

A LITERATURA FANTÁSTICA E OS OBJETOS AMEAÇADORES: CORPOREIDADE, VINGANÇA E CASTIGO

Ana Lucia Trevisan*

 <https://orcid.org/0000-0003-4891-3282>

Como citar este artigo: TREVISAN, A. L. A literatura fantástica e os objetos ameaçadores: corporeidade, vingança e castigo. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 1-14, jan./abr. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT17839>

Submissão: 25 de janeiro de 2025. **ACEITE:** 25 de fevereiro de 2025.

Resumo: As narrativas fantásticas que elaboram a interação insólita entre protagonistas humanos e objetos dotados de desejo de vingança podem instaurar os sentidos da inquietação e da ameaça, uma vez que propõem a desestabilização da ideia de submissão e passividade dos objetos. Quando a ação de objetos fantásticos se apresenta nos contos “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée, “Chac Mool”, de Carlos Fuentes, e “Coelho maldito”, de Bora Chung, é possível analisar tanto os mecanismos narrativos da transgressão do real quanto a presença de temáticas sociais e culturais multifacetadas, explícitas nas referências ao passado mitológico mexicano, aos meandros da sociedade francesa no século XIX ou às desigualdades sociais sul-coreanas.

Palavras-chave: Fantástico. Corpo. Transgressão. Não humano. Objetos.

* Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: ana.trevisan@mackenzie.br



Este artigo está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Observando os percursos da história literária, emoldurada por definições e estratégias prevalecentes no conceito de narrativa fantástica, é possível notar a permanência de relatos cuja engrenagem discursiva apoia-se na transfiguração de objetos cotidianos em objetos fantásticos. Sejam espelhos, estátuas, bonecas, quadros, abajures ou tapeçarias, as narrativas que instrumentalizam os objetos fantásticos instauram uma perspectiva de transgressão da realidade – seja pela revelação assombrosa da capacidade de ação desses objetos, seja pela suspeita do seu testemunho silencioso e consciente das ações humanas, seja ainda pela possibilidade de uma maldição interiorizada. A representação ficcional do mundo, que nasce da interação insólita entre personagens humanos e objetos dotados de desejo de vingança, instaura os sentidos da inquietação e da ameaça, pois redimensiona as esferas de poder do humano, ao questionar a ideia de submissão e passividade dos objetos.

A relação do ser humano com o mundo, mediada pela forma corporal, estabelece um efeito de realidade no enredo dos relatos fantásticos; logo, o ser e o estar dos personagens nos diferentes espaços narrativos expressam uma possibilidade de compreensão das necessidades sociais e culturais que coexistem na dimensão dos movimentos humanos (Le Breton, 2018, p. 6). No entanto, quando ações cruéis e perversões humanas se tornam parte da corporeidade dos objetos, as relações sociais e culturais são dilatadas na dinâmica de suas contradições.

Os corpos humanos que interagem com objetos fantásticos se expõem ao julgamento desses objetos. A aniquilação do corpo, então, materializa o ápice da submissão do humano ao objeto transfigurado. Ante a finitude do sujeito, cabe pensar sobre os motivos da crueldade desse objeto, os porquês de sua transformação em algoz e em seu desejo de dominação ou vingança. Assim,

[...] baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural com o real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu (Roas, 2014, p. 32).

As composições ficcionais, que elaboram as ações de objetos fantásticos, apontam que, no cerne da relação conflituosa entre o possível dos objetos cotidianos e o impossível de sua condição insólita, subjaz a formulação dos sentidos da realidade e sua paulatina subversão. A irrupção do insólito, quando instaurada, conduz a transfiguração total dos objetos cotidianos e, dessa forma, imbuídos de uma condição ativa, subvertem as relações de submissão nas quais estavam aprisionados. Desse modo, as nuances do fantástico definem-se como “un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural” (Roas, 2014, p. 9).

Seja no século XIX, no século XX ou no século XXI, a rebelião dos objetos fantásticos revela um movimento especular, no qual os desejos e as ambições de seres originalmente não humanos passam a espelhar os destinos dos personagens humanos. Assim, “[...] a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (Roas, 2014, p. 31). Se, por um lado, ler textos marcados por tais eventos insólitos significa compreender o modo discursivo de sua inserção em um universo pautado pelos pactos da

verossimilhança realista, por outro lado, significa desvendar os sentidos simbólicos de sua presença transgressora.

O exame desses relatos aponta, ao menos, dois caminhos de análise crítica: primeiro, a interpretação dos sentidos metafóricos imanentes a tais construções imagéticas, que remetem aos imaginários de diferentes culturas, podendo revelar aspectos ancestrais, ou identidades coletivas que dialogam com os dramas humanos em diferentes temporalidades (Trevisan, 2023). Ressalta, ainda, a compreensão das estratégias narrativas utilizadas para a composição das transfigurações e das formas de ação dos objetos fantásticos, ou seja, o desvendamento do *modus operandi*, que revela os distintos graus de tensão ou disjunção dos mundos possíveis e impossíveis presentes nos relatos.

No estudo comparado dos contos “A Vénus de Ille”, de Prosper Merimée, “Chac Mool”, de Carlos Fuentes e “Coelho maldito”, de Bora Chung, é possível observar que a construção da narrativa fantástica está determinada pela ação de objetos, ora marcados pelas explícitas referências ao passado mitológico mexicano, ora pelos meandros da sociedade francesa no século XIX, nas alusões às vozes da mulher e dos misticismos, ora pertencentes ao universo das magias e das maldições submersas nas desigualdades sociais sul-coreanas.

Em todos os contos, tanto a estátua de uma Vénus, ou de um Chac Mool, quanto a base de um abajur com formato de coelho tornam-se objetos catalisadores das rupturas de relações de poder que subjazem às diferenças culturais, de gênero ou de classe social. O uso de uma linguagem marcada por ambiguidades e marcas do horror mobiliza a transgressão da racionalidade e, dessa forma, surgem os efeitos de ameaça e tensão, uma vez que tais objetos se tornam videntes de ações punitivas, passíveis de serem compreendidas em sua potência de denúncia ou reparação.

Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (Roas, 2014, p. 32).

No conto “A Vénus de Ille”, mantém-se a dúvida e as ambiguidades, negando-se a afirmação de um desfecho único para a estátua possivelmente humanizada. Em “Chac Mool”, o final do relato afirma a presença e a corporeidade de um novo ser, possivelmente a divindade travestida na forma humana, um ser hibridizado, dividido entre universos culturais múltiplos. Por fim, em “Coelho maldito”, a ideia de que uma maldição pode ser depositada em um objeto aparentemente inofensivo cria uma narrativa que aprisiona os personagens na atmosfera insólita; e, no final do relato, compreendem-se as reais dimensões da maldição do “coelho maldito”.

Nos contos, os objetos fantásticos transformam-se em seres capazes de agir, protagonizam o enfrentamento de sua condição de submissão, são movidos pelo sentimento de vingança e crueldade, postulando, assim, temáticas socioculturais relevantes que expõem as contradições intrínsecas à sua temporalidade. Logo, esses seres insólitos remetem à “[...] irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (Roas, 2014, p. 67).

Com base nos contextos da publicação dos contos, “A Vénus de Ille”, do francês Prosper Mérimée (1803-1870), foi publicado pela primeira vez em 1837, na *Revue des Deux Mondes*, em um período influenciado pelos traços do romantismo e por temáticas que investigam tradições locais e lendas populares. Mérimée aproveita esse ambiente literário para construir uma narrativa ambígua, em que o insólito é apresentado como uma possibilidade intrigante, mas nunca como uma certeza. Cabe assinalar que o escritor também se destacou como historiador e arqueólogo, e sua obra combina elementos do realismo com o insólito. Temas como paixões violentas, destinos trágicos e aspectos culturais e exóticos contribuem para construir a atmosfera de suspense e mistério (Amaral, 2015, p. 20).

O conto “Chac Mool” foi publicado no livro de estreia do escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), um volume de contos intitulado *Los días enmascarados*, de 1954. Eles podem ser considerados como uma gênese da obra de Fuentes, uma vez que revelam em um estágio ainda embrionário os principais temas da obra madura do autor mexicano. Levando-se em conta tal antecedente, é possível compreender que o conto “Chac Mool” congrega as bases de uma discussão frequente na obra de Fuentes: a sobrevivência do passado pré-hispânico no México contemporâneo (Trevisan, 2008, p. 14).

No caso do referido conto, a pluralidade cultural mexicana aparece metaforizada na presença de um elemento insólito, expresso no convívio entre uma divindade pré-hispânica, Chac Mool, e um funcionário público, Filiberto. Os personagens Chac Mool e Filiberto definem nuances da cultura dos povos pré-hispânicos e da cultura europeia e, nessa narrativa, o confronto desses dois universos culturais compõem a estruturação de um enredo marcado pela ambiguidade e pelos conflitos.

O conto “Coelho maldito”, da autora sul-coreana Bora Chung (1976-), integra um volume de contos publicado originalmente em 2017, na Coreia do Sul, com o título *Cursed bunny* (no Brasil, foi publicado em 2024, pela Alfaguara, e traduzido por Hyo Jeong Sung). Destaca-se que a obra se projetou internacionalmente ao ser indicada ao International Booker Prize, em 2022. Os relatos que fazem parte desse volume refletem uma tendência crescente na literatura sul-coreana contemporânea, que utiliza elementos do horror para abordar questões sociais e psicológicas. A autora explora temas profundos, como opressão, vingança, trauma e desigualdade de gênero por meio de estratégias do fantástico, criando atmosferas desconcertantes nas quais o insólito e o absurdo se tornam parte de uma sociedade patriarcal e opressora (Nestarez, 2024).

Cabe pensar que, na escrita de Bora Chung, as temáticas e o *modus operandi* alinharam-se à reflexão da estudiosa Anna Boccuti, quando discute a relação da escrita de autoria feminina e a proposta estética do fantástico:

La ambigüedad propia del discurso de lo fantástico les habría permitido a las escritoras abordar temáticas que, de otra manera, hubieran sido censuradas, realizando un gesto de infracción radical de los valores dominantes. Es en este punto, en la ruptura o transgresión de una norma y en la exhibición de la fractura en el seno de un orden dominante como la que el modo fantástico pone en acción, donde hay que buscar la conexión entre fantástico y escritura de mujeres (Boccuti, 2020, p. 160).

O ENREDO E A DIMENSÃO DO NARRADOR

No conto “Chac Mool”, ambientado na Cidade do México, o protagonista Filiberto conduz parte da narrativa por meio de um diário, no qual registra seu cotidiano como funcionário público. Suas anotações revelam seu interesse por esculturas e arte pré-hispânica, levando-o a frequentar mercados e feiras de artesanato em busca de peças para sua coleção: “Pepe conocía mi afición, desde joven, por ciertas formas de arte indígena mexicana. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros. Mis fines de semana los paso en Tlaxcala o en Teotihuacán” (Fuentes, 1988, p. 14). Em uma dessas ocasiões, Filiberto adquire uma estátua do deus maia Chac Mool, que é colocada no porão de sua casa, desrespeitando a necessidade de exposição ao sol, fato que desencadeia os eventos insólitos: gradualmente, a estátua transforma-se em um ser humano. Com vida, Chac Mool estabelece uma relação de dominação sobre Filiberto, levando-o à morte no Mar de Acapulco.

O conto tem início com a afirmação da morte de Filiberto. O narrador relata seu deslocamento a Acapulco a fim de buscar seu corpo e, nessa viagem, ao ler o diário de Filiberto, descobre os eventos insólitos envolvendo a figura de Chac Mool. A narrativa constrói-se, então, nessa contraposição das vozes de Filiberto e sua experiência insólita com a humanização de Chac Mool e a figura do leitor do diário, que se configura como a representação de um narrador cético, que se contrapõe à possibilidade da existência insólita de Chac Mool: “Aqui termina el diario de Filiberto. No quise volver a pensar en su relato; dormí hasta Cuernavaca. De ahí a México pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico” (Fuentes, 1988, p. 26).

Filiberto escreve em seu diário todo o desenvolvimento de sua convivência com o deus humanizado; assim, ele e seu amigo tornam-se narradores, cada um oferecendo uma perspectiva distinta dos acontecimentos. Filiberto, como narrador testemunha, possui certa autoridade, mas o amigo, como leitor do diário, também expõe suas considerações, acrescentando os próprios comentários durante a leitura. Embora o protagonista registre sua experiência no passado, como se dominasse o desenrolar de sua história, o final revela uma reviravolta: ao chegar à casa de Filiberto, o amigo confronta o suposto Chac Mool humanizado, anunciando a possível veracidade da narrativa de Filiberto: “Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo [...]” (Fuentes, 1988, p. 27). Dessa forma, a atmosfera fantástica do conto se acentua, pois a figura grotesca deixa em aberto a dúvida quanto à sua natureza, e o amigo, leitor do diário, torna-se, ao fim, outro narrador testemunha, também conhecedor dos fatos insólitos que envolvem as ações cruéis da estátua.

Filiberto, quando se relaciona com Chac Mool, incorpora os diálogos mantidos com a divindade em seu diário; esse movimento é semelhante ao do amigo que agrupa suas considerações à história de Filiberto. O tempo do enunciado, relato de Filiberto, acomoda-se ao tempo da enunciação, a leitura do amigo; assim, no ato de narrar, ele e seu amigo igualam-se, porque os dois se referem ao outro: o amigo refere-se a Filiberto, ou a seu diário, enquanto Filiberto se refere a Chac Mool. Ambos os mecanismos, tanto da escritura quanto da leitura, remontam à construção de uma instância de legitimidade própria do fantástico:

lemos um diálogo e uma escritura que buscam a ilusão de uma história pautada na autoridade e na legitimidade.

O conto “A Vênus de Ille” passa-se no sul da França, na cidade de Ille, onde uma estátua de bronze da deusa Vênus é descoberta nas terras de Monsieur de Peyrehorade, ilustre antiquário da cidade, conhecido por seu interesse em objetos históricos e na cultura clássica. Quem narra o conto é um arqueólogo importante que institui a instância de um narrador cético, garantindo o contraponto da racionalidade diante de outros personagens, marcados pelas vozes da cultura popular em suas alusões explícitas às superstições e aos temores com relação à estátua da Vênus: “[...] Ela fixa na gente os grandes olhos brancos [...] Parece que está encarando a gente. É, ao olhar para ela a gente baixa os olhos” (Mérimée, 2004, p. 243).

Durante sua visita, o narrador testemunha busca racionalizar uma série de eventos perturbadores envolvendo a estátua, especialmente o fato que sucede ao ato, aparentemente inconsequente, do jovem Alphonse, filho de Monsieur de Peyrehorade, que está prestes a se casar com a jovem noiva, Mademoiselle de Puygarrig. O evento ocorre antes da cerimônia de seu casamento, quando o noivo decide participar de um jogo de pula e, inadvertidamente, coloca seu anel de noivado na mão da estátua de Vênus.

A partir desse momento, começam a ocorrer acontecimentos misteriosos e violentos, os quais sugerem que a estátua possui um poder sobrenatural, agindo como uma entidade ciumenta e possessiva. No conto, sendo o narrador um arqueólogo, inclinado à ciência e à razão, os eventos insólitos que marcam a narrativa sempre são redimensionados por seu ceticismo. Além disso, a ideia de que a estátua de Vênus possui poderes sobrenaturais é sempre negada pelo narrador, pois ele constantemente busca explicações lógicas e evita se envolver com as superstições locais.

Tal atitude cética é uma estratégia que enquadra o conto nos limites do fantástico, conforme descreve Todorov, pois o narrador mantém as ambiguidades e a consequente hesitação (Todorov, 1975, p. 38). A cada evento inexplicável, como o aparente movimento da estátua ou a morte trágica de Alphonse, o narrador vê-se dividido entre acreditar se se trata de uma coincidência ou se algo inexplicável e sinistro está de fato acontecendo, essa hesitação que acompanha o raciocínio do narrador perpassa a formulação do fantástico puro (Todorov, 1988, p. 50).

O narrador do conto “Coelho maldito” apresenta-se como um ouvinte da história de seu avô, “[...] sentado na sua poltrona ao lado do abajur, meu avô conta e reconta essa história que eu já tinha ouvido inúmeras vezes” (Chung, 2024, p. 7). Essa apresentação do relato do avô desvenda-se, no final do texto, como outra maldição que pode ser atribuída ao abajur de coelho, que, ao se transformar em objeto fantástico, torna-se capaz de devorar a interioridade dos personagens que tocam em sua base, aparentemente inocente. Tal relato descreve os motivos que levam à sua família a produzir esse objeto de maldição, sendo postulada a importante ressalva e o alerta de que “[...] não se deve produzir nem usar objetos de maldição para interesses pessoais” (Chung, 2024, p. 7).

Ao longo do texto, entende-se que essa regra foi quebrada pelo avô e, embora, acompanhemos os eventos insólitos que envolvem a ação do abajur de coelho, roendo a vida dos poderosos empresários que recebem esse objeto como um inocente presente, somente no final do conto, entende-se que a proibição anunciada insere uma nova forma de maldição, revelada nesse contar e recontar da

mesma história. O neto não escapa desse aprisionamento da narrativa, pois o objeto amaldiçoado seria uma espécie de “[...] âncora que me prenderá eternamente entre a vida e a morte” (Chung, 2024, p. 28). A comunhão do narrador das ações do objeto fantástico (o avô) e o narrador testemunha desse relato constituem uma relevante engrenagem discursiva que imprime efeitos de realidade a uma situação insólita, que se naturaliza nesse diálogo.

OS OBJETOS ESTÃO VIVOS: PROIBIÇÕES E CASTIGOS

O encontro entre Filiberto e Chac Mool humanizado pode evocar o choque cultural ocorrido no momento da conquista do México, entretanto, no encontro expresso no conto, o universo mítico pré-hispânico ressurge e impõe-se revertendo sua condição de submissão. Em uma guerra de poder com Filiberto, Chac Mool explicita suas forças e deixa impressa sua marca no presente. É importante ressaltar que o sentido prevalecente na relação de Filiberto com o passado pré-hispânico se fundamenta na incapacidade de crer na verdade sagrada dos objetos de arte mitológicos, ou seja, inexiste uma interação com o teor sagrado dos ícones que adquire. Ele é um colecionador que não possui uma concepção mítica do universo, embora cultive o gosto por objetos de arte que se refiram à mitologia asteca e maia.

Filiberto apropria-se do passado por meio da compra de ícones, símbolos e imagens; assim, ele retoma o passado comercialmente, pactuando com uma realidade mítica ancestral apenas em um nível superficial. O personagem constrói-se marcado por um racionalismo que, inicialmente, traduzir-se-á no ceticismo diante da metamorfose da estátua do deus Chac Mool. Essa descrença e ponderação racional perante o elemento insólito instauram um primeiro passo na construção do fantástico. Uma vez que o ato de aquisição e compra evoca o sentido de dominação, o personagem impõe seu poder, ele entende os objetos como partes integrantes de “mi cuarto de trofeos” (Fuentes, 1988, p. 14).

Aqui, o substantivo “troféus” adquire um sentido pejorativo na medida em que reduz a objetos esparsos todo um universo artístico fruto de uma cultura ampla e complexa. Filiberto simplifica essa rede de relações míticas, transformando-as em símbolos estáticos, sem qualquer funcionalidade ritual. Essa construção do personagem acentua a ambiguidade dentro da narrativa fantástica, pois, à medida que o deus se transforma em homem, Filiberto é forçado a confrontar suas convicções, suscitando dúvidas e hesitações que reforçam a atmosfera do fantástico.

Outro ponto passível de análise é a postura de Filiberto ao negar-se a cumprir o ato ritual e profético exigido pelo vendedor da estátua do Chac Mool. Esse fato reafirma a ideia de que o protagonista é incapaz de interpretar o passado mítico em sua funcionalidade.

[...] Estas figuras necesitan sol vertical y fogoso; ese fue su elemento y condición. Pierde mucho mi Chac Mool en la oscuridad del sótano; allí es un simple bulto agónico, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz. El comerciante tenía un foco que iluminaba verticalmente a la escultura, recortando todas sus aristas y dándole una expresión más amable. Habrá que seguir su ejemplo (Fuentes, 1988, p. 15).

Filiberto é introduzido a uma prática ritual, mas não a realiza, permanecendo cético quanto ao poder inerente ao objeto sagrado. Essa omissão permitirá o renascimento do deus Chac Mool, ou seja, seu racionalismo e o consequente desprezo pela advertência do vendedor instauram o evento insólito. O ídolo de pedra começa a assumir uma forma humana quando colocado em um porão fechado e sem luz, as transformações acontecem gradativamente, e são sempre ignoradas ou vistas de modo cético por Filiberto, que não consegue compreender seu significado completo: “Desperté a la una: había escuchado un quejido terrible. Pensé en ladrones. Pura imaginación. [...] Los lamentos nocturnos han seguido. No sé a que atribuirlo, pero estoy nervioso [...]” (Fuentes, 1988, p. 16-17).

Com o despertar de Chac Mool, o caos irrompe na vida metódica e burocrática de Filiberto; o deus vivo desorganiza completamente o mundo lógico do protagonista, desarticulando as relações de sentido que ele havia estabelecido entre significantes e significados,

[...] No quiero escribirlo: hay en el torso algo de la textura de la carne, al apretar los brazos los siento de goma, siento que algo circula por esa figura recostada... Volvía bajar en la noche. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos (Fuentes, 1988, p. 18).

No conto “A Vênus de Ille”, a aparição da estátua está marcada pela possibilidade de temores, expressos na voz dos personagens, e são pontuadas algumas situações em que a estátua aparece em sua potência humana e cruel. No caso dos jovens que lhe atiram pedras e ela revida, logo, evento insólito justificado racionalmente pelo narrador: “punidos por Vênus”. O ponto decisivo dessa humanização surge quando Alphonse, o noivo, coloca seu anel de casamento no dedo da estátua. Na voz popular que acompanha os eventos, o jovem teme ser visto como “o noivo da estátua”. Esse evento, que não é compreendido na sua força insólita, conduz ao final do relato e à consequente morte do noivo após a sua possível noite de núpcias com a estátua.

A figura do narrador estabelece um contraponto que instaura a racionalidade da compreensão da estátua. Essa racionalidade surge, também, no momento de compreender a inscrição textual presente na base da estátua. A cena em que os personagens discutem a inscrição em latim em sua base é significativa, porque expõe a tensão entre o saber racional e as crenças populares, temas relevantes do conto. Essa inscrição, que diz algo como “*Cave amantem*”, que pode ser traduzida como “cuidado com o amante” ou “cuidado com aquele que ama”, insinua um aviso enigmático que pode ser interpretado de diversas formas, e sua análise pelos personagens reflete suas posturas diante do misterioso e do desconhecido.

A inscrição em latim desperta curiosidade e, ao mesmo tempo, alerta os personagens para um possível perigo. No entanto, cada personagem reage de acordo com a própria visão de mundo. Por exemplo, Monsieur de Peyrehorade, o antiquário que descobriu a estátua, interpreta a inscrição com um tom de superioridade e ironia, desconsiderando qualquer conotação ameaçadora. Para ele, a frase é uma curiosidade histórica e um enigma linguístico, um eco de uma civilização antiga, mas sem implicações sobrenaturais. Sua postura materialista e racional o impede de considerar qualquer interpretação que sugira um poder maligno ou vivo na estátua.

O narrador também vê a inscrição como um objeto de análise linguística, embora ele compartilhe o ceticismo de Monsieur de Peyrehorade com relação ao sobrenatural, ele vislumbra algo inquietante na inscrição. A expressão ambígua “*Cave amantem*” deixa uma abertura para múltiplas interpretações, e essa ambiguidade serve como um elemento que alimenta a hesitação necessária para o fantástico. Os habitantes locais interpretam a inscrição e a própria estátua com muito mais receio. Para eles, a Vênus representa uma entidade maligna e, assim, a inscrição torna-se uma advertência literal. Essa visão popular coloca a estátua como um objeto não apenas arqueológico, mas também sobrenatural, personificando o medo e o respeito pelo desconhecido.

A frase latina “*Cave amantem*” simboliza a própria ambiguidade do conto e o conflito entre o racional e o sobrenatural. A advertência é vaga e permite várias interpretações: o “amante” poderia ser a própria estátua, uma figura que tem ciúmes dos vivos e busca vingança contra quem a desrespeita, ou poderia ser um aviso para que os personagens evitem o amor possessivo e destrutivo. Essa incerteza postula os sentidos da hesitação, característica que Todorov identificou como essencial ao fantástico (Todorov, 1975, p. 31). O ceticismo do narrador e de Monsieur de Peyrehorade esbarra na crença dos habitantes locais, criando um contraste entre o saber acadêmico e as superstições populares. Ao rejeitarem a interpretação sobrenatural, os personagens mais racionais ajudam a susentar a dúvida sobre o verdadeiro significado da inscrição e se ela, de fato, é um aviso sobre a natureza diabólica da estátua.

No conto “Coelho maldito”, a transgressão da proibição revela tanto o desencadeamento dos eventos insólitos, como também constrói o enigma da estrutura do conto: “[...] não se deve produzir nem usar objetos de maldição para interesses pessoais. Essa era a regra da minha família, que vinha produzindo esse tipo de objetos havia gerações” (Chung, 2024, p. 7). A partir da ruptura dessa regra, “[...] o coelho tinha sido a única exceção” (Chung, 2024, p. 7), o relato apresenta os motivos do rompimento desse princípio familiar. Assim, descreve cronologicamente uma disputa entre duas empresas que fabricam bebidas; nesse embate, são citados os recursos escusos usados por uma das empresas e, logo, surge a ação do objeto amaldiçoado, articulada pela família do narrador. Embora todos estejam cientes da proibição, o objeto mágico será usado para punir os fabricantes desleais. Na descrição desse conflito, assinala-se a imagem das classes sociais, seus privilégios e preconceitos, “[...] chamados gentilmente de xamãs nos dias de hoje, os bruxos, benzedeiros ou defunfeiros na época pertenciam todos à mais baixa classe social” (Chung, 2024, p. 8). No entanto, a família do narrador não pertence exatamente a essa classe; eles ocupam uma estratificação ainda mais discriminada “[...] tudo isso para dizer que a minha família era evitada a todo custo” (Chung, 2024, p. 9).

Ao final, a confluência do narrador (avô) e o ouvinte (neto) imprime uma circularidade que aprisiona os leitores que acompanham a vingança do coelho. Entende-se que possuir esse poder e transgredir às regras implícitas a esse poder de magia significam outra forma de maldição. Essa ideia expressa-se nas palavras do narrador, pois, ao que parece, somente o fim da descendência familiar poderia interromper o ciclo de novos interlocutores que acompanham as repetições do relato sobre o coelho maldito.

No final do conto:

Levando minha vida desse jeito, é provável que eu acabe como meu avô: aparecendo nas noites de lua, na poltrona da sala junto com o objeto, âncora que me prenderá eternamente neste mundo entre a vida e a morte. [...] Mas quando eu estiver na poltrona ao lado da janela, não haverá filhos ou netos para ouvir essas histórias. [...] É meu único consolo nesse mundo doentio (Chung, 2024, p. 28).

É importante destacar que, nos três relatos, há certa ordem ou conselho que marcam os objetos. Nos três eventos, esse detalhe é desconsiderado, prevalecendo a afirmação da racionalidade, a negação de um universo cognitivo que se sustenta pela compreensão de mundo invisível e forças para além da compreensão humana ou da amplitude do poder de uma maldição. Aqui, a potência da transgressão remete à ideia de que o poder do livre-arbitrio humano é limitado, que a crença na racionalidade pode ser traiçoeira e que outros mundos podem ser acionados, uma vez negada a possibilidade de uma experiência de mundo plural.

A PUNIÇÃO HUMANIZADORA DOS OBJETOS FANTÁSTICOS

No conto de Fuentes, a sequência de ambiguidades, construída gradativamente, termina quando Filiberto aceita e admite, na escrita de seu diário, que a estátua se transformou em um ser de carne e osso. Instaurada a instância da aceitação do elemento insólito, observa-se a configuração de uma rotina de convívio entre Filiberto e a estátua viva: “Chac Mool puede ser simpático cuando quiere, ‘... un gluglúde agua embelesada’... Sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales y el castigo de los desiertos [...]” (Fuentes, 1988, p. 21). No desenrolar do conto torna-se evidente a degradação do Chac Mool; a divindade passa por um processo de esgotamento de sua força divina, adquirindo traços humanos, ainda que siga impondo sua dominação. O amigo, no seu papel de narrador e organizador dos relatos de Filiberto, expõe esses relatos à sua maneira efetuando cortes e introduzindo comentários; logo, quando finaliza a leitura do diário, chega à conclusão de que Filiberto realmente enlouqueceu e tal loucura foi a causadora de sua morte.

O diagnóstico do amigo é o que prevalece ao longo do texto, aumentando a tensão final do conto, pois essa leitura racionalista feita por ele será subvertida no encontro com a figura grotesca que abre a porta da casa de Filiberto para receber seu corpo.

[...] Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata, quería cubrir las arrugas con la cara polveada; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido [...] (Fuentes 1988, p. 27).

Na última linha do conto, temos a imersão do amigo no universo até então ilusório de Filiberto; nesse trecho, o amigo confunde-se com a aspereza dominadora de Chac Mool humanizado, que continua impondo sua autoridade como um deus: “No importa; lo sé todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al sótano” (Fuentes, 1988, p. 27). No final do conto, o amigo, Chac Mool e Filiberto, ainda que morto, compartilham um mesmo tempo e um mesmo ato discursivo. Toda a atmosfera insólita que predomina no diário de Filiberto se redimensiona

e insere uma transgressão punitiva, uma vez que a estátua humanizada ordena que o corpo de Filiberto seja levado ao mesmo espaço antes designado a seus símbolos, seu “cuarto de trofeos”; assim, ele passa de sujeito a objeto na relação com o Chac Mool, tornando-se um ícone submisso ao poder do índio Chac.

Essa divindade maia que adquire forma humana pode ser vista como alusão à pluralidade cultural mexicana, pois, como afirma o poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998),

[...] qualquer contato com o povo mexicano, mesmo fugaz, mostra que debaixo das formas ocidentais ainda palpita as antigas crenças e costumes. Estes despojos, vivos ainda são testemunho da vitalidade das culturas pré-cortesianas (Paz, 1989, p. 45).

Assim, as tensões e as crueldades que marcam o convívio de Filiberto e Chac, como estátua e como ser hibridizado, apontam as diversas contradições sócio-históricas que marcam o presente e o passado mexicano. A trajetória de Filiberto, que não consegue compreender a potência de sua ancestralidade, bem como o processo de humanização de Chac Mool, que expressa a perda de uma temporalidade mítica, são discussões pertinentes que surgem pela ação desse objeto fantástico, anunciando um questionamento das forças simbólicas contraditórias que compõem as raízes culturais mexicanas.

No conto “A Vênus de Ille”, a parte final apresenta a efetiva vingança da estátua, que mata o noivo em sua noite de núpcias; assim, entendem-se, na vingança da estátua e na loucura da noiva que presencia o evento insólito, diferentes formas de compreender a representação das vozes femininas, seja pela ação da estátua-esposa, seja pela loucura da noiva-esposa. O triângulo amoroso, insólito, surge para dilatar um olhar a respeito das relações de poder que permeiam as relações conjugais e as bases contratuais do casamento. O noivo “punido por Vênus” recebe um castigo por sua traição, haja vista que coloca o anel de casamento no dedo da estátua, desrespeitando o aviso explícito na inscrição em sua base e, também, as regras sociais: “[...] O dedo da Vênus está contraído e dobrado, ela aperta a mão, está me entendendo? [...] Aparentemente ela é minha mulher, já que lhe dei meu anel [...]. Ela não quer mais devolvê-lo” (Mérimée, 2004, p. 260). Sua ação será punida, pela negação de um saber ancestral, manifesto na consciência de marcas culturais distintas, ele cumpre um ato de compromisso matrimonial e sofre as consequências de sua descrença no poder da estátua.

Como no conto “Chac Mool”, o passado retorna e cobra seu lugar de poder; entretanto, a ação da estátua da Vênus ilumina o silenciamento da jovem noiva que, embora revele conhecer a verdade sobre a morte do noivo e a figura monstruosa que o matou, será postulada como louca.

[...] e viu, diz, seu marido ajoelhado junto à cama, a cabeça na altura do travesseiro, entre os braços de uma espécie de gigante esverdeado que o abraçava com força. Ela disse, e me repetiu vinte vezes, pobre mulher!... disse que a reconheceu... adivinhe! A Vênus de bronze, a estátua de Monsieur Peyrehorade [...] Desde que essa Vênus foi achada aqui, todo mundo sonha com ela (Mérimée, 2004, p. 265).

As vozes femininas, representadas pela ação da estátua da Vênus e pela jovem noiva, configuram representações de espaços de poder. A estátua impõe sua ordem divina, cumpre sua verdade anunciada, mas tem sua identidade

sobrepujada, cabe destacar que a estátua se transforma no sino da igreja. A nova, que conhece a verdade dos fatos acontecidos, não é ouvida, pois o poder do seu conhecimento e do seu testemunho é sobrepujado pelo anúncio de sua loucura: “[...] ela não sabia dizer quantos minutos depois sentiu o contato de alguma coisa fria. Um grito abafado, depois viu seu marido [...] entre os braços de uma espécie de gigante esverdeado que o abraçava com força [...]” (Mérimée, 2004, p. 264).

No conto “Coelho maldito”, a maldição que leva à ruína e à morte dos integrantes da família de fabricantes de bebida consuma uma reparação social, pois condena à ruína e à morte os sujeitos que abusam de seu poder. A ação do objeto, marcado por seu poder mágico, materializa uma vingança por parte daqueles que perderam suas vidas e seus bens em um sistema social opressor. No conto, a posse do abajur de coelho significa o começo da derrocada de uma família poderosa e inescrupulosa:

Depois de ter passado uma tarde inteira abandonado na mesa do dono da empresa, algum funcionário levou o coelho para o depósito antes do fim do expediente. Naquela noite, o coelho começou a roer os papéis que estavam ali (Chung, 2024, p. 15).

A punição não se limita à destruição dos documentos da empresa, mas leva à morte o neto do dono, “[...] quando qualquer pessoa tocava no abajur, ele demonstrava inquietação e histeria” (Chung, 2024, p. 22). A mesma situação insólita passa-se com relação ao filho do dono: “[...] sempre que acordava o filho do dono gritava histericamente sobre coelhos e, quando tentavam acalmá-lo, sempre acabava com mais ossos quebrados. Bastava encostar nele que algo quebrava” (Chung, 2024, p. 25).

A maldição do coelho consuma-se quando:

O dono olhou para o rosto do filho adormecido, todo enfaixado e preso naquele pesadelo insano e desesperado. Já tinha perdido o neto tão querido, e o único filho e herdeiro estava assim, inválido. A empresa, arruinada, deixava apenas dívidas. Não sabia se daria conta de pagar os impostos, multas, dívidas e as contas do hospital. [...] Todos morrem, ele responde. – O filho do dono acabou morrendo no hospital, e o dono pulou do prédio da empresa um dia após o enterro do filho (Chung, 2024, p. 25-26).

No entanto, o poder da maldição do objeto fantástico também recai sobre a família que manipula os poderes de magia. Eles também negam uma proibição e terminam aprisionados a outra forma de condenação: “Meu avô para de contar a história e olha para o abajur [...] e o que aconteceu depois pergunta. É claro que eu sei muito bem o que acontece depois, porque já ouvi dezenas de vezes a mesma história” (Chung, 2024, p. 26).

Em certo sentido, a reparação das injustiças sociais e dos abusos de poder das classes dominantes não são efetivamente resolvidas pela ação do objeto fantástico. Sua ação lança luz sobre os conflitos sociais, mas condena a uma repetição perene de ações que não avançam nem solucionam uma situação opressora. A compreensão desse universo mágico é ampla e complexa, marcada pelas identidades plurais e pelo entendimento da ancestralidade e sua presença nas relações sociais. O objeto mágico não resolve por si as mazelas da sociedade, mas dilata a presença dos vários segmentos culturais, das muitas memórias e da impossibilidade de negar os diversos passados culturais, “[...] em silêncio,

venho para o quarto e fecho a porta. Mas não a fecho completamente. Entrevejo meu avô sentado na poltrona e o abajur de coelho em toda a sua formosura. Isso me acalma” (Chung, 2024, p. 27).

Quando os objetos perdem sua condição estática, surge a dinâmica de seu poder ameaçador e, desse modo, ativa-se a transgressão das concepções do real e são acionados diversos questionamentos sobre os limites da compreensão humana. A inserção do elemento insólito, no caso, a possibilidade de a estátua de uma Vênus de bronze, de uma divindade maia ou de um abajur de coelho assumirem uma condição ativa e vingativa, provoca uma reflexão sobre as interrelações de esferas sociais e culturais, em seu intrincado movimento de poder e subalternidade.

Nesses contos, a subversão da ordem do poder do humano anuncia a potência das memórias silenciosas, das vozes subjugadas e das maldições e, com isso, surgem os temores e as ameaças, pois, quando se vingam, os objetos fantásticos potencializam as discursividades sociais latentes e catalisam um espaço de questionamento sobre as dimensões do corpo e das ações humanas.

THE FANTASTIC LITERATURE AND THREATENING OBJECTS: CORPOREALITY, REVENGE, AND PUNISHMENT

Abstract: Fantastic narratives that portray the uncanny interaction between human protagonists and objects endowed with a desire for revenge can evoke a sense of unease and threat, as they propose the rupture of the idea of submission and passivity of the objects. When the actions of fantastic objects emerge in the short stories like *The Venus of Ille* by Prosper Mérimée, *Chac Mool* by Carlos Fuentes, and *Cursed Bunny* by Bora Chung, it becomes possible to analyze both narrative mechanisms that transgress reality and the presence of multifaceted social and cultural themes. These themes are noticeable in the references to Mexico's mythological past, the intricacies of 19th-century French society, and South Korean social inequalities.

Keywords: Fantastic. Body. Transgression. Non-human. Objects.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, G. C. Apresentação: Prosper Mérimée – vida e obra. In: MÉRIMÉE, P. *Carmen e outras histórias: novelas e contos completos*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Clássicos Zahar, 2015.
- BOCCUTI, A. Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?, *Orillas: revista d'íspanistica*, Italia, n. 9, p. 151-176, 2020.
- CHUNG, B. *Coelho maldito*. Tradução Hyo Jeong Sung. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2024.
- FUENTES, C. *Los días enmascarados*. México: Ediciones Era, 1988.
- GAMA-KHALIL, M. M. J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCIA, F.; PINTO, M. O. (coord.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 173-187.

LITERATURA

LE BRETON, D. *La sociología del cuerpo*. Tradução Hugo Castignani. Paris: Ediciones Siruela, 2018.

MERIMÉE, P. A Vénus de Ille. In: CALVINO, I. (coord.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241-266.

NESTAREZ, O. O que “Coelho maldito” revela sobre a literatura de horror e fantasia. *Revista Galileu*, [on-line], 9 maio 2024. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/columnistas/oscar-nestarez/coluna/2024/05/o-que-coelho-maldito-revela-sobre-a-literatura-de-horror-e-fantasia.ghtml>. Acesso em: 28 nov. 2024.

PAZ, O. *O labirinto da solidão*. Tradução Eliane Zagury. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julian Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (coord.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 7-44.

ROAS, D. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. p. 79-107.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates).

TREVISAN, A. L. (org.). *Na literatura, o insólito*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023.

TREVISAN, A. L. *O espelho fragmentado de Carlos Fuentes: literatura e história em Terra Nostra*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2008.