

O ABSURDO DESCONCERTANTE NO CONTO “OS HOMENS QUE SE TRANSFORMAVAM EM BARBANTES” DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

THE DISCONCERTING ABSURDITY ON THE SHORT STORY “OS HOMENS QUE SE TRANSFORMARAM EM BARBANTES” BY IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

ANTONIA MARLY MOURA DA SILVA*
antonia.marly2013@gmail.com

O conto “Os homens que se transformaram em barbantes” (1976) é marcado pela confluência entre o fantástico e a crítica social, legitimando um drama grotesco sustentado pelo poder atribuído a um objeto, o que nos remete a Calvino (1990, p. 47) que diz: “numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico”. O desvio natural e social na composição da figura humana se apropria metaforicamente de motivos perenes na literatura fantástica como a metamorfose física, o absurdo e a sátira para evocar a decadência humana e um mundo em desagregação. No relato, um homem na normalidade do seu cotidiano experimenta a anormalidade da transformação do seu corpo em barbante. A metamorfose física enaltece a libertação do corpo humano de suas propriedades naturais. Por esse viés, o objetivo desse trabalho é analisar o conto selecionado, acatando como linha de força a condição bizarra da coisificação humana, que se desvela pelo insólito, na linhagem da sátira e do exagero. Nesse sentido, são oportunos os postulados teóricos de Bergson (1983), Propp (1992), Roas (2001, 2014), Campra (2001, 2016) e outros.

Palavras-Chave: Fantástico; Crítica social; Conto brasileiro contemporâneo.

The short story “Os homens que se transformaram em barbantes” (1976) (The Men Who Turned into Strings) is marked by the confluence between the fantastic and social criticism, legitimizing a grotesque drama sustained by the power attributed to an object, which reminds us of Calvino (1990, p. 47) who says: “in a narrative an object is always a magical object”. The natural and social deviation in the composition of the human figure appropriates metaphorically on perennial motifs in fantastic literature such as physical metamorphosis, the absurd and satire to evoke human decadence and a world in disintegration. In the plot, the man – as he is referred to - in the normality of his daily life experiences the abnormality of the transformation of his body into string. The physical metamorphosis extols the liberation of the human body from its natural properties. From this perspective, the objective of this paper is to analyze the selected short story, accepting as a guiding principle the bizarre condition of human objectification, which is revealed by the unusual, in the lineage of satire and exaggeration. In this sense, the theoretical postulates by Bergson (1983), Propp (1992), Roas (2001, 2014), Campra (2001, 2016) and others.

*Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (2001), com Estágio Pós-doutoral em Letras pela Universidade de Coimbra – PT (2017). Professora aposentada da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando voluntariamente como docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da referida Instituição. Brasil. ORCID: [0000-0002-2939-0626]

Keywords: Fantastic; Social criticism; Contemporary Brazilian short story.

Data de receção: 16-10-2024

Data de aceitação: 21-04-2025

DOI: 10.21814/2i.6006

1. Introdução

No âmbito dos estudos literários, é notória a concepção de que na literatura fantástica o extraordinário irrompe “no mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável”, segundo Vax (Ceserani, 2006, p. 47), provocando *hesitação* (Todorov) ou *estranhamento* (Freud). A fratura na tênue linha entre o real e o irreal situa designações importantes sobre a natureza do fantástico, concebida como “ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana”, como diz Caillois (Ceserani, 2006, p. 47) ou como “invasão repentina do mistério no quadro da vida real”, de acordo com Castex (Ceserani, 2006, p. 46).

Uma primeira preocupação que move a definição de fantástico deriva da ambiguidade e da incerteza que o texto postula frente a um julgamento flutuante sobre o evento irreal. Todorov (1968) defende que o tempo da dúvida é a marca desse modo ficcional, ressaltando a hesitação como condição fundamental para a existência do fantástico. Na defesa da hesitação como seu atributo básico, o filósofo e linguista búlgaro destaca:

por um lado, ela representa a quintessência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, próprio de toda literatura, é seu centro explícito. Por outro lado, entretanto, ela não é mais que uma propedêutica da literatura: combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida; ela deve partir da linguagem, mesmo se for para recusá-la. Ora, a literatura, no sentido próprio, começa para além da oposição entre real e irreal.” (Todorov, 2008, p. 176)

Nessa linha de reflexão, o sentimento do fantástico se aloja no ato da leitura no qual os domínios miméticos – o natural e o sobrenatural – são implicados por um questionamento do ponto de vista dos seres ficcionais, incluindo-se o leitor, numa espécie de espetáculo insólito que desencadeia uma visão perspectiva ambígua, contraditória e incerta diante dos eventos extraordinários. Na defesa da incerteza como traço do fantástico, Irène Bessière (2012, p. 305) aponta “uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo”. Rosalba Campra (2001, p. 191), por seu turno, afirma: “La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque através de mecanismos bien diferentes [...] sigue siendo la [...] de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad”. Nesse sentido, é preciso levar em conta a motivação realista que sustenta a literatura fantástica. Rosalba Campra em seu livro *Territórios da ficção fantástica* (2016, pp. 25-26) afirma:

os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo em que solicitam a nossa aceitação exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade).

Observa-se, nas palavras da estudiosa argentina, a coexistência de duas instâncias – a real e a irreal – sem os quais o efeito fantástico não se aloja. Nesta linha de pensamento, Roas (2014, p. 54) argumenta que “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira”. Isso implica dizer que as fronteiras do fantástico não são tão fáceis de delimitar. Em geral, parte-se da premissa da intrusão do extraordinário no mundo cotidiano, em que tudo parece normal. No entorno desse posicionamento, é imperativo acrescentar a harmoniosa relação entre o familiar e o

estranho que estão na base da composição do fantástico, compreendido por uma ambiguidade que sustenta as facetas da representação insólita da realidade.

Roas (2014, p. 115) esclarece: “as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que (...) foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural”. Acrescente-se ainda o que argumenta Sartre (2005, p. 137) sobre a natureza do fantástico contemporâneo:

o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência. (...) nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o homem tornou-se uma maneira entre cem de refletir sua própria imagem.

A ambiguidade inerente ao fantástico se configura de maneira muito particular nos contos de Ignácio de Loyola Brandão. Em sua arquitetura ficcional, a configuração insólita da realidade se aproxima daquilo que Bessière (2012, p. 316) assim denomina:

discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial. Ele recolhe os sujeitos mais diversos; lugar de espectros banais, constrói-se a partir de uma vasta ausência coletiva. Mas esta imaginação não é assim tão liberta como parece.

Na ficção de Brandão, pois, o extraordinário se aloja em um mundo aparentemente ordinário, deflagrando a possível anormalidade da realidade. Tais indicativos são oportunamente destacados por Roas ao argumentar sobre o estatuto do fantástico subordinado ao cotidiano e ao espaço ocupado pelo leitor:

para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastonará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. (Roas, 2001, p. 8).

Em vista de tais ideias, este texto pretende trazer uma discussão da obra do autor de *Cadeiras proibidas*, destacando seu universo ficcional fantástico com pendor para a crítica sociológica. No conto “Os homens que se transformaram em barbantes”, selecionado como objeto de estudo neste artigo, observa-se a filiação do fantástico com a representação da metamorfose física, no ambiente citadino de uma repartição de trabalho. Trata-se da transgressão da norma de ordem biológica pois diz respeito à composição desviante do físico do protagonista da história. Na configuração grotesca do homem em que o natural é substituído pelo artificial, o absurdo sustenta a ação ficcional, de modo a questionar o humano. Podemos dizer que o grotesco e o absurdo advêm da transgressão na composição física do personagem, ou seja, na transformação da carne em barbante, numa combinação de elementos díspares e insólitos que põem em causa a delimitação de fronteiras entre o real e o irreal. Nesse sentido, é oportuno destacar que o que move o grotesco é o “desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais”, conforme argumenta Sodré (2002, p. 31). O exagero na deformação do corpo, situada como resultante de uma suposta epidemia na cidade, caracteriza-se como um evento extraordinário. Tais expedientes nos remetem diretamente ao pensamento de Vladimir Propp (1992, p. 91) que esclarece:

O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco. (...) No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível.

Propp (1992, p. 91) acrescenta: "O grotesco é uma construção artificial e fantástica de combinações que não são encontradas na natureza e na sociedade." Pelo viés do grotesco e do fantástico, pois, o conto "Os homens que se transformaram em barbantes" caminha nessa direção ao sublinhar o extraordinário como elemento motor na composição do drama do personagem, inclusive seu desencantamento em relação ao mundo e, em decorrência disso, o sentimento de angústia e medo diante do seu corpo disforme e ridicularizado. Nesse sentido, concordamos com Simões (2004, p. 444) ao afirmar que o "fantástico e o grotesco vêm lentamente insinuando o estranho e o diferente e, assim, vão ganhando uma dimensão subversiva da ordem natural e instituindo uma ruptura da norma". No referido conto, a coisificação do personagem, potencializa o entrecruzamento do cômico com o grotesco, onde o insólito se aloja.

Na obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1983), Bergson situa a transformação do humano em coisa como um forte motivo para uma sugestão cômica. Afirmo o estudioso: "não é preciso ir ao extremo da identificação entre a pessoa e a coisa para se produzir o efeito cômico. Basta que se insinue confundir a pessoa com a função que ela exerce" (Bergson, 1983, p. 33).

Poderíamos dizer, à luz desse pensamento, que o homem objetificado e ridicularizado afeta sua espécie e é afetado em sua existência, isso ocorre nas relações afetivas e em seu estado de devir entre as criaturas de carne e osso. Afastado da corporeidade natural e desintegrado do mundo, a humanidade é colocada em risco, interferindo diretamente em seu *ethos* e sua função como sujeito social. É, pois, seguindo tal linha de pensamento que faremos uma leitura do conto referido no decorrer desse artigo.

2. O fantástico comprometido de Ignácio de Loyola Brandão

Na ficção de Ignácio de Loyola Brandão¹, convém observar a relação visceral de seu discurso mimético com o campo social. Graças à carreira como jornalista, o escritor aguçou um olhar crítico sobre suas experiências de vida e sobre os fatos históricos. A lucidez do discurso e engenhosas figurações que remetem ao contexto de produção de suas obras podem ser observados desde a publicação do romance *Zero* (1974), em vários aspectos estruturais de sua ficção. Em seus volumes de contos produzidos nos anos 60 e 70, o escritor demarcou o território de sua literatura com uma marca inconfundível: a expressão das minúcias do cotidiano e um realismo mascarado. As tensões e os conflitos sociais que se observa em sua literatura são referidas pelo próprio escritor que diz assim: "[...] acho que fiz uma literatura 'comprometida', vamos dizer isso entre aspas, com a realidade, mas na verdade ela transfigurava essa realidade" (Brandão, 2002, p. 40).

Trata-se de uma literatura situada no contexto da ditadura, marcado pela repressão e pela censura. É este o cenário promissor para a literatura fantástica, uma vez que engenhosas técnicas ficcionais e representações alegóricas favoreciam a circulação de um repositório imagético sobre a realidade e, sobretudo, o dribble diante da política da mordada em vigor no período. Sobre a literatura produzida nesse período, Regina Dalcastagnè (1996, pp. 43-44) afirma: "O medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, desordenou ideias, maculou de vergonha o pensamento. Foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que devia ser dito e como devia ser dito".

¹ O escritor estreou no cenário das letras brasileiras em 1965, com a publicação de *Depois do Sol* uma coletânea de contos lançada no mercado editorial, meses após o golpe militar de 64.

Assim, no embate entre o estético e o ideológico, no caótico e conturbado cenário social e político, metáforas e alegorias sustentam realidades insólitas e estranhas, marcadas pelo viés onírico e pela loucura. Nessa linha de pensamento, entendemos a irrupção do insólito, tal como concebe Flávio Garcia (2007, p. 19), ou seja:

aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade.

É lícito dizer, pois, que em *Cadeiras proibidas* se comprova o manejo cuidadoso dos efeitos figurativos que o escritor investiu em sua ficção. A obra é constituída de trinta e oito contos² que apresentam como eixo central a estranheza da humanidade. São histórias que chamam a atenção pela recorrência da expressão “O homem que” em seus títulos. Narrativas impregnadas de uma visão sobre a complexidade da vida e do absurdo da realidade. Nessa obra, o teor embativo e o espírito de resistência podem ser compreendidos a partir do que afirma o próprio o escritor: “para esse livro parti de um princípio que já me orientara parcialmente em *Zero*; a realidade quase sempre tem se mostrado mais absurda que o próprio absurdo” (Brandão *apud* Steen, 2008, p. 20). Brandão aponta o movimento entre ficção e realidade que baliza *Cadeiras proibidas* (1976), declarando a ausência de inocência nos contos. Afirma o autor (Brandão, 1987, pp. 72-73):

Nos anos setenta, a situação brasileira me parecia bastante irreal. Ainda parece hoje. No entanto, era diferente naquela época, com o regime ditatorial, a censura, o amordaçamento geral. Eu via os jornais contemplando uma realidade e estampando outra. [...] Portanto, observava a realidade sendo distorcida e uma outra sendo fabricada, impingida. A percepção desta situação me levou à descoberta (óbvia) de que *as coisas eram, mas não eram*. E, desta maneira, na observação do dia a dia, foram surgindo as histórias que compõem *Cadeiras proibidas*. Um mundo alucinado, um delírio, parecendo fantasia, mas na verdade apenas máscaras. Cada conto de *Cadeiras proibidas* deve ser lido de diferentes modos, sempre procurando o que há por trás. Não existem contos inocentes’ neste livro.

No conto “Os homens que se transformavam em barbante”, integrante da terceira parte da coletânea denominada “Clima”, o fantástico já se anuncia no próprio título. Na arquitetura ficcional, o jogo entre a normalidade e a anormalidade dos fatos narrados sustenta a temática da coisificação humana que se observa na transformação de um homem em barbante. As indeterminações e as incertezas do ponto de vista do narrador são referidas logo nas primeiras linhas. O fato ocorre numa cidade grande, quando o narrador-personagem com seus quinze anos rememora suas experiências. O distanciamento temporal justifica a ausência dos detalhes que ele não menciona, pois já não lembra, como o nome da cidade, omissão referida textualmente na voz narrativa.

A diegese gira em torno da transmutação do corpo desse sujeito não nomeado, evento que ocorre num intervalo de dois dias e se manifesta por meio de elementos narrativos marcados pela nostalgia da unidade perdida. No primeiro dia, dentro da normalidade de seu cotidiano, o personagem realiza suas atividades rotineiras, sai de casa para o trabalho e somente no final do expediente percebe o início do processo de metamorfose do corpo. Não há precisão quanto ao horário do insólito evento, no entanto, é válido destacar que ocorre no fim da tarde, pois, cansado, ele vai para casa e lá segue com sua rotina noturna:

² Os relatos estão distribuídos em oito partes assim identificadas: “Cotidiano”, “Corpo”, “Clima”, “Mundo”, “Indagação”, “Descoberta”, “Ação” e “Vida”.

Acontece que, certo dia, um habitante desta cidade saiu de casa, pela manhã, dirigindo-se ao emprego. Fez todas as coisas de praxe. Cumprimentou os vizinhos, o barbeiro da esquina, o vendeiro, os colegas no ponto do ônibus, agradeceu ao motorista, ao ascensorista, sentou-se em sua mesa. Nesse dia, no fim do expediente, o homem notou que seu pulso esquerdo parecia mais fino. “Bobagem. Impressão. Acho que estou cansado demais.” Foi para casa, jantou, viu telenovela, dormiu. (Brandão, 2002, p. 54)

No segundo dia, o desdobramento do corpo começa no início da manhã com os pulsos e as pernas afinadas, mas é no final da tarde que o homem é afetado pelo objeto, transformado em barbante, restando apenas a cabeça como traço de sua humanidade e de sua racionalidade.

Na manhã seguinte, o pulso tinha se afinado mais. E suas canelas pareciam de criança. Chamou a mulher. Ela ficou tão impressionada, que o homem se arrependeu de ter mostrado. Não havia dor, apenas fraqueza.

Partiu para o emprego. Contente, cumprimentando as pessoas e agradecendo ao motorista e ao ascensorista. No meio da tarde, porém, não conseguiu trabalhar. O pulso estava fino e dobrava-se. Maleável, sem consistência. O homem, envergonhado, puxou a manga da camisa. O mais que pôde, para que os colegas não vissem.

Mas viram. O homem tinha o corpo transformado. A cabeça, única coisa normal, caiu sobre a mesa. (Brandão, 20002, p. 54)

Na composição do enredo, no curso dos acontecimentos que contrariam a natureza, os elementos imagéticos se projetam sobre os sentimentos da mulher e os do marido em relação ao evento irreal: ela impressionada e ele envergonhado. Por meio de um discurso que desvela as tensões do personagem, o leitor acompanha o processo de desdobramento do eu. O movimento entre o eu e o outro pode ser observado na ação do personagem que esconde, por baixo da manga da camisa, o pulso transformado em barbante, num espetáculo de horror que sugere a ameaça da existência humana, metaforicamente inscrita na ausência de carne e osso, matéria misteriosamente transformada. O gesto de esconder o fino pulso imprime ao relato um tom irônico, uma vez que, afastado do padrão social aceito, o homem-barbante é ridicularizado, diminuído, depreciado, num misto de horror e pena. Tais expedientes nos levam a pensar o grotesco na linhagem formulada por Kayser (2013) que situa o grotesco no movimento com outras categorias como o burlesco, o bizarro, o cômico, o ridículo, o monstruoso, o disforme, entre outras similitudes que contribuem para acentuar sua ambivalência.

Uma primeira questão chama a atenção quanto ao julgamento da fisionomia desfigurada do homem: não é a dor que o incomoda, pois não há dor, mas sua fraqueza diante do corpo anulado por um objeto. Tal fraqueza ecoa na imagem da cabeça que cai sobre a mesa. O acontecimento se apresenta como um dado significativo, pois enfatiza o poder simbólico da cabeça, onde se aloja o cérebro, fonte da força vital do corpo. A cabeça que cai emblematiza uma imagem caótica de fim e um sentimento de entrega e de submissão, codificado pela linguagem.

É indiscutível o papel fundamental do pulso na deformidade do corpo do personagem. Na fusão entre as duas matérias, a essência humana é eliminada com a substituição do corpo de carne e osso pelo barbante, metáfora da morte do indivíduo, sugerida com a queda da cabeça sobre a mesa. Convém destacar que o pulso é um indicador de vida. Na prática médica, o exame do pulso é um procedimento importante para inferir sobre a vida. Acrescente-se, ainda, os significados em torno da imagem de um punho erguido e cerrado, sinônimo de força e resistência relacionadas às causas sociais. O pulso do personagem, ao contrário, maleável e sem consistência, dobrava-se, ele já não podia expressar tal sentimento pois o humano é eliminado pelo objeto.

As tensões entre humano e coisa que sustentam o drama do personagem dividem espaço entre a normalidade e a anormalidade dos fatos narrados. A estranheza do homem-barbante, numa configuração grotesca e estruturalmente desviante, acentua o fenômeno do rebaixamento e da ridicularização do corpo anormal, numa composição que o aproxima de um monstro moderno. Neste sentido, convém lembrar a oportuna visão de Gama-Khalil sobre essa figura na literatura (2018, p. 21), em particular a ideia de que estes “sempre representam o diferente, o sujeito situado nas margens em função de seu descompasso físico e/ou psicológico em relação aos demais sujeitos” (Gama-Khalil, 2018, p. 21).

No conto, a monstruosidade do homem que de repente se revela como um homem-barbante, um excêntrico em seu mundo, é expressa como uma anomalia. Nesse sentido, é importante considerar o que nos diz Santos (2009, p. 138) sobre o grotesco como anomalia. Ele assim argumenta:

Como categoria pautada no anômalo, o grotesco, amiúde, buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico – grosso modo, podemos dizer que o grotesco é uma estética do outro. O grotesco em geral emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum.

O personagem de Brandão é configurado como um Minotauro às avessas, pois, na composição de sua monstruosidade, é portador de um corpo constituído de barbante e cabeça de homem, ao qual podemos associar o bizarro e o grotesco em sua figurativização: “O torso não era mais grosso que um lápis, suas pernas e braços, finos como cordéis. Mas ele estava lúcido, coerente, o cérebro não tinha sido perturbado. Além do impacto, e da surpresa ante o estranho, o homem continuava o mesmo.” (Brandão, 2002, p. 54). A imagem conjuga a monstruosidade do corpo em sua desconstrução, enfatizando a transgressão com o que é entendido como familiar. Trata-se de um físico disforme, o “fora de ordem”, ou melhor, uma “outra ordem do real”. No relato, tais expedientes potencializam variados questionamentos sobre a humanidade e a anormalidade normalizada de homens que se transformam em barbantes ou em vidro, desaparecendo como espécie, conforme se observa no ponto de vista do narrador:

A cidade parece estar se habituando com a possibilidade de eventualmente alguém se transmutar (...). A população se acostumou. O homem se adapta às piores condições, conformando-se com os acontecimentos. Naquela cidade, tudo é frágil, a vida humana tem a espessura de um fio. Ou é delgada como um vidro. Mas isto vai se constituindo na normalidade (Brandão, 2002, p. 55).

Tais indicativos coadunam com o pensamento de Ceserani (2006, p. 71) sobre esse movimento entre realidades que baliza o fantástico, que, em sua visão, “surge em um “mundo familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo”. No relato, o familiar e o estranho irrompem para desvelar outra dimensão da realidade, instigando tais sentimentos, pois o homem-barbante já não é a única vítima, mas o terceiro caso da semana. Assim, com contornos de uma epidemia, outros indivíduos na cidade são transformados em vidros, causando temor na cidade, como destaca o narrador:

Os jornais noticiaram, as notícias trouxeram à luz novos casos. Pela cidade inteira acontecia aquilo: as pessoas se adelgavam, tornavam-se frágeis. Em pouco tempo, outro fato surgiu, ao lado dos homens que se transformavam em barbantes. Eram os que se transformavam em vidro. [...] Aquela população alegre, saudável, descontraída, começou a viver apavorada. Sem saber se, a qualquer momento, o vírus (seria vírus?) podia atacar. (Brandão, 2002, p. 54-55).

Os corpos transformados em objetos – barbantes ou vidros - subjugam o humano numa conotação negativa, pois são coisificados e caricaturizados. Diante desse quadro imagético de ruína e caos em que homens de vidro se desfazem “Em plena rua, à vista de todos”, numa dinâmica social marcada pela transmutação naturalizada dos moradores dessa cidade, parece-nos lícito associar esse campo do absurdo da realidade com o contexto do conto de Brandão. Trata-se dos anos 70, marcado pelo agenciamento de forças policiais e militares, no cenário turbulento da ditadura, época em que se difundiram práticas e métodos inapropriados de violência, orientados para a lógica do sistema opressor instaurado. Época notadamente reconhecida pelo desaparecimento de pessoas que eram contra a máquina do aparato do regime ditatorial, desaparecimento que ecoa na voz do narrador: “Não causa mais surpresa quando um barbante é levado pelo vento ou, em dias de chuva, é tragado pela enxurrada” (Brandão, 2002, p. 55).

No conto, indícios do cenário social de violência do período pós-64 pode ser observado na engenhosa forma empreendida pelo escritor na manipulação da linguagem. O uso do termo “batida”, na voz do narrador, nos permite associar à operação truculenta de agentes da segurança pública que, sem aviso prévio, realizavam “batidas policiais”, abordando pessoas nas ruas ou em espaços privados, com práticas de tortura e extermínio. Metaforicamente, os indicativos dessa segurança encontram-se referidos no campo semântico da palavra “Blindex”, referência em tecnologia de vidros e proteção balística, um sinônimo de escudo contra o inimigo, o que se pode inferir a partir do seguinte trecho: “Tinham que ter muito cuidado, ao andar pela rua, ao trabalhar, porque podiam se quebrar com qualquer batida. Vez ou outra, os homens de vidro se desfaziam. Em plena rua, à vista de todos. Como o vidro blindex que se estilhaça por inteiro” (Brandão, 2002, pp. 54-55).

A aceitação do absurdo da realidade convalida também a condição objetificada do corpo que é distorcido, eliminado e socialmente depreciado, o que se observa no sentimento de vergonha expresso pelo homem destroçado diante do julgamento da esposa em seu início de metamorfose.

O absurdo da realidade, portanto, alicerça o espanto e o pavor daqueles que antes da suposta epidemia eram alegres e saudáveis. Vale destacar, ainda, que a imagem do caos na cidade, um inferno carnavalizado³, nos termos bakhtinianos, compõe um quadro de naturalização da barbárie, pois diante do fracasso das medidas públicas para sanar o problema, a comunidade passa a conviver harmoniosamente com a desordem.

A Secretaria de Saúde analisou o ar, a água, tudo, em busca das causas. O ar era bom, não poluído. E as águas vinham de nascentes puras ou de poços artesianos límpidos. Pensou-se que algumas pessoas podiam estar colocando elementos venenosos na comida ou em caixas-d'água. Investigações nada concluíram.

Até hoje, nada se sabe. A cidade parece estar se habituando com a possibilidade de eventualmente alguém se transmutar. (Brandão, 2002, p. 55).

Na composição de um quadro descritivo da gestão pública sobre os problemas sociais, o narrador constrói uma imagem bastante real da hipocrisia da sociedade para reiterar uma lógica própria e forçadas medidas em busca de progresso e salvação, configurado no conto como o anormal naturalizado no cotidiano banal. Não é então de se estranhar, pois, que os moradores desta cidade não nomeada se habituem com o absurdo da realidade.

³ Convém destacar que aqui não temos a pretensão de demarcar fronteiras sobre categorias que envolvem a noção do grotesco, nem mesmo circunscrever a relação que comumente se estabelece entre grotesco e riso. Também não nos interessa sumariar divergências entre as teses de Bakhtin e de Kayser sobre esse assunto.

3. Considerações finais

Cadeiras proibidas, como em outras narrativas de Ignácio de Loyola Brandão, é uma obra em que o escritor se apropria metaforicamente de problemáticas da época de sua criação para compor um modo muito peculiar de ficcionalização da realidade. O labor estético é notável na obra, publicada no contexto da ditadura no Brasil. Em seus trinta e oito contos, observa-se a riqueza de imagens e motivos que indiciam tensões inerentes à história da época.

O conto “Os homens que se transformavam em barbante” dramatiza a incompletude do protagonista numa atmosfera de horror, ratificando a imagem de um mundo corrompido pela ausência de humanidade. A narrativa põe em cena um personagem numa sinistra abjeção do corpo para desvendar o espetáculo da subjetiva e cruel experiência do duplo. É na representação do personagem central que se observa a sutileza da transferência metafórica na composição de imagens que convergem para o contexto da obra. O corpo constituído de cabeça e barbante imprime a problemática do desdobramento do eu, marcada pela falta de conexão entre duas matérias. Por um lado, um organismo vivo que pulsa e pensa, e, por outro, um objeto, energia morta. A razão, materializada na imagem da cabeça, é afetada pela desrazão, representada na imagem do barbante. Tais atributos acentuam a fluidez de um corpo e uma experiência que a razão não consegue explicar.

Desnaturalizado em sua composição material e desestabilizado como sujeito, o homem transformado em barbante vivencia uma situação limite e sem-saída, com a qual é obrigado a conviver. Não se trata de uma duplicação ameaçadora, pois eles “tornavam-se frágeis” (Brandão, 2002, p. 54), mas de uma relação que se conjuga pela diferença e pelo *devenir*.

A atmosfera fantástica ancora o estrato crítico da narrativa, oferecendo, a partir da perspectiva do narrador, a lente através da qual o leitor acompanha o conflito do homem com as forças da natureza. No drama do personagem, observa-se o descompasso do sujeito e o seu modo de estar no mundo, um mundo enraizado pelo preconceito que exclui o diferente e o anormal.

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. (2010). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (trad. Yara Frateschi Vieira). Hucitec.
- Bessièrre, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In D. Roas (Eds), *Teorías de lo fantástico* (pp. 83-104). Arco Libro.
- Bessièrre, I. (2012). O relato fantástico: forma mixta do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, 305-319. Consultado em <https://adamo.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>
- Bergson, H. (1983). *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. (2. ed, trad. Nathanael C. Caixeiro). Rio de Janeiro: Zahar editores.
- Brandão, I. de L. (1987). “De onde nascem as histórias”. In *O homem do furo na mão e outras histórias* (pp. 72-29). São Paulo: Ática.
- Brandão, I. de L. (2002a). *Cadeiras Proibidas*. (9. ed). Global Editora.
- Brandão, I. de L. (2002b). *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales.

- Brandão, I. de L. (2008). Entrevista por Steen, Edla van. *Viver e escrever*. (2. ed, pp.180-203). L&PM.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In D. Roas (Eds), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Arco Libros.
- Campra, R. (2016). *Territórios da ficção fantástica* (trad. Flávia Pestana). Dialogarte Publicações.
- Calvino, I. (2004). Introdução. In I. Calvino (Eds). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (pp. 45-65). Companhia das Letras.
- Ceserani, R. (2006). *O fantástico* (trad. N. C. Tridapalli). Curitiba: UFPR.
- Dalcastagnè, R. (1996). *O Espaço da Dor: O regime de 64 no romance brasileiro*. Editora da Universidade de Brasília.
- Freud, S. (1996). O estranho. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (v. 18, pp. 237-269), (trad. e ed. geral Jayme Salomão) Imago.
- García, F. (2007) O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In F. García (Eds), *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. (pp. 10-22). Dialogarts.
- Gama-Khalil, M. M.; Santos, J. da S. (Eds). (2018). *Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção*. Bonecker.
- Kayser, W. J. (2013). *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. (trad. J. Guinsburg). Perspectiva.
- Moraes, E. R. (2017). *O corpo impossível: A decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille*. Iluminuras.
- Propp, V. (1992). *Comichidade e riso* (trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). Ática.
- Roas, D. (Eds). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.
- Roas, D. (2014). *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas*. (trad. J. Fuks). UNESP.
- Santos, F. R. da S. (2009). Grotesco: um monstro de muitas faces. In F. R. da S. Santos, *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica. Consultado em <http://books.scielo.org>
- Simões, M. J. (2004). Metamorfoses do corpo no fantástico e no grotesco românticos. In H.C. Buescu; J. F. Duarte; F. F. da Silva (Eds), *Corpo e paisagem românticos*. (pp. 433-445). Colibri.
- Sodré, M.; Paiva, R. (2002). *O império do grotesco*. Mauad.
- Todorov, T. (1975). *Introdução à literatura fantástica* (trad. de Maria Clara Correa Castelo). Perspectiva.