



## **Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição**

Unusual and haunted objects: from prosaic concreteness to curse

Marisa Martins Gama-Khalil<sup>1</sup>

**Resumo:** Nos estudos literários, são infreqüentes os trabalhos que investigam as projeções dos objetos na literatura e essa carência de pesquisas provavelmente pode ser atribuída à significação habitual que as pessoas delegam às coisas, como elementos simplesmente acessórios que povoam o espaço em que vivem. No entanto, nem sempre a literatura projeta esteticamente os objetos de forma subalterna; alguns autores evidenciam, por meio da polissemia literária, o quanto as coisas que fazem parte do nosso ambiente podem ter enorme influência na formação de identidades individuais e culturais. No caso da literatura fantástica, muitas vezes os objetos são o foco da ambiência insólita e/ou de terror na trama. Portanto, o objetivo deste artigo é evidenciar, a partir de alguns contos, essa hipótese, como em “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée; “A mão do macaco”, de W.W. Jacobs; e “Os barcos suicidas”, de Horácio Quiroga.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica; objetos; medo.

**Abstract:** In literary studies, works that investigate the projections of objects in the literature are infrequent, and this lack of research can probably be attributed to the usual meaning that people attribute to things as simply accessory elements that populate the space in which they live. However, literature does not always project aesthetically objects subalternly; some authors evidence, through literary polysemy, how much the things that are part of our environment can have enormous influence on the formation of individual and cultural identities. In the case of fantastic literature, objects are often the focus of the unusual ambience and/or terror in the plot. Therefore, the purpose of this article is to evidence, from a few short stories, this hypothesis, as in “The Venus of Ille”, by Prosper Mérimée; “The Monkey’s Hand”, by W. W. Jacobs; and “The suicidal boats”, by Horácio Quiroga.

**Keywords:** Fantastic literature; objects; fear.

Mundo substantivo do Homem, mundo adjetivo das coisas.  
(BARTHES, 2009, p. 31)

A ideia central do projeto que abarca o presente artigo ancora-se nas seguintes palavras do escritor e ensaísta Italo Calvino (1990, p. 47), em *Seis propostas para o próximo milênio*: “a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como um polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis”. Calvino insere essa afirmação, no capítulo intitulado “Rapidez”, logo após argumentar sobre a importância de um objeto para o enredamento da antiga lenda de Carlos Magno. Conta a referida lenda que esse imperador amava tanto a sua esposa, a ponto de

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela UNESP; pós-doutorado pela Universidade de Coimbra/CAPES; professora da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no PROFLETRAS; coordenadora do GT/ANPOLL Vertente do Insólito Ficcional; líder do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas/CNPq; bolsista Produtividade em Pesquisa/CNPq.

ordenar que, após a morte dela, seu corpo fosse embalsamado e o caixão depositado em seu quarto. O arcebispo Turpino, desconfiado de que a paixão macabra fosse fruto de algum feitiço ou maldição, examinou o cadáver e acabou encontrando um anel embaixo da língua do cadáver; depois o retirou de lá e guardou-o consigo; contudo a partir desse momento a paixão do imperador passa a ser dirigida a Turpino. Este, sem saber mais o que fazer, atira o anel ao lago e o imperador apaixona-se por esse espaço, nunca mais se afastando de suas margens. Italo Calvino nos explica que há dois liames importantes ao encadeamento dos vários acontecimentos dessa narrativa, sendo um deles o liame verbal, relacionado à palavra amor/paixão e responsável pelas várias formas de atração; e o outro, o narrativo propriamente dito, que é o anel, o qual estabelece uma relação lógica de causa e efeito entre os acontecimentos que ocorrem num ritmo veloz ao longo do enredo. Por esse motivo, Calvino argumenta sobre a potencialidade de um objeto, o anel, nessa lenda, a ponto de ele funcionar como protagonista da trama.

As duas narrativas consideradas como marcos do romance moderno ocidental colocam em evidência a relação dos sujeitos com os objetos. No clássico romance de Miguel de Cervantes, objetos prosaicos ganham vida pela lente imaginosa e fantástica de Dom Quixote, por isso o que é uma simples bacia de barbeiro ou um mero moinho transformam-se no elmo de Mambrino ou em gigante, redimensionando-se a funcionalidade das coisas. No romance de Daniel Defoe, os objetos constituem a subjetividade de Robinson Crusoe, seja aqueles que ele salva do naufrágio, seja os que ele fabrica.

As narrativas literárias operam uma reinvenção no tocante à funcionalidade dos objetos, fazendo-nos repensar o seu lugar no nosso cotidiano, onde eles são considerados especialmente a partir de sua função ou de seu estatuto decorativo. Vivemos rodeados por objetos e muitas vezes não nos damos conta de que eles, situados externamente a nós, constituem a nossa subjetividade. Os objetos que temos em nossas casas falam muito daquilo que somos e da nossa compreensão de mundo. Nessa linha de entendimento, “[n]ão se pode falar de processo de subjetivação sem referir-se a dobras, mas não se pode falar de dobras sem referir-se ao objetual” (DOMÈNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 128). Nossa subjetividade, composta por dobras, é, pois, construída igualmente por meio de exterioridades, isto é, o “fora” nos constitui; portanto o que imaginamos compor o nosso interior tem sua forte e imprescindível relação com o exterior, com os objetos que povoam o espaço habitado por nós. Para o filósofo Emmanuel Levinas, os objetos devem ser entendidos por intermédio da relação de fruição que mantemos com eles: “As coisas, na fruição, não se afundam na finalidade técnica que as organiza em sistema. Desenham-se num meio onde as vamos buscar” (LEVINAS, 2014, p. 122).

Venho defendendo em meus atuais estudos que os objetos articulam duas perspectivas: a denotativa e a conotativa (GAMA-KHALIL, 2015, p. 177). O uso do objeto, sua funcionalidade, situa-o no plano da perspectiva denotativa, já a sua fruição abarcaria uma função acusativa, que o situaria numa perspectiva conotativa, estando esta relacionada à assunção da participação dos objetos na constituição da

subjetividade dos sujeitos. Quando trato da função acusativa, relaciono à compreensão que o poeta Francis Ponge enunciou sobre as coisas:

A relação do homem com o objecto não é de todo apenas de posse ou de uso. Não, seria demasiado simples. É muito pior.

Os objetos estão fora da alma, é certo; contudo eles são também os fusíveis do nosso juízo.

Trata-se de uma relação no acusativo. (PONGE, 1996, p. 133)

A relação no acusativo, em meu ponto de vista, segue a lógica do caso acusativo do latim, a de complementação, ou seja, os objetos atuam na complementação do homem. Nessa linha de entendimento, o homem é afetado pelos objetos, como o próprio Ponge (1996, p. 133) observa - “A nossa alma é transitiva. Precisa de um objeto que a afecte como seu complemento directo” -, sendo essa relação de afecção fundamental para o cruzamento entre dois polos aparentemente separados (objeto e sujeito).

Cabe à arte desvelar as conexões algumas vezes invisíveis entre sujeitos e objetos. Anniela Jaffé trata da relação da pintura e dos pintores com a revelação das facetas invisíveis dos objetos:

Os pintores começaram a pensar a respeito do “objeto mágico” e da “alma secreta” das coisas. O pintor italiano Carlos Carrà escreveu: “São as coisas comuns que nos revelam as formas simples através das quais podemos alcançar esta condição mais elevada e significativa do ser, onde se encontra todo o esplendor da arte.” Diz Paul Klee: “O objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com os nossos olhos.” E escreve Jean Bazaine: “Um objeto desperta o nosso amor simplesmente porque parece ser portador de forças maiores que ele mesmo.” (JAFFÉ, 2008, p. 342)

Essa alma secreta das coisas também é observada pelo pintor italiano Giorgio de Chirico, que apontava dois aspectos do objeto: o comum, que é o visível, isto é, pode ser visto por todos seus observadores; e o aspecto fantasmagórico ou metafísico, visto apenas por alguns observadores mais atentos e em momentos de clarividência ou de concentração metafísica. O aspecto visível pode ser entendido como a perspectiva denotativa das coisas e o aspecto fantasmagórico relacionado à perspectiva conotativa. De acordo com Chirico: “Uma obra de arte deve exprimir algo que não apareça na sua forma visível” (*Apud* JAFFÉ, 2008, p. 343). E, nessa mesma direção, o pintor alemão Franz Marc afirma que uma das metas da arte é revelar a face sobrenatural das coisas.

Uma conexão que pode ser realizada acerca do aspecto fantasmagórico dos objetos é com a noção de “objetos selvagens”, desenvolvida por Michel de Certeau e Luce Giard, porque, para esses autores, os pintores e escritores conseguem ver e revelar esses poderes locais, os espíritos dos objetos. Quanto mais antigos, os objetos revelarão experiências humanas e incorporarão um espírito, ou uma alma secreta, se relacionarmos, nesse caso, à leitura de Jaffé. Na visão de Certeau e Giard (1996, p. 192-3), os objetos atuam como atores na cidade “não por causa do que fazem ou dizem, mas porque sua estranheza é muda e sua existência subtraída da atualidade”. Mudos,

muitas vezes eles nos dizem o inesperado e nos fazem ver o que não é aparentemente visível. Essa face mágica (CALVINO, 1990) dos objetos, sua alma secreta (JAFFÉ, 2008), sua face selvagem (CERTEAU; GIARD, 1996) ou sua perspectiva conotativa (GAMA-KHALIL, 2015) é potencializada pela literatura, especialmente por aquela que tem o horror ou o terror como sua base, que é o caso dos contos aqui selecionados como objetos de análise.

Em “A Vênus de Ille”, conto escrito pelo escritor francês Prosper Mérimée, uma estátua é o objeto que se localiza no centro da narrativa, protagonizando-a de certa forma. A estátua fora encontrada nas cercanias de Ille pelo antiquário Monsieur de Peyrehoade, que a assentara no jardim de sua residência. A história começa com a chegada do narrador, um arqueólogo, que havia ido ao local para examinar a preciosidade descoberta. Eventos inexplicáveis e insólitos, relatados ao narrador ou presenciados por ele, ocorrem na narrativa, todos eles atrelados à enigmática e assustadora estátua. O primeiro deles foi o fato de a estátua ter sido responsável pela gravíssima fratura da perna de um dos trabalhadores que a estavam desenterrando do lugar em que fora encontrada. Além disso, há o sinistro e inquietante olhar da estátua: “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). Por último, o assassinato do filho de Monsieur de Peyrehoade atribuído, por muitos, à estátua.

O narrador chega à cidadezinha de Ille dias antes do casamento do filho de Monsieur de Peyrehoade. Ao saber que o casamento seria numa sexta-feira, o narrador ironiza, dizendo que esse dia da semana é considerado por muitos como um dia nefasto e não propício a uma cerimônia de casamento, entretanto, Monsieur de Peyrehoade rebate com outra ironia, afirmando que seria um dia excelente por ser o dia dedicado à Vênus. Um pouco antes do casamento, o noivo retira o anel de brilhantes do seu dedo para poder jogar uma partida de péla e o insere no dedo da Vênus, esquecendo-se dele depois do jogo. Após o casamento, durante a festa, o insólito e o terrível começam a irromper. O noivo procura o narrador e, aterrorizado, revela que a estátua não quer devolver-lhe o anel. Mais tarde barulhos estrondosos pela casa e depois o corpo morto do noivo é encontrado em seu leito nupcial. Após o início das investigações, o procurador conta ao narrador a versão insana da noiva sobre o episódio:

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 Peyrehoade ... Desde que essa Vênus foi achada aqui, todo mundo sonha com ela. (MÉRIMÉE, 2004, p. 265)

O procurador busca argumentos coerentes e racionais para desfazer o mistério que circunda a estranha morte do rapaz. O narrador é outra personagem que do início ao fim da narrativa serve como um equilíbrio aos deslocamentos provocados pela ambientação de mistério e terror instaurada pela simples presença da estátua. Sua posição de arqueólogo já lhe confere uma sobriedade comum aos representantes da ciência. Para Filipe Furtado (1980), o narrador cético é adequado à narrativa fantástica;

ele serve para facilitar a identificação do leitor com o material narrado, balanceando a ambiguidade dos possíveis fenômenos metaempíricos. No conto de Mérimée, é esse narrador cético quem relatará ao leitor, no fim da trama, em uma nota de rodapé, que, após a morte de Monsieur Peyrehorade, a sua esposa mandou derreter a estátua e transformá-la em um sino. E a nota termina com uma afirmação que reaviva a ambiguidade e a ambivalência da história: “Desde que o sino bate em Ille, os vinhedos gelaram duas vezes” (MÉRIMÉE, 2004, p. 266). A narrativa, portanto, encerra-se em plena afirmação da ambiguidade, colocando em suspenso a certeza das personagens e dos possíveis leitores. Para Jacques Finné (1980), há, na narrativa fantástica, dois vetores desencadeadores de uma trama pautada no mistério: o vetor da tensão, responsável pela irrupção dos mistérios, que tem como efeito a perturbação do leitor, e o vetor de distensão, o qual anula a tensão. No caso da narrativa de Mérimée, a trama centrada ao redor da enigmática e terrífica estátua, tem o vetor de distensão bem fraco; ela baseia-se quase que exclusivamente no vetor da tensão e encerra-se com ele, fazendo culminar o clima de mistério.

Na narrativa, dois objetos são responsáveis pela irrupção do terror, a estátua, que se investe da função de noiva; e o anel, objeto responsável pela figuração de noiva assumida pela estátua. Os dois objetos perdem o seu valor funcional prosaico e assumem um valor conotativo, desvelando a alma secreta de ambos; eles se investem na figuração como objetos selvagens. Todo o clima de terror é desencadeado pelo jogo entre os dois referidos objetos; as personagens humanas que povoam a trama prestam-se à figuração necessária para que a inquietante história da estátua-noiva se desenrole. Refiro-me, nesse caso, ao terror e não ao horror gerado na narrativa em análise, com base nas distinções realizadas por Ann Radcliffe, por Robert Hume e por Stephen King. Ann Radcliffe compreende o terror como a forma mais refinada do trabalho com o medo, na qual o uso de variadas indeterminações é fundamental para as incertezas que possivelmente afligem o leitor:

Terror e Horror são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila. Concebo que nem Shakespeare nem Milton em suas ficções, nem o Sr. Burke em seu raciocínio, jamais consideraram positivamente o horror como uma fonte do sublime, entretanto, todos eles concordam que o terror é uma forma elevada; e, onde reside a grande diferença entre o terror e o horror, senão na incerteza e obscuridade, que acompanham o primeiro, respeitando o mal temido? (RADCLIFFE *apud* SÁ, 2017, p. 89)

Robert Hume concorda com a distinção forjada por Radcliffe, todavia adiciona “à discussão a ideia de que o romance de horror enfatizaria elementos físicos e corporais, ao passo que o romance de terror atuaria de modo mais sugestivo e psicológico” (SÁ, 2017, p. 90). Stephen King (2003; 2006) distingue três níveis de trabalho com o medo. O nível mais apurado seria o terror, desencadeado por intermédio de sugestões e não de forma direta, cabendo ao leitor inferir aquilo que a narrativa não diz, mas apenas sugere. O horror situa-se em um nível abaixo do terror e se caracteriza por demonstrar o sobrenatural de uma forma mais direta. Na repulsão, o último nível, tem-se o trabalho estético com cenas e/ou seres perturbadores e repugnantes, possivelmente

provocando a repulsa e o nojo do leitor. Com base nesses pressupostos, podemos dizer que a narrativa de *Merimée* situa-se entre o terror e o horror, uma vez que no enredamento não há indício concreto de o assassinato do noivo ter sido provocado pela estátua, ainda que haja o depoimento da noiva, sugerindo que a estátua tenha sido de fato a assassina.

Outro conto que se situa no âmbito do terror mais refinado e sugerido é “A mão do macaco”, de W.W. Jacobs, tanto que ele é citado por King para exemplificar a narrativa aterrorizante, pois nesse conto “a imaginação é estimulada por si só. O leitor faz o trabalho sozinho” (KING, 2003, p. 30). Temos, então, o horror psicológico, o terror, conforme veremos a seguir, e tudo como efeito advindo de um objeto maligno: um amuleto indiano, a mão/pata mumificada de um macaco.

A clássica história do escritor inglês W.W. Jacobs começa com uma cena que retrata o cotidiano da família White: em uma noite, pai e filho jogam xadrez enquanto a mãe faz tricô junto a uma lareira, até que são interrompidos pela visita de um antigo amigo, o Primeiro-Sargento Morris. Eles falam sobre a vida de viagens e aventuras de Morris por terras estranhas e exóticas até que o Sr. White pede ao amigo para retornar à história que um dia deixara suspensa, a da mão de um macaco. Relutante, Morris revela que há nesse amuleto um encantamento forjado por um velho faquir;

um homem muito santo. Ele queria mostrar que o destino rege a vida das pessoas e que aqueles que interferem nele correm o risco de se arrependem amargamente. De acordo com o encantamento, três pessoas diferentes podem ter, cada uma, três desejos atendidos. (JACOBS, 2005, p. 16).

Inquirido por Herbert White, Morris revela que, sim, já fizera seus três pedidos e que obtivera a mão do macaco de uma pessoa que havia alcançado seus três desejos, tendo sido o último a morte. Revela que ainda carrega a mão do macaco consigo talvez por um capricho, tira-a do bolso e resolve jogá-la no fogo da lareira, mas o Sr. White é mais rápido, alcança-a antes que ela comece a queimar, depositando-a em seu bolso. Eles jantam e, após o Sr. Morris ir embora, pai, mãe e filho retornam ao assunto do objeto encantado, predominando na conversa o tom de ironia. O filho, Herbert White, atira no pai a possibilidade de pronunciarem desejos e até de ficarem ricos. Sr. White revisita rapidamente a sua vida e chega à conclusão de que tem tudo aquilo que quer, mas o filho traz à memória a liquidação da hipoteca da casa, a qual tinha o valor de duzentas libras, incitando o pai a desejar essa quantia, o que acontece, pois o pai naquele momento deseja o referido valor. O pai, aterrorizado, revela que, enquanto ele fazia o pedido, a mão do macaco mexera-se: “Quando fiz o pedido, ela se contorceu na minha mão como uma cobra” (JACOBS, 2005, p. 18). Mas, no fundo nenhum dos três acreditava no poder encantado do objeto, instigando-os a fazer piadas, como a que Herbert dirigiu a seu pai antes de este ir deitar-se: “Espero que encontre o dinheiro em um pacote bem no meio da cama” (JACOBS, 2005, p. 18). Na manhã seguinte, o filho vai trabalhar e algumas horas depois um homem chega à casa dos White trazendo a trágica notícia de que Herbert White morrera no trabalho, preso à maquinaria com a qual lidava, e acrescenta que a firma, em agradecimento aos serviços prestados por ele, envia uma quantia aos seus pais: duzentas libras. Sendo

coincidência ou não, o fato é que de certa forma o desejo se cumprira, comprovando o poder encantado do maligno objeto. Após dez dias do enterro do filho, a mãe lembra-se dos outros dois desejos ainda não formulados e força seu marido a fazer o segundo pedido: “Eu peço que o meu filho viva novamente” (JACOBS, 2005, p. 23). Naquela mesma noite, os dois ouvem batidas na porta de entrada da casa. A mulher vai abri-la com a certeza absoluta de que seu filho estaria lá do outro lado da porta. Aterrorizado, o pai formula um terceiro pedido antes que a porta se abra: o de que a coisa do outro lado da porta suma e, quando ela se abre, a mulher só encontra um vento frio que percorre toda a casa.

Justificando a classificação dessa narrativa como terror, Stephen King argumenta:

É a desagradável especulação que vem à mente quando começam as batidas na porta, na história da pata do macaco, e a velha triste e adoentada corre para atendê-la. Não há nada além do vento quando ela finalmente abre a porta ... mas a nossa mente especula o que *poderia* ter estado lá se seu marido tivesse demorado um pouco mais para fazer aquele terceiro pedido? (KING, 2003, p. 29-30 - grifos do autor)

O que de fato aconteceu? O recebimento das duzentas libras foi uma coincidência ou teria sido mesmo a realização do primeiro pedido? As batidas na porta seriam consequências físicas da força do vento sobre ela ou seria, na verdade, o filho renascido a bater à porta de sua casa à procura de aconchego, ou seja, seria a concretização do segundo pedido? O terceiro pedido se cumprira mesmo? A assombrosa coisa desaparecera e deixara somente o vento em seu lugar? Restam ao leitor, como defende King, apenas especulações em torno dos vazios deixados na trama e das incertezas geradas por estes? O medo que avulta no enredo é de uma alta densidade psicológica e por isso pode-se caracterizar esse conto como uma exemplar narrativa de terror. A mão do macaco, assim como a estátua da Vênus de Ille, deixa sugerida sua alma secreta, seu valor conotativo, desvelando-se como um objeto selvagem.

Tanto no caso de “A Vênus de Ille” como no de “A mão de macaco”, há o trabalho intenso com a hesitação. Nesse sentido, se os dois contos forem lidos pela lente da teorização de Todorov (2004), a qual tem a perspectiva genológica, pode-se afirmar que eles são exemplos do fantástico puro, na medida em que não há, de forma explícita e decisiva, uma explicação lógica para os fatos insólitos ocorridos; pelo contrário, o leitor pode optar por uma explicação racional ou por uma explicação com base no sobrenatural.

Em “Os barcos suicidas” (2010), encontramos também objetos que oscilam entre uma concretude prosaica e uma configuração sobrenatural, amaldiçoada. O conto, escrito pelo escritor uruguaio Horacio Quiroga, põe em evidência o objeto como centro da sua trama desde o seu título, causando possivelmente estranhamento no leitor, na medida em que o adjetivo conferido a barcos faz irromper certa contradição. O substantivo “barcos” se refere convencionalmente à ideia de objeto, coisa inanimada; e o adjetivo a ele relacionado, “suicidas”, evoca uma ação animada, humana, o que suscita a sensação de paradoxo. O título, assim, anuncia ao leitor atento

que haverá na trama uma ambientação que romperá com o discurso pautado numa lógica realista e que se pautará pelo insólito, por aquilo que não sói acontecer. O gesto do suicídio não remete só a uma ação humana, mas a um ato disfórico e negativo na ótica de uma sociedade que prima pela vida, portanto, o citado adjetivo sugere uma ação sombria e, por que não dizer, terrífica. Lembremo-nos de que Horacio Quiroga é considerado o grande discípulo de Edgar Allan Poe na América Latina, em virtude de sua predileção pela escrita de contos macabros e de terror, e a atmosfera lançada pelo título remete sugestivamente a uma estética sombria.

As primeiras palavras do conto reiteram a atmosfera soturna do título: “Na verdade, existem poucas coisas mais terríveis que encontrar no mar um navio abandonado” (QUIROGA, 2010, p. 63). Tais palavras funcionam como um mote para o enredamento do conto, uma vez que, no restante da narrativa, o narrador procurará mostrar ao leitor a verdade dessa afirmação inicial, justificando com argumentos e especialmente figurativizando-a com histórias de barcos abandonados. Os motivos que põem esses barcos à deriva são desde os mais racionais, como as tempestades e os incêndios, aos mais sobrenaturais, como os que o narrador passa a relatar no quarto parágrafo do conto. O primeiro caso relatado é o do *Maria Margarida*, o qual foi encontrado por um vapor, dois dias depois de ter zarpado, completamente abandonado de gente. O que havia no barco eram indícios de ações humanas que estavam sendo realizadas minutos antes de o barco ser encontrado:

As camisetas dos marinheiros secavam na proa. O fogão ainda estava aceso. Uma máquina de costura tinha a agulha suspensa sobre a costura, como se houvesse sido deixada um momento antes. Não havia o menor sinal de luta nem de pânico, tudo estava na mais perfeita ordem. E não havia ninguém. O que aconteceu? (QUIROGA, 2010, p. 64)

Ao relatar esse fato, o narrador relembra o momento em que ouviu essa história do *Maria Margarida*: ele estava em um convés de um navio e era noite. Faço aqui a observação de o período da noite ser bem propício à narração de histórias de assombramento e de maldição. As mulheres que ouviram a história conjecturaram a possibilidade de serem águias o motivo do desaparecimento dos marinheiros do *Maria Margarida*, contudo os outros ouvintes advertiram sobre a impossibilidade de águias levarem uma tripulação inteira. O narrador informa que, dentre os ouvintes, havia um homem, sério e de poucas palavras, que se mostra entendedor de fatos sobrenaturais envolvendo embarcações. Instado a falar, o homem passa a narrar o que sabe sobre o assunto e, nesse momento, uma narrativa se encaixa à narrativa primeira, na qual ele se coloca como narrador personagem, ou seja, como um narrador que viveu os acontecimentos sobre os quais irá relatar, conferindo, pois, um tom maior de fidedignidade à trama narrada.

O homem narra que viajava em um barco à vela quando sua tripulação avista uma escuna abandonada. Não havia ninguém a bordo; para cuidar da embarcação o capitão decide deixar oito de seus homens na escuna; contudo, no dia seguinte esses oito novos tripulantes também haviam desaparecido da escuna. Decide-se que mais homens devem ir à escuna “preencher o vazio” (QUIROGA, 2010, p. 65) e o homem narrador da história em questão estava entre eles. Conta que, depois da sesta, um a um

os homens foram pulando ao mar, como que tragados por um sonambulismo doentio. Um pulava e os outros ficavam olhando a princípio surpresos, mas logo depois voltavam a um estado de apatia absoluta. E assim foi um por um, até que o narrador fica sozinho, todavia não pula, sobrando como sobrevivente para narrar o inexplicável. Os ouvintes de sua narrativa o indagam se ele não havia sentido nada; ele explica que sentiu um grande tédio e não sabe o porquê não seguiu os outros, porém dá uma razão ao desarrazoado: “em vez de esgotar-me numa defesa angustiosa e a *qualquer preço* contra o que sentia, como devem ter feito todos os outros [...], sem perceber, simplesmente aceitei aquela morte hipnótica, como se já estivesse anulado” (QUIROGA, 2010, p. 67 - grifos do autor citado). Mais uma vez, como no caso dos outros contos, temos objetos que se alçam à condição de protagonistas da narrativa, dada a importância que assumem no enredamento dos fatos.

O teórico francês Michel Viegnes (2006) argumenta sobre o valor dos objetos na construção da ficção literária e, indagado sobre a presença de uma alma nos objetos inanimados, ele assevera que, quer se trate de um objeto benéfico ou de um objeto amaldiçoado, distorcendo e degenerando a realidade, o objeto sempre será o suporte de uma projeção do próprio sujeito, o qual investe no objeto seus desejos, seus sonhos ou seus pavores e seus medos. Nessa linha de compreensão, o inexplicável dos objetos seria invocado por aquilo que há de inexplicável no próprio sujeito. A estátua com vida, a mão mumificada de um macaco ou os barcos suicidas representariam, portanto, a face terrífica, complexa e inexplicável dos sujeitos que se iludem ao pensar que possuem esses objetos. Afinal quem possui e quem é possuído?

### **Bibliografia**

- BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Trad. António Massano; Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. Os fantasmas da cidade. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano – 2. Morar, cozinhar**. Trad. Ephraim Alves; Lúcia Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- DOMÈNECH, Michel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FINNÉ, Jacques. **La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle**. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. J.J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcelo de Oliveira; MICHELLI, Regina. **Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 173-87.

- JACOBS, W.W.. A mão do macaco. Trad. Rubem Fonseca. In: MANGUEL, Alberto (Org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 13-24.
- JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2008, p. 309-67.
- KING, Stephen. **Dança macabra**. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- KING, Stephen. **Danse macabre**. London: Hodder & Stoughton, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MÉRIMÉE, Prosper. A Vênus de Ille. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. In: CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 241-66.
- PONGE, Francis. **Alguns poemas** (Antologia poética). Org. e trad. Manuel Gusmão. Lisboa: Cotovia, 1996.
- QUIROGA, Horacio. Os barcos suicidas. In: QUIROGA, Horacio. **Contos de amor, de loucura e de morte**. São Paulo: Abril, 2010, p. 63-7.
- SÁ, Daniel Serravalle de. Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: terror e horror no cinema brasileiro. ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio. **Vertigo: vertentes do gótico no cinema**. Porto Alegre: UFCSPA, 2017. (prelo)
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VIEGNES, Michel. **Le fantastique**. Paris: Éditions Flammarion, 2006.