llave de la luz.

El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared divisoria, una sola gran pieza desmantelada, con uno que otro mueble. No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje no puede percibir la Biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror. En uno de los ángulos descubrí una

escalera vertical, que daba al otro piso. Entre los anchos tramos de hierro, que no pasarían de diez, había huecos irregulares. Esa escalera, que postulaba manos y pies, era comprensible y de algún modo me alivió. Apagué la luz y aguardé un tiempo en la oscuridad. No oí el menor sonido, pero la presencia de las cosas incomprensibles me perturbaba. Al fin me decidí.

Ya arriba mi temerosa mano hizo girar por segunda vez la llave de la luz. La pesadilla que prefiguraba el piso inferior se agitaba y florecía en el último. Había muchos objetos o unos pocos objetos entretejidos. Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra. De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra *anfísbena*, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos. Asimismo recuerdo una V de espejos que se perdía en la tiniebla superior.

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche?

Me sentí un intruso en el caos. Afuera había cesado la lluvia. Miré el reloj y vi con asombro que eran casi las dos. Dejé la luz prendida y acometí cautelosamente el descenso. Bajar por donde había subido no era imposible. Bajar antes que el habitante volviera. Conjeturé que no había cerrado las dos puertas porque no sabía hacerlo.

Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos.

ANEXO D – THERE ARE MORE THINGS – JORGE LUIS BORGES

there are more things⁶⁴

à memória de Howard P. Lovecraft

Às vésperas de prestar o último exame na Universidade do Texas, em Austin, soube que meu tio Edwin Arnett morrera de um aneurisma, nos confins remotos do continente. Senti o que sentimos quando alguém morre: a angústia, já inútil, de que nada nos teria custado ter sido melhores. O homem se esquece de que é um morto que conversa com mortos. A matéria que eu cursava era filosofia; lembrei que meu tio, sem invocar um único nome próprio, tinha me revelado suas belas perplexidades, lá na Casa Colorada, perto de Lomas. Uma das laranjas da sobremesa foi seu instrumento para me iniciar no idealismo de Berkeley; o tabuleiro de xadrez bastou-lhe para os paradoxos eleáticos. Anos mais tarde me emprestaria os tratados de Hinton, que busca demonstrar a realidade de uma quarta dimensão do espaço, a qual o leitor consegue intuir mediante complicados exercícios com cubos coloridos. Não me esquecerei dos prismas e pirâmides que construímos no piso do escritório.

Meu tio era engenheiro. Antes de se aposentar de seu cargo na Ferrovia, decidiu se estabelecer em Turdera, que lhe oferecia as vantagens de uma solidão quase agreste e da proximidade de Buenos Aires. Nada mais previsível que o arquiteto escolhido fosse seu amigo íntimo Alexander Muir. Esse homem rígido professava a rígida doutrina de Knox; meu tio, à maneira de quase todos os senhores de sua época, era livre-pensador, ou melhor, agnóstico, mas lhe interessava a teologia, assim como lhe interessavam os cubos enganosos de Hinton ou os pesadelos bem tramados do jovem Wells. Gostava de cães; tinha um grande ovelheiro que apelidara de Samuel Johnson em memória de Lichfield, sua distante cidade natal.

A Casa Colorada ficava num alto, cercada na direção do poente por terrenos alagadiços. Do outro lado da grade, as araucárias não atenuavam seu ar pesado. Em lugar de terraços havia telhados de ardósia de duas águas e uma torre quadrada com um relógio, que pareciam oprimir as paredes e as poucas janelas. Quando menino, eu aceitava aquelas feiuras como se aceitam essas coisas incompatíveis que só pela razão de coexistirem levam o nome de universo.

Regressei à pátria em 1921. Para evitar litígios, tinham leiloado a casa; adquiriu-a um forasteiro, Max Preetorius, que pagou o dobro da soma oferecida pelo melhor licitador.

⁶⁴ BORGES, Jorge Luis. There are more things. In: **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

Assinada a escritura, ele chegou ao entardecer com dois ajudantes e atiraram numa vala, não longe do Camino de las Tropas, todos os móveis, todos os livros e todos os utensílios da casa. (Recordei com tristeza os diagramas dos volumes de Hinton e a grande esfera terráquea.) No outro dia, foi conversar com Muir e lhe propôs certas reformas, que este recusou com indignação. Posteriormente, uma empresa da capital encarregou-se da obra. Os marceneiros da localidade negaram-se a mobiliar de novo a casa; um tal Mariani, de Glew, aceitou afinal as condições que lhe impôs Preetorius. Durante uma quinzena, teve de trabalhar de noite, a portas fechadas. Foi também à noite que se instalou na Casa Colorada o novo habitante. As janelas já não ficavam abertas, mas no escuro se divisavam frestas de luz. Uma manhã o leiteiro deu com o ovelheiro morto na calçada, decapitado e mutilado. No inverno cortaram as araucárias. Ninguém voltou a ver Preetorius, que, segundo parece, não tardou a deixar o país.

Tais notícias, como é de supor, inquietaram-me. Sei que meu traço mais notório é a curiosidade que me levou certa vez à união com uma mulher completamente alheia a mim, só para saber quem era e como era, a praticar (sem resultado apreciável) o uso do láudano, a explorar os números transfinitos e a empreender a atroz aventura que vou relatar. Fatalmente decidi investigar o assunto.

Minha primeira medida foi ver Alexander Muir. Lembrava-me dele empertigado e moreno, de uma magreza que não excluía a força; agora os anos o tinham encurvado e a barba retinta ficara grisalha. Recebeu-me em sua casa de Temperley, que previsivelmente parecia com a de meu tio, já que ambas correspondiam às sólidas normas do bom poeta e mau construtor William Morris.

O diálogo foi parco; não em vão o símbolo da Escócia é o cardo. Intuí, no entanto, que o chá forte do Ceilão e a equitativa travessa de *scones* (que meu hospedeiro partia e amanteigava como se eu fosse ainda um menino) eram, realmente, um frugal festim calvinista, dedicado ao sobrinho do amigo dele. Suas controvérsias teológicas com meu tio foram um longo xadrez, que exigia de cada jogador a colaboração do adversário.

Passava o tempo e eu não me aproximava de meu tema. Houve um silêncio incômodo e Muir falou.

— Meu jovem (*Young man*) — disse —, você não se deu o trabalho de vir até aqui para falarmos de Edwin ou dos Estados Unidos, país que pouco me interessa. O que lhe tira o sono é a venda da Casa Colorada e aquele curioso comprador. A mim, também. Francamente, a história me desagrada, mas lhe direi o que puder. Não será muito.

Daí a pouco, prosseguiu sem pressa:

— Antes de Edwin morrer, o intendente me chamou ao escritório dele. Estava com o padre da paróquia. Propuseram-me que traçasse os planos para uma capela católica. Remunerariam bem meu trabalho. Respondi-lhes imediatamente que não. Sou um servidor do Senhor e não posso cometer a abominação de construir altares para ídolos.

Aqui se deteve.

— Isso é tudo? — atrevi-me a perguntar.

— Não. Aquele judeu do Preetorius queria que eu destruísse minha obra e que em seu lugar fabricasse uma coisa monstruosa. A abominação tem muitas formas.

Pronunciou essas palavras com gravidade e se pôs de pé.

Quando dobrei a esquina, Daniel Iberra aproximou-se de mim. Conhecíamos-nos como as pessoas se conhecem nos povoados. Propôs que voltássemos caminhando. Nunca me interessaram os bandidos e previ uma fieira de causos de armazém mais ou menos apócrifos e brutais, mas me resignei e aceitei. Era quase de noite. Ao divisar de umas quadras a Casa Colorada no alto, Iberra se desviou. Perguntei-lhe por quê. Sua resposta não foi a que eu esperava.

— Sou o braço direito de dom Felipe. Nunca ninguém me chamou de frouxo. Você se lembrará daquele moço, Urgoiti, que se deu o trabalho de vir de Merlo para me provocar e do que aconteceu com ele. Olhe: noites atrás, eu vinha de uma farra; a uns cem metros da chácara, vi alguma coisa. O tobiano se espantou e, se eu não o segurasse, fazendo-o seguir pelo beco, talvez não contasse esta história. O que vi não era para menos.

Muito zangado, acrescentou um palavrão.

Aquela noite não dormi. Por volta do amanhecer, sonhei com uma gravura à maneira de Piranesi, que eu nunca vira, ou vi e esqueci, e que representava um labirinto. Era um anfiteatro de pedra, cercado de ciprestes e mais alto que a copa dos ciprestes. Não havia nem portas nem janelas, mas uma fileira infinita de frestas verticais e estreitas. Com uma lente de aumento eu procurava ver o Minotauro. Afinal o percebi. Era o monstro de um monstro; tinha menos de touro que de bisão e, estendido na terra o corpo humano, parecia dormir e sonhar. Sonhar com quê, ou com quem?

Aquela tarde passei em frente à casa. O portão da grade estava fechado e umas barras retorcidas. O que antes fora jardim era mato. À direita havia uma sanga de pouca fundura e as bordas estavam pisoteadas.

Restava-me uma jogada, que fui retardando durante dias, não só para senti-la de todo inútil, mas porque me arrastaria à inevitável, à última.

Sem maiores esperanças, fui até Glew. Mariani, o marceneiro, era um italiano obeso e rosado, já idoso, extremamente vulgar e cordial. Bastou-me vê-lo para descartar os estratégias que eu urdira na véspera. Entreguei-lhe meu cartão, que soletrou pomposamente em voz alta, com algum tropeço reverente ao chegar a *doutor*. Disse-lhe que me interessava a mobília fabricada por ele para a propriedade que fora de meu tio, em Turdera. O homem falou e falou. Não vou tentar transcrever suas muitas palavras e a gesticulação, mas me declarou que seu lema era satisfazer todas as exigências do cliente, por mais estrafalárias que fossem, e que ele executara o trabalho ao pé da letra. Depois de remexer em várias gavetas, mostrou-me alguns papéis que não entendi, assinados pelo esquivo Preetorius. (Sem dúvida me tomou por um advogado.) Ao nos despedirmos, confiou-me que nem por todo o ouro do mundo voltaria a pôr os pés em Turdera e muito menos na casa. Acrescentou que o cliente é sagrado, mas que, em sua humilde opinião, o senhor Preetorius estava louco. Em seguida se calou, arrependido. Nada mais consegui arrancar dele.

Eu previra aquele fracasso, mas uma coisa é prever algo, e outra, que venha a acontecer.

Disse a mim mesmo repetidas vezes que não existe outro enigma senão o tempo, essa infinita urdidura do ontem, do hoje, do futuro, do sempre e do nunca. Essas profundas reflexões acabaram sendo inúteis; depois de dedicar a tarde ao estudo de Schopenhauer ou de Royce, eu rondava, noite após noite, pelos caminhos de terra que cercam a Casa Colorada. Algumas vezes divisei em cima uma luz muito branca; outras acreditei ouvir um gemido. Assim, até 19 de janeiro.

Foi um daqueles dias de Buenos Aires em que o homem se sente não só maltratado e ultrajado pelo verão, mas até envilecido. Seriam onze da noite quando despencou o temporal. Primeiro o vento sul e depois a água em torrentes. Vaguei procurando uma árvore. À brusca luz de um relâmpago me vi a alguns passos da grade. Não sei se com temor ou com esperança experimentei o portão. Inesperadamente, cedeu. Avancei empurrado pelo aguaceiro. O céu e a terra ameaçavam-me. Também a porta da casa estava meio aberta. Uma rajada de chuva açoitou meu rosto e entrei.

Dentro haviam tirado as lajotas e pisei num capim desgrehado. Um cheiro doce e nauseabundo penetrava na casa. À esquerda ou à direita, não sei muito bem, tropecei numa rampa de pedra. Subi apressadamente. Quase sem refletir, fiz girar a chave da luz.

A sala de jantar e a biblioteca de minhas lembranças eram agora, derrubada a parede divisória, um único grande cômodo desguarnecido, com um ou outro móvel. Não tentarei descrevê-las, porque não estou seguro de tê-las visto, apesar da impiedosa luz branca. Vou me

explicar. Para ver uma coisa, é preciso compreendê-la. A poltrona pressupõe o corpo humano, suas articulações e partes; as tesouras, o ato de cortar. Que dizer de uma lâmpada ou de um veículo? O selvagem não pode perceber a Bíblia do missionário; o passageiro não vê o mesmo cordame que os homens de bordo. Se víssemos realmente o universo, talvez o entendêssemos.

Nenhuma das formas insensatas que aquela noite me deparou correspondia à figura humana ou a algum uso concebível. Senti repulsa e terror. Num dos cantos descobri uma escada vertical, que dava para outro andar. Entre os largos lanços de ferro, que não passariam de dez, havia vãos irregulares. Aquela escada, que postulava mãos e pés, era compreensível e de algum modo me aliviou. Apaguei a luz e aguardei algum tempo no escuro. Não ouvi o menor som, mas a presença das coisas incompreensíveis perturbava-me. Afinal me decidi.

Já em cima minha mão temerosa fez girar pela segunda vez a chave da luz. O pesadelo que o andar inferior prefigurava, debatia-se e desabrochava no último. Havia muitos objetos ou alguns poucos objetos entrelaçados. Recupero agora uma espécie de longa mesa operatória, muito alta, em forma de U, com cavidades circulares nas extremidades. Pensei que podia ser o leito do habitante, cuja monstruosa anatomia se revelava assim, obliquamente, como a de um animal ou um deus, por sua sombra. De alguma página de Lucano, lida havia anos e esquecida, veio à minha boca a palavra *anfisbena*, que sugeria mas por certo não esgotava o que depois meus olhos veriam. Também me lembro de um V de espelhos que se perdia na treva superior.

Como seria o habitante? Que podia buscar neste planeta, não menos atroz para ele do que ele para nós? De que secretas regiões da astronomia ou do tempo, de que antigo e agora incalculável crepúsculo, teria chegado a este arrabalde sul-americano e a esta precisa noite?

Senti-me um intruso no caos. Fora, a chuva tinha cessado. Olhei o relógio e vi com assombro que eram quase duas. Deixei a luz acesa e empreendi cautelosamente a descida. Descer por onde havia subido não era impossível. Descer antes que o habitante voltasse. Conjecturei que não fechara as duas portas porque não soubera fazê-lo.

Meus pés tocavam o penúltimo lanço da escada quando algo ascendia pela rampa, opressivo e lento e plural. A curiosidade pôde mais que o medo, e não fechei os olhos.

ANEXO E – UN FENÓMENO INEXPLICABLE – LEOPOLDO LUGONES

UN FENÓMENO INEXPLICABLE⁶⁵

Hace de esto once años. Viajaba por la región agrícola que se dividen las provincias de Córdoba y Santa Fe, provisto de las recomendaciones indispensables para escapar a las horribles posadas de aquellas colonias en formación. Mi estómago, derrotado por los invariables salpicones con hinojo y las fatales nueces del postre, exigía fundamentales refacciones. Mi última peregrinación debía efectuarse bajo los peores auspicios. Nadie sabía indicarme un albergue en la población hacia donde iba a dirigirme. Sin embargo, las circunstancias apremiaban, cuando el juez de paz, que me profesaba cierta simpatía, vino en mi auxilio.

— Conozco allá, me dijo, un señor inglés viudo y solo. Posee una casa, lo mejor de la colonia, y varios terrenos de no escaso valor. Algunos servicios que mi cargo me puso en situación de prestarle serán buen pretexto para la recomendación que usted desea, y que si es eficaz le proporcionara excelente hospedaje. Digo si es eficaz, pues mi hombre, no obstante sus cualidades, suele tener su luna en ciertas ocasiones, siendo, además, extraordinariamente reservado. Nadie ha podido penetrar en su casa más allá del dormitorio donde instala a sus huéspedes, muy escasos por otra parte. Todo esto quiere decir que va usted en condiciones nada ventajosas, pero es cuanto puedo suministrarle. El éxito es puramente casual. Con todo, si usted quiere una carta de recomendación...

Acepté y emprendí acto continuo mi viaje, llegando al punto de destino horas después.

Nada tenía de atrayente el lugar. La estación con su techo de tejas coloradas; su andén crujiente de carbonilla; su semáforo a la derecha, su pozo a la izquierda. En la doble vía del frente, media docena de vagones que aguardaban la cosecha. Más allá el galpón, bloqueado por bolsas de trigo. A raíz del terraplén, la pampa con su color amarillento como un pañuelo de yerbas; casitas sin reboque diseminadas a lo lejos, cada una con su parva al costado; sobre el horizonte el festón de humo del tren en marcha, y un silencio de pacífica enormidad entonando el color rural del paisaje.

Aquello era vulgarmente simétrico como todas las fundaciones recientes. Notábase rayas de mensura en esa fisonomía de pradera otoñal. Algunos colonos llegaban a la estafeta en

⁶⁵ LUGONES, Leopoldo. Un fenómeno inexplicable. In: HAHN, Óscar (org.). Antología del cuento fantástico hispanoamericano: Siglo XX. Santiago De Chile: Editorial Universitaria, 2006. p. 54–61.

busca de cartas. Pregunté a uno por la casa consabida, obteniendo inmediatamente las señas. Noté en el modo de referirse a mi huésped, que se le tenía por hombre considerable.

No vivía lejos de la estación. Unas diez cuadras más allá, hacia el oeste, al extremo de un camino polvoroso que con la tarde tomaba coloraciones lilas, distinguí la casa con su parapeto y su cornisa, de cierta gallardía exótica entre las viviendas circundantes; su jardín al frente; el patio interior rodeado por una pared tras la cual sobresalían ramas de duraznero. El conjunto era agradable y fresco; pero todo parecía deshabitado. En el silencio de la tarde, allá sobre la campiña desierta, aquella casita, no obstante su aspecto de *chalet* industrial, tenía una especie de triste dulzura, algo de sepulcro nuevo en el emplazamiento de un antiguo cementerio.

Cuando llegué a la verja, noté que en el jardín había rosas, rosas de otoño cuyo perfume aliviaba como una caridad la fatigosa exhalación de las trillas. Entre las plantas que casi podía tocar con la mano crecía libremente la hierba; y una pala cubierta de óxido yacía contra la pared, con su cabo enteramente liado por una guía de enredadera.

Empujé la puerta de reja, atravesé el jardín, y no sin cierta impresión vaga de temor fui a golpear la puerta interna. Pasaron minutos. El viento se puso a silbar en una rendija, agravando la soledad. A un segundo llamado, sentí pasos; y poco después la puerta se abría con un ruido de madera reseca. El dueño de casa apareció saludándome.

Presenté mi carta. Mientras leía, pude observarlo a mis anchas. Cabeza elevada y calva; rostro afeitado de *clergyman*; labios generosos, nariz austera. Debía de ser un tanto místico. Sus protuberancias superciliares, equilibraban con una recta expresión de tendencias impulsivas, el desdén imperioso de su mentón. Definido por sus inclinaciones profesionales, aquel hombre podía ser lo mismo un militar que un misionero. Hubiera deseado mirar sus manos para completar mi impresión, mas sólo podía verlas por el dorso.

Enterado de la carta, me invitó a pasar, y todo el resto de mi permanencia, hasta la hora de comer, quedó ocupado por mis arreglos personales. En la mesa fue donde empecé a notar algo extraño.

Mientras comíamos, advertí que no obstante su perfecta cortesía, algo preocupaba a mi interlocutor. Su mirada invariablemente dirigida hacia un ángulo de la habitación, manifestaba cierta angustia; pero como su sombra daba precisamente en ese punto, mis miradas furtivas nada pudieron descubrir. Por lo demás, bien podía no ser aquello sino una distracción habitual.

La conversación seguía en tono bastante animado, sin embargo. Tratábase del cólera que por entonces azotaba los pueblos cercanos. Mi huésped era homeópata y no disimulaba su satisfacción por haber encontrado en mí uno del gremio. A este propósito, una

frase del diálogo hizo variar su tendencia. La acción de las dosis reducidas acababa de sugerirme un argumento que me apresuré a exponer.

— La influencia que sobre el péndulo de Rutter, dije concluyendo una frase, ejerce la proximidad de cualquier sustancia, no depende de la cantidad. Un glóbulo homeopático determina oscilaciones iguales a las que produciría una dosis quinientas o mil veces mayor.

Advertí al momento que acababa de interesar con mi observación. El dueño de casa me miraba ahora.

— Sin embargo, respondió, Reichenbach ha contestado negativamente esa prueba. Supongo que ha leído usted a Reichenbach.

— Lo he leído, sí; he atendido sus críticas, he ensayado, y mi aparato, confirmando a Rutter, me ha demostrado que el error procedía del sabio alemán, no del inglés. La causa de semejante error es sencillísima, tanto que me sorprende cómo no dio con ella el ilustre descubridor de la parafina y de la creosota.

Aquí, sonrisa de mi huésped: prueba terminante de que nos entendíamos.

— ¿Usó usted el primitivo péndulo de Rutter, o el perfeccionado por el doctor Leger?

— El segundo, respondí.

— Es mejor; ¿y cuál sería, según sus investigaciones, la causa del error de Reichenbach?

— Esta: los sensitivos con que operaba, influían sobre el aparato, sugestionándose por la cantidad del cuerpo estudiado. Si la oscilación provocada por un escrúpulo de magnesia, supongamos, alcanzaba una amplitud de cuatro líneas, las ideas corrientes sobre la relación entre causa y efecto *exigían* que la oscilación aumentara en proporción con la cantidad: diez gramos, por ejemplo. Los sensitivos del barón eran individuos nada versados por lo común en especulaciones científicas; y quienes practican experiencias así, saben cuán poderosamente influyen sobre tales personas las ideas tenidas por verdaderas, sobre todo cuando son lógicas. Aquí está, pues, la causa del error. El péndulo no obedece a la cantidad, sino a la naturaleza del cuerpo estudiado solamente; pero cuando el sensitivo *cree* que la cantidad mayor influye, aumenta el efecto, pues toda creencia es una volición. Un péndulo, ante el cual el sujeto opera sin conocer las variaciones de cantidad, confirma a Rutter. Desaparecida la alucinación...

— Oh, ya tenemos aquí la alucinación, dijo mi interlocutor con manifiesto desagrado.

— No soy de los que explican todo por la alucinación, a lo menos confundiéndola con la subjetividad, como frecuentemente ocurre. La alucinación es para mí una fuerza más que

un estado de ánimo, y así considerada, se explica por medio de ella buena porción de fenómenos. Creo que es la doctrina justa.

— Desgraciadamente es falsa. Mire usted, yo conocí a Home, el médium, en Londres, allá por 1872. Seguí luego con vivo interés las experiencias de Crookes, bajo un criterio radicalmente materialista; pero la evidencia se me impuso con motivo de los fenómenos del 74. La alucinación no basta para explicarlo todo. Créame usted, las apariciones son autónomas...

— Permítame una pequeña digresión, interrumpí — encontrando en aquellos recuerdos una oportunidad para comprobar mis deducciones sobre el personaje; quiero hacerle una pregunta, que no exige desde luego contestación, si es indiscreta: ¿Ha sido usted militar?...

— Poco tiempo; llegué a subteniente del ejército de la India.

— Por cierto, la India sería para usted un campo de curiosos estudios.

— No; la guerra cerraba el camino del Tibet, adonde hubiese querido llegar. Fui hasta Cawnpore, nada más. Por motivos de salud regresé muy luego a Inglaterra; de Inglaterra pasé a Chile en 1879; y por último a este país en 1888.

— ¿Enfermó usted en la India?

— Sí, respondió con tristeza el antiguo militar, clavando nuevamente sus ojos en el rincón del aposento.

— ¿El cólera...? insistí.

Apoyó él la cabeza en la mano izquierda, miró por sobre mí vagamente. Su pulgar comenzó a moverse entre los ralos cabellos de la nuca. Comprendí que iba a hacerme una confidencia de la cual eran prólogo aquellos ademanes, y esperé. Afuera chirriaba un grillo en la oscuridad.

— Fue algo peor todavía, comenzó mi huésped. Fue el misterio. Pronto hará cuarenta años y nadie lo ha sabido hasta ahora. ¿Para qué decirlo? No lo hubieran entendido, creyéndome loco por lo menos. No soy un triste; soy un desesperado. Mi mujer falleció hace ocho años, ignorando el mal que me devoraba, y afortunadamente no he tenido hijos. Encuentro en usted por primera vez un hombre capaz de comprenderme.

Me incliné agradecido.

— ¡Es tan hermosa la ciencia, la ciencia libre, sin capilla y sin academia! Y no obstante, está usted todavía en los umbrales. Los fluidos ódicos de Reichenbach no son más que el prólogo. El caso que va usted a conocer le revelará hasta dónde puede llegarse.

El narrador se conmovía. Mezclaba frases inglesas a su castellano un tanto gramatical. Los incisos adquirirían una tendencia imperiosa, una plenitud rítmica extraña en aquel acento extranjero.

— En febrero de 1858, continuó, fue cuando perdí toda mi alegría. Habrá usted oído hablar de los *yoghis*, esos singulares mendigos cuya vida se comparte entre el espionaje y la taumaturgia. Los viajeros han popularizado sus hazañas, que sería inútil repetir. Pero ¿sabe en qué consiste la base de sus poderes?

— Creo que en la facultad de producir cuando quieren el autosonambulismo, volviéndose de tal modo insensibles, videntes, etc.

— Es exacto. Pues bien, yo vi operar a los *yoghis* en condiciones que imposibilitaban toda superchería. Llegué hasta fotografiar las escenas, y la placa reprodujo todo, tal cual yo lo había visto. La alucinación resultaba así, imposible, pues los ingredientes químicos no se alucinan... Entonces quise desarrollar idénticos poderes. He sido siempre audaz, y luego no estaba entonces en situación de apreciar las consecuencias. Puse, pues, manos a la obra.

— ¿Por cuál método?

Sin responderme, continuó:

— Los resultados fueron sorprendentes. En poco tiempo llegué a dormir. Al cabo de dos años producía la traslación consciente. Pero aquellas prácticas me habían llevado al colmo de la inquietud. Me sentía espantosamente desamparado, y con la seguridad de una cosa adversa mezclada a mi vida como un veneno. Al mismo tiempo, devorábame la curiosidad. Estaba en la pendiente y ya no podía detenerme. Por una continua tensión de voluntad, conseguía salvar las apariencias ante el mundo. Mas poco a poco, el poder despertado en mí se volvía más rebelde... Una distracción prolongada ocasionaba el desdoblamiento. Sentía mi personalidad fuera de mí, mi cuerpo venía a ser algo así como una afirmación del *no yo*, diré expresando concretamente aquel estado. Como las impresiones se avivaban, produciéndome angustiosa lucidez, resolví una noche ver mi doble. *Ver qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático.

— ¿Y pudo conseguirlo?

— Fue una tarde, casi de noche ya. El desprendimiento se produjo con la facilidad acostumbrada. Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esta forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera *él* va, *voy conmigo*,

con *él*. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no se mueve jamás, no *me* mueve jamás...

Subrayo los pronombres trocados en la última frase, tal como la oí. Una sincera aflicción me embargaba. Aquel hombre padecía, en efecto, una sugestión atroz.

— Cállese usted, le dije, aparentando confianza. La reintegración no es imposible.

— ¡Oh, sí!, respondió con amargura. Esto ya es viejo. Figúrese usted, he perdido el concepto de la unidad. Sé que dos y dos son cuatro, por recuerdo; pero ya no creo en ello. El más sencillo problema de aritmética carece de sentido para mí, pues me falta la convicción de la cantidad. Y todavía sufro cosas más raras. Cuando me tomo una mano con la otra, por ejemplo, siento que aquélla es distinta, como si perteneciera a otra persona que no soy yo. A veces veo las cosas dobles, porque cada ojo procede sin relación con el otro...

Era, a no dudarlo, un caso curioso de locura, que no excluía el más perfecto raciocinio.

— Pero en fin, ¿ese mono...? pregunté para agotar el asunto.

— Es negro como mi propia sombra, y melancólico al modo de un hombre. La descripción es exacta, porque lo estoy viendo ahora mismo. Su estatura es mediana, su cara como todas las caras de mono. Pero siento, no obstante, que se parece a mí. Hablo con entero dominio de mí mismo. ¡Ese animal se parece a mí!

Aquel hombre, en efecto, estaba sereno; y sin embargo, la idea de una cara simiesca formaba tan violento contraste con su rostro de aventajado ángulo facial, su cráneo elevado y su nariz recta, que la incredulidad se imponía por esta circunstancia, más aun que por lo absurdo de la alucinación.

El notó perfectamente mi estado; púsose de pie como adoptando una resolución definitiva:

— Voy a caminar por este cuarto, para que usted lo vea. Observe mi sombra, se lo ruego.

Levantó la luz de la lámpara, hizo rodar la mesa hasta un extremo del comedor y comenzó a pasearse. Entonces, la más grande de las sorpresas me embargó. ¡La sombra de aquel sujeto no se movía! Proyectada sobre el rincón, de la cintura arriba, y con la parte inferior sobre el piso de madera clara, parecía una membrana, alargándose y acortándose según la mayor o menor proximidad de su dueño. No podía yo notar desplazamiento alguno bajo las incidencias de luz en que a cada momento se encontraba el hombre.

Alarmado al suponerme víctima de tamaña locura, resolví desimpresionarme y ver si hacía algo parecido con mi huésped, por medio de un experimento decisivo. Pedíle que me dejara obtener su silueta pasando un lápiz sobre el perfil de la sombra.

Concedido el permiso, fijé un papel con cuatro migas de pan mojado hasta conseguir la más perfecta adherencia posible a la pared, y de manera que la sombra del rostro quedase en el centro mismo de la hoja. Quería, como se ve, probar por la identidad del perfil entre la cara y su sombra (esto saltaba a la vista, pero el alucinado sostenía lo contrario) el origen de dicha sombra, con intención de explicar luego su inmovilidad teniendo asegurada una base exacta.

Mentiría si dijera que mis dedos no temblaron un poco al posarse en la mancha sombría, que por lo demás imitaba perfectamente el perfil de mi interlocutor; pero afirmo con entera certeza que el pulso no me falló en el trazado. Hice la línea sin levantar la mano, con un lápiz Hardmuth azul, y no despegué la hoja, concluido que lo hube, hasta no hallarme convencido, por una escrupulosa observación, de que mi trazo coincidía perfectamente con el perfil de la sombra, y éste con el de la cara del alucinado.

Mi huésped seguía la experiencia con inmenso interés. Cuando me aproximé a la mesa, vi temblar sus manos de emoción contenida. El corazón me palpitaba, como presintiendo un infausto desenlace.

— No mire usted, dije.

— ¡Miraré! me respondió con un acento tan imperioso, que a pesar mío puse el papel ante la luz.

Ambos palidecimos de una manera horrible. Allí, ante nuestros ojos, la raya de lápiz trazaba una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!

Y conste que yo no sé dibujar.

ANEXO F – UM FENÔMENO INEXPLICÁVEL – LEOPOLDO LUGONES

UM FENÔMENO INEXPLICÁVEL⁶⁶

Isso aconteceu há onze anos. Viajava pela região agrícola em que se dividem as províncias de Córdoba e de Santa Fé, provido das recomendações indispensáveis para escapar das horríveis pousadas daquelas colônias em formação. O meu estômago, derrotado pelos invariáveis salpicões com erva-doce e as fatais nozes de sobremesa, exigia, fundamentalmente, refeições leves. A minha última peregrinação devia efetuar-se sob os piores auspícios. Ninguém sabia indicar-me um albergue no povoado para onde eu ia dirigir-me. No entanto, as circunstâncias urgiam, quando o juiz de paz que me tinha certa simpatia, veio ajudar-me.

– Conheço lá – disse-me – um senhor inglês viúvo e só. Possui uma casa, a melhor da colônia, e vários terrenos de não pouco valor. Alguns serviços, que o meu cargo me pôs em condições de prestar-lhe, serão um bom pretexto para a recomendação que você deseja, e que se for eficaz lhe proporcionará excelente hospedagem. Digo se for eficaz, pois o meu homem, apesar de suas boas qualidades, costuma ser de lua em certas ocasiões, e, além disso, extraordinariamente reservado. Ninguém nunca pôde entrar na sua casa mais além do dormitório onde ele instala os hóspedes, aliás muito escassos. Tudo isso quer dizer que você vai em condições nada vantajosas, mas é tudo o que posso fornecer-lhe. O êxito é puramente casual. Mesmo assim, se você quiser uma carta de recomendação...

Aceitei e empreendi de imediato a minha viagem, chegando ao ponto de destino horas depois.

O lugar não tinha nada de atraente. A estação com teto de telhas vermelhas; plataforma crocante de restos de carvão; semáforo à direita, poço à esquerda. Na via dupla da frente, meia dúzia de vagões aguardavam a colheita. Mais além, o galpão, bloqueado por sacos de trigo. A raiz do terrapleno, o pampa com a sua cor amarelada como um lenço de ervas; casinhas sem reboco espalhadas ao longe, cada uma com a sua horta no quintal; sobre o horizonte a grinalda de fumo do trem em marcha, e um silêncio de pacífica enormidade harmonizando a cor rural da paisagem.

Aquilo era vulgarmente simétrico como todas as fundações recentes. Notavam-se riscas de medida dessa fisionomia de prado outonal. Alguns colonos chegavam ao posto do correio em busca de cartas. Perguntei a um deles pela casa, obtendo imediatamente as

⁶⁶ LUGONES, Leopoldo. Um fenômeno inexplicável. In: **As forças estranhas**. São Paulo: Landy, 2001. p. 45–57.

indicações. Reparei na maneira pela qual ele se referia ao meu hospedeiro, que era tido por homem importante.

Não morava longe da estação. Umas dez quadras mais além, para o oeste, ao extremo de um caminho poeirento que com a tarde adquiria colorações lilases, distingui a casa com parapeito e cornija, de certa galhardia exótica entre as vivendas circundantes, com jardim na frente; o pátio interno rodeado por uma parede atrás da qual sobressaíam ramos de pessegueiro. O conjunto era agradável e fresco; mas tudo parecia desabitado. No silêncio da tarde, ali na campina deserta, aquela casinha, apesar de seu aspecto de *chalet* industrioso, tinha uma espécie de triste doçura, algo de sepulcro novo no aprazamento de um antigo cemitério.

Quando cheguei ao portão, notei que no jardim havia rosas, rosas de outono cujo perfume aliviava como uma caridade a cansativa exalação das trilhas. Entre as plantas que eu quase podia tocar com a mão, crescia livremente a erva; e uma pá coberta de óxido jazia contra a parede, com o cabo inteiramente enroscado por uma trepadeira.

Empurrei a porta de grade, atravessei o jardim, e não sem certa impressão vaga de temor fui bater à porta interna. Passaram-se minutos. O vento começou a silvar numa fresta, agravando a solidão. A um segundo chamado, senti passos; e pouco depois a porta de abria com um ruído de madeira seca. O dono da casa apareceu, cumprimentando-me.

Apresentei a minha carta. Enquanto ele lia, pude observá-lo à vontade. Cabeça alta e calva; rosto barbeado de *cleryman*; lábios generosos, nariz austero. Devia ser um tanto místico. As suas protuberâncias superciliares equilibravam, com uma reta expressão de tendências impulsivas, o desdém imperioso do queixo. Definido pelas suas inclinações profissionais, aquele homem podia ser tanto um militar quanto um missionário. Gostaria de olhar-lhe as mãos para completar a minha impressão, mas só podia vê-las pelo dorso.

Tendo tomado conhecimento da carta, convidou-me a ficar, e todo o resto da minha permanência, até a hora de comer, se ocupou dos meus arranjos pessoais. Foi na mesa que comecei a notar algo estranho.

Enquanto comíamos, reparei que apesar da sua perfeita cortesia, algo preocupava o meu interlocutor. O seu olhar invariavelmente dirigido para um ângulo do aposento, manifestava certa angústia; mas como a sua sombra dava precisamente nesse ponto, os meus olhares furtivos nada puderam descobrir. Além do mais, aquilo podia muito bem ser uma distração habitual.

Todavia, a conversa continuava em tom bastante animado. Tratava-se do cólera que então grassava em povoados circunvizinhos. O meu hospedeiro era homeopata, e não escondia a satisfação por ter encontrado em mim uma pessoa do time. A esse respeito, certa grasse do

diálogo fez a sua tendência variar. A ação das doses reduzidas acabava de me sugerir um argumento que me apressei em expor.

– A influência que sobre o pêndulo de Rutter – disse, concluindo uma frase –, exerce a proximidade de qualquer substância, não depende da quantidade. Um glóbulo homeopático determina oscilações iguais às que produziria uma dose quinhentas ou mil vezes maior.

Percebi na hora que ele acabara de se interessar pela minha observação. Agora era o dono da casa que me olhava.

– No entanto – respondeu –, Reinchenbach contestou negativamente essa prova. Suponho que você leu Reinchenbach.

– Sim, eu o li; considerei as suas críticas, fiz experiências e o meu aparelho, confirmando Rutter, me demonstrou que o erro era do sábio alemão, não do inglês. A causa de tal erro é simplíssima, tanto que me surpreende que o ilustre descobridor da parafina e do creosoto não a tenha percebido.

Aqui, sorriso do meu hospedeiro: prova terminante de que nos entendíamos.

– Você usou o primitivo pêndulo de Rutter, [ou] aquele que foi aperfeiçoado pelo doutor Leger?

– O segundo – respondi.

– É melhor. E qual seria, segundo as suas investigações, a causa do erro de Reinchenbach?

– Esta: os sensitivos com os quais ele lidava influíam no aparelho, sugestionando-se pela quantidade do corpo estudado. Se a oscilação provocada por uma quantidade de magnésio, suponhamos, alcançava uma amplitude de quatro linhas, as ideias correntes sobre a relação entre causa e efeito, *exigiam* que a oscilação aumentasse proporcionalmente à quantidade: dez gramas, por exemplo. Os sensitivos do barão eram indivíduos nada versados no comum em especulações científicas; e os que praticam experiências assim sabem quão poderosamente influem sobre tais pessoas ideias tidas por verdadeiras, principalmente se são lógicas. Eis, portanto, a causa do erro. O pêndulo não obedece à quantidade, mas apenas à natureza do corpo estudado; mas quando o sensitivo *crê* que a quantidade maior influi, aumenta o efeito, pois toda crença é uma volição. Um pêndulo, frente ao qual o sujeito opera sem conhecer as variações de quantidade, confirma Rutter. Desaparecida a alucinação...

– Oh, já temos aqui a alucinação – disse o meu interlocutor com manifesto desagrado.

– Não sou daqueles que explicam tudo pela alucinação, confundindo-a com a subjetividade, como frequentemente ocorre. A alucinação é para mim mais uma força do que

um estado de ânimo, e assim considerada, muitos fenômenos se explicam por meio dela. Creio que é a doutrina justa.

– Infelizmente é falsa. Conheci Home, o médium, por volta de 1872. Acompanhei, depois, com vivo interesse as experiências de Crookes, com um critério radicalmente materialista; mas a evidência se me impôs devido aos fenômenos de 74. A alucinação não basta para explicar tudo. Acredite-me, as aparições são autônomas...

– Permita-me uma pequena digressão – interrompi, encontrando naquelas recordações uma oportunidade para comprovar as minhas deduções sobre a personagem –: quero fazer-lhe uma pergunta, que não exige resposta, se for indiscreta. Você foi militar?....

– Pouco tempo; cheguei a subtenente do exército da Índia.

– Com certeza, a Índia lhe seria um campo de curiosos estudos.

– Não; a guerra fechava o caminho para o Tibete aonde eu gostaria de ir. Fui para Cawnpore, nada além. Por motivos de saúde, voltei logo para a Inglaterra; da Inglaterra fui para o Chile em 1879; e por último a este país em 1888.

– Ficou doente na Índia?

– Sim – respondeu com tristeza o antigo militar, cravando novamente os olhos no canto do aposento.

– Cólera?... – insisti.

Apoiou a cabeça na mão esquerda, olhou-me vagamente. O polegar começou a se mover entre os ralos cabelos da nuca. Compreendi que ia fazer-me uma confidência da qual eram prólogo aqueles gestos, e esperei. Lá fora, um grilo fazia cricri na escuridão.

– Foi uma coisa ainda pior – começou o meu hospedeiro –. Foi o mistério. Logo fará quarenta anos e ninguém soube até agora o que foi. Para que contar? Ninguém compreenderia e eu seria tomado, no mínimo, por louco. Não sou um triste, sou um desesperado. A minha mulher faleceu faz oito anos, ignorando o mal que me devorava, e felizmente não teve filhos. Pela primeira vez, encontro em você um homem capaz de me compreender.

Inclinei-me agradecido.

– Como é linda a ciência, a ciência livre, sem experiência, sem academia! E, no entanto, você está ainda nos umbrais. Os fluidos odicos de Reichenbach são apenas os prólogos. O caso que você vai conhecer lhe revelará até onde se pode chegar.

O narrador se comovia. Mesclava frases inglesas com o seu castelhano um tanto gramatical. Os incisos adquiriam uma tendência imperiosa, uma plenitude rítmica estranha naquele sotaque estrangeiro.

– Em fevereiro de 1858 – continuou – foi quando perdi toda a minha alegria. Você deve ter ouvido falar dos *yoghis*, esses singulares mendigos cuja vida se divide entre a espionagem e a taumaturgia. Os viajantes popularizam as suas façanhas, que seria inútil repetir. Mas sabe em que consiste a base dos seus poderes?

– Creio que na faculdade de produzir, quando querem, o auto-sonambulismo, tornando-se de tal modo insensíveis, videntes...

– Exato. Pois bem, vi *yoghis* operando em condições que impossibilitam toda superstição. Cheguei até a fotografar as cenas, e a plana reproduziu tudo, tal qual eu havia visto. A alucinação, assim, tornava-se impossível, pois os ingredientes químicos não se alucinam... Então, quis desenvolver poderes idênticos. Sempre fui audaz, e portanto não estava em condições de apreciar as consequências. Então, pus mãos à obra.

– Por qual método?

Sem me responder, continuou:

– Os resultados foram surpreendentes. Em pouco tempo, cheguei a dormir. Ao cabo de dois anos produzia a translação consciente. Mas aquelas práticas me haviam levado ao auge da inquietude. Sentia-me espantosamente desamparado, e com a certeza de uma coisa adversa misturada com a minha vida como um veneno. Ao mesmo tempo, devorava-me a curiosidade. Estava no declive e não podia mais parar. Por uma contínua tensão de vontade, conseguia salvar as aparências frente ao mundo. Mas, pouco a pouco, o poder despertado em mim foi ficando mais rebelde... Uma distração prolongada provocava o desdobramento. Sentia a minha personalidade fora de mim, o meu corpo vinha a ser algo como uma afirmação do *não eu*, para dizer de uma maneira que expresse concretamente aquele estado. Como as impressões se avivavam, produzindo-me angustiosa lucidez, resolvi certa noite ver o meu duplo. Ver *o que era que saía de mim, sendo eu mesmo*, durante o sono extático.

– E conseguiu?

– Foi numa tarde, já quase de noite. O desprendimento se produziu com a facilidade costumeira. Quando recobrei a consciência, diante de mim, num canto do aposento, havia uma forma. E essa forma era um macaco, um horrível animal que me olhava fixamente. Desde então, não desgruda de mim. Eu o vejo constantemente. Sou sua presa. Aonde quer que *ele vá, vou comigo*, com *ele*. Está sempre presente. Olha-me constantemente, mas ele nunca se aproxima, não se move nunca, não *me* movo nunca...

Ressalto os pronomes trocados na última frase, tal como a ouvi. Uma sincera aflição me embargava. Aquele homem padecia, realmente, de uma sugestão atroz.

– Acalme-se – disse-lhe, aparentando confiança –. A reintegração não é impossível.

– Oh, é sim! – respondeu com amargura –. Isso já é velho. Imagine, perdi o conceito da unidade. Sei que dois e dois são quatro, porque me lembro; mas já não o sinto. O mais simples problema de aritmética carece de sentido para mim, pois me falta a convicção da quantidade. E ainda sofro coisas mais estranhas. Quando pego uma mão com a outra, por exemplo, percebo que a primeira é distinta, como se pertencesse a outra pessoa que não sou eu. Às vezes, vejo coisas duplas, porque cada olho procede sem relação com o outro...

Era, sem dúvida alguma, um curioso caso de loucura, que não excluía o mais perfeito raciocínio.

– Mas, afinal, esse macaco?... – perguntei para esgotar o assunto.

– É negro como a minha própria sombra, e melancólico como um homem. A descrição é exata, porque o estou vendo agora mesmo. Tem estatura mediana, cara igual a todas as caras de macaco. Mas, não obstante, minto, pois ele se parece comigo. Falo com total autocontrole. Esse animal se parece comigo!

Aquele homem, na verdade, estava sereno; e no entanto, a idéia de uma cara simiesca contrastava tão violentamente com o rosto de avantajado ângulo facial, o crânio elevado e o nariz reto, que a incredulidade se impunha por essa circunstância, mais ainda do que pelo absurdo da alucinação.

Ele notou perfeitamente o meu estado; ficou de pé como que tomando uma resolução definitiva:

– Vou andar por esse cômodo, para que você o veja. Observe a minha sombra, por favor.

Levantou a luz da lâmpada, arrastou a mesa para um extremo da sala de jantar e começou a passear. Então, a maior surpresa me embargou. A sombra daquele sujeito não se movia! Projetada sobre o canto, da cintura para cima, e com a parte inferior sobre o chão de madeira clara, parecia uma membrana aumentando e diminuindo, segundo a maior ou menor proximidade do seu dono. Não podia perceber deslocamento algum sob as incidências de luz em que a todo momento o homem se encontrava.

Alarmado ao me supor vítima de tamanha loucura, resolvi livrar-me da impressão e ver se fazia algo parecido com o meu hospedeiro, por meio de uma experiência decisiva. Pedi-lhe que me deixasse obter-lhe a silhueta, passando um lápis sobre o perfil da sombra.

Concedida a permissão, preguei um papel com quatro migalhas de pão molhado até conseguir a mais perfeita aderência possível à parede, e de modo que a sombra do rosto ficasse no próprio centro da folha. Queria, como se vê, provar pela identidade do perfil entre o resto e

a sua sombra (isso saltava aos olhos, mas o alucinado sustentava o contrário), a origem da sombra, com a intenção de, portanto, explicar a sua imobilidade, garantindo-me uma base exata.

Mentiria se dissesse que os meus dedos não tremeram um pouco ao pousar na mancha sombria, que, além disso, desenhava perfeitamente o perfil do meu interlocutor; mas afirmo com inteira certeza que não me faltou pulso no traçado. Fiz a linha sem levantar a mão, com lápis Hardmuth azul, e não despeguei a folha, depois de concluir, até não ficar convencido, por uma escrupulosa observação, de que o meu traço coincidia perfeitamente com o perfil da sombra, e este com o do rosto do alucinado.

O meu hospedeiro seguia a experiência com imenso interesse. Quando me aproximei da mesa, vi as suas mãos tremerem de emoção contida. O coração me palpitava, como que pressentindo um infausto desenlace.

– Não olhe – disse eu.

– Olharei! – respondeu-me, com um tom tão imperioso que, mesmo não querendo, pus o papel na frente da luz.

Ambos empalidecemos de uma maneira horrível. Ali, diante dos nossos olhos, a risca de lápis traçava um rosto achatado, um nariz chato, um focinho bestial. O macaco! A coisa maldita!

E que conste que não sei desenhar.

ANEXO G – CONTINUIDAD DE LOS PARQUES – JULIO CORTÁZAR

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES⁶⁷

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él

⁶⁷ CORTÁZAR, Julio. Continuidad de los parques. In: HAHN, Óscar (org.). **Antología del cuento fantástico hispanoamericano: Siglo XX**. Santiago De Chile: Editorial Universitaria, 2006. p. 285–286.

se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano. la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

ANEXO H – CONTINUIDADE DOS PARQUES – JULIO CORTÁZAR

CONTINUIDADE DOS PARQUES⁶⁸

Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Nessa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do mato. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotado de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos, o punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer.

Já sem se olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de

⁶⁸ CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. In: **Final do jogo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que o levaria a casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.