

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

RODRIGO DONIZETI MINGOTTI

DO TRADICIONAL AO MINICONTO:
a produção fantástica brasileira do século XIX ao século XXI

São José do Rio Preto
2025



RODRIGO DONIZETI MINGOTTI

DO TRADICIONAL AO MINICONTO:
a produção fantástica brasileira do século XIX ao século XXI

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer.

São José do Rio Preto
2025

M664t	Mingotti, Rodrigo Donizeti Do tradicional ao miniconto : a produção fantástica brasileira do século XIX ao século XXI / Rodrigo Donizeti Mingotti. -- São José do Rio Preto, 2025 265 f. : il., tabs. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Norma Wimmer 1. Literatura brasileira. 2. Literatura fantástica. 3. Crítica literária. 4. Contos brasileiros. 5. Ficção fantástica brasileira. I. Título.
-------	--

RODRIGO DONIZETI MINGOTTI

DO TRADICIONAL AO MINICONTO:

a produção fantástica brasileira do século XIX ao século XXI

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários.

Data da defesa: 28/02/2025.

Comissão Examinadora

Profª. Drª. Norma Wimmer

UNESP – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas – Câmpus de São José do Rio Preto

Orientadora

Profª. Drª. Andressa Cristina de Oliveira

UNESP – Câmpus de Araraquara

Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profª. Drª. Kênia Maria de Almeida Pereira

Universidade Federal de Uberlândia/UFU

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Dedico este trabalho a Deus, pelo amparo nas horas mais difíceis.
Aos meus pais, pelas horas de trabalho para que eu pudesse aqui chegar.
E a todos ao meu redor, pela convivência, apoio e atenção quando mais precisei.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha sincera gratidão a todos que contribuíram para a realização desta tese.

Primeiramente, agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Norma Wimmer, por sua orientação valiosa, paciência e incentivo ao longo de toda a minha jornada acadêmica. Sua expertise e apoio foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também aos membros da banca examinadora, de qualificação e defesa, pelas suas contribuições e sugestões que enriqueceram esta pesquisa.

Um agradecimento especial a todos os meus colegas e amigos, que estiveram ao meu lado, proporcionando apoio emocional nos momentos que mais precisei.

Não poderia deixar de mencionar minha família, que sempre acreditou em mim e me incentivou a seguir meus sonhos. Agradeço aos meus pais, Roseli e Rudnei, pelo incentivo aos estudos que me proporcionaram ao longo da vida.

Ao Ibilce e ao PPG-Letras, agradeço a oportunidade que me fora dada. Foram mais de 10 anos de aprendizagem, desde a Graduação até a conclusão deste Doutorado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço por fomentar meus estudos.

Por fim, agradeço a todos que, apesar de não estarem aqui citados, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho fosse possível. Cada um de vocês fez a diferença nesta jornada.

“A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela.”

Tzvetan Todorov (1992, p. 27).

RESUMO

A literatura fantástica, emergente entre os séculos XVIII e XIX, tem se manifestado ao longo dos anos em variados contextos sociais e de produção, de diferentes formas, configurando novas perspectivas e acepções acerca de suas especificidades textuais e semânticas. O século XIX, majoritariamente, é conhecido como o marco do fantástico, sobretudo nas narrativas europeias de Maupassant e Hoffman e na estadunidense de Edgar Allan Poe. À época, no Brasil, essas narrativas “fantasiosas” foram suprimidas pelas que prezassem pelo realismo e poder documental nacional, não recebendo a devida atenção da crítica e história literária. Entretanto, novos estudos, a partir do século XX, têm-se debruçado sobre a presença fantástica na literatura deste período. No século XX, essa modalidade exerceu um papel notório na literatura brasileira do período, trazendo à tona novos autores que se consagraram no gênero. Já no século XXI, a literatura fantástica ainda tem o seu papel, adaptando-se às novas transformações. Conjugando estes aspectos, objetiva-se com este trabalho analisar a manifestação do fantástico na série literária brasileira, entre meados do século XIX e início do século XXI, de modo a analisar e explorar suas principais particularidades, conversões e oscilações temáticas e de estilo, sob as formas do conto e miniconto, as quais, indissociavelmente, se ligam à produção de efeitos e sentidos do fantástico. A tese desenvolvida é a de que o fantástico é um gênero fluido, interpolar e se modificou de acordo com os contextos e suportes (conto e miniconto) de produção, oscilando do chamado fantástico tradicional às produções contemporâneas, com as devidas nomenclaturas, subclassificações e acepções semânticas e estilísticas. Para a comprovação dessa hipótese, retomando estudos na área, foram selecionados exemplos narrativos de autores brasileiros do século XIX ao XXI que permeiam a literatura fantástica, em diferentes estados significativos, compondo os objetos de estudo desta pesquisa narrativas oitocentistas de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Machado de Assis; as do século XX de Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles e de Jayme Griz; e as dos anos iniciais do século XXI de Nuno Ramos. Ademais, ressalta-se a importância desta pesquisa, de forma a explorar a literatura fantástica brasileira, ampliando a gama de textos e autores, apresentando demais perspectivas teórico-críticas não só acerca do fantástico, como também do conto e do miniconto contemporâneo.

Palavras-chave: literatura fantástica; literatura brasileira; teoria e crítica literária; história literária; conto e miniconto.

ABSTRACT

The fantastic literature, which emerged between the 18th and 19th centuries, has manifested itself over the years in various social and production contexts, in different forms, configuring new perspectives and meanings regarding its textual and semantic specificities. The 19th century is mostly known as the landmark of the fantastic, especially in the European narratives of Maupassant and Hoffman and in the American narratives of Edgar Allan Poe. At the time, in Brazil, these “fantastics” narratives were suppressed by those that valued realism and national documentary power, not receiving due attention from literary critics and history. However, new studies, since the 20th century, have focused on the presence of fantasy in the literature of this period. In the 20th century, this modality played a notable role in Brazilian literature of the period, bringing to light new authors who became renowned in the genre. In the 21st century, fantasy literature still has its role, adapting to new transformations. Combining these aspects, the aim of this work is to analyze the manifestation of the fantastic in Brazilian literary series, between the mid-19th century and the beginning of the 21st century, in order to analyze and explore its main particularities, conversions and thematic and stylistic oscillations, in the forms of short stories and mini-stories, which are inextricably linked to the production of effects and meanings of the fantastic. The thesis developed is that the fantastic is a fluid, interpolated genre that has changed according to the contexts and supports (short story and mini-story) of production, oscillating from the so-called traditional fantastic to contemporary productions, with the due nomenclatures, subclassifications and semantic and stylistic meanings. In order to prove this hypothesis, based on other studies in the area, narrative examples of Brazilian authors from the 19th to the 21st Century were selected that permeate fantastic literature, in different significant states, composing the objects of study of this nineteenth-century research narratives by Álvares de Azevedo, Fagundes Varela and Machado de Assis; those from the 20th century by Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles and Jayme Griz; and those from the early years of the 21st century by Nuno Ramos. Furthermore, the importance of this research is highlighted, in order to explore Brazilian fantasy literature, expanding the range of texts and authors, presenting other theoretical-critical perspectives not only about the fantastic literature, but also about the contemporary tale and short tale.

Keywords: fantastic literature; Brazilian literature; literary theory and criticism; literary history; tale and short tale.

RÉSUMÉ

La littérature fantastique, apparue entre les XVIII^e et XIX^e siècles, s'est manifestée au fil des années dans divers contextes sociaux et productifs, de différentes manières, configurant de nouvelles perspectives et significations quant à ses spécificités textuelles et sémantiques. Le XIX^e siècle est surtout connu comme le repère du fantastique, notamment dans les récits européens de Maupassant et Hoffman et dans le récit américain d'Edgar Allan Poe. À l'époque, au Brésil, ces récits «fantastiques» étaient réprimés par ceux qui valorisaient le réalisme et le pouvoir documentaire national, sans recevoir l'attention voulue de la part de la critique et de l'histoire littéraire. Cependant, de nouvelles études, à partir du XX^e siècle, se sont concentrées sur la présence fantastique de cette période dans la littérature. Au XX^e siècle, cette modalité a joué un rôle notable dans la littérature brésilienne de l'époque, mettant en lumière de nouveaux auteurs qui se sont imposés dans le genre. Au XXI^e siècle, la littérature fantastique a encore son rôle, s'adaptant aux nouvelles transformations. En combinant ces aspects, le but de ce travail est d'analyser la manifestation du fantastique dans la série littéraire brésilienne, entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XXI^e siècle, afin d'analyser et d'explorer ses principales particularités, conversions et thématiques, et des oscillations de style, sous forme de nouvelles et de mini-récits, qui sont inextricablement liés à la production d'effets et de significations du fantastique. La thèse développée est que le fantastique est un genre fluide, interpolé et qui a changé selon les contextes et les supports (nouvelle et nouvelle) de production, oscillant du fantastique dit traditionnel aux productions contemporaines, avec les nomenclatures, sous-classifications appropriées. et les significations sémantiques et stylistiques. Pour prouver cette hypothèse, en s'appuyant sur d'autres études dans le domaine, des exemples narratifs ont été sélectionnés parmi les auteurs brésiliens du XIX^e au XXI^e siècle qui imprègnent la littérature fantastique, dans différents états significatifs, composant les objets d'étude de cette recherche : les récits du XIX^e siècle par Álvares de Azevedo, Fagundes Varela et Machado de Assis; celles du XX^e siècle de Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles et Jayme Griz; et ceux du début du 21^e siècle par Nuno Ramos. En outre, l'importance de cette recherche est soulignée, afin d'explorer la littérature fantastique brésilienne, en élargissant la gamme de textes et d'auteurs, en présentant d'autres perspectives théorico-critiques non seulement sur le fantastique, mais aussi sur les nouvelles et les nouvelles contemporaines.

Mots-clés: littérature fantastique; littérature brésilienne; théorie littéraire et critique; histoire littéraire; conte et miniconte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Estrutura da narrativa fantástica.	68
Figura 2 – Folha de rosto da segunda edição de <i>A Noite na Taverna: Contos Phantasticos</i> (1878), por J. M. de Macedo.	96
Quadro 1- Distinção entre os gêneros conto, novela e romance.	75
Quadro 2 – Autores e contos objetos de estudo da pesquisa.	93

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ASPECTOS TEÓRICOS DA LITERATURA FANTÁSTICA	18
2.1 PERCURSO HISTÓRICO DO FANTÁSTICO.....	19
2.2 (IN)DEFINIÇÕES DO FANTÁSTICO: POR UM ENTENDIMENTO DA(S) TEORIA(S)	32
2.3 FANTÁSTICO GÊNERO OU MODO LITERÁRIO?	64
2.4 EM SUMA, O QUE SE PODE COMPREENDER?	67
3 CONTO E MINICONTO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS.....	70
3.1 O GÊNERO CONTO	72
3.2 O GÊNERO MINICONTO	84
3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS ENTRE O CONTO, O MINICONTO E O FANTÁSTICO.	90
4 ANÁLISE DO CORPUS: CONTOS E MINICONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS.....	92
4.1 ÁLVARES DE AZEVEDO	94
4.1.1 <i>Noite na Taverna</i> (1855).....	97
4.2 FAGUNDES VARELA.....	113
4.2.1 “As bruxas” (1861).....	115
4.2.2 “As ruínas da Glória” (1861).....	121
4.3 MACHADO DE ASSIS	129
4.3.1 “O Capitão Mendonça” (1870).....	133
4.3.2 “A segunda vida” (1884)	141
4.4 MURILO RUBIÃO	148
4.4.1 “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947).....	151
4.4.2 “Os dragões” (1965).....	158

4.4.3 “Epidólia” (1974)	162
4.4.4 “O convidado” (1974)	167
4.4.5 “Teleco, o coelhinho” (1990)	173
4.5 LYGIA FAGUNDES TELLES	178
4.5.1 “A caçada” (1965)	181
4.5.2 “As formigas” (1977)	189
4.6 JAYME GRIZ	197
4.6.1 “O cavalo fantasma da estrada do Engenho Barbalho” (1969)	200
4.6.1 “O zumbi de ‘Mansinha’” (1972)	206
4.7 NUNO RAMOS	211
4.7.1 “Ele canta” (2001)	215
4.7.2 “Cinza” (2001)	218
4.7.3 “Vespa” (2001)	222
4.8 TAL BRASIL, QUAL FANTÁSTICO?	225
5 O ESPAÇO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA	231
5.1 O (NÃO) LUGAR DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX	232
5.2 DESDOBRAMENTOS DO FANTÁSTICO BRASILEIRO NO SÉCULO XX	242
5.3 A CONSTITUIÇÃO DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL	245
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
REFERÊNCIAS	252

1 INTRODUÇÃO

A literatura entendida como fantástica apresentou significativas transformações no decorrer do tempo, desde seu surgimento, perpassando por diferentes abordagens temáticas e conceituais, mostrando-se um gênero (ou modalidade, como sugere Ceserani, 2006) não estanque, em constante evolução. Suas origens ainda se encontram na penumbra da incerteza, mas os estudiosos da vertente consideram sua gênese entre os séculos XVIII e XIX. Para José Paulo Paes (1985), o fantástico teve suas manifestações primordiais por volta do século XVIII, na França, com forte tendência cientificista, em meio ao século das luzes, quando as superstições eram questionadas, assim como o eram as ideias irracionais e o sagrado. Neste emaranhado de ideais e concepções do Iluminismo, a literatura fantástica, ainda segundo Paes, irrompeu como uma forma de contestação do racional, codificando o real e fazendo emergir “o inexplicável, o sobrenatural – o irracional, em suma” (1985, p. 190).

Segundo Francisca Coalla (1994 *apud* Volobuef, 2000, p. 111), a partir desse período, exemplares com características inerentes ao sobrenatural, ao medo e à irreabilidade começaram a expressar-se, com temáticas essencialmente em torno do extraordinário – monstros e fantasmas – apresentando-se como a principal peculiaridade do texto fantástico de final do século XVIII e primórdios do seguinte. Na segunda metade do século XIX, diante das descobertas científicas que afloraram os ânimos da sociedade europeia, a literatura fantástica passou a explorar temáticas voltadas para o âmbito psicológico, adotando em suas narrativas temas da ciência psiquiátrica, como a loucura, a alucinação, a angústia e o sonho. Já a partir do século XX, diante do maior conhecimento do gênero e da sua teorização – época de publicação dos estudos protocolares de Tzvetan Todorov, *Pour une Theorie du Récit* (1969) e *Introduction à la littérature fantastique* (1970) – a literatura fantástica, de maneira mais sutil, passou a explorar temáticas próximas ao cotidiano, demonstrando incoerências na ordenação das coisas e a falta de sentido comum: “Se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático.” (Volobuef, 2000, p. 111).

À vista desse percurso da modalidade fantástica e de sua liquidez, esta pesquisa tem por objetivo demonstrar a produção do fantástico na literatura brasileira, desde seus primórdios, com o gênero conto, no Brasil oitocentista, até a era contemporânea, notadamente marcada pelo microrrelato. Para esta finalidade, pretende-se destacar as teorias referentes ao fantástico, do tradicional ao contemporâneo, de modo a entender suas nuances e definições diacrônicas, além dos suportes narrativos, partindo do conto para o miniconto. Do fantástico tradicional, temos as concepções de Todorov (2007), sustentando que o gênero reside entre o real e o imaginário e

detém a ambiguidade e a hesitação como eixos fundamentais. Atualmente, Ana Luiza Silva Camarani (2014) concorda, em parte, com as definições do francês, do fantástico situado entre o mundo real e o imaginário, mas rememora o declínio da hesitação e a oscilação do sobrenatural entre os discursos realista e não-realista na estética contemporânea.

Sabe-se que a produção fantástica no Brasil não obteve muito destaque no século XIX, se comparada com aquela que circulava na Europa e nos Estados Unidos, e foi suprimida pelas literaturas de cunho romântico, realista e naturalista. Essa ocorrência parece, principalmente, resultar da intenção momentânea da sociedade brasileira e, por consequência, dos literatos do período, em demarcar certo nacionalismo, buscando desvincular-se da pátria portuguesa (Niels, 2018). Dessa maneira, Romantismo, Realismo e Naturalismo, sucessivamente, foram movimentos de constante afirmação de uma cultura nacional local, distante da lusitana, tencionando pela primazia de representação da realidade vernácula, o que acabou deixando às margens uma literatura mais imaginativa, logo, a literatura fantástica.

Atestam essa obstrução do gênero fantástico na literatura brasileira oitocentista, esquecida até o século XX pela historiografia literária, as concepções dos críticos e historiadores José Veríssimo (1857-1916) e Silvio Romero (1851-1914), os quais vivenciaram boa parte do período em questão e debruçaram-se notadamente sobre a história literária. Seus escritos servem como exemplo da instância negativa e até mesmo ausente da literatura fantástica brasileira, concomitante com as escolas romântica, realista e naturalista. Para Romero, em *História da Literatura brasileira* (1888), a produção em prosa deveria ter como primazia o registro documental da realidade social, não sobrando espaço à ficção fantasiosa e não cabendo, portanto, a imaginação fantástica, a manifestação do sobrenatural, do estranho, do gótico, do suspense, nem do horror. Em suas palavras, diante de algumas considerações ao autor de *Noite na Taverna* (1855), Álvares de Azevedo, Silvio Romero ostenta uma crítica negativa a respeito do sobrenatural: “há muito desse satanismo, desse desprazer pela vida em que veio acabar o romantismo” (1888, p. 918). Logo, percebe-se a insatisfação, à época, no tocante às narrativas que beiravam o fantástico e exploravam suas principais temáticas.

José Veríssimo, por sua vez, em *História da Literatura Brasileira* (1916) e *Estudos de Literatura Brasileira* (1977), também não depreende considerações contundentes e extensivas a respeito dos exemplares próximos ao fantástico da literatura do século XIX. Ao abordar a obra de Machado de Assis, Veríssimo alude sutilmente à presença fantástica: “Ainda em algum tipo, episódio, ou cena de pura fantasia, nunca a ficção de Machado de Assis afronta o nosso senso da íntima realidade” (1916, s. p., grifo nosso). A apreciação do crítico reitera o discurso de que a literatura fantástica no Brasil, até início do século XX, esteve quase esquecida e obstruída

pela crítica e história literária. Do mesmo modo, Lúcia Miguel-Pereira (1957), discorre a respeito da propensão realista brasileira, de 1870 a 1920, argumentando que boa parte dos escritores possuíam limitações imaginativas, o que justificava também o desejo destes de realizar a representação do real e o registro documental de um período. Para a crítica e ensaísta, “a narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que as ideias puras [...]. Romancistas [...] de grande imaginação, ou como Machado de Assis, atentos sobretudo ao mundo interior, são raros” (1957, p. 21). Em relação à narrativa fantástica propriamente dita, Miguel-Pereira apenas faz menção à *Noite na Taverna* como o único exemplar satisfatório brasileiro:

Os temas filosóficos ou fantásticos só se refletiram na novela de um poeta, na *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo. Não possuímos senão raríssimos livros de aventuras nem termos novelas policiais é sintomático. A vida familiar e quotidiana tem sido o mais constante tema dos ficcionistas que não enveredaram pelo regionalismo, pelo menos na época aqui examinada. (Miguel-Pereira, 1957, p. 21).

Entretanto, conforme sugerem novos estudos, sobretudo a partir do século XX, com a teorização e popularização do fantástico, e ao que se pretende investigar a partir deste projeto de pesquisa, a literatura fantástica brasileira teve, de fato, um espaço significativo no período correspondente ao século XIX; e escritores como Machado de Assis, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo publicaram contos com especificidades relativas às temáticas e características do fantástico.

Essa verificação já comprova o contrário do que postularam Romero, Veríssimo e Miguel-Pereira, apontando para novas perspectivas teóricas e historiográficas da literatura brasileira. A começar pelo que citaram os críticos, a antologia de contos (ou novela constituída em sete partes) *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, apresenta-se sob o teor fantástico do sombrio e da hesitação. Nos anos seguintes, o poeta romântico Fagundes Varela publica, em 1861, os contos “As ruínas da glória”, associando-se à loucura do fantástico francês, e “As bruxas”, abordando o mítico e algumas lendas. Dentre as produções de Machado de Assis, declaradamente conhecedor de Poe, há uma pluralidade de contos, diluídos nos mais diversos volumes que publicou, cujas peculiaridades e análises se equiparam ao gênero fantástico, com temáticas que se aproximam do horrível, do grotesco, do temor e do sobrenatural. Visando uma sistematização desses contos, Raimundo Magalhães Júnior realizou uma seleção publicada pela primeira vez em 1973, intitulada *Contos Fantásticos de Machado de Assis*, dentre os quais destacam-se “Capitão Mendonça” (1870) e “A segunda vida” (1884), selecionados para o corpus desta pesquisa. Todos os autores e contos selecionados até aqui dialogam com as mais

variadas temáticas abordadas pela narrativa fantástica oitocentista, de maneiras diversas, apresentando-se como exemplares brasileiros do século XIX.

Já no século XX, a literatura fantástica toma um novo impulso no país, concomitante às publicações teóricas de Todorov em torno do gênero. Surgem, desse modo, no contexto em que se inseria a moderna literatura, novos contos fantásticos, manifestados de maneira diferenciada daquela do século anterior e com temáticas voltadas para o cotidiano e a ordem do real. Por consequência, essa nova tendência da literatura fantástica é conhecida por realismo mágico ou realismo fantástico, nomenclaturas que não se referem a um contexto ou gênero específico, uma vez que, indissociavelmente, não deixam de estar correlacionadas à gênese fantástica. Nesta recente vertente, Murilo Rubião estreia com a publicação de *O ex-mágico* (1947) e torna-se o escritor brasileiro mais destacado no período, com publicações de contos que causam o estranhamento desencadeado por fatos banais inexplicáveis e inconcebíveis, considerando a realidade lógica. Seu estilo é o fantástico de linguagem, de metáforas e exageros. De suas produções, são de interesse para esta pesquisa os contos “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947), “Os dragões” (1965), “Epidólia” (1974), “O convidado” (1974) e “Teleco, o coelhinho” (1993), cujas abordagens temáticas e de estilo servem para sustentar a vertente fantástica brasileira do período analisado. Nesta mesma linha secular, a escrita feminina de Lygia Fagundes Telles, por vezes, apresenta-se sob as nuances do fantástico contemporâneo, sendo mais expressiva nos contos “A caçada” (1965), tematizando a dubiedade entre loucura e razão, e no “As formigas” (1977), de tendência ao sobrenatural. Na mesma época, surgem também os textos de Jayme Griz, escritor pernambucano, que mescla lendas e crenças aos aspectos da literatura fantástica, como ocorre em “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho” (1969) e “O zumbi de ‘Mansinha’” (1972).

Por fim, a partir dos anos finais do século XX e primórdios do XXI, tem-se notado a primazia por narrativas mais breves, mas sem perder sua relevância significativa e semântica. Surgem, dessa maneira, os chamados minicontos, textos curtos cuja teoria ainda se encontra em constante (re)elaboração – “para alguns teóricos é um gênero autônomo frente ao conto e, para outros, um tipo ou classe de conto, uma forma decorrente ou correlata do conto” (Alvarez, 2012, p. 165) – mas aos quais recorrem muitos dos escritores contemporâneos, como Dalton Trevisan, João Gilberto Noll, Rubem Fonseca e Nuno Ramos, sendo os dois últimos exemplares produtores do miniconto fantástico contemporâneo. De início, cabe ressaltar que a definição a respeito do microrrelato resiste a classificações precisas, tendo em vista também as fronteiras tênues do gênero conto, como lembra Bosi (2002, p. 7). Nota-se, assim, a tendência plural do

conto que, ao mesmo tempo, possui um lugar de notoriedade na literatura contemporânea, principalmente a brasileira.

E, recorrendo à definição de que o fantástico tem imperado de formas diferentes ao longo do tempo, este se destaca também na escrita breve do miniconto, nas mãos de Ramos, configurando novos conceitos e significações para a vertente fantástica. De Nuno Ramos, interessa-nos sua obra *Pão do corvo* (2001), do século XXI, a qual apresenta uma série de narrativas curtas e estranhas à ordem do real, articulando o fantástico contemporâneo brasileiro. Dessa coletânea, serão levados em conta os microrrelatos “Ele canta”, “Cinza” e “Vespa”, os quais se caracterizam por um estranhamento constante.

Diante destas colocações, pretende-se realizar um estudo diacrônico do percurso do fantástico pelo Brasil, de modo a abordar suas concepções mais tradicionais, do sobrenatural, passando pelo gótico, até as contemporâneas, do Estranho e Maravilhoso, do realismo mágico, notadamente manifestos nos exemplares brasileiros citados. A tese defendida é a de que a literatura fantástica não possui fronteiras ou definições claras, sendo, dessa forma, fluída e plural, aproximando-se e distanciando-se do fantástico tradicional – teorizado por Torodov (2007) – e trazendo novas concepções a cada contexto de produção, sendo, inclusive, modificada e acentuada a partir dos gêneros textuais conto e miniconto, os quais, também, corroboram para as manifestações dos efeitos de sentido fantásticos.

Por esta razão, justificamos que este trabalho está dividido em duas partes principais: (1ª) discussão teórica acerca da concepção de fantástico, assim como dos gêneros conto e miniconto, e (2ª) análises das narrativas brasileiras, no recorte do século XIX até o início do século XXI. Isso se deve ao fato de julgarmos importante primeiro se ter uma visão de conjunto da teoria sobre a literatura fantástica para, depois, verificar e analisar qual teoria seria a mais adequada para cada narrativa. Dessa maneira, este trabalho se desenvolve da seguinte forma:

Num primeiro momento, optamos por levantar as principais teorias acerca da literatura fantástica, desde o século XIX até os estudos contemporâneos sobre essa modalidade literária. Isso se deve, principalmente, por haver diversos pressupostos, de diferentes críticos e escritores, congruentes e incongruentes sobre o fantástico, sempre em busca de uma definição. Com base nessa investigação, construiu-se um apanhado de características principais em torno da literatura entendida como fantástica, sustentando-se naquilo que os críticos mais apresentam em comum em seus estudos e no que mais aparece nos textos fantásticos – fato comprovado a partir das análises das narrativas no capítulo 4.

Em seguida, como uma parte importante desta tese, estudou-se e analisou-se as características inerentes aos gêneros textuais conto e miniconto, pois foi por meio destes

gêneros que o fantástico se evidenciou maiormente, sendo o miniconto uma forma mais recente. Também, este capítulo serviu para compreender de que maneira o fantástico se manifestou em nesses gêneros e como estes ajudaram na contribuição dos efeitos de sentido dessa literatura.

Logo após, foram feitas as análises das narrativas selecionadas para este trabalho, de modo a compreender como o fantástico ocorreu nelas, em diferentes épocas – do século XIX ao início do século XXI – e nas mãos de diferentes escritores brasileiros, nem sempre ou não necessariamente ligados a esta estética. Ao fim deste capítulo, buscou-se elaborar um descritivo do fantástico na série literária brasileira, com base nas análises feitas; as quais, por sua vez, carregam consigo as características principais elencadas no capítulo 2 a respeito das teorias fantásticas.

Posteriormente, fez-se um estudo das “histórias da literatura brasileira” tendo como objetivo investigar em que medida a literatura fantástica ocupou espaço nessas “histórias”. Assim, foi constatado que o fantástico obteve um espaço quase inexistente nos textos da crítica e da historiografia literárias, sendo ora esquecido ora duramente criticado, sobretudo no século XIX, destacando-se somente a partir de meados do século XX. Além disso, inclui-se nesta tese, também, ao contrário do que postularam alguns críticos, a ideia de que a produção fantástica no Brasil é notória desde o século XIX, quando se destacavam Hoffman, Maupassant e Poe no exterior, sendo apenas superada pelas estéticas realistas imperantes, já mencionadas. Ademais, pretende-se apontar as quebras fronteiriças de suporte com as quais o fantástico atua, passando da narrativa tradicional do conto, seu suporte de excelência, para o microconto, outorgando novas concepções para esta literatura.

Por fim, entende-se que esta tese se justifica por amplificar e endossar os estudos filiados à literatura fantástica e, não menos importante, à história da literatura brasileira, por sugerir uma nova abordagem teórica e diacrônica da produção literária brasileira do século XIX ao XXI. Além disso, esta pesquisa aponta para um novo olhar sobre o gênero fantástico destacado no século XIX na Europa (com Maupassant, Hoffman, Turguêniev) e nos Estados Unidos (com Poe), e muito explorado pelas perspectivas histórico-literárias, mas que, indissociavelmente, configura-se por um amplo leque de funções e acepções teóricas e semânticas, a depender da ótica que o revisa. Ademais, as novas concepções sistêmicas contemporâneas e o surgimento do miniconto, garantem uma nova ordem de estudos teórico-analíticos acerca da narrativa fantástica e englobam, dessa forma, ressignificações para as teorias do texto fantástico.

2 ASPECTOS TEÓRICOS DA LITERATURA FANTÁSTICA

Caminhar pela literatura fantástica é uma tarefa que exige um maior empreendimento de pesquisa e estudos bibliográficos, tendo em vista as diversas discussões, teorias, sistematizações e tentativas – nem sempre completas ou de caráter abrangedor – de definição dessa literatura. Esta parece ser a única constante da literatura fantástica: a notável e abundante frequência de declarações de intenções, descrições, reflexões ou definições, por parte de críticos, estudiosos, ensaístas ou de próprios escritores fantásticos, que visam explicar o que é esse fantástico. Tanto é verdadeira essa afirmação que o fantástico se encontra até os dias atuais sob constantes pesquisas e análises em diversos eixos (teórico, crítico ou acadêmico-científico). À vista disso, neste capítulo, pretendemos percorrer as teorias da literatura fantástica, confrontando-as a fim de melhor compreender e sistematizar não *o que é*, mas *o que se pode entender* como um texto fantástico.

Tomamos, como ponto de partida, as concepções de teóricos da literatura como justificativa para esse trabalho de avaliação e crítica para o entendimento do texto fantástico. Nessa perspectiva, a partir das considerações de José Veríssimo (1977, p. 203), segundo as quais a literatura e suas manifestações variam ao longo do tempo, conforme a época e o povo a elas pertencente; de Tzvetan Todorov (1992, p. 27), que a literatura não pode ser definida e deve-se enunciar apenas o que lhe é cabível; de Jean-Paul Sartre (1973, p. 110), para quem o fantástico não pode ser delimitado, pois se estende a todo um universo e envolve pensamentos cativos e atormentados; e de Antoine Compagnon (2010, p. 256), o qual conceitua que criticar a crítica e julgar a pesquisa literária é fundamental para avaliar a adequação, coerência e complexidade da literatura e de seus respectivos estudos – podemos realizar este trabalho, de modo a identificar a origem, características permanentes e variações da literatura fantástica como forma de melhor compreendê-la e situá-la, principalmente no panorama literário brasileiro.

Além disso, levamos em consideração o conselho (ou alerta) que Remo Ceserani faz àqueles que tentam lidar com a teoria em torno do fantástico, de que “Torna-se necessário [...] para quem quer que enfrente o tema, deixar claras a todo o instante as próprias intenções e os próprios campos de discurso, além de definir os termos utilizados” (Ceserani, 2006, p. 11); e, por esta razão, tentaremos buscar uma noção *do que se entende* como um exemplo de literatura fantástica.

Para mais, tomamos como ponto de partida as orientações de Compagnon (2010, p. 56), de que as teorias literárias são como uma escola de relativismos e, dessa forma, podem apontar

para uma pluralidade de acepções teóricas, para, então, podermos entender e situar a literatura fantástica nestas mudanças significativas no decorrer do tempo e nos relativismos em torno de suas noções teóricas.

2.1 PERCURSO HISTÓRICO DO FANTÁSTICO

Num primeiro momento, é necessário assimilar a gênese do fantástico, suas primeiras manifestações e origens, conforme já postularam alguns teóricos. Suas origens ainda se encontram na penumbra da incerteza, mas os estudiosos da vertente remetem suas raízes ao período compreendido entre os séculos XVIII e XIX. Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Jean Bellemin-Noël e Irène Bessière são alguns dos estudiosos que compreendem o surgimento do fantástico neste período. Para José Paulo Paes (1985), o fantástico teve suas manifestações primordiais por volta do século XVIII, na França, com forte tendência cientificista, em meio ao Século das Luzes, quando as superstições eram questionadas, assim como o eram as ideias irracionais e o sagrado. Neste emaranhado de percepções e concepções do Iluminismo, a literatura fantástica, ainda segundo Paes, irrompeu como uma forma de contestação do racional, codificando o real e fazendo emergir “o inexplicável, o sobrenatural – o irracional, em suma” (1985, p. 190).

Dessa maneira, o fantástico imperou como um lugar no qual era possível se dissociar da razão para conhecer e lidar com os anseios e a irracionalidade da alma, fugindo da levedação intelectual do Iluminismo, cujo princípio condenava noções vagas, alheias à razão: “Foi precisamente contra os excessos dessa tirania da razão – responsável, no campo das artes, por uma fria elegância formal onde não havia espaço para a expressão dos desejos, anseios ou temores mais obscuros da alma humana – que se voltou a literatura fantástica” (Paes, 1985, p. 190).

Segundo Francisca Suárez Coalla (1994), a partir desse período, exemplares com características inerentes ao sobrenatural, ao medo e ao rompimento com a realidade começaram a expressar-se, com temáticas essencialmente voltadas ao extraordinário – monstros e fantasmas – apresentando-se como a principal peculiaridade do texto fantástico de final do século XVIII e primórdios do seguinte.

Charles Nodier, escritor francês, também afirmava essa ideia do fantástico como fruto de um ceticismo da época, em suas teorias publicadas no início do século XIX. Para ele, o fantástico surgiu como uma forma de escapar às regras exercidas sobre os homens, decorrentes exclusivamente da razão:

[...] quando as próprias religiões abaladas até em seus fundamentos, não mais falam à imaginação, ou trazem-lhe apenas noções confusas, dia a dia obscurecidas por um ceticismo inquieto, é necessário que essa faculdade de produzir o maravilhoso da qual a natureza a dotou seja exercida sobre um gênero de criação mais vulgar e mais adequado às necessidades de uma inteligência materializada. O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império dessas verdades reais ou convencionais, que emprestam um resto de alma ao mecanismo gasto da civilização¹. (Nodier, 1830, p. 209, tradução nossa).

Na primeira metade do século XIX, época em que a subjetividade – também em reação à objetividade, imposta até então, principalmente aquela resultante do neoclassicismo recente – do Romantismo se fez presente, não foi difícil para o fantástico ocupar seu espaço no panorama literário do período. Como aposta Paes (1985, p. 190), a literatura fantástica da época tinha a seu favor a subjetividade, a excentricidade, o enigmático, o místico e o libertário para sua manifestação, tanto é que, no período em questão, surgem nomes como E. T. A. Hoffmann, Charles Nodier e Gérard de Nerval, na Europa, como escritores (mais tarde) conhecidos como fantásticos.

Para Roger Caillois (1996, p. 14), o fantástico, na Europa, é contemporâneo ao Romantismo e surge como uma compensação pelo excesso de racionalismo dissipado pelo século XVIII, pois as ideias iluministas tentaram acabar com a fantasia, no sentido maravilhoso do termo: “O Século dos iluministas termina, como sabemos, com uma vingança deslumbrante do maravilhoso. Todas as superstições florescem, e com tanto mais sucesso quanto assumem alguma aparência científica”² (Caillois, 1996, p. 16, tradução nossa). Por esta razão, “Em todo o caso, dificilmente [o fantástico] apareceu antes do final do século XVIII, como compensação por um excesso de racionalismo”³ (Caillois, 1996, p. 14, tradução nossa).

Nessa mesma linha de pensamento, Caillois (1966, p. 9) afirma que o fantástico só surge (e só poderia assim o ser) após o triunfo da concepção científica necessária para o entendimento dos fenômenos da ordem real, do mundo; nascendo, pois, após a ideia de impossibilidade de milagres nesse mesmo mundo, em razão de a ciência, outrora, ter excluído a possibilidade do

¹ Texto original: “[...] quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l’imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l’a douée s’exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d’une intelligence matérialisée. L’apparition des fables recommence au moment où finit l’empire de ces vérités réelles ou convenues, qui prêtent au reste d’âme au mécanisme usé de la civilisation”.

² Texto original: “Le Siècle des lumières se termine, on le sait, par une éclatante revanche du merveilleux. Toutes les superstitions fleurissent, et avec d’autant plus de succès qu’elles empruntent quelque apparence Scientifique”.

³ Texto original: “En tout cas, il n’apparaît guère avant la fin du XVIIIe siècle, comme la compensation d’un excès de rationalisme”.

mistério – “Numa palavra, ele [o fantástico] nasce no momento em que todos estão mais ou menos convencidos da impossibilidade do milagre”⁴ (Caillois, 1996, p. 9, tradução nossa).

Convém destacar que o termo fantástico, no âmbito literário, de acordo com Anthony Glinoe (2009 *apud* Camarani, 2014, p. 33), surgiu por ocasião da tradução francesa de *Phantasiestücke in Callots Manier* (*Quadros Fantásticos à maneira de Callot*, em tradução livre), de E. T. A. Hoffmann publicadas originalmente na Alemanha em 1813. Com isso, a palavra de origem alemã “phantastisch” (a qual se referia a tudo o que pertencia ao imaginário, ao domínio da fantasia), após a tradução dos textos de Hoffman, teve uma mudança sintática e o adjetivo *fantástico* passou a ser um substantivo que nomearia a nova modalidade que surgiria.

O professor e crítico literário italiano Remo Ceserani (2006, p. 89) também vai ao encontro de tais hipóteses, afirmando ter o fantástico suas raízes históricas entre os séculos XVIII e XIX, momento no qual houve uma grande renovação no âmbito literário, promovida pela literatura romântica e pela reestruturação dos gêneros literários no período. De tal modo, a gênese do fantástico se encontrava junto ao romance gótico, o *roman noir* francês ou o *Schauerroman* alemão, posto que, dentre as características principais dessa literatura, estava o pano de fundo antigo e estetizante (sobretudo da Idade Média e do Renascimento), a presença de um protagonista de caráter diabólico ou sanguinário, o gosto pelo mistério e pela maldade do homem e o apego a certas manifestações sobrenaturais como a presença de espíritos e fantasmas do passado. Lembremo-nos, também, que Fred Botting, autor de referência para os estudos da literatura gótica, descreve o gótico, de maneira acentuada, como “[...] uma escrita de excesso. Ele [o gótico] apareceu na terrível obscuridade que assombrava a racionalidade e a moralidade do século XVIII”⁵ (Botting, 1996, p. 1, tradução nossa). À vista dessas circunstâncias todas, é comum que tais características do romantismo gótico também foram compartilhadas, seja no plano temático ou espacial, pela atmosfera proporcionada pela literatura fantástica nos primórdios oitocentistas.

Essa ideia de compartilhamento é encontrada nas palavras de Remo Ceserani também, pois, segundo o crítico, no decorrer das primeiras décadas do século XIX, a literatura entendida como fantástica foi, ao mesmo tempo, surgindo e se popularizando e ganhando notoriedade a partir de articulações consecutivas. Dessa maneira, a literatura entendida como fantástica

[...] misturou-se a gêneros literários (como o autobiográfico, ou o romance de formação, ou o romance de costume social, ou o romance de ideias) em que se

⁴ Texto original: “En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle”.

⁵ Texto original: “[...] a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality”.

percebiam concessões geralmente otimistas do mundo, da individualidade humana, da construção social, das possibilidades de transformação da natureza. Alguns elementos, presentes desde o início nos textos da produção fantásticas, [...] pareceram emergir, às vezes mais, às vezes menos, de modo mais contundente, em um ou outro texto, neste ou naquele autor. (Ceserani, 2006, p. 91).

Apesar de o fantástico ter se originado num meio intrincado ao romance gótico e aos outros gêneros elencados pelo crítico, sobretudo no que diz respeito ao campo temático, há distinções deveras significativas entre esses dois tipos de narração, a mimético-realista e a fantástica. Essa distinção também é lembrada por Ceserani que, para além desse procedimento, afirma ambas terem em si uma ligação com o aspecto fabular da literatura. Em suas considerações, Ceserani (2006, p. 92) nos lembra de que grande parte das formas de narração do século XIX, sobretudo dos primeiros decênios, tinham como primazia o romance, cuja estrutura explorava a entidade individual do homem, enquanto a narração fantástica era praticamente oposta a esta estrutura individualista dos personagens. Assim, o conto fantástico é marcado pela presença de sujeitos cujas personalidades são duplas laceradas e fragmentadas; sob tal perspectiva, os personagens dos contos fantásticos “[...] não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são frequentemente atormentados por fixações e obsessões, e também frequentemente bloqueados em uma das primeiras etapas da formação psicológica” (Ceserani, 2006, p. 92). Em outras palavras, ao contrário do romance (gótico, de costume social etc.), no qual temos uma linha narrativa cujo desfecho culmina em um final feliz ou terrivelmente dramático e doloroso, na narrativa fantástica há uma estrutura construída sob rupturas e eventos inexplicáveis que não apresentam um desfecho satisfatório ou aceitável, pelo contrário, trata-se de um fim ora interminável, pois suscita diversas outras interpretações possíveis, em aberto; ora inaceitável, pois deixa o leitor em dúvida.

Quanto à conexão entre a narração mimético-realista (do romance) e a narração fantástica com o fabular, entende-se que nas narrativas entendidas como fabular são, comumente, encontrados “elementos de surpresa”, obstáculos enfrentados pelos personagens que são superados devido à intervenção de algum indivíduo ou objeto mágico cuja origem não é questionada e/ou está meticulosamente oculta. Já na narração fantástica, esses mesmos “elementos de surpresa” não são ocultados, mas colocados em destaque para provocar os efeitos pretendidos no leitor (Ceserani, 2006, p. 93).

Em suma, pode-se depreender que, assim como a própria definição da literatura fantástica, sua história, origem e formação também são articuladas de diversas formas; e por esta razão, ela sempre está aberta a constantes diálogos sobre suas particularidades.

Mais à frente, ainda no percurso da literatura fantástica, para a segunda metade dos anos de mil e oitocentos, os resquícios do Iluminismo setecentista e, conseqüentemente, do cientificismo que se dissipa para o século XIX, continuam a revelar as narrativas com certo teor fantástico. É nessa época que os sistemas literários europeus – berço do fantástico – foram contaminados por incessantes e seguidas novidades, como o simbolismo, o naturalismo e o *fin de siècle*. Neste ínterim, em meados dos anos de 1800, diante das descobertas científicas que afloraram os ânimos da sociedade europeia, a literatura fantástica passou a explorar temáticas voltadas para o âmbito psicológico, adotando em suas narrativas temas da ciência psiquiátrica, como a loucura, a alucinação, a angústia e o sonho – temas esses desassociados da razão pelos quais a ciência também se interessou à época.

Apesar de as concepções do Realismo e do Naturalismo se preocuparem com o positivismo racional e a objetividade científica, a literatura fantástica também obteve espaço e temas para sua materialização, uma vez que o cientificismo, na verdade, colaborou para com a manifestação de temas do imaginário social, como também reforça o escritor Arvède Barine (contemporâneo à época):

Nosso século [XIX] foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu Renascimento, do qual talvez tenhamos visto apenas o amanhecer. A honra deste novo florescimento talvez caiba à ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados.⁶ (Barine, 1898, p. 3, tradução e grifos nossos).

Já a partir do século XX, houve um maior empreendimento do fantástico e da sua teorização – época de publicação dos estudos de Tzvetan Todorov, *Pour une Theorie du Récit* (1969) e *Introduction à la littérature fantastique* (1970) que, como já mencionamos, corroboraram para com o sucesso *da* e o interesse *na* literatura entendida como fantástica. Neste período, a literatura fantástica, de maneira mais sutil, passou a explorar temáticas próximas ao

⁶ Texto original: “Notre siècle a été favorable à la littérature fantastique. Elle y a trouvé sa Renaissance, dont nous n’avons peut-être encore vu que l’aurore. L’honneur de cette nouvelle floraison revient peut-être à la science. Quand celle-ci nous enseigne qu’une légère altération de notre rétine ferait le monde à jamais décoloré, elle suggère à tous la pensée que le monde réel pourrait bien n’être qu’une apparence, comme le savaient déjà les philosophes. Quand elle nous entretient de créatures douées d’organes et de sens différents des nôtres, elle fait pressentir qu’il doit y avoir autant d’apparences de mondes que de formes d’yeux et de variétés d’entendement. La science devient ainsi l’alliée, et, plus encore, l’inspiratrice de l’écrivain fantastique : elle l’encourage à rêver de mondes imaginaires en lui parlant sans cesse de mondes ignorés”.

cotidiano, demonstrando incoerências na ordenação das coisas e a falta de sentido comum: “Se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático” (Volobuef, 2000, p. 111). Poderíamos atribuir essa nova perspectiva temática da literatura fantástica como resultado, assim como o foi com o gótico, de sua paridade com outra corrente estético-literária que aflorou de modo contundente no início do século XX: o movimento de vanguarda europeu do surrealismo. Os temas envoltos ao inconsciente e à criatividade, influenciados sobretudo pelos estudos psicanalistas de Sigmund Freud, característicos do surrealismo, é o que, talvez, tenha impulsionado e influenciado, também, o fantástico. Semelhante perspectiva é compartilhada por teóricos do fantástico e, inclusive, pelo escritor argentino Julio Cortázar, em cujo fazer literário e teorização sobre a literatura (inclusive sua própria produção literária) também reconhece que, enquanto escritor fantástico, deve muito ao surrealismo. Para Cortázar,

A nossa realidade esconde uma *segunda realidade* (uma realidade *maravilhosa*), que não é nem misteriosa nem teológica, mas, ao contrário, profundamente humana. Ela, por causa de uma longa série de equívocos, permanece infelizmente escondida sob uma realidade pré-fabricada por muitos séculos de cultura, uma cultura que pode produzir muitas grandes descobertas, mas também profundas aberrações, profundas distorções. (Cortázar, 1967, p. 11 *apud* Ceserani, 2006, p. 123-124).

Mais do que aterrorizar o leitor com a realidade (ou a segunda realidade) transposta no texto literário de cunho fantástico, Cortázar desejava, por primazia, capturar este leitor para que ele se deparasse com estas distorções e dilacerações da realidade. Assim, podemos compreender que a literatura fantástica moderna dos anos de mil e novecentos – no que diz respeito à aproximação com o surrealismo, materializada com um importante exemplar na obra de Cortázar – é permeada por uma intervenção da casualidade, da premonição, do devaneio dos sonhos (onírico), das coincidências extraordinárias, do mágico (Yurkievich, 1998, p. 12) que, por sua vez, também eram elementos primordiais da estética surrealista.

O fato é que, desde sua origem, como vimos, de sua relação com o gótico, e em seu desenrolar ao longo dos decênios, a literatura fantástica ter se apropriado ou se assimilado a uma ou outra vertente ou a um ou outro gênero literário, esta literatura é caracterizada por ser capaz de explorar os temas do imaginário coletivo/social de diferentes formas. Igualmente, para Ceserani (2006, p. 123), o fantástico apresenta-se com “[...] uma extraordinária vitalidade e capacidade de inspirar formas sempre distintas de representação e de estruturas do imaginário”, o que justifica, também, sua relevância.

Isto posto, no que diz respeito à posição do fantástico no século XX, não mais satisfazem à narrativa fantástica somente o medo e a hesitação⁷ advindos das temáticas oitocentistas vampirescas e fantasmagóricas; para além disso, o fantástico moderno obteve plena liberdade para interseccionar entre o mundo real, sua ilogicidade e a linguagem das coisas, concatenando o mistério das coisas com o espaço (mundo real) que o leitor mesmo (re)conhece, devolvendo ao sujeito-leitor “[...] o sentido do mistério de si mesmo e do mundo, levando-o a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma suprarrealidade” (Paes, 1985, p. 192). Assim, as investigações do fantástico migram dos temas que lidam necessariamente com o medo para o *jogo da verdade* (Paes, 1985), ou seja, para o campo do conhecimento do mundo e sua respectiva imaterialidade.

Nas décadas finais do século XX, como lembra Maria Cristina Batalha (2012), surge uma nova denominação na literatura, abrangendo também o fantástico e seus efeitos de sentido: a *fantasy*, “faculdade de livre criação, sem nenhuma espécie de limitação, recobrando assim o campo do maravilhoso e do fantástico” (Batalha, 2012, p. 499). A *fantasy* se populariza (principalmente nos Estados Unidos) e se estende até o século seguinte, como uma literatura que pratica uma reação à banalidade da vida, concatenando, para isso, efeitos de mistério. Tal argumento se alinha ao entendimento de Paes sobre o fantástico do século XX: um meio de escape ao leitor da “realidade cada vez mais codificada e limitadora” (Paes, 1985, p. 192).

Falamos então, conforme Francisca Suárez Coalla (1994), de um fantástico de linguagem, cujo eixo temático se configura sob a incoerência de elementos do cotidiano. Francisca Coalla, inclusive, em seu trabalho a respeito do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), conhecido pela sua escrita moderna de teor fantástico, intitulado *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares* (1994), apresenta um panorama, mais ou menos sintético, da literatura fantástica no decorrer dos séculos, assim como propomos neste trabalho e que nos é de grande valia. De sua observação (Coalla, 1994, p. 40-41), entendemos o fantástico do século XVIII como dependente do irrompimento de algo externo ao sujeito e é manifestado a partir da presença de vampiros, bruxas, figuras monstruosas ou fantasmas, também presentes no romance gótico, e com o objetivo de proporcionar o efeito de medo e terror. Já no século XIX, o fantástico é interiorizado, ou seja, manifesta-se a partir do próprio sujeito e está intrinsecamente relacionado à loucura, ao sonho, ao devaneio, à alucinação (seja

⁷ Apesar de Todorov tentar sistematizar a literatura fantástica, publicando seus textos teóricos no século XX, o crítico acaba por deixar às margens, migrando-os para os limiares do maravilhoso e do estranho, textos como os de Kafka, os quais, segundo o teórico búlgaro-francês, fogem à hesitação e, por consequência, ao fantástico puro. Contudo, essa é uma inadequação que será melhor explicada ainda neste capítulo, em seção seguinte.

sem motivação ou propiciada pelo uso de álcool ou drogas), enfim, que de uma forma ou de outra corrobora para com uma variação da ordem conhecida, uma alteração das leis do tempo e do espaço que desestabilizam esse sujeito. No século XX, o fantástico torna-se um elemento absorvido pelos sujeitos – os personagens – em seu cotidiano e, nesse viés, é manifestado a partir da relativização das fronteiras entre o possível e o absurdo, a partir de mecanismos linguísticos que promovam essa desestabilização no leitor.

O cotidiano, mais precisamente o recurso de verossimilhança, já era contundentemente adotado nas narrativas fantásticas desde o século XIX para, então, provocar os efeitos de terror ou medo no leitor diante de uma aparição no seio da naturalidade. Contudo, apesar de o campo temático ou o recurso serem o mesmo, os objetivos e os efeitos mostram-se diversos ao compararmos os *fantásticos* dos séculos XIX e XX. Isto porque, neste último, na fase entendida como moderna, o fantástico toma a casualidade e a desnuda, expondo os diversos planos de realidade espacial e temporal em conflito, uns com os outros, suscitando a ideia de um absurdo lógico. Confirma também o crítico italiano Remo Ceserani, ao inferir que os objetivos do fantástico novecentista têm a ver com o trabalho de “[...] aproximação provocativa e perturbadora de dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, escandalosamente em conflito uma com a outra, mas ambas legitimadas” (Ceserani, 2006, p. 124). É a própria realidade cotidiana do leitor, transposta para a narrativa fantástica sob o recurso da verossimilhança (recurso de cunho linguístico) que o incomoda ao estar presente diante da relativização desse real em conflito; enfim, diante do absurdo.

Assim, ao invés da aparição de um elemento que é aterrorizante, como um elemento monstruoso que surgia inesperadamente na narrativa fantástica precedente, no espaço temporal da modernidade são os fatos ou acontecimentos inexplicáveis e ilógicos entrelaçados nos acontecimentos simples, cotidianos, familiares, que aterrorizam o leitor, uma vez que a narrativa fantástica o faz pensar que a sua realidade não funciona tão bem quanto confiava.

Essa ideia de fantástico moderno foi ainda assumida com a terminologia de *neofantástico*, como o próprio nome sugere, de um fantástico novo, diferente da sua linha ascendente. Como um dos precursores do termo, temos o crítico argentino Jaime Alazraki que, em seu ensaio intitulado *¿Qué es lo Neofantástico?*, presente na antologia *Teorías de lo Fantástico* (2001) do importante crítico do fantástico contemporâneo David Roas, sugere a adoção do termo neofantástico para as narrativas que surgiram sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Para esta definição, Alazraki parte da análise da produção literária de dois expoentes escritores fantásticos modernos, Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges

(1899-1986), e sugere a classificação de um novo gênero que, embora possua relações próximas e estreitas com o fantástico tradicional, oitocentista, caracteriza-se por uma estrutura narrativa e temática distinta daquela. Jaime Alazraki escreve:

Digamos finalmente que se a história fantástica é, como salientou Caillois, contemporânea do movimento romântico e, como este último, um questionamento e desafio do racionalismo científico e dos valores da sociedade burguesa, a história neofantástica é sustentada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e pela psicanálise, pelo surrealismo e existencialismo, entre outros fatores.

Propus o nome neofantástico como uma chamada de atenção para as diferenças que aponte entre esses dois tipos de narração. Até porque a consciência destas diferenças permitiria uma melhor compreensão dos significados e alcances do novo gênero e um estudo mais completo e consciente dos seus textos. A imprecisão nunca foi benéfica para o estudo da literatura. “As especificidades nos ajudam muito mais do que as generalidades”, alertou certa vez Harry Levin. Procurei nesta inquisição ser leal e consistente com esse espírito.⁸ (Alazraki, 2001, p. 280, tradução nossa).

Para Alazraki, faz-se necessário buscar uma nova classificação – ou melhor dizendo, caracterização – para aqueles textos mais contemporâneos que lidam de outras maneiras com as formas do insólito. Por esta razão, o crítico cita que os efeitos causados posteriormente à Primeira Guerra Mundial, aos movimentos de vanguarda, aos estudos psicanalistas de Freud, ao surrealismo e ao existencialismo incitaram uma nova forma de encarar o fantástico, agora com características distintas daquelas notórias entre os séculos XVIII e XIX. O termo *fantástico* precisaria abordar as novas características da época contemporânea, cujo prefixo *neo-* serviria para abordar e caracterizar os textos fantásticos a partir de meados do século XX: tem-se, assim, a denominação *neofantástico*.

Em seu ensaio, Jaime Alazraki destaca, também, uma importante informação a respeito da classificação dos textos fantásticos, sobretudo na época oitocentista. De início, muitos teóricos e escritores classificavam meramente todo texto que apresentasse qualquer indício de elemento sobrenatural como fantástico, sem levar em conta demais características fundamentais para tal empreendimento e, principalmente, os efeitos que o gênero ou modalidade literária causam no leitor. Eis mais um problema quanto às tentativas de definição do fantástico.

⁸ Texto original: “Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad bur-guesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. Propuse la denominación neofantástico como un llamado de atención de las diferencias que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de conciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos. La vaguedad nunca ha sido beneficiosa para el estudio de la literatura. ‘Las especificidades nos ayudan mucho más que las generalidades’, advirtió en una ocasión Harry Levin. He buscado en esta inquisición ser leal y consecuente con ese espíritu”.

Em relação à teoria envolta ao neofantástico, Alazraki sugere em seu ensaio três características fundamentais, assinalando a distinção entre as narrativas neofantásticas e as do fantástico tradicional. Estas características são definidas a partir de três elementos básicos presentes nessas narrativas: a visão, a intenção e o *modus operandi* (os procedimentos formais do texto fantástico).

O primeiro elemento, a visão, consiste no entendimento de que nos textos do fantástico moderno e contemporâneo, denominados neofantásticos pelo crítico, há uma forma diferente de encarar o real – elemento fundamental para a manifestação do fantástico, desde o princípio – posto que nestes relatos neofantásticos assume-se o mundo real como uma máscara, uma capa, ocultando uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narrativa (Alazraki, 2001, p. 276-277). Em outras palavras, essa segunda realidade é o cenário de verossimilhança criado pelo escritor no qual permanece a naturalidade e a lucidez e o fato insólito que surge inesperadamente não pode ser desassociado dessa realidade secundária; existe um todo narrativo que depende da cotidianidade. Para melhor explicar o conceito, o teórico cita uma metáfora empregada por Johnny Carter:

A primeira [realidade] visa abrir uma “fissura” ou “rachadura” numa superfície sólida e imutável; para a segunda, por outro lado, a realidade é – como disse Johnny Carter em “The Pursuer” – uma esponja, um queijo Gruyère, uma superfície cheia de buracos como uma peneira e de cujos buracos se podia vislumbrar, como num piscar de olhos, aquela outra realidade narrativa.⁹ (Alazraki, 2001, p. 276, tradução nossa).

Já no que diz respeito à intenção, de acordo com Alazraki (2001, p. 277), diferentemente das narrativas tradicionais, os relatos neofantásticos não possuem, por intenção primária, provocar o medo ou temor no leitor, mas sim perplexidade ou inquietação pelo modo inusitado em que as situações são narradas. Para Alazraki, então, as narrativas neofantásticas são, em sua grande maioria, metáforas “[...] que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de desrazão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão na contramão do sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente”¹⁰ (Alazraki, 2001, p. 277, tradução nossa).

⁹ Texto original: “La primera se propone abrir una ‘fisura’ o ‘rajadura’ en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es – como decía Johnny Carter en ‘El perseguidor’ – una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad”.

¹⁰ Texto original: “[...] que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”.

Citando como exemplos as narrativas “A Biblioteca de Babel” (1944), de Jorge Luis Borges, “Bestiário” (1951) e “Casa tomada” (1946), de Julio Cortázar, e “A metamorfose” (1915), de Franz Kafka, Alazraki (2001, p. 277-278) explica que a manifestação do insólito nesses relatos não é fruto de arbítrios ou explosões da imaginação, mas sim uma resolução metafórica para as situações e conflitos presentes no enredo narrativo. Assim, a metáfora – à qual ele também atribui o conceito de *linguagem segunda* (“*lenguaje segundo*”) – torna-se a única maneira de aludir a uma segunda realidade.

Também é por meio das metáforas que o autor deixa as lacunas no texto que deliberam diversas interpretações por parte do leitor, como ocorre em “Casa tomada”: admite-se “[...] uma multiplicidade de interpretações dependendo do significado que atribuímos aos ruídos enigmáticos: massas peronistas, fofocas de vizinhos ou dores de parto”¹¹ (Alazraki, 2001, p. 278, tradução nossa). Essas lacunas provocam a suspeita de que não é possível enxergar a realidade com a máxima clareza e fazem manifestar, em meio à cotidianidade, o elemento fantástico: o leitor e/ou o personagem se deparam frente a fatos ocultos, sem explicações na tessitura narrativa, e estes se encontram na perplexidade ou na inquietação por não conseguirem “solucionar” ou “decifrar” os fatos insólitos. Como finaliza Alazraki (2001, p. 278-279), o texto se cala, porém, é este silêncio ou esta ausência a mais poderosa declaração dos relatos neofantásticos.

Em conclusão, o teórico explica que o *modus operandi* diferencia, consideravelmente, as narrações neofantásticas daquelas tradicionais. Isso porque, ao contrário dos relatos fantásticos mais tradicionais que buscavam apresentar um simulacro de realidade para depois ser avariado pela súbita irrupção de um fato sobrenatural, as narrativas neofantásticas partem, normalmente, do próprio fato sobrenatural ou insólito, o qual vai se tornando aceitável do ponto de vista de que aconteceu, porém, incomoda tanto o personagem quanto o leitor por não ser compreensível, explicável. Assim como Todorov dispensa o texto de Kafka do fantástico tradicional por não apresentar a hesitação diante da irrupção abrupta, Alazraki entende que realmente não há esse tipo de irrupção assaltando personagens e leitor – “Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos apresenta, à queima-roupa, o elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem *páthos*”¹² (2001, p. 279, tradução nossa) – mas sim

¹¹ Texto original: “[...] una multiplicidad de interpretaciones según el sentido que atribuyamos a los enigmáticos ruidos: masas pero-nistas, chismes de vecinos o dolores del parto”.

¹² Texto original: “Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *páthos*”.

uma forma que prende personagens e leitor sem sobressaltos, sob uma inquietação constante (Alazraki, 2001, p. 279-280).

Isto posto, por fim (ou mais bem colocado, por ora), no início do século XXI, tem-se notado, nos textos fantásticos, a permanência da exploração de temas voltados para o cotidiano, conflitos do homem para com o mundo, incertezas e ilogicidades na ordem do mundo e das coisas, assim como as formas de manifestação do fantástico diferentes daquelas tradicionais, agora situadas nas características do neofantástico. Isso porque, sustentando-nos nas considerações de David Roas (2014), o fantástico contemporâneo apresenta-se como uma forma de demonstrar a estranheza e a arbitrariedade do mundo, a partir do referente pragmático de que o mundo por nós conhecido é deveras conflituoso. Ainda segundo o crítico espanhol, muitos escritores deste século têm-se debruçado sobre a literatura fantástica e sobre os temas do fantástico contemporâneo, justamente, para externar essa arbitrariedade inquietante.

De modo similar, Omar Prego (1985, p. 153-154), escritor e amigo de Julio Cortázar, considera a produção fantástica contemporânea, sobretudo após os escritos do amigo argentino, diferente daquela tradicional, muito explorada pelos escritores do cânone fantástico europeu. Assim, afirma que o fantástico moderno é muito diferente¹³, pois não se trata, exatamente, “[...] de um fantástico fabricado, como o fantástico da literatura gótica, em que se inventa todo um aparato de fantasmas, de aparições, toda uma máquina de terror que se opõe às leis naturais, que influencia o destino dos personagens”¹⁴ (Prego; Cortázar, 1985, p. 153-154 tradução nossa).

Dessa maneira, tendo em vista o percurso histórico do insólito, de forma a demonstrar essas mudanças – anteriormente explicadas – no que tange à literatura fantástica, é possível citar alguns exemplos práticos e efetivos comprovadores, no decorrer do tempo, das nuances dessa literatura que se esquia de definições fixas – assim como o fez Karin Volobuef (2000, p. 109): a narrativa fantástica atendeu aos avanços científicos e tecnológicos como em *O homem da areia* (1816), de Hoffmann; acolheu os devaneios oníricos em *Aurélia* (1855), de Gérard de Nerval; as angústias existenciais e psicológicas em *A metamorfose* (1915), de Kafka; reverberou a realidade opressiva e a forma como ela nos aborda em *Casa tomada* (1946), de Julio Cortázar; e, já adentrando no fantástico do século XXI, elencando novos estudos de nossa autoria,

¹³ Lê-se no texto original: “[...] lo fantástico moderno es muy diferente” (1985, p. 153-154 apud ALAZRAKI, 2001, p. 282).

¹⁴ Texto original: “[...] no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes.”.

instigou a angústia e a inquietude causadas por um mundo caótico em *Ele canta* (2017)¹⁵, de Nuno Ramos.

Observamos, portanto, não somente uma variedade de temas que o fantástico se dispôs a interpelar ao longo dos anos, mas também as mudanças significativas de sensações e efeitos de sentidos dissipados a partir de cada texto lido: surpresa, inquietude, medo, estranhamento, angústia e outros. Além disso, a literatura fantástica tendeu a receber diversas outras classificações ou sistematizações, a depender dos efeitos, dos modos estruturais e dos temas trabalhados, variando do fantástico tradicional para o fantástico estranho, o maravilhoso, o realismo mágico etc., que, entre outras coisas, também ratifica a destreza do fantástico de resistir a definições precisas e solidificadas. Essa mesma destreza também qualifica a literatura fantástica, posto que manifestada de diferentes modos e resistente a classificações, desde o seu surgimento mantém-se presente no panorama literário (brasileiro ou mundial) com elevada intensidade. É o que sintetiza também Remo Ceserani –

É também importante observar que o modo fantástico, introduzido no início do século XIX, demonstrou, mais do que outros modos ou formas literárias, uma extraordinária vitalidade. Foi um componente relevante daquilo que chamamos a literatura da “modernidade”, e ainda hoje ocupa um lugar central na imaginação literária e, ainda mais, na não literária (o cinema, as histórias em quadrinhos, a televisão). Com alguns de seus textos, o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões. (Ceserani, 2006, p. 93).

– e o que justifica a pertinência não só dos objetivos deste trabalho, mas também de todo e qualquer trabalho ensaístico sobre a literatura fantástica. Isso porque o modo fantástico, como apontado por Remo Ceserani, apresenta uma extraordinária vitalidade que o coloca como um dos componentes mais relevantes da literatura da modernidade. Esse gênero literário, introduzido no início do século XIX, não apenas sobreviveu ao longo do tempo, mas se expandiu e se transformou, conquistando um lugar central não só na literatura, mas também em outras formas culturais como o cinema, as histórias em quadrinhos e a televisão. A persistente presença do fantástico nas manifestações culturais contemporâneas evidencia sua força e a sua capacidade de se adaptar aos diferentes meios de expressão. Essa transição do fantástico para outras mídias sugere um impacto profundo, que vai além da literatura, influenciando a forma como percebemos e nos relacionamos com o imaginário.

¹⁵ In: RAMOS, N. **O pão do corvo**. São Paulo: Iluminuras, 2017. A análise deste texto é contemplada no capítulo 4 deste trabalho, no qual faz-se as análises das diversas narrativas do corpus selecionado para esta tese.

A relevância do fantástico na literatura moderna é também destacada por Ceserani ao indicar como alguns dos primeiros textos desse gênero anteciparam experimentações que marcaram a literatura moderna. Características como a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens e a inserção de sonhos e visões revelam a maneira como o fantástico antecipou tendências da literatura modernista. Essas inovações são exemplos claros de como a literatura fantástica não apenas reflete uma quebra com as convenções narrativas do passado, mas também oferece um campo fértil para o desenvolvimento de novas formas de percepção da realidade. Através do fantástico, a literatura começa a explorar, de maneira mais intensa, a subjetividade humana e as fronteiras entre o real e o irreal, aspectos que se tornariam centrais na literatura do século XX.

Esse panorama reforça a pertinência dos objetivos deste trabalho, que se insere na continuidade de uma linha de pesquisa que reconhece a importância do fantástico tanto para a literatura quanto para as outras formas culturais. Ao estudar a literatura fantástica, buscamos compreender não apenas os elementos literários que definem esse gênero, mas também como ele dialoga com a modernidade e com as transformações culturais mais amplas. Esse tipo de investigação não é apenas relevante, mas essencial para a ampliação do entendimento sobre as maneiras como a literatura, em suas diversas formas, continua a refletir e a moldar a nossa visão do mundo, o que justifica a continuidade de estudos sobre a literatura fantástica em contextos acadêmicos e culturais.

2.2 (IN)DEFINIÇÕES DO FANTÁSTICO: POR UM ENTENDIMENTO DA(S) TEORIA(S)

Como averiguado, a literatura fantástica apresentou mudanças significativas desde o seu surgimento, perpassando por diversas abordagens, temas e acepções. Neste sentido, é necessário apurar essas acepções do fantástico – possíveis definições – para então entender melhor essa narrativa tão ampla e fluida. O leque de escritores e críticos que se dedicaram a formular possíveis definições do fantástico é grande, porém, a partir de um olhar sobre essas teorias, nota-se que são mais ou menos semelhantes e parecem ter sido parodiadas ou parafraseadas umas das outras. À vista disso, neste trabalho, abordaremos alguns teóricos mais notáveis quando se fala de fantástico, aqueles que, de uma forma ou de outra, buscaram sistematizar (em parte) essa literatura. Essa seleção, também, deveu-se à variedade de teorias, com a qual buscamos concatenar conceitos mais tradicionais e outros mais contemporâneos, a fim de abordar a literatura fantástica em ângulos congruentes e paradoxais.

Mas, antes de partirmos para os teóricos, buscamos no dicionário a definição de fantástico a fim de averiguar uma designação mais limítrofe – tarefa de um dicionário – para guiar nossas discussões. Dentre os significados localizados no dicionário *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (1999), o termo fantástico é encontrado como (1) aquilo que só existe na fantasia ou na imaginação; (2) algo extravagante; (3) incrível e extraordinário; (4) simulado, inventado, fictício; e, por fim, as três últimas definições (5, 6 e 7) referem-se ao gênero literário fantástico, entre as quais destacamos a informação de que no fantástico os “[...] elementos sobrenaturais estão integrados ao discurso e são tratados com naturalidade: ‘A transmissão do pensamento, alucinações, catalepsias, sósias, influências mágicas, talismãs, predileções – eis alguns dos principais elementos do fantástico.’ [...]” (Fantástico, 1999, p. 879). Há no verbete do dicionário *Aurélio*, pois, as temáticas e motivações comuns aos textos fantásticos, reconhecidas por vários teóricos e estudiosos dessa literatura.

De modo semelhante, no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), destacamos: (1) aquilo que só existe na imaginação; (2) que é fora do comum; (3) que não tem nenhuma veracidade, é falso, inventado; (4) este último, dizendo respeito à literatura, concebe como o texto do gênero fantástico, conto, cuja etimologia deriva do latim *phantasticus*, que significa ter origem na imaginação (Fantástico, 2009, p. 873). Percebe-se, de início, que o termo *fantástico*, na língua portuguesa, é adotado para designar múltiplos elementos e ideias que dizem respeito à imaginação, o que se liga também à ideia de invenção, como similarmente aponta o verbete.

Ora, se a literatura fantástica lida com temas desassociados da razão ou com a ilogicidade das coisas, a ideia de imaginação se faz presente neste caso, uma vez que o fantástico concorre com o inexplicável na sua tessitura textual. Contudo, é preciso cautela: até que ponto é somente imaginação e invenção? Afinal, se a literatura fantástica se baseia no mundo real conhecido do leitor para então provocar essa desestabilização, ela não é puramente invenção – muito menos falsa e inverídica, como assimila o verbete – mas constitui um paradoxo entre o real e o imaginário. Portanto, apenas o dicionário não sustenta uma definição precisa.

Para além, de maneira mais específica, buscamos também o termo no *E-Dicionário de Termos Literários*¹⁶, de Carlos Ceia. Segundo o verbete escrito por Filipe Furtado (2009a),

¹⁶ Dicionário eletrônico vinculado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Optamos por utilizar este dicionário português porque o mais conhecido exemplar brasileiro, o *Dicionário de Termos Literários* (1974), de Massaud Moisés, não apresentava o referido verbete; a única entrada disponível no dicionário era de “fantasia”, cujo termo o autor remetia à “imaginação”.

também conhecido teórico do fantástico, definem-se por gênero fantástico narrativas que “evocam o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível”. Em termos gerais, todo o verbete sustenta o fantástico sobre o gênero que lida com o sobrenatural, o insólito, a ambiguidade e a hesitação do leitor real. Já encontramos ali um problema de definição, uma vez que a designação expressa não dá conta de toda a literatura fantástica, que pode ser caracterizada e produzida de formas próximas ou não a que o verbete sustenta; como, por exemplo, a hesitação do leitor. Agora, vejamos o que dizem alguns críticos.

Não é mais que evidente que devemos partir das concepções de Tzvetan Todorov, pois o crítico muito contribuiu para a literatura fantástica a partir de sua valiosa operação crítica e historiográfica, principalmente com a publicação da *Introduction à la littérature fantastique* (1970), apoiado em estudos anteriores de vários teóricos como Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois e Montague R. James, fazendo com que o fantástico recebesse uma atenção até então inexistente, ensaiando as definições do gênero até o século XX, limite de sua publicação. Todorov, como outros críticos consideram, desenvolveu um importante estudo sobre o fantástico, não só por sistematizar esse gênero, como também por recuperar uma tradição literária; e, em sua vereda, muitos outros estudos vieram à tona, numa efervescência de discussões em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX, a citar congressos, propostas de teorizações, traduções, seleção de antologias, publicações de ensaios e até mesmo das próprias narrativas de cunho fantástico na forma de romances e contos. Na concepção de Remo Ceserani (2006), Tzvetan Todorov foi responsável por recuperar e redescobrir uma tradição literária inteira, uma vez que a partir do empreendimento do crítico búlgaro-francês

[...] foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. (Ceserani, 2006, p. 7-8).

Assim, não é errôneo considerar que o trabalho de Todorov tenha sido recebido à época e ainda é considerado como o pioneiro por ter sido o precedente estudo sistemático de um gênero (ou modalidade) literário que até então era pouco estudado ou até mesmo inserido em um plano secundário no âmbito da grande literatura do período. Apesar de tudo, o trabalho de Todorov apresenta determinados problemas – os quais discutiremos logo a seguir – no que tange à definição e à classificação do fantástico, pois sua tendência é redutiva quanto ao campo de ação da literatura fantástica e a delimita apenas como um gênero literário; e, ainda, reduz o

enquadramento fantástico apenas a certos textos e escritores do século XIX, não considerando a possibilidade de qualquer literatura posterior também o ser fantástica.

Fundamentado na lógica estruturalista, Todorov realiza seus ensaios restringindo e entendendo a literatura fantástica como um gênero. Logo no início de seu ensaio, frisa:

A expressão “literatura fantástica” refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de “obras fantásticas”, não pelo que cada um tenha de específico. (Todorov, 1992, p.7-8).

Portanto, o crítico sustenta suas definições de fantástico a partir da afirmação de que, para o desenvolvimento de suas reflexões e sistematizações, o conceito de gênero é fundamental, pois este representa a relação da obra com o monumento literário como um todo. Não somente, Todorov define a literatura fantástica a partir das fronteiras relativas aos gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. A nosso ver, essa definição com base em limitações parece falha, uma vez que uma obra literária não permite nem deve ser apenas entendida numa classificação cerrada, situada apenas por uma característica peculiar. Todo e qualquer texto literário é livre de amarras e a teoria literária não é capaz de captar totalmente seus conteúdos plurais. Como lembra Compagnon (2010, p. 22), a literatura faz questionamentos ao texto literário, mas, ao mesmo tempo, lembra que essas perguntas são problemáticas e podem ser respondidas de diversas formas – logo, a teoria “é relativista” (Compagnon, 2010, p. 22) e se define pela multiplicidade, assim como o texto literário.

Retornando para as teorias de Todorov, com a qual concordamos em parte, este crítico ainda define o fantástico a partir de alguns elementos essenciais. Para ele, o texto fantástico deve obedecer a três condições para ser considerado como tal, nos níveis verbal, sintático e semântico, respectivamente: (i) o texto obriga o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo verdadeiro e hesitar entre o natural e o sobrenatural; (ii) a hesitação também é experimentada por uma personagem à qual o leitor real sente-se identificado; (iii) o leitor toma uma atitude sobre o texto, recusando as interpretações alegórica e poética, configurando uma escolha entre modos e níveis de leitura (Todorov, 1992, p. 38-39). Essa terceira classificação corrobora com o entendimento de que tanto o texto fantástico quanto sua inerente teoria são múltiplos, uma vez que as diferentes interpretações e níveis de leitura podem apontar para diferentes significações, ainda dentro do campo do efeito fantástico.

Em suma, o fantástico tradicional de Todorov se define pelo elemento sobrenatural e pela hesitação do personagem e do leitor frente à aparição ou ao insólito, diante dos quais ambos reagem de acordo com as noções formais entre o real e o ilusório, o natural e o sobrenatural. Nesse entendimento, Todorov atribui funções ao fantástico: este deve produzir um efeito particular no leitor, podendo partir desde o medo e o horror até a curiosidade, “que outros gêneros ou formas literárias não podem provocar” (Todorov, 1992, p. 100).

Sendo assim, a definição de fantástico, nas palavras do crítico, “[...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1992, p. 31) e este fantástico “dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum” (Todorov, 1992, p. 47-48). Podemos resumir, então, que o fantástico para Todorov se encontra nas escolhas que o leitor pode fazer diante do texto, a do sobrenatural e a do racional. Assim, o leitor pode caminhar para duas possibilidades: hesitar por não ter certeza se os elementos sobrenaturais foram reais ou foram ilusões dos personagens ou hesitar por considerar os elementos insólitos como um falseamento da narrativa. Essas duas possibilidades culminam em outro efeito lançado pelo fantástico: a ambiguidade da narrativa.

Entretanto, a limitação que Todorov faz do fantástico a gênero e suas diferenciações com o estranho e o maravilhoso, além da consideração de que o fantástico existe apenas no tempo da hesitação, acabam por enfraquecer certos textos que, de acordo com as teorias do crítico, não seriam fantásticos e sim dos gêneros vizinhos. Podemos constatar isso no próprio ensaio, no qual Todorov não considera *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, como um exemplo de texto fantástico. Citando a obra de Kafka em vários momentos, Todorov entende, de acordo com suas teorias, que *A metamorfose* não pode ser entendida como um exemplo de literatura fantástica por não haver hesitação, porque, segundo ele, o elemento sobrenatural aparece logo no início da narrativa, dissolvendo a ideia de irrupção peculiar da narrativa fantástica clássica. Segundo ele, ainda, a hesitação de todo texto fantástico do século XX se dissolve, pois o elemento fantástico a partir desse período já faz parte do homem, não causando mais a hesitação; para Todorov, o fantástico se restringe aos séculos XVIII e XIX.

Convém mencionar que, por esta razão, de uma concepção mais limitadora e redutiva, numa espécie de linha divisória¹⁷ severa, Todorov recebeu duras e ferrenhas críticas diversas,

¹⁷ Entendemos que Todorov, a todo momento, coloca o fantástico como um gênero em constante *perigo* – *danger*, termo, inclusive, empregado em diversos momentos pelo próprio teórico – de caminhar para uma outra vertente,

sendo acusado, na maioria das vezes, de expor uma definição de fantástico simples ou abstrata demais, inconvenientemente atrelada a uma visão estruturalista. A respeito destas censuras ao teórico, Remo Ceserani (2006, p. 144) se recorda de alguns desses ataques destinados a Todorov: como os do escritor polonês de ficção científica e fantateologia Stanislaw Lem, o qual acusou Todorov de um “espúrio refinamento metodológico”, pois sua teoria limitadora e estruturalista apresentava uma grave ameaça à criatividade na literatura; similarmente, Guido Almansi, anglicista e escritor, no posfácio à tradução italiana de *Au coeur du fantastique* (1965), de Roger Caillois, escreve que encara Todorov como um sádico por trabalhos domésticos, quando em sua tentativa de definição assemelha-se a um sujeito “sempre com uma vassoura nas mãos, tentando jogar para debaixo do tapete todos os fragmentos de difícil catalogação; a tornar claro e reluzente [...] o vasto pavimento da literatura, a plataforma da qual todas as grandes obras levantam voo” (Almansi, 2004, p. 109 *apud* Ceserani, 2006, p. 144).

Por outro lado, embora a contribuição de Todorov seja altamente relevante para aqueles que se aventuram no estudo do fantástico, algumas de suas afirmações são passíveis de contestação; sobretudo as relacionadas à dissolução do efeito fantástico no século XX e aos escritos de Kafka, pois o texto do escritor em questão apresenta a hesitação não somente pela ideia de aparição, mas também pelo horror, pelo espanto, pela inquietação e pela hesitação dos próprios personagens mediante a transformação do protagonista – “[...] nós, leitores, minimamente hesitamos diante de uma cena em que Gregor acorda e já não tem mais um corpo humano, mas animal” (Gama-Khalil, 2013, p. 19-20). Além disso, mesmo que alguns textos produzidos a partir do século XX não causem a hesitação do leitor e dos personagens, isso não significa, necessariamente, que essa narrativa não possa ser lida como fantástica, pois o fantástico interpela outras características e sentidos mais.

O fantástico, na verdade, interpela outras características e sentidos que vão além da simples dúvida sobre a realidade. Em obras do século XX, o fantástico assume novas dimensões e formas, que não dependem exclusivamente da hesitação inicial entre o real e o irreal. Ele pode ser compreendido, por exemplo, a partir da exploração de angústias existenciais, fragmentações da identidade e distorções da percepção do tempo e do espaço.

Em textos do século XX, como o de Kafka, o fantástico se manifesta não apenas pela dúvida sobre a realidade, mas pela criação de cenários em que o real se mistura com o absurdo e o inexplicável, refletindo a alienação e o descompasso do indivíduo com a sociedade. A transformação de Gregor Samsa em *A Metamorfose*, por exemplo, não é apenas um evento

gênero ou modo, como o maravilhoso, o estranho etc., ou de até mesmo ser extinto devido a uma possível interpretação do leitor, mais realista.

surreal que causa hesitação no leitor, mas uma metáfora para a desumanização e a perda de identidade. Aqui, o fantástico atua de forma a provocar uma experiência existencial, que vai além da dúvida do leitor e se aprofunda em temas como o isolamento e a perda de sentido na vida cotidiana.

Além disso, o fantástico no século XX muitas vezes implica uma ruptura das leis da lógica causal e da organização do tempo e do espaço, como podemos observar em obras de Borges, Bioy Casares ou até mesmo em autores mais contemporâneos. Essas narrativas criam realidades alternativas, universos paralelos ou mundos não lineares, que desafiam as convenções temporais e espaciais tradicionais. Nesses textos, o fantástico não se limita a um momento de hesitação, mas se expande para refletir sobre a natureza da realidade e a percepção humana, colocando em questão o que entendemos como “verdadeiro”, “real” e “explicável”.

Portanto, o que se observa no século XX não é uma dissolução do efeito fantástico, mas uma transformação nas formas que o fantástico assume. Ele passa a ser uma ferramenta narrativa que questiona não apenas a natureza da realidade, mas também o próprio sentido da existência humana, explorando o absurdo, a alienação, a violência psicológica e a fragilidade da identidade. Em muitas dessas narrativas, o fantástico não é mais um simples jogo de aparição, mas uma maneira de desafiar as limitações da razão e da percepção, expandindo os limites da literatura e da própria experiência humana. Assim, o fantástico moderno, mesmo sem a dúvida clara entre o real e o irreal, continua a exercer uma função crítica e reflexiva sobre a realidade e a condição humana.

Dessa maneira, como analisado, o fantástico já resistiu a certas definições, pois o exemplo de Kafka, inserido nas teorias todorovianas, vai além, não sendo essa teoria apenas capaz de abranger sua classificação. Como considera Flávio Loureiro Chaves, em *Ficção latino-americana* (1973), Kafka representou uma mudança importante no rumo da literatura fantástica moderna, como um divisor de águas para esta literatura, pois eliminou-se a ideia de hesitação delimitadora para dar lugar ao absurdo, a transcendência do real passou a ser tomada como a ideia de que as coisas simplesmente são e acontecem:

Ele [Kafka] é a culminância de um processo cultural, pois o seu mundo, reflexo inevitável do estágio histórico em que viveu, remete sempre ao tema axial da crise do saber e da racionalidade. Sob esse aspecto particular, Georg Lukacs não andou longe da exatidão quando opôs Kafka e Thomas Mann e, na análise da obra do primeiro, constatou a falência de toda literatura realista até então produzida. (Chaves, 1973, p. 139).

Contudo, algumas das considerações dispensadas por Todorov são, de fato, passíveis de serem aplicadas na maioria de exemplos de textos fantásticos produzidos e nos parece ser um consenso parafraseado em diversos críticos, como o próprio crítico afirma ao lembrar de certos “textos canônicos”¹⁸ de teóricos antecedentes a ele:

É preciso ainda observar que as definições do fantástico que se encontram na França em escritos recentes, se não são idênticas à nossa, tampouco contradizem. [...] Castex¹⁹ escreve [...]: “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (p. 8). Louis Vax²⁰ [...]: “A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós colocados subitamente em presença do inexplicável” (p. 5). Roger Caillois²¹ [...]: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (p. 161). [...] há de cada vez o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou ainda na “inalterável legalidade cotidiana”. (Todorov, 1992, p. 32, grifos nossos).

Resumidamente, neste excerto Todorov faz um levantamento das palavras da crítica a respeito de uma tentativa de definição do fantástico e, como é possível notar a partir dos destaques conferidos, as ideias e/ou conceitos atribuídos para esta tentativa de definição parecem estar numa linha sinonímica muito próxima – alteram-se as terminologias, porém as noções aparentam permanecer equivalentes. Logo, algumas acepções são inerentes à literatura fantástica e consensuais em maior ou menor escala ou em meios distintos de manifestação e classificação, como a aparição, o sobrenatural, o insólito, o incomum – nomenclaturas estas também pertencentes a uma mesma conexão de sentidos próximos. Para confirmar tal colocação, analisaremos mais a fundo o que escreveram estes teóricos “canônicos”, além da interpretação feita por Todorov.

No início do século XIX, época de ascensão do fantástico na Europa, sobretudo na França, alguns críticos e/ou escritores se propuseram a explicar alguns fundamentos teóricos acerca dessa literatura. Entre eles, encontra-se Pierre-Georges Castex (1915-1995), conhecido por estudar os aspectos da literatura fantástica na França; sendo esta sua definição mais conhecida:

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente para um outro mundo. Ele é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, normalmente, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta

¹⁸ Alcinha empregada pelo próprio Tzvetan Todorov (1992, p. 32): “Sem mais delongas, daremos alguns exemplos extraídos dos textos ‘canônicos’.”

¹⁹ *Le conte fantastique em France: de Nodier à Maupassant* (1951).

²⁰ *L'art et la littérature fantastique* (1960).

²¹ *Au coeur du fantastique* (1965).

diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. “Era uma vez”, escrevia Perrault; Hoffmann, por sua vez, não nos transfere de súbito para um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada e cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade bastante familiar.²² (Castex, 1951, p. 8, tradução e grifos nossos).

Com efeito, Castex já antecipava uma das teorias mais comuns e inerentes ao texto fantástico: a existência e a irrupção do sobrenatural em oposição à ordem do real aparente. Ao citar a obra de Hoffmann, considerando-a como um tipo de sobrenatural psicológico e interior ao personagem, Pierres-Georges Castex tenta definir o fantástico como a coexistência de eventos sobrenaturais em meio à vida cotidiana, familiar entre os personagens e o leitor, que perturbam esse meio e tornam-se, pois, inexplicáveis, surpreendentes diante dos agentes envolvidos na narração – o protagonista ou narrador-personagem e o leitor.

O também crítico literário francês Roger Caillois igualmente leva em consideração essa “invasão repentina” de algo que incomoda os personagens e o leitor, ao que ele chama de “ruptura” de um evento “inadmissível” quando se sai do cotidiano conhecido, ocasionando uma inquietação, algo insuportável aos envolvidos com a narração fantástica: “O fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso”²³ (Caillois, 1976, p. 174, tradução nossa).

E, tentando delimitar as peculiaridades do fantástico (enquanto gênero) em separação do gênero maravilhoso, escreve Caillois, no prefácio da *Anthologie du fantastique* (1966), intitulado “De la féerie à la science-fiction”, as principais diferenças entre o mundo feérico dos contos de fadas e o mundo insólito do fantástico: “O conto de fadas é um universo maravilhoso que se acrescenta ao mundo real sem prejudicá-lo ou destruir sua coerência. O fantástico, ao contrário, manifesta um escândalo, uma lágrima, uma irrupção inusitada, quase insuportável, no mundo real.”²⁴ (Caillois, 1966, p. 8, tradução nossa).

²² Texto original: “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle dès récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les prénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. ‘Il était une fois’, écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d’une manière saisissante sur un fond de réalité familière”.

²³ Texto original: “Tant le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l’univers réel d’un univers exclusivement miraculeux”.

²⁴ Texto original: “Le féérique est un univers merveilleux qui s’ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel”.

Em sua análise, Caillois separa o fantástico do maravilhoso levando em consideração o principal ponto que os diferencia: não a aparição de algo inesperado em si, mas sim como os fatos se sucedem e como os personagens – e, indissociavelmente, o leitor – lidam com essa aparição. Com isto, Caillois nos lembra que no universo maravilhoso a surpresa, o inesperado ou a materialização de algum ser (como dragões, gigantes ou outros seres malignos, por exemplo) é superada e vencida por um personagem que luta contra essa circunstância. Ana Luiza Camarani (2014), sobre tais considerações de Caillois, refere-se a uma importante condição também ao afirmar que o feérico ostenta uma narrativa situada no universo fictício desde o início, afinal “[...] as primeiras palavras das primeiras frases já são uma advertência: ‘*En ce temps-là*’ ou ‘*Il y avait une fois*’. Desse modo, as fadas e os ogros não poderiam trazer inquietação; a imaginação os exila em um mundo distante, fluido e estanque” (Camarani, 2014, p. 54). Enquanto no conto fantástico, para Caillois, isso não ocorre, pois a aparição ou o inesperado não é destruído pelos personagens e sim tomado como um temor – em suas palavras, “[...] com o fantástico surge uma nova desordem, um pânico desconhecido”²⁵ (CAILLLOIS, 1966, p. 8, tradução nossa).

Por esse viés, em termos de desfecho da narrativa, portanto, há também uma importante distinção entre o maravilhoso e o fantástico. Ao passo que nos contos de fadas os seres são superados e culminam em um final feliz, nos contos fantásticos o terror permanece de diferentes formas, podendo resultar na morte, desaparecimento ou condenação do herói (Caillois, 1966, p. 8) – ou, a nosso ver, simplesmente na irresolução dos conflitos, como ocorre na maioria dos contos fantásticos modernos e contemporâneos.

Por fim, Roger Caillois conclui sua diferenciação mais uma vez evocando a ideia de ruptura do real e da ordem reconhecida pelo leitor ao afirmar que, ao contrário da narrativa maravilhosa,

[...] no fantástico o sobrenatural aparece como uma ruptura na coerência universal. O prodígio torna-se uma agressão proibida e ameaçadora, que abala a estabilidade de um mundo cujas leis eram até então consideradas rigorosas e imutáveis. Ele é o Impossível, aparecendo inesperadamente num mundo do qual o impossível é excluído por definição.²⁶ (CAILLLOIS, 1966, p. 8-9, tradução nossa).

²⁵ Texto original: “[...] avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue”.

²⁶ Texto original: “[...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est exclu par définition”.

Apesar de serem, à época, frequentemente confundidas por também parecerem muito estreitas e similares, Caillois reforça que as noções do fantástico e do maravilhoso se conduzem para construções narrativas e efeitos discrepantes. No universo do maravilhoso, *aquilo* que surge encontra-se com o mundo real e diegético de modo harmonioso, sem causar contradições ou conflitos entre os participantes da narração (incluindo o leitor). No espaço do fantástico, por outro lado, *aquilo* que aparece – o sobrenatural em suma – tende a ser como uma ameaça ao mundo real e às leis deste, até então invioláveis e imutáveis, e, por consequência, uma perturbação a estes mesmos participantes da narração.

Convém mencionar também que, para a *Encyclopaedia Universalis*, Roger Caillois escreve o artigo “Fantastique”, no qual desmembra um pouco mais sua definição em torno da relação entre a aparição e o ambiente banal, cotidiano, que dá a essa aparição o caráter inadmissível, portanto fantástico:

O fantástico significa violação de uma regularidade imutável [...]. O procedimento essencial do fantástico é a *aparição*: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível. (Caillois, 1980 *apud* Ceserani, 2006, p. 47, tradução e destaque do autor).

Em suma, de Caillois assumimos o entendimento de que a principal marca do texto fantástico é a irrupção de algo inesperado que afeta, de modo distinto, os personagens e, por associação, o leitor.

Louis Vax, outro importante teórico e filósofo francês citado por Todorov, publicou duas obras de referência para a literatura fantástica: *L'art et la littérature fantastiques* (1960)²⁷ e *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique* (1965). Em suas teorias, Vax introduz (ou substitui os termos anteriores) o termo “inexplicável” para configurar a manifestação do fantástico, aquilo que surge no ambiente aparentemente sórito e provoque a sedução – outro termo que ele apresenta – no leitor, de modo a despertar-lhe sensações diversas. Entre estas sensações, elencamos a mais evidente ao fantástico, a dúvida:

Para se impor, o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consinta com a sua *sedução* [...] O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável. (Vax, 1965, p. 88 *apud* Ceserani, 2006, p. 47, tradução e destaque do autor).

²⁷ Para este trabalho, empregou-se a edição traduzida de 1972: VAX, L. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

Para Vax, é o fato ou a aparição inexplicável que nutre o elemento fantástico nestas narrativas, pois o texto fantástico depende da acentuada oposição entre o real (o mundo diegético, cujas leis são *reconhecidas* pelo leitor) e o sobrenatural (o inexplicável). A narrativa fantástica, portanto, nutre-se, concomitantemente, dos conflitos do real e do impossível (Vax, 1972, p. 8).

Em *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique* (1965), Vax reconhece, também, que a definição exata – tal como das Ciências Exatas – de fantástico é inconcebível, apontando assim para a impossibilidade de uma irretocável conceituação da literatura fantástica. Segundo ele, seu trabalho seria mais uma tentativa de definição dessa modalidade literária. Em suma, neste livro em questão, Vax compreende o fantástico como uma estrutura mutável que se modifica conforme a época e/ou o meio social, e, segundo o autor, “nunca descobriremos, portanto, nas obras a marca imutável do fantástico em si, pois é a própria noção de fantástico que é matizada, flexionada, ampliada, estreitada de acordo com as estruturas das obras que caracteriza”²⁸ (Vax, 1965, p. 7, tradução nossa).

Contudo, entendemos, principalmente a partir de sua própria obra, que o texto fantástico sempre compartilha características em comum, como os sentimentos de estranheza e a sedução que emanam das narrativas fantásticas elencadas por Vax em *La séduction de l'étrange*. Para suas asserções, Louis Vax (1965) recorre aos trabalhos psicanalíticos de Freud, sobre o estranho (*unheimlich*) e o familiar (*heimlich*), para explicar que nos textos fantásticos é o sentimento de estranheza que faz com que o homem experimente ou sofra dentro da sua própria realidade, pois se encontra diante da oposição simultânea entre o real – explicável – e o sobrenatural – inexplicável. Nesse âmbito, há o que Vax intitula de sedução do estranho: “O sentimento do estranho torna o humano estranho para si mesmo. Ele o ‘aliena’.”²⁹ (Vax, 1965, p. 13, tradução nossa); assim, o confronto estabelecido nos textos fantásticos entre o sólito e o insólito leva o homem – o herói, os personagens e o leitor – a um estranhamento de si mesmo e do mundo em que vive, revigorando um dos elementos primordiais da literatura fantástica. E ainda completa:

Consciência do estranho, sedução do estranho e horror do estranho, é tudo uma coisa só. O estranho é, portanto, estrangeiro, mas um estrangeiro que seríamos, paradoxalmente, nós mesmos. *Unheimlich*, brinca Freud, é igual a *heimlich*, exceto pela negação, que é produto da repressão.

²⁸ Texto original: “On ne découvrira donc jamais dans les oeuvres l’empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c’est la notion même du fantastique qui se nuance, s’infléchit, s’élargit, se rétrécit selon les structures des oeuvres qu’elle caractérise”.

²⁹ Texto original: “Le sentiment de l’étrange rend l’homme étranger à lui-même. Il l’‘aliène’.”

A estranheza apresenta-se, portanto, como uma alienação mais profunda e íntima que a alienação social.³⁰ (Vax, 1965, p. 13, tradução nossa).

Faz-se necessário, portanto, a credibilidade do leitor (“spectateur”) garantida pela sedução provocada pelo elemento sobrenatural e que faça este leitor inserir-se na atmosfera fantástica de que esse sobrenatural, antes impossível, adquira a marca da evidência e abale o espectador:

A obra [fantástica] é, ao mesmo tempo, esse corpo material, e o conjunto de reflexões e sentimentos que procura despertar na consciência do espectador. A obra, assim como o vampiro do folclore, é um cadáver que precisa, para sustentar sua existência, beber o sangue, a vida e os pensamentos de um ser virulento. O espectador é o homem [...].³¹ (Vax, 1965, p. 9, tradução nossa).

Com relação a essa ideia de *atmosfera fantástica* – muito empregada por diversos teóricos e críticos do fantásticos, como também em trabalhos sobre esta literatura, como este – convém transparecer o que se entende dessa noção e qual sua importância para o fantástico. Para que o fantástico se manifeste na tessitura narrativa é preciso, preliminarmente, construir um ambiente propício que alimente o elemento fantástico e os sentimentos no leitor. Por esta razão, encontramos na grande maioria dos contos fantásticos componentes integrantes que conduzem os personagens e o leitor para a irrupção do fantástico. Entendemos, pois, que estes elementos estão presentes *no* e são construído a partir *do* estado de tempo: tempo cronológico no que diz respeito ao horário, ao período do dia e às estações do ano, assim definidos:

- (i) A hora do dia tem total influência na manifestação do fantástico, pois é nos momentos de maior solidão e, ao mesmo tempo, tensão que o fantástico acontece. A este respeito, Armando Moreno (1987, p. 49) também concorda que um ranger de móveis às 10 horas da manhã normalmente passa despercebido e é tomado como algo natural; enquanto este mesmo estalido às 10 horas da noite é percebido com maior notoriedade e assume todas as formas propícias para a manifestação do sobrenatural, provocando a tensão e até mesmo o medo no homem (personagem e espectador, o leitor).

³⁰ Texto original: “Conscience de l'étrange, séduction de l'étrange et horreur de l'étrange, c'est tout un. L'étrange est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes. Unheimlich, plaisante Freud, égale heimlich, à la négation près, qui est un produit du refoulement.

L'étrangeté se présente donc comme une aliénation plus profonde et plus intime que l'aliénation sociale”.

³¹ Texto original: “L'oeuvre c'est, tout à la fois, et ce corps matériel, et l'ensemble des réflexions et des sentiments qu'il cherche à susciter dans la conscience du spectateur. L'oeuvre, comme le vampire du folklore, est un corps mort qui a besoin, pour soutenir son existence, de boire le sang, la vie et la pensée d'un être vivant. Le spectateur, c'est l'homme [...]”.

- (ii) Como um desdobramento do tempo cronológico, há os períodos diários que também criam uma atmosfera fantástica. Nas narrativas do insólito, principalmente aquelas dos séculos XIX e XX, é na escuridão noturna que o elemento sobrenatural toma forma a ponto de instigar a propiciação do fantástico e os sentimentos nos personagens e no leitor. Isso ocorre porque na convenção social, é no período noturno que o sujeito se encontra com a solidão, com o silêncio, com a insônia, com os sonhos e pesadelos, com os devaneios, com, em suma, a falta de interlocutores – sendo estes, pois, temas do fantástico.
- (iii) De igual maneira, as épocas do ano também fundamentam a construção do ambiente fantástico, pois também induzem a tensão e as formas do sobrenatural. Como também define Moreno (1987, p. 49), as estações da primavera e do verão têm dias mais longos e claros e, dessa maneira, são menos propícias para a manifestação do fantástico; enquanto a redução da temperatura e os ventos do outono e a frieza e as noites longas do inverno, de modo contrário, propiciam a manifestação dos elementos sobrenaturais, sustentando-os de forma mórbida. Assim, é em meio às noites longas e geladas, ao sibilar do vento, à baixa visibilidade dos nevoeiros que as formas imprecisas ganham notoriedade e incomodam, tensionam ou amedrontam os personagens e leitor.

Isto posto, sumariamente, seja para Castex, Caillois ou Vax, o fantástico é caracterizado, principalmente, por uma ocorrência de valor negativo que, por sua vez, contraria as regras conhecidas e estabilidades dentro da lógica do cotidiano, do mundo real. Neste momento, convém mencionar que tais críticos estabeleceram essa característica unânime (parafraseada entre seus textos teóricos) acerca do fantástico entendido como tradicional, cujos textos foram publicados entre os séculos XVIII e XIX. Contudo, a aparição é ainda a marca fundamental do fantástico, seja ele tradicional, moderno ou contemporâneo, encontrado em textos dos séculos XIX, XX e XXI – como será demonstrado neste trabalho.

De Todorov, enfim, também temos uma ideia mais ou menos parecida com os demais críticos, os quais são citados pelo próprio teórico, de que o fantástico depende, então, de uma possível anormalidade percebida na realidade cotidiana – ou seja, naquilo que se entende como realidade existente para o senso comum – que é impossível de se explicar, tratando-se, portanto, de algo incerto:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. O fantástico ocorre nesta incerteza [...]. (Todorov, 1992, p. 30-31).

Para Todorov, então, sob uma conjectura estruturalista, o fantástico enquanto gênero – que, segundo o crítico, corresponde a quase uma regra que possa ser aplicada a muitos textos para classificá-los como narrativas fantásticas (1992, p. 7-8) – existe a partir de algumas condições fundamentais, como a confiança do leitor no personagem/narrador, a hesitação provocada na narrativa e o reconhecimento do espaço narrativo, por parte do leitor, como sendo aquele familiar a si próprio. A aparição do elemento insólito ou sobrenatural, a partir da confiança do leitor, faz com que este mesmo leitor construa sua própria interpretação levando em consideração os fenômenos insólitos descritos pelo narrador ou narrador personagem; e é nesta interpretação que reside a hesitação, outra condição imposta por Todorov: a partir dos fatos estranhos narrados em face às leis naturais, do mundo cotidiano, é que o leitor experimenta a hesitação (Todorov, 1992, p. 31). Ou seja, é na vacilação da incerteza sobre os acontecimentos presentes na narrativa que faz surgir a marca do fantástico na tessitura textual. Em síntese, Todorov insiste que a representação do real na narrativa, aliada ao irrompimento do sobrenatural nesse mesmo meio e à construção de ambiguidades é que tornam um texto pertencente ao gênero fantástico por excelência.

De modo similar às teorias de Todorov, Filipe Furtado também entende o fantástico a partir da lógica estruturalista e da delimitação dessa literatura a gênero e à hesitação necessária. Em sua obra intitulada *A construção do fantástico na narrativa*, publicada originalmente em 1980, insiste, desde as primeiras páginas, que a narrativa fantástica é, inicialmente, um gênero literário que, no seu entendimento, configura-se como “[...] um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (Furtado, 1980, p. 16). E, com relação ao fantástico, essas características seriam, primordialmente, o surgimento de um fato metaempírico no ambiente cotidiano, portanto, familiar ao leitor que, enfim, o leva à ambiguidade e à hesitação.

Dito isso, Furtado também considera a verossimilhança, ou seja, a representação do real na narrativa, como uma das condições necessárias para a construção do texto fantástico. Para ele, a narrativa fantástica necessita “[...] conferir verossimilhança a essa fenomenologia extranatural, tornando-a aceitável à opinião comum, rodeando-a de uma lógica própria que se

adeque às regras do gênero e ocultando tanto quanto possível a falsidade inerente aos processos para tal empregados” (Furtado, 1980, p. 132). É justamente esta estratégia que garantirá que o leitor, enquanto testemunha dos acontecimentos, seja levado à vacilação e à perplexidade diante dos fatos metaempíricos, insólitos ou sobrenaturais inseridos numa realidade conhecida por ele (Furtado, 1980, p. 44-61). Ainda para este pesquisador do fantástico, é através da irrupção do sobrenatural, a que ele chama de sobrenatural negativo por se relacionar com a ideia de Mal, que se realiza, na narrativa fantástica, “[...] o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar” (Furtado, 1980, p. 22); e é com esta confrontação à qual o leitor é submetido que o fantástico se manifesta enquanto forma literária.

Por ora, convém mencionar que a ideia de apresentar ao leitor um mundo familiar como o seu, é sim uma das condições essenciais para as narrativas fantásticas, como um consenso existente entre a grande maioria dos estudiosos do fantástico – sejam estas narrativas tradicionais, modernas ou contemporâneas. O que as diferencia é, principalmente, os efeitos causados no leitor: hesitação, para aqueles textos fantásticos tradicionais, perplexidade, dúvida ou inquietação, para as narrativas fantásticas mais modernas e contemporâneas; assim como as temáticas e os contextos sócio-históricos, como já elucidado.

Escritores do fantástico também, seja em textos teóricos publicados ou por meio das entrelinhas de suas próprias narrativas, buscaram expor suas ideias a respeito da literatura fantástica, com tentativas de teorizações, declarações ou sugestões. Dentre estes, destacam-se os franceses Charles Nodier (1780-1844), E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e Guy de Maupassant (1850-1893), os estadunidenses Edgar Allan Poe (1809-1849) e Henry James (1843-1916) e, como representante de um fantástico menos tradicional e mais moderno, o argentino Julio Cortázar (1914-1984).

O escritor Charles Nodier é notoriamente conhecido por sua contribuição, tanto para com a literatura romântica, como também para com a literatura fantástica, pois encontramos textos do francês que podem ser situados no quadro fantástico. Nodier aventurou-se sobre sua própria prática e desenvolveu pressupostos a respeito do fantástico, destacando-se o ensaio *Du Fantastique en Littérature*, publicado pela primeira vez na *Revue de Paris*, em 1830. Trata-se, pois, de uma publicação considerada por muitos críticos como um marco inicial a respeito dos estudos do fantástico na França. Nesse ensaio, entendemos que Nodier, assim como demais críticos aqui elencados, considera o fantástico como a confrontação entre o real e aquilo considerado impossível na lógica humana; e este real representado no texto fantástico, por sua vez, deve ser aquele reconhecido pelo leitor para que o efeito fantástico ocorra.

De modo sistemático, Nodier, no referido ensaio, discorre sobre o fantástico por meio de uma espécie de percurso histórico das manifestações do fantástico na literatura ocidental, percorrendo desde as civilizações antigas até as modernas, findando suas considerações nos textos do romantismo, a fim de tecer suas teorias em torno do fantástico. De fato, Nodier recorre a uma abrangente multiplicidade de nomes, títulos, culturas e épocas que considera importantes para a consolidação do fantástico. Em seu entendimento – o que justifica também o percurso feito – o fantástico é, pois, parte integrante da literatura e da sociedade, sobretudo europeia:

O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império destas verdades reais ou consensuais que emprestam um resto de alma ao desgastado mecanismo da civilização. Foi isto que tornou o fantástico tão popular na Europa nos últimos anos e que o torna a única literatura essencial da era de decadência ou transição a que atingimos. Devemos até reconhecer nisso um benefício espontâneo da nossa organização; pois se o espírito humano ainda não se deleitasse com vívidas e brilhantes quimeras, depois de ter exposto todas as realidades repulsivas do mundo verdadeiro, esta era de desilusão seria vítima do mais violento desespero, e a sociedade ofereceria a revelação assustadora de um necessidade unânime de dissolução e suicídio. Não devemos, portanto, gritar tanto contra o romântico e contra o fantástico. Estas chamadas inovações são a expressão inevitável de períodos extremos na vida política das nações e, sem elas, mal sei o que restaria hoje do instinto moral e intelectual da humanidade.³² (Nodier, 1830, p. 209, tradução nossa).

Desse percurso, convém mencionar que, para o francês, a literatura no âmbito da humanidade tem início na poesia cuja finalidade era expor as sensações experimentadas pelo homem; logo, as criações literárias primordiais eram constituídas de uma espécie de representação do mundo real conhecido através das sensações experimentadas neste mesmo mundo. Contudo, no decorrer da História, o interesse (dos homens e da literatura, por consequência) se desloca do mundo real, conhecido, para o desconhecido. Nesse ínterim, entre outros gêneros e modalidades, surge o fantástico, a partir daquilo que Nodier denomina “mentira” (*mensonge*, em francês), com a finalidade de colocar em confronto as diversas sensações experimentadas pelo homem com o que lhe era desconhecido em sua vida ordinária, banal:

³² Texto original: “L’apparition des fables recommence au moment où finit l’empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d’âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature, essentielle de l’âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation ; car si l’esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d’un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l’expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd’hui de l’instinct moral et intellectuel de l’humanité.”.

A literatura puramente humana achou-se reduzida às coisas comuns da vida positiva, mas não havia perdido o elemento inspirador que a divinizou no primeiro tempo. Só que, à medida que as suas criações essenciais foram feitas, e a raça humana as recebeu em nome da verdade, ela se perdeu voluntariamente para uma região ideal menos imponente, mas não menos rica em seduções; e, em suma, ela inventou a mentira.³³ (Nodier, 1830, p. 206, tradução nossa).

É esta “mentira” que Nodier reconhece como a imaginação humana que, por sua vez, fez nascer o fantástico. Assim, esse mundo fantástico, criado a partir da imaginação, depende de um procedimento hiperbólico, de exagero, das leis positivas do mundo real: “A fantasia puramente poética assumiu, ao contrário, todas as graças da imaginação. Seu único propósito era apresentar sob uma aparência hiperbólica todas as seduções do mundo positivo”³⁴ (Nodier, 1830, p. 207, tradução nossa) – mais uma vez, entende-se que para a manifestação fantástica há, essencialmente, uma ligação com o mundo real (representado), pois é a perturbação das leis conhecidas que sentencia essa manifestação do fantástico.

No entendimento das teorias de Nodier, frequentemente aparecem, no texto em questão, ao lado do vocábulo “imaginação”, termos como “racional”, “ideal” e “fabular”, as quais o francês emprega para, em suma, tentar compreender a noção de fantástico. Os conceitos de verdade, imaginação crenças se encontram, pois, inclusos nos textos fantásticos. Dessa maneira, o fantástico, enquanto algo imaginativo, fabular, depende da verdade, ou seja, da representação da realidade conhecida do leitor, para poder perturbar o que é racional e ideal.

Sobre Nodier, ainda, apesar de suas primeiras e consideráveis reflexões acerca do fantástico se concentrarem no canônico ensaio *Du Fantastique en Littérature* (1830), suas ideias se encontram distribuídas também no cerne de suas próprias criações narrativas e, principalmente, nos prefácios. É o caso do início do conto “Histoire d’Hélène Gillet” (1832), em que Nodier tenta definir os tipos de fantástico existentes:

Mas se você tem curiosidade por histórias fantásticas, aviso que esse gênero exige mais bom senso e arte do que normalmente se imagina; e antes de mais nada, existem vários tipos de histórias fantásticas.

Há a história fantástica falsa, cujo encanto resulta da dupla credulidade do contador [narrador] e do ouvinte [leitor], como os *Contos de Fadas* de Perrault, a obra-prima muito desprezada pelo século das obras-primas. Há a história fantástica vaga, que deixa a alma suspensa numa dúvida sonhadora e melancólica, embala-a como uma melodia e embala-a como um sonho. Existe a história fantástica verdadeira, que é a

³³ Texto original: “La littérature purement humaine se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n’avait pas perdu l’élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge. Seulement, comme ses créations essentielles étaient faites, et que le genre humain les avait reçues au nom de la vérité, elle s’égarait à dessein dans une région idéale moins imposante, mais non moins riche en séductions; et, pour tout dire, elle inventa le mensonge”.

³⁴ Texto original: “La fantasia purement poétique se revêtait au contraire de toutes les grâces de l’imagination. Elle n’eût pour objet que de présenter sous un Jour hyperbolique toutes les séductions du monde positif”.

primeira de todas, porque abala profundamente o coração sem custar nenhum sacrifício à razão; e quero dizer com a verdadeira história fantástica, porque vale a pena explicar tal aliança de palavras, a relação de um fato considerado materialmente impossível que, no entanto, aconteceu ao conhecimento de todos.³⁵ (Nodier, 1961, p. 330-331, tradução nossa).

Conforme também nota Camarani (2014, p. 17), Nodier – ao tentar, mesmo que de maneira efêmera, delimitar três definições de fantástico – se aproxima das teorias de Todorov, o qual, similarmente, apresenta definições a partir de diferenças significativas que, segundo o crítico búlgaro-francês, faz o fantástico migrar para gêneros transitórios e circunvizinhos, o maravilhoso e o estranho, principalmente. Por esse viés, o fantástico-maravilhoso de Todorov corresponderia à primeira definição de Nodier; o fantástico-estranho seria a definição de uma história verdadeira que provoca medo a partir de uma estranheza ocorrida no mundo real; e, por fim, o fantástico-puro corresponderia à segunda definição de Nodier, aquela em que a “alma suspensa numa dúvida sonhadora e melancólica” seria, pois, a definição de hesitação, de Todorov, condição essencial – para este crítico – para a manutenção do fantástico na narrativa. Contudo, apesar dessa aproximação de teorias, é de maior interesse o que Nodier assinala ao final, “[...] a relação de um fato considerado materialmente impossível que, no entanto, aconteceu ao conhecimento de todos” (Nodier, 1961, p. 331, tradução nossa), capaz de ser traduzido, de forma parafraseada e em consenso, nas palavras de diversos críticos como o impossível (fato estranho, insólito, sobrenatural ou metaempírico) na realidade (re)conhecida pelo leitor na narrativa fantástica que, entre outras coisas, o faz hesitar e/ou experimentar os sentimentos de dúvida, indignação ou medo.

No território francês, além de Nodier, não é novidade que Guy de Maupassant (1850-1893) é muito conhecido por contribuir, seja no plano teórico ou na própria prática literária, para com a literatura denominada fantástica. Com um tom – de certa maneira – saudosista, Maupassant traz uma importante distinção do fantástico do XIX, principalmente no que diz respeito às mudanças significativas – no plano social, filosófico, econômico e científico – na passagem do século XVIII para o XIX. Para o escritor, o fantástico tinha como principal marca o medo causado nos personagens e no leitor e isso era possível graças às crenças estranhas e

³⁵ Texto original: “Mais si vous êtes curieux d’histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d’art qu’on ne l’imagine ordinairement ; et d’abord, il y a plusieurs espèces d’histoires fantastiques. Il y a l’histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l’auditoire, comme les *Contes des fées* de Perrault, le chef-d’œuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d’œuvre. Il y a l’histoire fantastique vague, qui laisse l’âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l’endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. Il y a l’histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu’elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison; et j’entends par l’histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d’être expliquée, la relation d’un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est cependant accompli à la connaissance de tout le monde”.

infantis da época que serviam aos escritores (como também ao coletivo social) como forma de se explicar o misterioso. Em sua opinião, as crenças ingênuas em coisas ridículas e improváveis, assim como as influências de certos seres ou de certas coisas, ou ainda o charlatanismo das visitas de espíritos era o que aterrorizava o homem e, assim, podiam estar presentes nas narrativas fantásticas de modo a provocar a condição essencial: o medo (Maupassant, 1883, n. p.).

Em uma crônica publicada no jornal *Le Gaulois* em 1881, “Adieu mystères”, por meio de constantes metáforas e construções conotativas, Maupassant enfatiza que, no final do século XIX, os mistérios desapareceram, pois o inexplicável agora encontra explicações constantes, principalmente pela ciência. Por esse viés, Maupassant recorre ao termo “milagre” para tentar resgatar a ideia de mudanças no plano social e científico que afetaram o plano literário da imaginação: o desconhecido não mais assusta – “Dizemos a nós mesmos: ‘Chega de mistérios; tudo o que é inexplicável um dia se torna explicável; o sobrenatural declina como um lago esgotado por um canal; a ciência, a todo momento, ultrapassa os limites do maravilhoso.’”³⁶ (Maupassant, 1881, n. p., tradução nossa). Dessa maneira, conforme anuncia o título da crônica, o autor se despede dos mistérios vividos no plano cotidiano e tão explorados pelos autores, principalmente do fantástico tradicional, os quais teriam sido desarranjados pelo positivismo e pelo desenvolvimento industrial, sobretudo na França:

Adeus, mistérios, velhos mistérios dos velhos tempos, velhas crenças dos nossos pais, velhas lendas infantis, velhas decorações do velho mundo!

[...]

A noite já não nos assusta, não tem fantasmas nem espíritos para nós. Tudo o que chamamos de fenômeno é explicado por uma lei natural. Não acredito mais nas histórias grosseiras de nossos pais. Eu chamo o milagroso de histérico. Raciocino, vou mais fundo, sinto-me livre de superstições.

Pois bem, mesmo contra a minha vontade, apesar do meu desejo e da alegria desta emancipação, todos estes véus levantados me entristecem. Parece-me que despovoamos o mundo. Suprimimos o Invisível. E tudo parece mudo, vazio, abandonado!

Quando saio à noite, como gostaria de tremer com aquela angústia que faz as velhas fazerem o sinal da cruz nos muros dos cemitérios, e os últimos supersticiosos fugirem diante dos estranhos vapores dos pântanos e do fantástico testamento. – os fogos-fátuos. Como eu gostaria de acreditar nessa coisa vaga e aterrorizante que imaginávamos sentir passando nas sombras! Quão mais negra deve ter sido a escuridão da noite no passado, repleta de todos esses seres fabulosos!

E agora já nem podemos respeitar o trovão, pois o vimos tão de perto, tão paciente e tão derrotado.³⁷ (Maupassant, 1881, n. p., tradução nossa).

³⁶ Texto original: “On se dit : ‘Plus de mystères ; tout l’inexpliqué devient explicable un jour ; le surnaturel baisse comme un lac qu’un canal épuise ; la science, à tout moment, recule les limites du merveilleux.’”.

³⁷ Texto original: “Adieu, mystères, vieux mystères du vieux temps, vieilles croyances de nos pères, vieilles légendes enfantines, vieux décors du vieux monde ! [...]”.

Assim, em um outro texto publicado para o mesmo jornal, intitulado “Le fantastique”, ao comparar metaforicamente o sobrenatural a um perfume quando aberto e se evapora, Maupassant escreve que a chegada da idade da razão e das descobertas científicas dificultou o trabalho de quem escrevia literatura fantástica, tendendo para novas propostas:

Quando o homem acreditava sem hesitação, os escritores fantásticos não tomavam precauções ao revelar suas histórias surpreendentes. Entravam, de uma vez, no impossível e ali permaneceram, variando infinitamente as combinações improváveis, as aparições, todos os truques assustadores para criar o terror.

Mas quando a dúvida finalmente penetrou nas mentes, a arte tornou-se mais sutil. O escritor procurou nuances, pairou em torno do sobrenatural em vez de penetrá-lo. Encontrou efeitos terríveis em permanecer no limite do possível, em lançar as almas na hesitação, na consternação. O leitor indeciso já não sabia, perdeu o equilíbrio como numa água cujo fundo desaparecia constantemente, agarrou-se subitamente à realidade para imediatamente afundar novamente, e debateu-se novamente numa confusão dolorosa e febril como um pesadelo.

O extraordinário poder aterrorizante de Hoffmann e Edgar Poe vem dessa habilidade acadêmica, dessa maneira particular de combinar o fantástico e o perturbador com fatos naturais onde, no entanto, permanece algo inexplicável e quase impossível.³⁸ (Maupassant, 1883, n. p., tradução nossa).

As considerações de Maupassant também podem explicar as mudanças nas nuances do fantástico na virada do século XIX para o século XX, quando o gênero passou a ser motivado por temas e efeitos mais situados no plano linguístico do que nas aparições propriamente encontradas no fantástico tradicional. Entende-se, a partir de repertório construído e das

La nuit ne nous épouvante plus, elle n'a point de fantômes ni d'esprits pour nous. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle. Je ne crois plus aux grossières histoires de nos pères. J'appelle hystériques les miraculeuses. Je raisonne, j'approfondis, je me sens délivré des superstitions.

Eh bien, malgré moi, malgré mon vouloir et la joie de cette émancipation, tous ces voiles levés m'attristent. Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné !

Quand je sors la nuit, comme je voudrais pouvoir frissonner de cette angoisse qui fait se signer les vieilles femmes le long des murs des cimetières, et se sauver les derniers superstitieux devant les vapeurs étranges des marais et les fantasques feux follets. Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant qu'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre ! Comme les ténèbres des soirs devaient être plus noires autrefois, grouillantes de tous ces êtres fabuleux !

Et voilà que nous ne pouvons plus même respecter le tonnerre, depuis que nous l'avons vu de si près, si patient et si vaincu.”.

³⁸ Texto original: “Quand l’homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l’impossible et y demeuraient, variant à l’infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l’épouvante.

Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l’art est devenu plus subtil. L’écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d’y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l’hésitation, dans l’effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s’enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.

L’extraordinaire puissance terrifiante d’Hoffmann et d’Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d’inexpliqué et de presque impossible.”.

considerações de Maupassant, que a passagem do século XVIII para o século XIX, assim como do século XIX para o século XX, migrou o interesse da sociedade e, conseqüentemente, das narrativas fantásticas e do público-leitor, na existência de aparições do imaginário social (os temidos monstros e fantasmas) para o plano da razão e das descobertas científicas; portanto, o interesse passou a ser motivado por elementos no plano linguístico que provocam o medo e a dúvida. Assim, sobretudo na idade moderna e contemporânea, diante do avanço social e científico, tornou-se mais difícil e exaustivo para o fantástico produzir o efeito de terror no leitor; logo, a inquietação, nas referidas épocas, tornou-se o principal efeito do fantástico, assim como a dúvida.

Em suma, de fato as considerações de escritores do fantástico do século XIX muito têm a contribuir para o entendimento do gênero ou modo literário que estavam praticando à época, tal qual dos teóricos que escreveram suas respectivas análises e pressupostos *na* ou *para* esta época. Contudo, compreendemos, também, que as condições que norteavam as conjecturas culturais e filosóficas destes escritores e teóricos podem ser diferentes entre si (vejamos, por exemplo, as diferenças nos conceitos diversos empregados) e entre as épocas nas quais a literatura fantástica se sucedeu até então – como norteamos no percurso histórico supracitado. Por esta razão, as ditas “novas teorias” também nos são de extrema importância para a tentativa de compreensão do fantástico.

Pensando nisso, entre os importantes e conhecidos escritores fantásticos do século XX, encontra-se o argentino Julio Cortázar (1914-1984). Vastos são os textos estritamente teóricos ou paratextos (prefácios ou posfácios) de antologias, ou ainda declarações de Julio Cortázar a respeito das narrativas fantásticas. Deste escritor, destacamos os capítulos “Do sentimento do fantástico” e “Alguns aspectos do conto”, publicados na coletânea de ensaios *Valise do cronópio* (1974, primeira publicação). Primeiramente, Cortázar faz a seguinte declaração que resgata a ideia de impasse na tentativa de definição do gênero fantástico:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (Cortázar, 2006a, p. 148).

Ao afirmar que todos os seus contos são fantásticos e que, indiretamente, dependem de uma oposição à ideia de falso realismo, Cortázar tende a explicar – posteriormente, em “Do sentimento do fantástico” (2006b) – que o fantástico, ou melhor dizendo, o sentimento

provocado por essas narrativas, dependem da percepção (pacto) entre o leitor e o narrador que admitem a existência do insólito em meio à realidade mais ou menos harmoniosa e com leis bem-definidas, também percebida por ambos. Isso ocorre porque, segundo o argentino, “Os únicos que creem verdadeiramente nos fantasmas são os próprios fantasmas [...]” (Cortázar, 2006b, p. 179), isto é, os elementos narrados tornam-se insólitos e afetam o leitor porque este percebe que os elementos da realidade habitual e cotidiana e os da própria natureza humana não são exatamente como pensava, o que amedronta, inquieta ou lhe causa um estranhamento. Sendo esses recursos condições fundamentais para os textos fantásticos e características marcantes para as narrativas fantásticas a partir do século XX.

Dessa maneira, para Cortázar, o fantástico coloca em jogo a realidade preestabelecida pela logicidade e a razão humanas em confronto com a quebra dessas leis. Em suas palavras,

O fantástico força uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico de um navio; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. (Cortázar, 2006b, p. 179)

Tem-se, portanto, tanto nos relatos fantásticos quanto nos neofantásticos (empregando o termo definido por Alazraki para as narrativas fantásticas mais recentes, diferentes sintática e semanticamente do fantástico tradicional), fenômenos impossíveis e inexplicáveis dentro da lógica cotidiana. Esses fenômenos extrapolam essa lógica do real, são uma exceção à regra: segundo Cortázar, tem-se “[...] a impressão de que as leis que obedecemos habitualmente não são cumpridas completamente ou estão sendo cumpridas de uma maneira parcial, ou estão dando lugar a uma exceção” (Cortázar, 1973, p. 100 *apud* Roas, 2012, p. 137). Assim, como reforça David Roas (2012, p. 137-138) ao analisar a fala de Cortázar, o efeito buscado no fantástico é sempre o mesmo, independentemente das formas com as quais o fantástico joga – seja fenômenos desconhecidos, principalmente no século XIX, como vampiros; seja fenômenos que beiram a estranheza, como ocorrem nas narrativas neofantásticas: atemorizar, amedrontar, inquietar ou incomodar o leitor.

E, por ocasião da citação de Roas, convém mencionar que não somente os críticos e escritores voltados para o século XIX e XX têm uma noção mais ou menos parecida de fantástico. O escritor e teórico espanhol David Roas, voltando-se para as eras moderna e contemporânea, também entende a literatura fantástica a partir da referência ao mundo real, do inexplicável, da irrupção e da inquietude.

O primeiro ponto a ser observado nas teorias de Roas, no grupo de artigos intitulado *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), é o entendimento do crítico em relação aos efeitos do fantástico. Para David Roas (2014, p. 30-31), ao contrário de outros estudiosos como Todorov, a presença do elemento sobrenatural não é condição indispensável para que um texto seja fantástico, já que nem todo texto com intervenção do sobrenatural pode ser considerado como tal. A esse respeito, Roas lembra as epopeias gregas e os romances de ficção que apresentam fenômenos sobrenaturais, mas não podem ser entendidos como exemplos fantásticos. Contudo, em contrapartida, o fantástico é o único gênero que, segundo ele, não pode funcionar sem a presença desse elemento ou fenômeno sobrenatural. Assim escreve:

Em comparação a esses [outros gêneros], a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará a sua estabilidade. (Roas, 2014, p. 31).

Convém destacar, também, a ideia de *sobrenatural* defendida pelo crítico, que vai muito além do sentido atribuído a muitas narrativas de cunho fantástico do século XIX, como a aparição de fantasmas e de forças que não físicas ou humanas. David Roas entende como *sobrenatural* aquilo que transcende a realidade humana, aquilo que transgride as leis do mundo real e é impossível de ser explicado por que não existe segundo essas mesmas leis, ou seja, aquilo que irrompe com o cotidiano estabelecido, culminando, em síntese, no inexplicável, no inconcebível, no ininteligível – o fenômeno fantástico é, pois, “indescritível porque é impensável” (Roas, 2014, p. 55).

Observando as teorias de Roas, o fantástico em sua concepção poderia ser resumido na confrontação – e não na relação de oposição – do real e do normal com o sobrenatural e o anormal, causada por construções, efeitos e situações distintas, a depender da narrativa. A literatura fantástica é, pois, a literatura da transgressão, que rompe com a ordem estabelecida e coloca o sujeito sob a dúvida, a inquietude e até mesmo o medo. Em suas palavras,

[...] na confrontação do sobrenatural e do 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; [...] [causando] a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. (Roas, 2014, p. 32).

É possível notar, portanto, que o real é imprescindível para a composição da narrativa fantástica. Afinal, para que haja a ruptura assinalada, é preciso que o texto fantástico se apresente o mais próximo possível do real, do mundo lógico, servindo, assim, como base e ponte para a irrupção do fenômeno ou elemento sobrenatural.

Essa mesma relação entre o real, o cotidiano do leitor, e o irreal, o fato sobrenatural, incerto, aparece nas teorias de Irène Bessière, em que, para provocar a incerteza, implementando dados contraditórios reunidos, num primeiro momento, num ambiente coerente, o relato fantástico é “[...] controlado de dentro por uma dialética de constituição da realidade e desrealização específica do projeto criativo do autor”³⁹ (Bessière, 1974, p. 11, tradução nossa). Dessa maneira, o fantástico apresenta uma justaposição da realidade (verossímil) com os elementos contraditórios que rompem com essa mesma realidade e é nessa construção, de certa forma paradoxal, que reside a chamada poética da incerteza de Bessière: “O relato fantástico provoca a incerteza, no exame intelectual, porque implementa dados contraditórios reunidos segundo a sua própria coerência e complementaridade”⁴⁰ (Bessière, 1974, p. 10, tradução nossa).

A verossimilhança é, pois, um recurso estilístico necessário para construir e produzir o efeito fantástico na narrativa, isso porque contribui para seu desenvolvimento, não sendo algo facultativo ou mero acessório estilístico. O real é o que torna o texto fantástico e o diferencia dos gêneros vizinhos definidos por Todorov, como o maravilhoso, em que no mundo construído tudo é possível e aceitável quando se fala em elementos sobrenaturais (feitiços, magia, sons eternos, vida eterna etc.), o “era uma vez” leva-nos para outro mundo, não provocando, assim, qualquer reação nos próprios personagens ou no leitor (Todorov, 1992, p. 60).

David Roas (2014, p. 55) sustenta, assim como Todorov (1992) similarmente alude em seu ensaio, que o narrador tenta construir um mundo na narrativa fantástica mais parecido e próximo possível do mundo conhecido do leitor e, quando se confrontar com o elemento sobrenatural, o leitor passa a se questionar, a ter sua percepção obscurecida ou então apenas a oscilar entre o apresentado ele.

³⁹ Texto original: “[...] commandé de l'intérieur par une dialectique de constitution de la réalité et de la déréalisation propre au projet créateur de l'auteur”.

⁴⁰ Texto original: “Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en oeuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres”.

O escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft, a quem Roas recorre⁴¹, também cita e enfatiza a importância de se outorgar o real no texto fantástico como forma de produzir seus efeitos e sentidos; para ele, a narrativa fantástica

[...] deve ser *realista* e ambiental, limitando seu desvio da natureza ao canal sobrenatural escolhido, e lembrando que o cenário, o tom e os acontecimentos são mais importantes na hora de comunicar o que se pretende do que os personagens ou a própria ação. O *quid* de qualquer narrativa que pretende ser aterrorizante é simplesmente a violação ou a superação de uma lei cósmica imutável – um escape imaginativo da tediosa realidade [...]. (Lovecraft 1984, p. 17 *apud* Roas, 2014, p. 52).

Mais uma vez, nesse contexto, notamos paradoxalmente o *espelho* da realidade conhecida no texto fantástico e a violação dessa mesma realidade como formas de tirar o leitor de seu mundo conhecido, situando-o no desconhecido, na incerteza, no estranhamento – elencando, assim, os efeitos e sentidos do fantástico.

O escritor argentino Julio Cortázar, também teórico do fantástico, nessa mesma perspectiva, aponta para essa retirada da realidade por parte da narrativa fantástica para com o leitor, reiterando que o verdadeiro fantástico reside “[...] na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão” (Cortázar, 2006, p. 179).

É preciso elucidar, também, a ideia de *real* estabelecida como referente pragmático do fantástico. Assim como na literatura fantástica, não há uma definição consensual sobre a ideia de realidade – o que é o real? Como ele se expressa no texto literário? As noções de realidade são múltiplas e David Roas (2014) exemplifica utilizando diversas exposições de teóricos: por vezes é entendida como uma construção subjetiva e compartilhada (DAMÁSIO, 2007)⁴², ela é apenas uma versão que nós mesmos criamos do mundo (GOODMAN, 1995)⁴³, trata-se de uma construção social a partir da ótica de quem observa (MATURANA, 1995)⁴⁴ ou é unicamente um simulacro (BAUDRILLARD, 1981)⁴⁵. Logo, não se pode definir um conceito absoluto sobre a noção de realidade, pois ela está em constante transformação, e o entendimento do que é real muda conforme as explicações disponíveis em cada momento (Deutsch, 2002, p. 94 *apud*

⁴¹ David Roas lê e cita a mais importante obra de H. P. Lovecraft, *O horror sobrenatural na literatura* (*Supernatural Horror in Literature, no original*), de 1973, a qual também empregamos na fortuna crítica deste trabalho, cuja tradução brasileira data de 1987.

⁴² DAMÁSIO, A. **En busca de Spinoza**: Neurobiología de la emoción y los sentimientos. Barcelona: Crítica, 2007.

⁴³ GOODMAN, N. **De la mente y otras materias**. Madrid: Vison, 1995.

⁴⁴ MATURANA, H. **La realidad: ¿objetiva o construida?**. Barcelona: Anthropos, 1995.

⁴⁵ BAUDRILLARD, J. **Simulacres et Simulation**. Paris: Éditions Galilée, 1981.

Roas, 2014, p. 86). Contudo, apesar de existirem várias definições de realidade, principalmente a partir do século XX, e suas possíveis aceitações dentro da narrativa, para configurar o texto fantástico o leitor deve entender como transgressão aquilo que não lhe é aceitável em seu mundo, em seu contexto sociocultural em que se está inserido.

Aqui estão mais duas características (e condições necessárias) para a narrativa fantástica: o contexto sociocultural e o papel do leitor em relação à narrativa. A primeira condição diz respeito, ainda, à realidade compreendida do leitor: “O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade” (Roas, 2014, p. 110). Logo, o contexto sociocultural do leitor, o mundo exterior, é fundamental para a construção do efeito fantástico, pois o narrador tem conhecimento de que aquilo que ele vai narrar contradiz a concepção de realidade natural do leitor, do seu quadro de referência histórico-social, transtornando essa concepção a partir da transgressão desse real.

Para Irène Bessière (2009), igualmente, o fantástico depende do contexto sociocultural de um determinado período para colocar o leitor paradoxalmente diante de fatos inexplicáveis e garantir o recurso intentado de transgressão. Segundo ela, a narrativa fantástica

[...] utiliza marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele [o fantástico] corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supracensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. (Bessière, 2009, p. 3).

De tal modo, quanto mais próxima do leitor for a referência de mundo da narrativa fantástica, mais crível ela é, e quanto mais crível, maior será o efeito fantástico produzido a partir da aparição do fenômeno sobrenatural no mundo aparentemente normal e conhecido pelo leitor (Roas, 2014, p. 115). Essa concepção é, inclusive, compartilhada por outros estudiosos da literatura fantástica que, mais uma vez por meio de formas parafraseadas, entendem que o “real”, o “realismo”, o “referente pragmático do real” ou o “mundo cotidiano” – enfim, termos diversos e convergentes – são necessários para a composição do sobrenatural; logo, para a manifestação do fantástico na narrativa.

A narrativa fantástica, portanto, submete-se ao real como forma de condição para sua existência e construção dos sentidos fantásticos, isso porque, principalmente ao se pensar nos

textos fantásticos modernos e contemporâneos, conforme recorda o escritor, crítico e ensaísta Jean-Baptiste Baronian,

[...] o fantástico não tem outro cenário, não tem outra estrutura de recepção que não seja o mundo cotidiano. É aqui que ela aparece – sempre irremediavelmente, exclusivamente. É a banalidade dos dias que perturba, é a frágil ordem terrena que põe em perigo, é o horizonte dos constrangimentos e das convenções.⁴⁶ (Baronian, 1977, p. 16, tradução nossa).

A ideia de reprodução de um mundo banal e cotidiano como é o nosso para a então quebra da naturalidade, da normalidade, do confronto com as leis e a lógica reconhecida é uma das condições necessárias ao fantástico. Embora de marca fantástica, o real está constantemente em evidência e presente em narrativas do sobrenatural.

Agora, com relação à condição do leitor, esse deve crer no real que lhe é apresentado na narrativa fantástica, através do chamado pacto leitor-narrador. O leitor precisa levar em conta, de início, o narrado como parte do seu contexto sociocultural, e o evento insólito como não condizente com as leis naturais de seu referente pragmático, gerando assim a transgressão e a inquietude. Esta atmosfera fantástica propiciada pelo pacto leitor-narrador, diante da contraposição entre o real e o sobrenatural, auxilia na promoção da ambiguidade, da dúvida, da estranheza e da inquietude.

Sabe-se, como nos lembra Jean-Paul Sartre (1947, p. 118), que o leitor inicia a leitura identificando-se com o protagonista da narrativa e, progressivamente, vai compartilhando os momentos de espanto desse protagonista e o acompanha a cada descoberta. Contudo, ao mesmo tempo, este leitor enxerga o fantástico de fora da narrativa, como um espectador, “[...] como se uma razão desperta contemplasse serenamente as imagens dos nossos sonhos” (Sartre, 1947, p. 118). Essa ideia do pacto leitor-narrador também aparece em outro momento do ensaio de Sartre, no qual nos diz que, enquanto leitores, “[...] temos que nos deixar levar em plena vigília, em plena maturidade e em plena civilização, até à ‘mentalidade’ mágica do sonhador [...]” (Sartre, 1947, p. 110, destaque do autor). Dessa maneira, a credibilidade no narrador e, sincronicamente, a suspeita do leitor provocam neste último a inquietude, afinal, como também outrora constatou Louis Vax: “A inquietude fantástica, como toda inquietude, alimenta-se mais de dúvidas do que de certezas”⁴⁷ (Vax, 1965, p. 129, tradução nossa).

⁴⁶ Texto original: “le fantastique n’a pas d’autre décor, n’a pas d’autre structure d’accueil que le monde quotidien. C’est là qu’il apparaît – toujours irrémédiablement, exclusivement. C’est la banalité des jours qu’il dérange, c’est le fragile ordre terrestre qu’il met en péril, c’est l’horizon des contraintes et des conventions”.

⁴⁷ Texto original: “L’inquiétude fantastique, comme toute inquiétude, se nourrit de doute plutôt que de certitude.”

E esse sentimento não é obtido a partir de eventos sobrenaturais somente: principalmente a partir do século XX os textos fantásticos também o provocam a partir da ideia de que o mundo conhecido é artificial ou desordenado (Roas, 2014, p. 70) – a desordem, a artificialidade e o caos causam a estranheza e o desconforto no leitor. Corroborando para essa compreensão, Karin Volobuef (2000, p. 110) menciona que não importa qual o contexto sociocultural presente ou a intenção do narrador (o pretexto), “[...] a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos”. Em síntese, o fantástico sempre exige uma cooperação e um envolvimento do leitor na narrativa, para sua produção de efeitos e sentidos. E, por sua vez, esses sentidos podem ser múltiplos: medo, espanto, surpresa, incômodo, dúvida, inquietude, estranhamento e até mesmo, como lembra Volobuef (2000, p. 10), encantamento e riso; tudo a depender do contexto e níveis de leitura.

Para além das estruturas formais e dos efeitos de sentido causados pelo fantástico, podemos – e devemos – pensar, da mesma forma, nas temáticas (ou motivações) abordadas pelas narrativas de cunho fantástico, pois elas também são parte constituinte dessa literatura e, assim como ela, são variáveis e fluidas, no decorrer do tempo e nas mãos dos escritores.

Todorov (1992, p. 108-109), em seu ensaio, fez um levantamento de temas mais utilizados por escritores ligados ao fantástico tendo como base demais teóricos e críticos que se voltaram para a classificação das temáticas fantásticas entre os séculos XIX e XX. Sistematizando esses temas, podemos assim dispô-los: (i) Peter Penzoldt classifica os temas em fantasmas, almas do além, vampiros, lobisomens, feitiçarias, seres invisíveis; (ii) Louis Vax apresenta uma lista próxima: lobisomens, vampiros, partes do corpo humano separadas, distúrbios de personalidade, jogos do invisível, alterações do espaço e tempo, regressão; (iii) Roger Caillois, por sua vez, apresenta classes temáticas relacionadas com a morte e o profano: a alma penada, o pacto com o demônio, coisas indefiníveis, seres inanimados que ganham vida (estátua, autômato, manequim), maldições, sonhos e espaços estranhos. Como o próprio Todorov reforça, a lista é extensa e rica, demonstrando, outrossim, a multiplicidade da literatura fantástica.

No decorrer do tempo, os temas do fantástico também variaram em acordo com os contextos socioculturais igualmente mutáveis e, a partir do século XX, o conto fantástico passou a abordar temas voltados para a ordem do cotidiano e no nível da linguagem. Assim como David Roas (2014) tenta definir, o fantástico a partir do século XX, diferenciando-se do fantástico tradicional do século XIX, se manifesta a partir da desestabilização de um mundo, à

primeira vista, normal, a fim de elencar uma possível anormalidade dele, de um cosmos que não funciona exatamente como imaginava o leitor, colocando-o sob o temor ou a inquietude.

Para com a linguagem, temos o fantástico na própria escritura da narrativa, com elementos discursivos desconexos e quase nunca esclarecidos – a exemplo, Volobuef (2000, p. 112) cita *O processo* (1925), de Franz Kafka, como um modelo de fantástico de linguagem, em que “[...] a incongruência daquilo que é apresentado e as lacunas deixadas por aquilo que está ausente levam a uma situação em que o leitor permanece desorientado, inseguro, angustiado”. Uma suspeita, uma desordem, uma alteração dos elementos lógicos conhecidos, uma suposição de algo incompreensível ou até mesmo a aceitação de algo sem sentido podem configurar temas do fantástico moderno e fazer desabrochar a transgressão na narrativa.

Nessa mesma linha de pensamento, encontra-se um dos estudos interessantes de Jean-Paul Sartre sobre o fantástico: “‘Aminadab’, ou do fantástico considerado como linguagem”. Neste ensaio presente em *Situações I*, o filósofo francês analisa a obra de Maurice Blanchot, *Aminadab* (1942), ao lado dos escritos de Kafka. Neste estudo, Sartre se refere ao fantástico num momento pós-guerra que levou os escritores a uma espécie de desilusão, um “novo humanismo”, e, por sua vez, instigou estes escritores a se voltarem para o homem – os temas do homem. Para Sartre, o fantástico encontra-se no próprio homem, e não mais em fatos místicos e criaturas encantadas, como acontece nas narrativas de Kafka: este autor utiliza-se de uma realidade transcendente para fazer o leitor – o ser humano – sentir-se cruelmente desamparado no seio da própria realidade humana (Sartre, 1947, p. 111).

Sartre se refere, indiretamente, às narrativas fantásticas do século XIX, aquelas tradicionais as quais tinham como elemento motivador algo transcendente, insólito, que causava a hesitação no leitor para afirmar que, agora, esse recurso tem outra motivação: o elemento humano. Assim, afirma que “[...] não é necessário recorrer às fadas; em si mesmas, as fadas são apenas mulheres bonitas; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza exterior e interior ao homem, considerada como um homem às avessas” (Sartre, 1947, p. 110). Logo, o fantástico está no próprio homem, no “homem-dado”, no “homem-natureza”, no “homem-sociedade” e na sua relação com o “mundo direito” em que vive:

[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico vai-se domesticar como os outros, vai renunciar às explorações das realidades transcendentais e resignar-se a transcrever a condição humana. Ora, no mesmo momento, por efeito de fatores internos, este gênero literário prosseguia a sua evolução próprio e libertava-

se das fadas, *djins*⁴⁸ e *Korrigans*⁴⁹ como de convencionalismos inúteis e caducos. (Sartre, 1947, p. 112).

Nesse entendimento, não mais pertencem e interessam ao fantástico os fenômenos sobrenaturais transcendentais, do imaginário social, mas sim o fenômeno humano em sua totalidade, o homem diante de si mesmo no mundo em que se situa: “Não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram; há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem” (Sartre, 1947, p. 113).

A escritora e crítica argentina Rosalba Campra (1991, p. 57 *apud* Roas, 2014, p. 159), nessa mesma orientação, faz uma comparação entre os temas fantásticos dos séculos XIX e XX apontando que, para as temáticas dos contos oitocentistas, havia possíveis resoluções para as aparições e problemas enfrentados: se havia vampiros, esses podiam ser combatidos com alho, estacas, balas de prata como proferia a tradição sociocultural do período, enquanto lobisomens e fantasmas poderiam ser apenas uma falta de discernimento do real. Já no fantástico do século XX, os temas tomam um rigor maior frente à segurança, não há possíveis resoluções e sim o silêncio, apenas a possibilidade de explicação de algo que nem sequer é certo ter ocorrido ou não, existir ou não. Para Campra, com a qual concordamos, “[...] em um sistema de realidade identificável, abre-se o abismo da não significação, que para a atividade do leitor, hoje é muito mais estimulante – muito mais fantástica – do que uma legião de fantasmas” (Campra, 1991, p. 57 *apud* Roas, 2014, p. 159); o fantástico está muito além dos fantasmas somente.

Já ao final dos anos de 1900 e início do século XXI, podemos entender os temas do fantástico, além do referente cotidiano e da linguagem estruturada, a partir do estranhamento e da arbitrariedade existente sobre o mundo. O referente pragmático real do mundo contemporâneo é um universo caótico, demarcado por diversas estruturas sociais e políticas conflituosas. Entende-se, também, propondo um diálogo entre as teorias de Campra, Roas e Sartre a respeito das mudanças temáticas do fantástico, que, dos anos finais do século XX para frente, temos um mundo que incomoda o homem – o leitor da narrativa fantástica – pela ideia do absurdo e do caos.

Para melhor compreender essa ideia, buscamos os estudos de Sartre, em cujo ensaio afirma que o absurdo é a ausência total de fim, pois toma um pensamento que pertence ao “mundo direito” (o mundo lógico e conhecido do leitor, com leis bem definidas) e o leva a um

⁴⁸ Na mitologia árabe, *djins* são entidades sobrenaturais, conhecidas na cultura Ocidental sobretudo como gênios, capazes de exercer influências sobrenaturais sobre pessoas, na dicotomia bem-mal.

⁴⁹ No folclore bretão, região da França, *Korrigans* são espíritos similares a fadas, anões ou elfos.

limite efetivo dos poderes humanos (Sartre, 1947, p. 114-115). Em outras palavras, o fantástico mais contemporâneo extrapola os limites da razão humana, sem precisar recorrer a criaturas e fantasmas, apenas colocando o leitor diante de si mesmo, enquanto ser humano, e do seu mundo caótico.

Em outro momento, Sartre escreve:

[...] se conseguimos dar-lhe a impressão de que falamos dum mundo onde estas manifestações absurdas figuram como condutas normais, então o leitor encontrar-se-á de repente no domínio do fantástico. O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, quer porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim pela própria violência dessa afirmação, quer porque nos envia para outro meio, este para outro, e assim sucessivamente até ao infinito sem que nunca possamos descobrir o fim supremo, quer porque alguma interferência dos meios pertencentes a séries independentes nos deixa entrever uma imagem compósita e confusa de fins contraditórios. (Sartre, 1947, p. 114-115)

O fantástico, então, entra nesse período corroborando para a ideia de caos, pois temos, como define Flávio Loureiro Chaves (1973, p. 158), um mundo esfacelado e incomunicável, no qual se faz presente a certeza da impossibilidade. Logo, este fantástico faz o leitor se voltar para o estranhamento, indisposição e, de certa forma, desconhecimento desse mesmo mundo em que se situa – a desestabilização do real. Fantasmas e vampiros, antes trabalhados nos contos fantásticos oitocentistas, não mais satisfazem o leitor e provocam os efeitos esperados de medo, inquietude ou dúvida, pois já são temas amplamente conhecidos e desmitificados em certo nível de conhecimento⁵⁰. Em outro texto teórico, *Fantástico y sintaxis narrativa* (1985), Rosalba Campra confirma essa mudança no que tange às temáticas do fantástico contemporâneo:

[...] a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos –; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real. (Campra, 1985, p. 97 *apud* Roas, 2014, p. 181, grifos nossos).

⁵⁰ Aproveitamos, em nota, para fazermos uma digressão com relação a essa mudança no eixo paradigmático do fantástico a partir do século XX, em que o medo já não mais é uma condição presente, não só na própria literatura, mas também no paradigma social do homem. Isso porque, nos valendo das considerações filosóficas de Walter Benjamin, em cujo texto “Experiência e pobreza” de 1933 (*In*: BENJAMIN, W. *O anjo da história*, 2012) discute que a barbárie que acometeu a população mundial no século passado, sobretudo entre os anos de 1914 e 1918 com a Primeira Guerra, baixou a capacidade do homem em sentir o medo. A barbárie do período fez com que se dissipasse uma nova pobreza sobre a população mundial; as experiências agora seriam de cunho cotidiano, pois com a barbárie da Guerra o homem teria atingido seu ápice de medo e horror, não havendo nada mais que o surpreenderia nesse mesmo nível. Para o campo do fantástico, esse alcance que Benjamin nos lembra pode ser compreendido nas narrativas do século XX e XIX, as quais deixaram de lado as experiências do medo oitocentista e se infiltraram no nível sintático, na linguagem, e no nível semântico, na desordem do mundo e das coisas.

Portanto, para a narrativa fantástica foi necessário atribuir mecanismos formais e discursivos no nível da linguagem que causam a dúvida e a inquietude a partir de recursos como informações incompletas sobre as aparições, narrações desconexas, descrições precárias sobre o insólito irrompido, ausência de nexos e explicações ou apenas o silêncio – que desestabilizam o leitor. Podemos dizer, então, que os temas da narrativa fantástica, assim como sua inerente teoria, são plurais.

2.3 FANTÁSTICO GÊNERO OU MODO LITERÁRIO?

No âmbito das teorias múltiplas em torno da narrativa fantástica, surgem também duas posições quanto à sua classificação textual: enquanto a grande maioria de teóricos e críticos tradicionais a consideram um gênero literário, outros, mais atuais, defendem a ideia de que o fantástico é e deve ser entendido como um modo literário.

Essa imprecisão recai até mesmo no *E-Dicionário de Termos Literários*, o qual apresenta dois verbetes referentes à literatura fantástica: *Fantástico (Gênero)* e *Fantástico (Modo)*. No primeiro e já referenciado verbete, o fantástico como gênero é definido a partir de suas características fronteiriças com os gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho (Furtado, 2009a). Tzvetan Todorov (1992), ao qual Filipe Furtado recorre para suas considerações no verbete, também considera o fantástico como gênero e entende o conhecimento sobre o que é um gênero o elemento primordial para se compreender a literatura fantástica.

Contudo, em estudos mais atuais, principalmente a partir de meados do século XX, alguns críticos passaram a compreender o fantástico não mais como gênero, mas sim como um modo literário, levando em consideração não somente as diferenças entre os variados textos fantásticos (incluindo as variantes do estranho e do maravilhoso), mas também as similaridades entre eles. Filipe Furtado (2009b), além do verbete *Fantástico (Gênero)*, também escreve, para o *Dicionário de Termos Literários*, o verbete *Fantástico (Modo)*, atribuindo algumas considerações a respeito dessa noção. Para ele, o modo fantástico configura um alto grau de generalidade e de abstração no que diz respeito às narrativas; dessa forma, textos do fantástico, do estranho, do maravilhoso, do gótico, de mitos, de lendas e de ficção científica podem abranger e configurar uma vasta categoria de narrativas em que se há um traço comum: o sobrenatural ou, mais precisamente, como o próprio define, os fenômenos *metaempíricos*. Nas palavras de Furtado, o termo *metaempírico*

[...] recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objetiva. (Furtado, 2009b).

Essa noção de metaempírico se encontra com a mesma noção de sobrenatural que David Roas (2014) atribui ao termo comum à literatura fantástica. Dessa forma, narrativas do modo fantástico equivalem às diversas variedades exemplares, independentemente da ótica do estranho, do mito, do gótico etc., mas que apresentam em comum a particularidade do metaempírico, do insólito ou do sobrenatural – termos análogos se analisarmos suas definições.

Outros estudiosos também passaram a perceber o fantástico como modo a fim de reconhecê-lo em gêneros diversos. Apesar de não definir exatamente a ideia de modo, Irène Bessière (1974) – amparada pelas teorias de André Jolles e entendendo que o fantástico não corresponde a um gênero ou categoria literária, mas sim uma lógica interna à narrativa – sugere essa ideia modal a partir do entendimento da narrativa fantástica como resultado de incertezas e arbitrariedades de um determinado período e de seus respectivos quadros socioculturais. Em sua tese, a narração fantástica possui uma lógica “formal e temática” (Bessière, 1974, p. 10) que descreve e “[...] reflete, sob o aparente jogo da pura invenção, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário [social]”⁵¹ (Bessière, 1974, p. 10, tradução nossa), podendo abordar diversos discursos que tendem à ideia do insólito, sejam lendas, contos de fadas ou até mesmo o próprio fantástico tradicional esquematizado por Todorov.

Assim como Bessière, Remo Ceserani (2006) é outro teórico que entende o fantástico como modo a partir do fato de que o termo *fantástico* foi “inflacionado” e utilizado para nomear e caracterizar numerosas coisas, dentre elas, diversos tipos de narrativas. A busca pelo verbete no *Dicionário Houaiss* (2009), como já averiguado, confirma essa inflação do termo. Por esse viés, Ceserani (2006, p. 8-9) aponta para a tendência, de certa forma errônea, que muitos críticos possuem ao tentarem definir o fantástico: situam o fantástico em oposição à realidade e consideram todo e qualquer texto que lide com a “irrealidade”, a “imaginação” e a “ficção” como um exemplo de narrativa fantástica. Eis a inflação do termo fantástico, cuja tendência adotada por estes estudiosos é o de alargar amplamente “[...] o campo de atuação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros” (Ceserani, 2006, p. 8). Sabe-

⁵¹ Texto original: “[...] reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire.”.

se, portanto, que o fantástico nunca se opõe à realidade, mas sim se insere nela de modo a surpreender e incomodar personagens e leitor.

O crítico Remo Ceserani, então, busca compreender o fantástico como modo não a partir do processo de inflação do termo, mas a partir da reflexão de que o fantástico esteve presente em diversas épocas, sob diversos contextos e entre variados gêneros, sejam estes épicos, líricos ou dramáticos:

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureiro, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. (Ceserani, 2006, p. 12, grifos nossos).

Dessa forma, o fantástico, não como gênero, constitui uma modalidade que abrange gêneros e subgêneros diversos, em obras de cunho plural, como descrito, mas que se organizam conforme a estrutura fundamental do fantástico, transmitindo “[...] de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor” (Ceserani, 2006, p. 12). Nesse sentido, o que mais interessa para se classificar um texto como pertencente ao modo literário é, para Ceserani (2006, p. 67), a característica particular do fantástico é o de empregar procedimentos narrativos e teóricos e sistemas temáticos específicos.

Assim, o modo fantástico sempre esteve encontrado e mesclado, desde o final do século XVIII, na história literária, junto a diversos gêneros, a correntes filosóficas e literárias abundantes e a contextos variados. E, para confirmar suas asserções do fantástico enquanto modo, Ceserani recorre a outros críticos que confirmam suas colocações: além de citar Bessière e Jolles, cujas teorias também elencamos aqui, o crítico também leva em consideração Rosemary Jackson (1988, p. 35 *apud* Ceserani, 2006, p. 149), a qual sugere a definição de fantástico como um modo, pois assume formas e gêneros diversos; e Patrick D. Murphy (1989, p. 3 *apud* Ceserani, 2006, p. 149), cujos estudos sugerem que o fantástico deve ser considerado mais do que um gênero em si, pois se trata de um modo literário e performativo. Logo, pode-se entender que o fantástico, enquanto modo, constitui uma presença muito forte e persistente, pois

[...] operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por

um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura. (Ceserani, 2006, p. 103).

Isto é, de uma forma ou de outra, com temas solucionáveis ou não, apresentando discursos complexos ou desconexos, o fantástico sempre tenderá a provocar a incerteza e a inquietação no leitor, configurando, assim, uma modalidade literária vasta no âmbito das variedades literárias e dos contextos socioculturais de produção. Tomando como base a descrição de Batalha, “[...] o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam” (Batalha, 2012, p. 498).

Seja no contexto francês, seja no estadunidense ou no brasileiro, do século XIX à época atual, o fantástico tem-se apresentado de formas distintas nas mãos de diversos escritores, mas sempre outorgando sua característica primordial: a irrupção do metaempírico no mundo aparentemente conhecido que desestabiliza o leitor. Ou seja, o fantástico reside na incompatibilidade entre as ordens do natural e do sobrenatural colocadas de maneira justapostas; e esta incompatibilidade, por sua vez, afeta o leitor de maneira ampla.

2.4 EM SUMA, O QUE SE PODE COMPREENDER?

Como avaliado, não há um consenso nas propostas de definição da narrativa fantástica, desde sua classificação no âmbito literário (gênero ou modo) até mesmo em suas características inerentes e indispensáveis para definir o que é um texto fantástico. A única unanimidade que percebemos entre os estudiosos, em níveis mais ou menos parafraseados, é a de que a literatura fantástica depende de três condições imprescindíveis: (i) o contexto sociocultural que abrange o referente pragmático real do leitor; (ii) o elemento sobrenatural ou metaempírico que desprenderá a ruptura com esse referente; (iii) e o efeito causado na recepção do leitor, que pode ser variado a depender da temática abordada na narrativa – o medo, o horror, a dúvida, a inquietude, a curiosidade, a angústia etc. A figura a seguir representa a estrutura do texto fantástico sustentada sob uma teoria triangular, cujas condições estão interligadas entre si e dependem umas das outras para a manutenção da lógica narrativa fantástica.

Figura 1 – Estrutura da narrativa fantástica.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Essas três condições estarão, sempre, intrinsecamente ligadas umas às outras, uma vez que os efeitos causados no leitor – efeitos esses que podem permear os conceitos de estranhamento, inquietude e até medo – dependem diretamente do irrompimento de um acontecimento aparentemente natural (fato insólito ou metaempírico) na realidade conhecida e empírica deste leitor.

Diante dessas constatações – e tomando as palavras de Karin Volobuef, de que “a literatura fantástica nunca deixa de procurar novas formas de expressão e novos conteúdos, estando sua definição sempre adiante do estipulado por historiadores e teóricos” (2000, p. 110-111) –, podemos inferir, portanto, que a literatura fantástica não possui fronteiras ou definições claras, sendo, dessa forma, fluida e plural, aproximando-se e distanciando-se do fantástico tradicional teorizado por Torodov (1992), e trazendo novas concepções a cada contexto de produção; configurando, assim, um amplo leque de funções e acepções teóricas e semânticas, a depender da ótica que a revisa.

A nosso ver, optamos por compreender o fantástico como um modo literário abrangente, que engloba as diversas manifestações da narrativa fantástica possibilitando, dessa maneira, o estudo e análise de obras e escritores que não são necessariamente ligados ao contexto fantástico, mas que, a partir das características que o próprio texto emana (e não o contrário: a teoria sobre o texto), pode ser entendido como tal. Essa visão apurada privilegia o estudo e reconhecimento de diversos exemplares, principalmente no Brasil, que não são comumente conhecidos ou identificados como fantásticos por apresentarem formas diferentes daquelas de

um fantástico de Guy de Maupassant, de Edgar Allan Poe ou de Julio Cortázar, por exemplo; mas que podem ser avaliadas como fantásticas considerando a pluralidade teórica e semântica dessa modalidade literária. São os casos das narrativas do século XIX no Brasil, ocultadas em detrimento de um apego ao Realismo-Naturalismo, ou das estranhas narrativas curtas contemporâneas de Nuno Ramos, em *O pão do Corvo* (2017)⁵², cujas análises serão empreendidas em capítulos subsequentes.

Por ora, finalizamos entendendo que o modo fantástico é caracterizado como uma forma literária capaz de transmitir, de variadas formas e por diferentes meios, de modo original e intenso, experiências de perturbação e de inquietação da consciência⁵³ aos personagens e ao leitor. Além disso, reiteramos a ideia de que no Brasil muito se tem de literatura fantástica, porém, essa literatura não está exatamente presa a essa definição rotular, e sim em constante diálogo com as particularidades do modo fantástico.

⁵² Publicado pela primeira vez em 2001, pela Editora 34.

⁵³ Frisamos, reiteradamente, que os conceitos e nomenclaturas adotados são diversos e, concomitantemente, próximos no que diz respeito ao campo semântico, portanto, a pluralidade de sinônimos para estes conceitos é possível e bem-vinda.

3 CONTO E MINICONTO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

O fantástico, sobretudo enquanto modalidade literária, encontra-se difundido e solidificado em diversos gêneros textuais, até mesmo naqueles multissemióticos (como filmes e séries). Para a constituição do modo fantástico, ou seja, para a manifestação dos elementos que o categorizam como tal, portanto, o suporte pelo qual ele emerge também, de uma forma ou de outra, é responsável pelos efeitos de sentido intentados e, por fim, pela manifestação do viés fantástico.

Ao levar em conta os gêneros textuais mais comuns e predominantes da literatura fantástica, o modo fantástico é encontrado em romances, principalmente mesclado ao gótico e ao romantismo da época oitocentista, tendo em vista sua gênese, já demonstrada anteriormente neste trabalho; contudo, firmou sua estabilização no gênero conto, ao final do século XIX e durante todo o século XX; e, mais recentemente, na virada de século, na era contemporânea, encontrou morada, também, nos microrrelatos ou minicontos⁵⁴. Assim, os gêneros conto e miniconto, majoritariamente, são os que mais carregam consigo as particularidades do fantástico e sustentam os textos fantásticos mais canonizados, como, por exemplo, os contos de E. T. A. Hoffmann, de Edgar Allan Poe e de Julio Cortázar, no exterior, e os Murilo Rubião e outros mais destacados neste trabalho, em território nacional.

À vista disso, faz-se necessário estabelecer as confluências entre os gêneros textuais conto e miniconto e o modo fantástico, de forma a averiguar de que maneira estes gêneros contribuem para a manifestação do fantástico e, principalmente, para a construção e sustentáculo dos seus efeitos de sentido essenciais e necessários, característicos da literatura fantástica – entre eles, a ambiguidade, a dúvida, a tensão e a inquietude.

Num primeiro momento, é conveniente definir o que se entende por narrativa, a tipologia presente nos gêneros textuais conto e miniconto. Assim como a palavra *fantástico* é atribuída a diversos textos como um adjetivo amplo, o termo *narrativa* [*récit*], segundo Gérard Genette (1972), também é caracterizado por uma ambiguidade muitas vezes deixada à deriva para aqueles que se dedicam à análise de textos narrativos. Nesse sentido, Genette apresenta três noções distintas de narrativas:

⁵⁴ Justificamos, também, que a presença do miniconto, na série literária brasileira (não só, mas também no território hispano-americano), sobretudo a partir de meados do século XX, se deve a questões de economia e pela tendência da sociedade por leituras mais breves.

- 1) O primeiro sentido de *narrativa* é, segundo o crítico francês, o mais evidente e comum, sendo, portanto, um enunciado, um discurso oral ou escrito demarcado por um ou uma série de acontecimentos interligados entre si (Genette, 1972, p. 23);
- 2) Sendo este o menos difundido, o segundo sentido de narrativa é designado como uma sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, os quais configuram o objeto desse discurso; “‘Análise da narrativa’ significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, linguístico ou outro, que dele nos dá acontecimento” (Genette, 1972, p. 24, destaque do autor). Nesta concepção, temos uma *história* a partir do desenrolar dos fatos, do que é vivido do início ao fim pelos participantes dessa história;
- 3) Por fim, a última noção apontada por Genette (1972, p. 24) é a mais antiga de todas: narrativa é, pois, aquilo que se conta, o ato em si, o narrar tomado por si mesmo. Logo, nesta última concepção, a narrativa é o *discurso*, o ato de narrar.

A respeito desses mesmos conceitos, Gérard Genette explica, ainda, que história e narração existem, coincidentemente, na narrativa:

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que seria narrativo [...] e porque é proferido por alguém, sem o que [...] não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que profere. (Genette, 1972, p. 27).

Isto posto, ao tomarmos o estudo de quaisquer narrativas, devemos ter consciência de que, conforme Genette (1972, p. 24), estudamos indissociavelmente as relações entre a narrativa e a história, entre a narrativa e a narração e entre a história e a narração. A *narração*, a *história* e o *discurso* são os operantes da narrativa e cada qual, conforme é construído, configura sentido diversos, logo, temos análises diversas para cada narrativa.

Ao considerarmos essas concepções adotadas por Genette, entendemos que, na ótica da narração fantástica, todas são implicadas nos textos fantásticos (deste corpus). Assim, o modo fantástico operante depende da *história*, ou seja, da sucessão desses acontecimentos; do *discurso*, da maneira como esses fatos metaempíricos e acontecimentos que acometem o protagonista e/ou narrador-personagem chegam ao leitor a fim de manifestar os sentimentos do fantástico; e, por fim, da *narrativa* em si, da forma como a história é construída.

Cientes dos conceitos em torno da teoria da narrativa, partimos, agora, para as formas narrativas do conto e do miniconto que, cada qual com suas características estruturais,

corroboram para a construção do modo fantástico e dos seus respectivos efeitos de sentido essenciais.

3.1 O GÊNERO CONTO

Como bem inicia sua obra *Teoria do Conto*, Nádia Gotlib (1998, p. 5) nos lembra de que “Mil e uma páginas têm sido escritas para se tentar contar a história do conto [...]” ou ainda explicar sua definição e especificidades; mas chega-se a apenas uma conclusão: a história do conto é bem mais antiga do que sua necessidade de explicação. Por isso, investigar a história do conto é o mesmo que perscrutar a história da humanidade.

Isso porque a arte de contar histórias remonta desde os primórdios da humanidade, sendo uma das formas mais antigas de expressão e existia entre os diversos povos, mesmo antes do conhecimento da escrita e da sistematização da linguagem (Magalhães Jr. , 1972, p. 9). Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2011), ao falar sobre os gêneros discursivos, recorda que nas situações sociais, a comunicação pode ocorrer por diferentes e diversas manifestações linguísticas, a depender do contexto e dos objetivos propostos. Cada forma de comunicação, com seus objetivos específicos situados em formas textuais específicas é chamada de gênero textual. E, se todos os diversos campos da atividade humana estão intrinsecamente ligados ao uso que se faz da língua, nada nos surpreende se o caráter e as formas dessa utilização da língua sejam tão variados e multiformes como as próprias esferas da atividade humana (Bakhtin, 2011, p. 261). O mesmo aconteceu com o conto: o gênero nasceu da necessidade de contar/narrar histórias reais ou imaginativas, pois, como estabelece Luiz Antônio Marcuschi,

Já se tornou trivial a ideia de que os gêneros textuais são fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social. Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia. São entidades sociodiscursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. No entanto, mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa. Caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Surgem emparelhados a necessidades e atividades socioculturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros textuais hoje existentes em relação a sociedades anteriores à comunicação escrita. (Marcuschi, 2002, p. 19).

O caráter representativo da língua se tornou mais evidente a partir do conto. Seja a partir da realidade ou da pura invenção e imaginação, o conto se tornou uma das formas de

comunicação mais comuns e representativas das sociedades, em caráter universal, caracterizando-se, pois, como um patrimônio comum a todos os povos.

Sobre a origem do conto, não há um consenso entre aqueles que se propuseram a estabelecê-las. O escritor espanhol Juan Valera, por exemplo, assinala que a forma do conto, principalmente o de cunho popular [*folk tale*], existe desde a época da Grécia antiga, sendo Partênio de Nicéia um dos primeiros sujeitos a compilar histórias como forma de conservá-las na memória dos homens, no imaginário social coletivo (Magalhães Jr. , 1972, p. 9). Há aqueles, ainda, que consideram os contos egípcios como os mais antigos; outros, os textos literários do universo greco-latino, como as histórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero; ou ainda aqueles que citam os contos do mundo oriental (Gotlib, 1998, p. 6).

Apesar de a gênese do conto ao certo ser desconhecida, sua construção enquanto gênero textual literário se deu de forma progressiva, no espaço-tempo, em meio a sociedades e culturas diversificadas. Nesse sentido, como assinala Walter Benjamin, as narrações eram provenientes de situações sociais banais que tomavam a forma narrativa oral e, a posteriori, escrita:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (Benjamin, 1987, p. 198-199).

Logo, o conto se originou na oralidade e, ao lado da história narrada em si, encontra-se como a figura mais importante, também, o narrador que convence o leitor ou ouvinte daquilo que lhe é contado. O leitor está na companhia do narrador (Benjamin, 1987) e, pensando no narrador do texto fantástico, na maioria das vezes personagem, é esta companhia que gera a confiança do leitor e o faz gerar os efeitos da narrativa fantástica.

Ainda que a origem do gênero é pouco precisa, o conto se popularizou – na Europa – a partir dos textos de Charles Perrault. Para os irmãos Grimm, no terceiro volume de *Kinder-und Hausmärchen*, as verdadeiras coletâneas de contos são anteriores a seus escritos, elas “começaram no final do século XVII com Charles Perrault” (Grimm, s./d. *apud* Jolles, 1976, p. 190). Após a publicação dos contos de Perrault houve uma grande leva de publicações e popularização de narrativas do mesmo gênero no continente europeu, mas principalmente na França. Em consonância com o linguista André Jolles (1976, p. 189-191), o gênero conto dominou toda a literatura do início do século XVIII e substituiu, em parte, o romance, que era

considerado a grande narrativa do século XVII, e o que restava da novela toscana, esta popularizada desde o século XVI.

No entanto, ainda de acordo com André Jolles (1976, p. 181), o conto só assumiu verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm, na Europa, publicaram a coletânea de narrativas intitulada *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias], em 1812, e, dessa maneira, aplicaram a essas narrativas o termo *conto* que já vinha sendo utilizado havia muito tempo para designar a contação de histórias orais ou escritas.

Em acordo com a afirmação de Jolles, Magalhães Júnior (1972, p. 10-11) recorda que na Idade Média, sobretudo na França, os textos entendidos como fábula, conto, anedota, novela, romance, parábola e textos morais eram com frequência confundidos e o gênero conto, portanto, não era tido como uma forma literária bem definida. A confusão, no passado, ocorria sobretudo entre os gêneros conto, novela e romance. Contudo,

[...] foi a coletânea dos irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade [do emprego plural da palavra conto e da mistura com outras histórias populares, como as parábolas e fábulas] num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX; finalmente, sublinhe-se ser sempre à maneira dos irmãos Grimm que as verdadeiras pesquisas sobre o Conto continuam sendo realizadas, apesar da diversidade de concepções científicas. (Jolles, 1976, p. 181-182, grifos e comentários nossos).

As narrativas – os contos – de Grimm passaram, então, a ser o critério definidor de fenômenos semelhantes para a classificação e o estudo das produções literárias que convergiam, mais ou menos, com o que era encontrado nos contos de Grimm (Jolles, 1976, p. 182). Logo, a partir do trabalho dos irmãos Grimm, o conto ficou conhecido por abranger breves relatos textuais de episódios imaginários transmitidos ao leitor (Magalhães Jr. , 1972, p. 11) e, assim, se fixou como uma forma literária com estrutura e características próprias.

Entre estas particularidade do gênero, conforme Magalhães Júnior (1972, p. 10-11), estão a presença de uma história breve ou relativamente longa, linear e horizontal, que não se aprofunda no estudo psicológico dos personagens e nas motivações de suas ações, pois tal psicologia e motivações são explicadas pelas condutas e ações dos próprios personagens. Além disso, caracteriza-se pela presença de poucos personagens, conflito único e, na maioria das vezes (mas não como regra) narra um acontecimento pretérito. Também, para mais da questão de extensão, o conto também é caracterizado por uma proposição temática resumida (Gotlib, 1998, p. 15), ou seja, um tema quase que único e ao mesmo tempo concentrado que gira em torno de todas as ações dos personagens – ao contrário do romance e da novela. Em face a seus

gêneros narrativos vizinhos, o romance e a novela, as principais distinções estão expostas no esquema a seguir.

Quadro 1- Distinção entre os gêneros conto, novela e romance.

Conto	Novela	Romance
Extensão breve ou relativamente longa.	Extensão breve.	Extensão longa.
Linha horizontal (não se aprofunda na apresentação dos acontecimentos e no estudo dos personagens).	Linha vertical (pouco se aprofunda na apresentação dos acontecimentos e no estudo dos personagens).	Linha vertical (aprofunda-se na apresentação dos acontecimentos e no estudo dos personagens).
Narra acontecimentos passados.	Narra acontecimentos no tempo passado ou presente.	Historia acontecimentos ou série de acontecimentos no presente, à medida que se desenrolam.

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Magalhães Júnior (1972, p. 10-11).

Em consonância a essas concepções, o crítico literário brasileiro Araripe Júnior (1963) também concebe o gênero conto como um texto sintético e monocrônico (ou seja, linear), que narra fatos já consumados (pretéritos). Nádía Gotlib, por sua vez, define de modo parecido o gênero, assumindo a concepção de que

O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um *modo* diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é *inerentemente curta*, ou porque o autor escolheu *omitir algumas de suas partes*. A base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos (Gotlib, 1998, p. 64, destaques da autora).

Para Alfredo Bosi, em sua obra de referência *O conto brasileiro contemporâneo*, tenta sintetizar as características do conto como um gênero capaz de assumir “formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora quase-poema do imaginário às soltas, [...] enfim, grafia brilhantes e preciosa votada às festas da linguagem” (Bosi, 1978, p. 7). A diversidade apontada por Bosi e o emprego constante do vocábulo “quase” atestam a dificuldade de sintetizar e de explicar – assim como ocorre com a definição de fantástico – o gênero conto. Muitas teorias são confluentes e básicas a diversos críticos, como as características apontadas por Magalhães Júnior e Araripe Júnior, contudo, certas nuances mais, como tempo e o foco narrativo, são entendidas de diferentes modos pelos críticos – e ainda mais quando direcionamos a crítica somente ao conto fantástico.

Quanto à definição de conto como narrativa, Nádía Gotlib (1998, p. 11) apresenta três acepções da palavra *conto* definidas por Julio Casares: “1 – relato de um acontecimento; 2 – narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3 – fábula que se conta às crianças para diverti-las”. Contudo, a autora lembra que essas três definições compartilham em um comum um importante traço: em todos os casos são formas de se *contar* algo e, por essa razão, são consideradas narrativas. Além disso, contar não é apenas relatar (algo acontecido e testemunhado por alguém), pois o conto não tem compromisso com o evento real, uma vez que nele “[...] realidade e ficção não têm limites preciso. Um relato, copia-se; um conto inventa-se, afirma Raul Castagnino” (Gotlib, 1998, p. 12).

Logo, é na possibilidade de invenção que o conto literário surge e vai se desenvolvendo ao longo do tempo:

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um *relatar* acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que *o acontecido seja trazido outra vez*, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. (Gotlib, 1998, p. 12, destaques da autora).

Desse modo, o antigo contador de histórias é substituído pelo “contador-criador-escritor de contos” (Gotlib, 1998, p. 13), o que forneceu a este gênero o caráter literário. Tem-se, assim, a voz do contador, o narrador, e não mais o contador de histórias; e este primeiro, por sua vez, inventa uma sucessão de acontecimentos – uma história – e interfere constantemente nessas causalidades relatadas.

No entanto, esses acontecimentos têm por trás um efeito singular e uma especial importância. Mesmo com uma verdadeira economia de linguagem e de elementos expressivos, o conto ainda é capaz de apresentar autênticas ações narrativas complexas. Julio Cortázar, por exemplo, resume o gênero conto como “uma verdadeira máquina literária de criar interesse” e, por esta razão, os acontecimentos narrados em um conto são o maior instrumento de causar tal interesse no leitor (Gotlib, 1998, p. 37). Quando se fala em conto fantástico, o interesse é um instrumento ainda maior: é a espinha dorsal da narrativa que prende o leitor e o conduz para os efeitos de sentido do fantástico. E esse interesse vem, sobretudo, do universo conhecido e do universo de expectativas do leitor, pois são estes os responsáveis por cativar e tomar o sujeito *para* e *durante* a leitura, conforme também defende Jolles (1976, p. 199): “A ideia de que tudo

deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental [...] para a forma do conto; ela é a disposição mental específica do conto”.

Por falar em fantástico e de sua relação com o gênero conto, convém mencionar que ambos possuem um elo muito peculiar e suas respectivas teorias apresentam análogos problemas conceituais. Àqueles que se aventuram pela explicação do que é conto, Nádia Gotlib alerta: “Tratar de *teoria* do conto é aceitar uma luta que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto” (Gotlib, 1998, p. 10, destaque da autora). Isso porque é preciso entender que – da mesma forma como ocorre, e defendemos neste trabalho, com o modo fantástico – o gênero conto é vívido, assume, ao mesmo tempo, características mais ou menos fixas e outras que variam conforme o tempo, o contexto social e o modo ou gênero literário para o qual serve de suporte narrativo.

Na ótica do fantástico, o gênero conto se encontra na modalidade literária em questão principalmente em relação às indefinições e não aceitação, de início, dos novos gêneros surgidos na literatura. Um dos teóricos do fantástico aqui estudados, Pierre-Georges Castex, na sua obra de referência *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951), mais precisamente no capítulo “O equilíbrio”, lembra que desde os anos de 1832 é possível verificar certos ataques ao gênero conto emergente na literatura do século XIX. E, segundo o francês, o conto especificamente fantástico sofreu maior represália tendo em vista ser o mais reproduzido na Europa. Também, sobre a colocação de Castex, Ana Luiza Camarani completa lançado mão da hipótese de que

Talvez isso se dê pela profusão de obras comerciais, escritas por autores não reconhecidos pela literatura legítima, pois Castex afirma em seguida que até a glória de Hoffmann sofre os efeitos dessa reação contrária por causa dos imitadores, a ponto de Loève-Velmars suspender suas traduções das obras do escritor alemão. (Camarani, 2014, p. 35).

Foi no século XIX, na Europa, que o conto começou a ser difundido com maior notoriedade; diversos escritores do período encontraram em sua forma um meio de expressão artística e literária promissora e passaram a criar histórias as quais extrapolavam o “prosaísmo do cotidiano” e levavam o leitor a atmosferas ora fascinantes, ora tenebrosas (Magalhães Jr. , p. 65). Desse modo, o conto é evidenciado no momento em que estão em voga, também, os romances subjetivos do romantismo, o qual também carregava consigo características de outros gêneros comuns no período: “No conto romântico, diversos tipos característicos da época tendem a se fundir: tradição, lenda, balada, história fantástica, história popular e costumes. Estes, entre outros, se tornariam elementos básicos na formação do que viria a ser um dos mais

refinados gêneros literários [o conto]”⁵⁵ (Goyanes, 1992, p. 15, tradução nossa). E, neste amaranhado, surgem as narrativas mais breves de E. T. A. Hoffmann que tinham como marca predominante a imaginação e a fantasmagoria, não tardando para que fossem designados como *contos fantásticos*.

Tempos depois, outros nomes começaram a surgir com o rótulo de escritores de contos fantásticos, principalmente de língua inglesa e francesa – como Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe. A forma breve do conto foi, então, o gênero que mais propagou o modo fantástico, seja com relação às temáticas abordadas – vampirismos, intervenções diabólicas, invenções científicas, transformações, metamorfoses etc. – seja em relação aos efeitos de sentidos causados a partir do pouco aprofundamento da psicologia dos personagens e das quase-ausências (poucos personagens, poucas ou inexistentes descrições e soluções etc.).

Isto posto, baseamo-nos nas concepções encontradas na fortuna crítica aqui elencada por meio da qual compreendemos que, em sua grande maioria, os críticos tendem a conceber o conto como uma narrativa especialmente demarcada pela *concisão*, a extensão relativamente curta; pela *omissão*, são omitidas informações e detalhes que ou não são importantes para a narrativa ou dependerá do leitor fazer construir estas informações por conta própria; pela *pressuposição*, caberá o leitor interpretar, de diferentes formas, os acontecimentos e a psicologia dos personagens; e pelo *estreitamento*, os acontecimentos são inerentemente breves e condensados, mas podem esconder informações importantes a serem preenchidas pelo leitor.

Partimos então para a compreensão das relações entre o gênero conto e o modo fantástico, tendo em vista os objetivos deste último: provocar sentimentos de medo, dúvida e/ou inquietude do leitor. De antemão, defendemos a hipótese de que o conto contribui para a construção dos efeitos de sentido do fantástico, tendo em vista sua breve extensão e as possíveis elipses que são cabíveis a este gênero em questão. Para tanto, consideramos quatro elementos fundamentais e construtivos do conto que contribuem para a construção dos efeitos de sentidos do fantástico e, por assim dizer, para a manifestação do fantástico na narrativa: (i) a forma breve que dá margem a um maior número de possibilidades interpretativas (*concisão*); (ii) o silêncio e as elipses possibilitadas no gênero, as quais corroboraram com as possibilidades interpretativas e a dúvida do leitor (*omissão* e *pressuposição*); (iii) o conflito único, ou seja, o foco em um único acontecimento (complicação), o que limita e induz o leitor a ser instigado somente pelo acontecimento insólito (*estreitamento*); (iv) o não ou pouco aprofundamento

⁵⁵ No original: “En el cuento romántico tienden a fundirse varias especies características de la época: la tradición, la leyenda, la balada, el cuento fantástico, el cuento popular, el cuadro de costumbres. Estos, entre otros, vendrían a ser elementos básicos en la formación del que iba a convertirse en uno de los más refinados géneros literarios.”.

psicológico dos personagens – geralmente do protagonista ou do narrador-personagem – que deixa lacunas interpretativas para o leitor (*estreitamento e pressuposição*).

Levando em consideração, primeiramente, a relação entre a brevidade do conto com os efeitos da literatura fantástica, é possível compreender que a extensão relativamente sintética do conto auxilia na produção do recurso mais caro à literatura fantástica: a dúvida. Isso porque a brevidade deixa, maiormente, no texto diversas lacunas com as quais o leitor se deparará e tomará uma atitude única, a interpretação do que lhe foi ocultado e, assim, diante de tantas possibilidades e hipóteses interpretativas, este leitor será tomado pelo sentimento de dúvida, visto que não terá provas concretas de que se suas hipóteses estão corretas. Como bem resume Nádia Gotlib, o conto “[...] sóbrio na sua economia de detalhes, fissa apenas *o mais significativo*” (Gotlib, 1998, p. 72, destaque da autora).

Sobre a questão da extensão do conto e seu efeito pretendido, o escritor estadunidense Edgar Allan Poe, situado no cânone do fantástico e do gótico, expõe que a principal teoria do conto, sobretudo aquele fantástico, recai sobre a relação entre os princípios da brevidade e do efeito. Para Poe, em seu prefácio à reedição de *Twice-told tales* (1842), de Nathanael Hawthorne, em quase todas as classes de composição é a unidade de efeito a parte mais importante, pois a composição literária causa no leitor um efeito, ou seja, um estado de “excitação” ou de “exaltação” da alma (Gotlib, 1998, p. 32). Logo, para Poe, de acordo com Nádia Gotlib (1998, p. 32-33), para se construir este efeito é preciso que o autor de contos⁵⁶ saiba dosar o texto de modo a permitir sustentar a excitação ou a exaltação durante um breve e determinado momento de tempo, pois se o texto for demasiado longo, o efeito será dissolvido.

A máxima dos contos de “uma só assentada” para sua leitura é o que o define singularmente e produz os efeitos descritos por Poe (1842 *apud* Gotlib, 1998, p. 34): “referimo-nos à prosa narrativa curta, que requer de meia hora a uma ou duas horas de leitura atenta” a fim de que se alcance e mantenha a unidade de efeito, a qual, diferentemente do romance, o qual necessita de diversas pausas da leitura que modificam as impressões da história lida por conta de sua longa extensão; enquanto no conto isso não ocorre, pois devido à sua brevidade, “[...] o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (POE, 1842 *apud* Gotlib, 1998, p. 34).

⁵⁶ Apesar de Poe se referir a todos os contos, propomos um direcionamento para os contos de cunho fantástico.

Nas narrativas fantásticas, os efeitos da ambiguidade, da tensão, da inquietude ou do medo só são possíveis devido à leitura do gênero breve conto, o qual propicia a unidade de efeito constante. Não há rupturas na leitura e, conseqüentemente, nos efeitos causados no leitor, e este, por sua vez, é conquistado constantemente e, como resultado, titubeia diante dos fatos narrados e é tomado pelos efeitos do fantástico. Se houvesse pausas na leitura, os efeitos seriam quebrados e o leitor não mais estaria imerso na atmosfera insólita e, por conseguinte, não haveria a premissa do fantástico: os efeitos causados no leitor.

Como desdobramento essa primeira condição elencada, é possível encontrar no gênero conto as elipses deixadas pelo autor e, em boa parte das vezes, o silêncio, os quais também corroboraram para os efeitos de ambiguidade, dúvida e, por vezes, de hesitação. Entende-se por elipse a figura de linguagem conhecida por termos em enunciados, ou seja, por deixar lacunas cujo preenchimento deve ser feito pelo leitor, com base em poucos ou inexistentes indícios disponíveis no conto.

Ao escrever a história insólita, o autor deve ter em mente quais efeitos pretende causar no leitor – normalmente, de hesitação, dúvida, ambiguidade e medo – e, por esta razão, precisa utilizar os recursos linguísticos no texto para atingir seu objetivo. Nos contos fantásticos, as elipses tomam maior encargo porque é esse o recurso utilizado pelos autores para que se manifeste os efeitos de sentido do fantástico.

De igual maneira, o silêncio também é um recurso presente no gênero conto e para o conto de cunho fantástico se torna um artifício caro para a manifestação dos efeitos e do sobrenatural na narrativa. De acordo com Armando Moreno (1987, p. 213-214), uma das características fundamentais do gênero conto é a utilização de silêncios de vária ordem e natureza. Moreno considera essa variedade a partir do entendimento de que, embora o silêncio configure uma ausência, a sua inserção no conto pode estigmatizar o gênero em vários níveis: segundo o autor, há o *silêncio horizontal*, quando se omite o que aconteceu anteriormente (*silêncio anterior*) ou se omite a continuação de um acontecimento, o que se passou em seguida (*silêncio posterior*); e o *silêncio vertical*, que desempenha uma função na arquitetura do texto (*silêncio ativo*) ou, ainda, que apenas funciona como um detalhe no texto, mas que não deixa de ter certa relevância (*silêncio passivo*).

Os silêncios de várias naturezas e ordens, cumulativos ou não na narrativa, correspondem à característica fundamental do conto: a economia. Devido ao tempo da narrativa ser curto, no conto constantemente são omitidos elementos de caracterização e esta ausência dá oportunidade ao leitor para fornecer sua contribuição na construção do texto (Moreno, 1987, p. 213). Nessa contribuição, o fantástico está presente: se não há nada que justifique ao certo o

fato insólito, por exemplo, é o leitor que tentará explicá-lo, contudo, permanecerá na dúvida, na hesitação e, conseqüentemente, na inquietude ou medo por não deter de nada concreto.

Não somente, o silêncio existe no conto devido à intenção do contista: qual efeito pretendo causar no leitor? No caso do conto fantástico, como já discutido, os efeitos fundamentais decorrem da ambigüidade e das ausências e diversas possibilidades interpretativas presentes na narrativa. Se o contista tem como intenção esses efeitos, o silêncio é o recurso propício pois se configura como uma abstenção ou recusa narrativa que dá margem à ambigüidade.

Outra peculiaridade proporcionada pelo recurso do silêncio que muito contribui para o conto fantástico é a viabilização dos planos de segredo ou de mistério. De acordo com Moreno,

Silêncio é, ainda, “mistério, segredo”; esta componente está presente num número elevado de contos e podemos mesmo descortinar alguns planos de mistério e segredo: assunto, tema, motivo [...]. À medida que o texto se desenvolve, o segredo mantém-se ou, melhor, origina novos segredos; assim, existe, ao longo de todo o conto, um *nível de segredo* embora o segredo nem sempre seja o mesmo. (Moreno, 1987, p. 215, destaques do autor).

No caso dos contos fantásticos, os segredos ou mistérios permitidos pela tessitura narrativa despertam, concomitantemente, o interesse e a inquietude no leitor, pois este quer descobrir se são fatos sólitos ou insólitos, mas não tem a certeza. Assim, os segredos e mistérios permanecem até mesmo após o fim da leitura, corroborando com a ideia de Todorov de que o fantástico permanece até mesmo após o fechar do livro, o término da narrativa.

Isso ocorre também porque regularmente, segundo Moreno (1987, p. 216), os contos são iniciados por diálogos sem precedentes (*silêncios horizontal e anterior*), sem uma prévia apresentação dos personagens envolvidos, o chamado aprofundamento psicológico; como também, são finalizados bruscamente (*silêncios horizontal e posterior*), cabendo ao leitor preencher, a partir de sua interpretação, a contextura daquilo que não está presente e lhe é omitido. É este silêncio o meio pelo qual se “[...] constitui, paradoxalmente, um artefato rico de entendimento entre o leitor e escritor, qualquer coisa como o que é dito entre os dois amantes silenciosos” (Moreno, 1987, p. 216) – em outras palavras, por meio do mecanismo do silêncio tem-se o pacto leitor-autor / leitor-narrador, um importante recurso do fantástico.

Dessa maneira, com estes recursos possibilitados pelo gênero conto, de elipses e silêncio, tem-se uma maior intensidade dos efeitos de sentido pretendidos pelo fantástico. É essa “economia dos meios narrativos” que proporciona, de fato, os efeitos de dúvida, de ambigüidade e de hesitação no leitor, pois, segundo Poe (1842), com o conto é possível, com o

mínimo possível de meios, provocar o máximo de efeitos e, “[...] tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (Gotlib, 1998, p. 35).

Também relacionado à economia, o conflito único característico do gênero conto é, igualmente, propiciador dos efeitos de sentido do fantástico e está ligado também ao pacto leitor-autor. Sabe-se, conforme os diversos estudiosos elencados, que uma das premissas fundamentais do conto é a presença de uma única complicação, concentrando-se num único episódio que lhe serve de núcleo para toda a narrativa; visto que, como se trata de uma narrativa linear e relativamente curta, não há espaço para mais de um conflito, como acontece no romance e na novela, por exemplo.

Nesse sentido, enquanto o romance é episódico, o conto é uma sucessão de episódios interligados (Magalhães Jr. , p. 10-11) e, por isso, tem como fio desencadeador dos fatos um único acontecimento. No caso do conto fantástico, esse acontecimento único é a aparição do elemento sobrenatural que servirá de núcleo para toda a história narrada e trará vida à narrativa insólita, incitando experiências e possibilidades externas (explícitas, tal como são descritas ao leitor) e internas (implícitas, que dependerão do olhar crítico do leitor). e, comumente, o núcleo do conto fantástico é o que gera a tensão conflitiva da narrativa, ou seja, subitamente estabelece a ruptura (entre o natural e o sobrenatural) na narrativa e serve como forma de desenrolar do enredo em torno desse núcleo de ordem insólita.

Nos contos fantásticos, então, o irrompimento ou aparição do elemento sobrenatural é o que sustentará a sucessão de acontecimentos que, por sua vez, provocarão os efeitos do fantástico – medo, angústia, dúvida, inquietude etc., a depender do conto a ser analisado. Dentre esses efeitos do fantástico, encontra-se a curiosidade (o interesse do leitor) o qual também configura uma particularidade do gênero de “uma única assentada”.

Tomemos a definição que Armando Moreno (1987, p. 224) faz do conto enquanto gênero literário: a força criadora da ficção reside na curiosidade e, por esse motivo, o conto se torna uma nova fonte de criação (interpretativa e/ou imaginativa) a cada leitura feita. Moreno completa:

O prazer de fruir a curiosidade transparece no texto. O contista não é nunca o desvendador definitivo e exclusivo. Todo o escrito literário é atravessado por uma série infindável de dúvidas, hesitações, ambiguidades, paradoxos e incertezas que se mantêm pairando e que dão ao texto o sabor da literariedade. Sem tais elementos, o texto ultrapassa o muro da ficção e da Arte para se tornar científico. (Moreno, 1987, p. 224).

Dessa forma, o conto propicia o interesse do leitor preso ao que lhe é contado e, ao mesmo tempo, tenta, de várias formas, compreender os acontecimentos. Contudo, não há nunca respostas definitivas à curiosidade presente na narrativa.

No caso da literatura fantástica, são essa curiosidade incessante e a atenção constante que fazem com que o leitor seja cativado pela narrativa e, dessa forma, confie no narrador (muitas vezes personagem) e hesite, suscitando, assim, a marca do fantástico. E, por este lado, a ausência de respostas consolidadas à curiosidade que o envolve o conto também faz com que o leitor permaneça na dúvida, na hesitação e na ambiguidade – sobretudo nos contos fantásticos mais tradicionais do século XIX.

Por fim, uma outra particularidade do gênero textual conto que muito lhe serve à literatura fantástica é o não ou pouco aprofundamento psicológico dos personagens. De acordo com Raimundo Magalhães Júnior (1972, p. 10), o conto é definido como uma narrativa linear não aprofundada no estudo da psicologia dos personagens, muito menos nas motivações de suas ações, pois a explicação e o aprofundamento ficam a depender do próprio leitor, o qual interpreta a conduta dos próprios personagens. Para o fantástico, a possibilidade interpretativa do leitor e o desconhecimento do estado psicológico do leitor são um terreno fértil para a manifestação do insólito, visto que, frequentemente nos textos fantásticos, há um protagonista ou narrador-personagem que se depara frente a um acontecimento insólito, mas não sabe ao certo explicá-lo; enquanto o leitor vai confiando neste personagem – pois é tomado pela atmosfera fantástica e pela narrativa breve de uma só assentada – e também experimenta as mesmas sensações inexplicáveis. Eis, então, mais uma das lógicas do fantástico propiciadas pelo gênero em questão.

Com base nessas constatações, entende-se e se defende a hipótese de que as formas e a estrutura do gênero literário conto são de máxima valia para a manifestação do fantástico na narrativa, pois seja pela brevidade, a qual induz as outras circunstâncias elencadas aqui, ou pela unidade de efeito (definida por Poe), o fantástico encontrou morada no conto como uma forma de criar seus efeitos de sentido e existir e persistir no rol da literatura mundial, desde o século XIX até a idade contemporânea. Como outrora recordou Magalhães Júnior (1972, p. 78), foram e ainda o são numerosas as antologias do conto fantástico e isso, a nosso ver, se justifica pela junção bem-acabada entre o suporte textual conto e o a unidade de efeito da literatura fantástica – em caráter global.

3.2 O GÊNERO MINICONTO

Para o entendimento do gênero miniconto, faz-se necessário tomar como ponto de partida a concepção de que o conto está em constante movimento através dos tempos, é vívido como outrora assinalou Nádia Gotlib:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta [...] que se baseia na evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar. (Gotlib, 1998, p. 29, destaques da autora).

Por esta razão, por sua vividez, é que o gênero conto passou a tomar uma forma cada vez mais concisa e sintética e, paradoxalmente, concentrada no que tange aos movimentos interpretativos dos acontecimentos narrados.

Magalhães Júnior, em *A arte do conto* (1972, p. 11) assinala que a principal distinção existente entre o conto e o romance a extensão que cada um comumente possui. O romance é reconhecido por sua volumosa extensão, enquanto o conto é mais breve. Partindo deste posicionamento, entendemos também que o ponto de referência para distinguir o gênero miniconto do conto se encontra na extensão de um e de outro. Agora, o conto é entendido como uma narrativa curta ou relativamente longa – ainda sim menor que o romance – quando comparado ao miniconto cuja essência se encontra na maior brevidade.

Muitas vezes, tem-se a dúvida quanto a estas classificações textuais, seja do romance, da novela, do conto ou do miniconto, com relação à extensão e aos parâmetros que podem distinguir e definir tais narrativas. Contudo, como recorda Magalhães Júnior (1972, p. 261), não é de fato a maior ou menor extensão da narrativa que a classifica ou a desclassifica como conto (ou miniconto), mas sim a ideia de concisão. Como argumento de sua concepção, o crítico cita o autor de romances e contos Martin Overton que em certo prefácio define:

História curta é apenas um meio cômodo de classificar obras literárias por sua extensão. A grosso modo, qualquer história com 15 mil palavras ou menos é uma história curta. Isto é, desde que ela realmente narre uma história, uma experiência que provoque interesse, e desde que pareça real, quando a lemos e mesmo depois da leitura. (OVERTON *apud* Magalhães Jr. , 1972, p. 261).

E ainda completa posteriormente:

Evidentemente, não existe uma medida rigorosa para o conto, que será breve ou longo segundo as necessidades do tema e as peculiaridades do estilo do autor. Há exemplos

de contos longos perfeitos, por sua unidade, pelo interesse da leitura, pela intensidade da narrativa. Ao passo que outros, extremamente breves, nada lucrariam se os autores tivessem estendido o episódio por mais algumas páginas. (Magalhães Jr. , 1972, p. 268).

Nesse sentido, entende-se o gênero o miniconto como uma história mais curta ainda que o conto que não deixa de realmente narrar uma sequência de acontecimentos, de possuir um enredo, e provocar um importante e incessante interesse no leitor. Do mesmo modo, como característica fundamental para a narrativa brevíssima, o que importa é o narrador contar o episódio enredado com o menor número possível de palavras, ou seja, de maneira rápida sem perder-se com pormenores ou descrições triviais que não são relevantes para o enredo.

Convém distinguir, também, que, ao se tratar do gênero e termo miniconto⁵⁷, conforme alerta David Lagmanovich (2005), fala-se, sobretudo, do gênero produzido entre os séculos XX e XXI, de caráter fantástico. Porém, é importante saber que a produção de narrativas de brevíssima extensão já era praticada há centenas de anos, entre os sumérios, os árabes, os escritos bíblicos e a tradição oral africana. Por isso, é importante fazer esta distinção, conforme também a faz Lagmanovich:

[...] quando fazemos um recorte temporal, pensamos no desenvolvimento de um gênero literário com leis próprias, não vinculado a concepções religiosas ou a uma tradição oral, que faz parte de outros sistemas literários característicos do Ocidente. Não é que essas outras histórias muito breves não sejam interessantes: elas são, e também são um campo de estudo muito válido. Mas como todo estudo começa por definir o seu território, textos que não se relacionam, de alguma forma, com a produção nas línguas da Europa Ocidental nos séculos XIX, XX e XXI estão fora das nossas inquisições.⁵⁸ (Lagmanovich, 2005, p. 10, tradução nossa).

Logo, toma-se como ponto de partida, para esta tese, apenas o gênero miniconto produzido a partir do século XX, de cunho fantástico, a fim de analisar o corpus selecionado para este trabalho.

Atualmente, no Brasil, tem-se como um dos principais teóricos a respeito do gênero miniconto o professor, escritor e crítico literário Marcelo Spalding. Por esta razão, buscamos, maiormente, teorias acerca do gênero nos escritos de Spalding e, como início de discussão e análise, buscamos a definição de miniconto em sua fortuna crítica.

⁵⁷ Também conhecido como microconto ou microrrelato, sobretudo na fortuna crítica hispânica.

⁵⁸ No original: “[...] al hacer un corte temporal pensamos en el desarrollo de un género literario con leyes propias, no unido a concepciones religiosas ni a una tradición oral, que se inscribe entre otros sistemas literarios característicos de Occidente. No es que aquellos otros relatos brevísimos no sean interesantes: lo son, y son también un campo muy válido de estudio. Pero como todo estudio comienza por definir su territorio, están fuera de nuestras inquisiciones los textos que no se relacionen, de alguna manera, con la producción en las lenguas de Europa occidental en los siglos XIX, XX y XXI”.

Do mesmo modo, Spalding (2012, p. 66) retoma o alerta do professor argentino Lagmanovich de que se fala em microrrelatos quando se refere às narrativas produzidas entre os séculos XX e XXI. Spalding coloca em discussão, também, que a dificuldade em definir o gênero miniconto não se deve apenas ao fato do prefixo mini- ser (irônica e paradoxalmente) amplo, mas também às diversas discussões que se tem sobre o gênero conto e, agora, sobre o gênero miniconto; e mais difícil ainda é precisar quando que o miniconto teria surgido (Spalding, 2012, p. 66). Essas imprecisões e dificuldades são encontradas também na literatura fantástica, como o foram discutidas no capítulo anterior. Assim como o fantástico, o miniconto é permeado por discussões sem uma definição precisa; contudo, da mesma maneira como acontece no modo literário do fantástico, tem-se recorrências fundamentais no gênero miniconto por meio das quais podemos construir uma teoria fundamental para a compreensão das narrativas fantásticas breves.

Ainda de acordo com Marcelo Spalding (2007), o gosto pela brevidade despontou primeiramente nos Estados Unidos, onde o conto moderno – *microfiction* – caiu no gosto do público-leitor. Contudo, foi a literatura latino-americana a principal responsável pela difusão do gênero microrrelato, em antologias diversas e múltiplos trabalhos acadêmicos, que logo ficou conhecido como miniconto no Brasil. No panorama da literatura nacional, muitos autores publicaram livros parcial ou integralmente compostos por minicontos: Spalding (2007) cita, por exemplo, em ordem cronológica: *Ah, é?* (1994), de Dalton Trevisan; *Contos Contidos* (1996), de Maria Lúcia Simões; *O filantropo* (1998), de Rodrigo Naves; *Pérolas no decote* (1998), de Pólita Gonçalves; *Passaporte* (2001), de Fernando Bonassi; *Coração aos pulos* (2001), de Carlos Herculano Lopes; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Rufatto; *Mínimos Múltiplos Comuns* (2003), de João Gilberto Noll; *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizado por Marcelino Freire; *Ao homem que não me quis* (2005), de Ivana Arruda Leite; *Tentando entender Monterroso* (2005), de Luiz Arraes; *Amilésima segunda noite* (2005), de Fausto Wolff; *Contos de Bolso* (2005) e *Contos de Bolsa* (2006), organizados pela Editora Casa Verde; *Curta-Metragem* e *Expresso 600* (2006), de Edson Rossatto; *Entre Duas Mortes* (2006), organizado por Frederico Alberti; e, nesse rol, inserimos também a coletânea *O pão do corvo* (2001), de Nuno Ramos, estritamente de cunho (neo)fantástico e o qual faz parte do corpus literário deste trabalho.

A quantidade de textos brevíssimos e/ou de coletâneas elencadas por Spalding (2007) justificam sua declaração de que o miniconto se tornou um gênero agradável não só pelos leitores que se interessaram pela leitura rápida e complexa, como também pelos escritores das

gerações contemporâneas fascinados pela – apenas aparente – facilidade de se escrever um bom miniconto.

Mas, então, como é possível caracterizar uma narrativa como miniconto? Há uma quantidade mínima e máxima de palavras que delimitam o texto nessa classificação? Embora já outrora esclareceram, para responder a essas questões, podemos recorrer novamente a Spalding, em sua *Pequena poética do miniconto* (2007), na qual nos deparamos com algumas especificidades relativas ao gênero. Para ele, o miniconto se define por cinco características fundamentais: a *concisão*, a *narratividade*, o *efeito*, a *abertura* e a *exatidão*.

Para o crítico, a primeira condição fundamental do miniconto é a *concisão*. Cabe lembrar que esta se diferencia da brevidade – não se define por uma quantidade de palavras, mas sim por uma concisão do que é dito: conta-se apenas o fundamental à narrativa, o recorte objetivo a ser enunciado; temos assim uma narrativa complexa nas entrelinhas do texto. Há, no miniconto, o que Spalding chama de *limite conceitual*, em que o episódio é narrado com os recursos apenas no limite necessário, sem mais nem menos, para compor o episódio narrado, sem a necessidade de descrições a mais.

Para a segunda condição, não é somente preciso que o texto seja breve, também é necessário ser ele capaz de contar uma história, a passagem de estados, de maneira explícita ou implícita. A história possui, assim, uma narrativa com fatos centrais e também pode ser aberta a diversas interpretações que beiram o possivelmente, dando margem para o leitor pensar e questionar os acontecimentos. Por esta razão, Spalding aplica o conceito de *narratividade* a essa imprescindibilidade requerida ao miniconto de realmente contar (narrar) um episódio, mesmo nas entrelinhas – “Sem essa narratividade, corre-se sempre o risco de fazer uma simples descrição de cena em vez de um miniconto” (Spalding, 2007, n. p.).

Desse modo, chegamos à terceira peça-chave do miniconto definida por Spalding: o *efeito*. Quando o (mini)contista produz sua narrativa, sem ser apenas descritiva e ornamentada, ele gera uma relação de efeitos no leitor. Spalding cita ainda Poe como o mestre e pioneiro a levar em consideração o efeito como norte para o escritor de narrativas breves, seja o conto ou o miniconto. Para ser um bom conto, ou miniconto, é preciso o texto provocar algo no leitor, numa “única assentada”, a depender dos objetivos, temas e filiações do gênero (se é um conto de aventura, de mistério ou fantástico, por exemplo). Retomando a ideia de no miniconto não ser possível haver uma simples descrição, Spalding assinala que apenas a descrição não causa efeito algum no leitor, mas, ao contrário, por menor que seja a narrativa, desde que seja bem elaborada e coloque elementos (mínimos) capazes de causar algum efeito no leitor, com certeza

haverá como resultado uma narrativa complexa, um miniconto carregado de efeitos apreciados para/pelo leitor.

Para adentrar na quarta condição do miniconto, Spalding levanta um questionamento de importante valia: mas, então, “Como pode um texto tão pequeno provocar efeito em quem lê?” (Spalding, 2007, n. p.). Segundo o crítico, a resposta para essa – importante e indispensável – questão está no próprio agente e destinatário: o leitor. Isso porque é o leitor – principalmente implícito – o responsável por preencher as lacunas deixadas pelo miniconto a partir de suas interpretações e de repertório próprio construído, contribuindo também para com a *narratividade* do texto. Falamos, então, da *abertura*, em que o contista apresenta a história de maneira contundente e é o leitor quem a desmembra de outras maneiras, com base em suas experiências. Trata-se de um recurso muito caro ao gênero conto e, segundo Spalding, foi potencializado no miniconto, devido à sua brevíssima extensão conveniente para fornecer uma maior abertura de possibilidades interpretativas por parte do leitor.

Em outras palavras, fazendo uma comparação metafórica, o miniconto é como a ponta de um iceberg: vemos apenas uma parte breve de toda uma história submersa e, para conhecer essa história por completo, é preciso que o leitor mergulhe a fundo na narrativa, com base em seu repertório de mundo. E este repertório é de extrema relevância, pois pode conduzir para possibilidades interpretativas distintas. Como exemplo a essa particularidade, Spalding cita o miniconto de Cíntia Moscovich: “Um vida inteira pela frente. O tiro veio por trás.”, e explica ser o leitor quem irá construir o sentido apenas do induzido a ele, a partir de seus conceitos e experiências, mas “[...] possivelmente um leitor urbano como nós verá aí uma ironia com a insegurança que ceifa a vida de tantos jovens. Mas talvez um trabalhador suburbano veja a covardia de quem mata pelas costas, e não o futuro perdido por quem morre” (Spalding, 2007, n. p.).

Enfim, chegamos à última condição fundamental de um miniconto: a *exatidão*. Para realizar a abertura da história de modo conciso e provocar um efeito no leitor a partir da narratividade, o escritor necessita ser preciso na escolha das palavras; pois cada vocábulo, assim como em um poema, possui um papel importante para o entendimento da narrativa, um papel exato e repleto de significação conceitual. Spalding (2007, n. p.) completa: “[...] é importante que o autor seja suficientemente claro para criar o efeito desejado no leitor, e não seu oposto, sob o risco de não ser compreendido”.

De maneira sintética, a “poética do miniconto” de Spalding pode ser resumida definindo o miniconto como uma narrativa que apresenta uma história, uma fatia de vida (*narratividade*) com brevidade (*concisão*), a partir de um discurso muito bem selecionado e construído

(*exatidão*), o qual provoca no leitor *efeitos* diversos (a depender da temática e dos objetivos do contista), pois a história não é arrematada nessas poucas palavras, depende também de uma leitura implícita dela (*abertura*).

Mas qual é a relação entre o gênero miniconto e o modo fantástico? Todas essas características e condições do miniconto descritas por Spalding são de extrema valia para a manifestação do fantástico nessas narrativas breves. Isso se explica porque, conforme discutido no capítulo teórico sobre esta literatura, o fantástico depende principalmente – conforme a recorrência encontrada em diversos textos que receberam essa classificação – da referência do real, para que o leitor aumente sua credibilidade no narrador-personagem e reconheça aquele mundo como o seu cotidiano para que depois haja a ruptura pelo elemento sobrenatural; dos efeitos causados no leitor, sejam eles de tensão, de dúvida, de inquietude e até medo; e da ambiguidade e da dúvida permanente no leitor que não detém de provas concretas para arrematar os fatos narrados e chegar a uma solução e, assim, permanece na dúvida e no incômodo devido a essa irresolução. O leitor imerge na narrativa, nas entrelinhas do texto, mas, ao mesmo tempo, permanece na dúvida, pois não há provas na própria narrativa; o que há por baixo desse “iceberg” da narrativa fantástica fica ocultado por um narrador-personagem que conta apenas o visto e sabido e não possui certezas também.

Desse modo, todas as condições do miniconto descritas por Spalding, a *concisão*, a *narratividade*, o *efeito*, a *abertura* e a *exatidão*, juntas e operantes, auxiliam na manifestação do fantástico no miniconto. Por essa perspectiva, o modo fantástico se encontra com o gênero miniconto e ambos corroboram com os efeitos essenciais provocados no leitor, uma vez que o miniconto, devido à sua breve extensão, deixa as descrições mais precisas nas entrelinhas, na penumbra da incerteza, colocando, assim, o leitor sob o efeito da dúvida, da inquietude e do incômodo.

O suporte proporcionado pelo gênero textual miniconto, emergente entre os séculos XX e XXI, demarcado pela concisão e pela necessidade de leitura implícita por parte do leitor, se dispõe a manifestar com excelência o fantástico, principalmente o contemporâneo, pois, esse fantástico se dá a partir da linguagem estruturada e de um discurso minuciosamente construído que põe o leitor sob efeitos de dúvida e de inquietude.

Quando a literatura fantástica alcançou a era moderna e contemporânea, encontrou um novo suporte de manifestação, o miniconto, que contribuiu muito para sua significação enquanto fantástico de linguagem e para os efeitos que essa literatura provoca. As narrativas

breves de Nuno Ramos⁵⁹, por exemplo, cujo narrador priva o leitor de definições e de informações minuciosas, provocando a insegurança e a inquietude no leitor, que se surpreende também com a finalização de um texto breve sem definições, é um bom exemplo do encontro de teorias entre o miniconto e o fantástico na era recente do gênero e da literatura fantástica.

Exato na medida com as palavras e repleto de lacunas, o miniconto torna-se um meio primoroso para a produção dos efeitos de sentidos do fantástico de linguagem cujo enfoque está na estranheza do mundo moderno, não mais nos fantasmas que rangiam os corredores de madeira do século XIX. Portanto, entre construções truncadas, recursos linguísticos e gramaticais, síntese de palavras e o não dito (o silêncio), o fantástico contemporâneo ocorre no miniconto com primazia.

3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS ENTRE O CONTO, O MINICONTO E O FANTÁSTICO

Em suma, tanto o gênero conto quanto o miniconto tornaram-se suportes facilitadores do modo fantástico, acompanhando, inclusive, o percurso histórico do fantástico com relação às temáticas e aos efeitos de sentido pretendidos a cada época – entre os séculos XIX, XX e XXI.

Com isso, é possível finalizar essa compreensão fazendo um elo com as considerações de Nádía Gotlib sobre o conto:

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a história dos pontos é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar.

[...]

Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza sua estória, como organiza outras, de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma face ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país. (Gotlib, 1998, p. 82).

Ao afirmar que “cada conto é um conto”, Gotlib direciona a reflexão para a concepção de que a teoria sobre o conto – e isso também é válido para o miniconto – é extremamente ampla e não há, ao certo, um aparato exato que consiga dar conta e suprir toda a completude do gênero. E, nessa perspectiva de que não há teoria precisa que sustente todas as especificidades do conto e que cada narrativa breve é única, pois se constrói de diversas formas, também é

⁵⁹ Tais narrativas foram selecionadas para este corpus e analisadas no capítulo 4 deste trabalho.

possível situar a literatura fantástica, cuja teoria é imprecisa, a depender do ponto de vista adotado, como também apresenta histórias únicas e exclusivas que, embora baseadas em temas parecidos, manifestam efeitos distintos e a depender, também, do contexto sócio-histórico no qual estão inseridas. Há as inúmeras vertentes do conto e do miniconto, assim como há as do fantástico, seja gênero ou modo literário.

De igual forma, a brevidade citada pela crítica, tão característica do gênero conto e mais ainda presente no miniconto, é um elemento crucial e um recurso caro ao fantástico, pois é essa concisão que auxiliará no acarretamento dos efeitos de sentido pretendidos pelo autor de narrativas fantásticas. A economia proporcionada por tais suportes textuais se alia, assim, à tensão conflitiva, tendo como objetivo os recursos de uma unidade de efeito e são esses os elementos principais para a construção das narrativas de teor fantástico.

A crítica completa:

Porque são assim construídos, tendem a causar uma *unidade de efeito*, a flagrar *momentos especiais da vida*, favorecendo a *simetria* no uso do repertório dos seus materiais de composição. (Gotlib, 1988, p. 82, destaques da autora).

Assim como acontece nos gêneros textuais em questão, conto e miniconto, com relação à necessidade de transpor para o texto uma “fatia de vida” a fim de causar algum efeito naquele que lê, a literatura fantástica também depende dessa ideia de transposição do real para a narrativa a fim de que, abruptamente, possa-se romper com essa naturalidade da vida e instaurar o conflito único em torno de um fato estranho, sobrenatural ou insólito.

4 ANÁLISE DO CORPUS: CONTOS E MINICONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS

A partir do embasamento teórico resgatado em críticos e autores que se dedicaram ao estudo da literatura fantástica e das discussões reelaboradas a respeito das teorias levantadas, é possível analisar escritos da literatura brasileira que se aproximam do modo fantástico.

Convém destacar que a escolha dos autores foi feita a partir do critério de todos serem escritores conhecidos, mas não necessariamente pela escrita fantástica – excetuando-se Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles, os quais são considerados, muitas vezes, por publicarem textos de cunho fantástico.

Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é oferecer uma análise detalhada da evolução da literatura fantástica no Brasil, abrangendo desde o período oitocentista até a era contemporânea. Para tanto, apresentamos uma seleção de autores brasileiros e seus respectivos textos (contos e minicontos), dispostos em uma ordem – mais ou menos – cronológica, ainda que não rigidamente estrita, a fim de possibilitar uma leitura mais fluida e compreensível da trajetória do fantástico na literatura brasileira. A escolha por uma organização cronológica visa justamente evidenciar as transformações e os marcos principais da literatura fantástica no Brasil, permitindo uma visão clara de suas nuances ao longo do tempo, desde suas primeiras incursões até suas manifestações mais contemporâneas.

Ao adotar essa abordagem, buscamos concretizar o propósito central desta pesquisa: construir um panorama abrangente da literatura fantástica no Brasil, destacando as particularidades do fantástico em diferentes momentos históricos e culturais. Este percurso, que se estende do século XIX até os dias atuais, permite observar não apenas a permanência de certos temas e estilos, mas também as inovações que surgiram à medida que o contexto do país foi se transformando.

A disposição cronológica dos textos facilita a identificação das mudanças nas técnicas narrativas, nas representações de personagens e nas formas de abordar o imaginário fantástico, refletindo as distintas influências recebidas ao longo do tempo, seja da literatura europeia, seja das peculiaridades da sociedade brasileira. Esse recorte nos permite, portanto, uma análise mais profunda sobre as dinâmicas entre o fantástico e a literatura brasileira, estabelecendo conexões que possibilitam uma compreensão mais abrangente das especificidades do gênero no contexto nacional.

Para tal discussão, tomamos como objeto de estudo os autores e obras abaixo descritos⁶⁰:

Quadro 2 – Autores e contos objetos de estudo da pesquisa.

Período	Autor	Narrativas (contos e minicontos)
Século XIX	Álvares de Azevedo	• Contos de <i>Noite na taverna</i> (1855).
	Fagundes Varela	• “As bruxas” (1861); • “As ruínas da Glória” (1861).
	Machado de Assis	• “O Capitão Mendonça” (1870); • “A segunda vida” (1884).
Século XX	Murilo Rubião	• “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947); • “Os dragões” (1965); • “Epidólia” (1974); • “O convidado” (1974); • “Teleco, o coelhinho” (1990).
	Lygia Fagundes Telles	• “A caçada” (1965); • “As formigas” (1977).
	Jayme Griz	• “O cavalo do fantasma da estrada do engenho Barbalho” (1969); • “O zumbi de ‘Mansinha’” (1972).
Século XXI (anos iniciais)	Nuno Ramos	• “Ele canta” (2001); • “Cinza” (2001); • “Vespa” (2001).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Reforçamos, mais uma vez, que os autores e contos aqui selecionados não são, necessariamente, rotulados como fantásticos; contudo, os escritos se aproximam do modo entendido como fantástico, elucidados nos capítulos teóricos desta pesquisa. Nosso objetivo, portanto, é encontrar nuances da literatura entendida como fantástica nos exemplares da literatura brasileira, a fim de amparar a tese de que, no Brasil, o fantástico se manifesta desde a

⁶⁰ Cabe ressaltar que, apesar de termos lido e conhecido outros textos, os contos selecionados não são os únicos representativos da literatura fantástica no Brasil. A seleção feita levou em consideração a noção de escritores mais conhecidos – não necessariamente ligados ao fantástico – e de textos que apresentassem algumas particularidades interessantes do modo fantástico, como os minicontos contemporâneos de Ramos e o imaginário social local de Griz, por exemplo.

época oitocentista, paralelamente aos títulos e escritores europeus e estadunidenses conhecidos pela prática desse estilo de escrita.

4.1 ÁLVARES DE AZEVEDO

Este é o primeiro objeto de análise quanto à produção fantástica brasileira – principalmente no que diz respeito ao caráter temporal de publicação das narrativas aqui analisadas, uma vez que *Noite na taverna* é a de mais longínqua publicação –, cabe resgatar, num primeiro momento, alguns preceitos teóricos e entendimentos da literatura fantástica do período correspondente ao século XIX, para o qual muitos críticos novecentistas começaram a debruçar seus olhares.

À primeira vista, convém lembrar, como adverte Maria Cristina Batalha (2011, p. 13), que antes dos estudos de Todorov (voltados para a produção fantástica do século XIX), o termo *fantástico* era atribuído a narrativas de fatos que não pertenciam, estritamente, ao mundo real, ou seja, a toda narrativa que contrariava a realidade contextual. Nessa concepção, o termo era – numa redundância cabível – extensamente abrangente, contemplando desde o onírico ao sobrenatural, uma vez que

[...] servia tanto para mencionar os acontecimentos que o autor apresentava como imaginados ou sonhados, quanto os que eram apresentados como reais, mas que não poderiam ocorrer no nosso mundo, e sobre os quais o escritor deixava pairar a ambiguidade a respeito da natureza. (Batalha, 2011, p. 13).

Por conta dessa noção, a produção de Álvares de Azevedo (1831-1852) foi – por muitos críticos *do* referido e direcionados *para* o período descrito – considerada um compilado de contos fantásticos, pois fugia à realidade tão cara ao século XIX no Brasil. É possível encontrar, assim, menções à obra de Azevedo em diversos textos críticos da época, diante da recente publicação da obra póstuma, e em anos posteriores, entre os quais destacam-se:

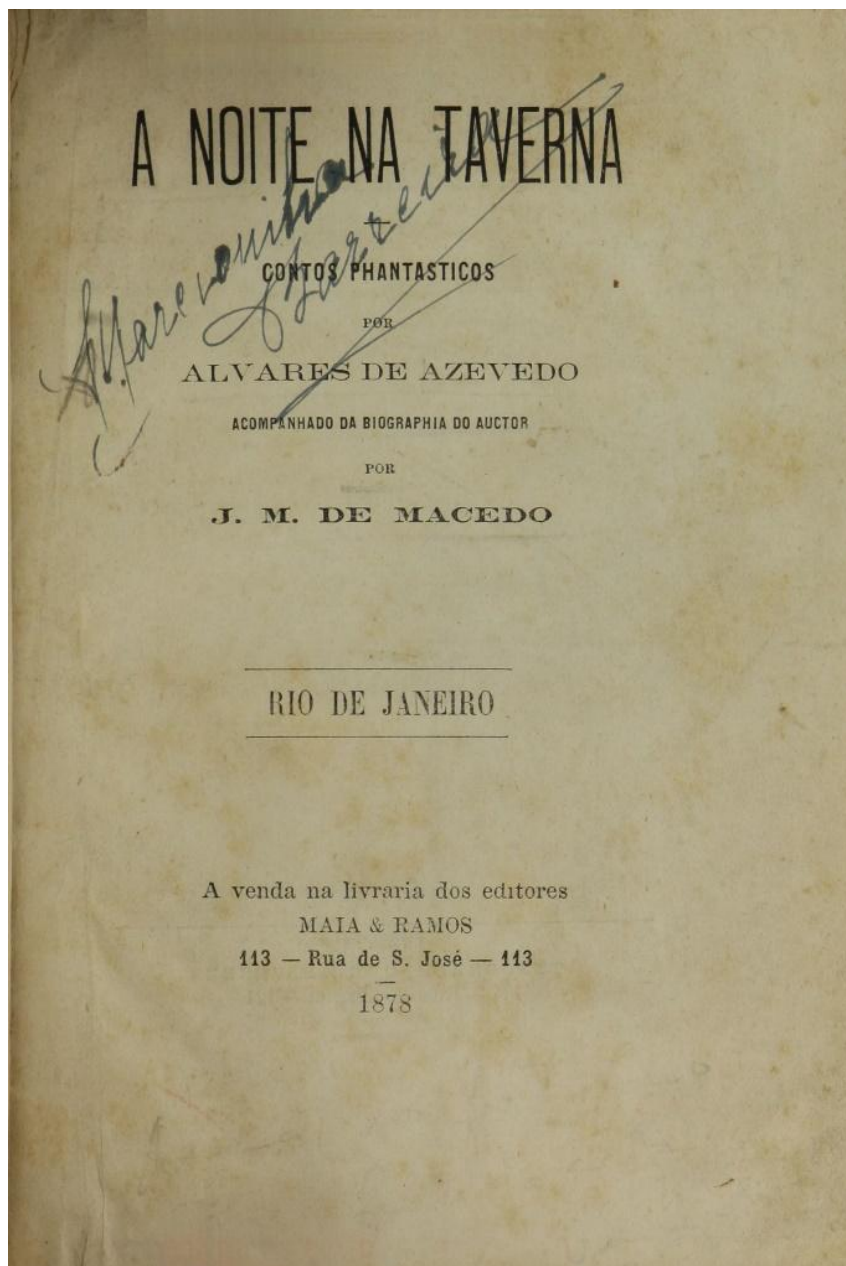
- a) Para o escritor e historiador brasileiro do período romântico Joaquim Norberto de Sousa Silva (2005, p. 161), *Noite na taverna* pode ser entendido como um drama-romance notável tendo em vista a originalidade de suas cenas. Norberto, ao atribuir o termo *originalidade*, parece referir-se à ausência, no Brasil, de outros escritos que abordassem tais temas da *Noite* da maneira como foram – temas esses que discutiremos logo mais, sob o olhar fantástico.

- b) O crítico literário Afrânio Peixoto (1932, p. 338), em um artigo que também trata sobre essa originalidade de Azevedo, de setenta e seis anos após a publicação da *Noite*, afirma que a obra vai muito além de uma mera tentativa de “conto fantástico” ou de uma “novela negra” no rol da literatura brasileira. Para ele, Azevedo lida com o fantástico e o perverso nos contos da *Noite* que inaugurou assim um fantástico singular em nossas letras, por isso a sua originalidade: “A *Noite na taverna*, finalmente, é preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e de Hoffmann, e a perversão de Byron e de Baudelaire” (Peixoto, 1931, p. 345).
- c) Essa mesma ideia de singularidade de Álvares de Azevedo é compartilhada por Edgar Cavalheiro (1943, p. 11), o qual considera a obra em questão como um exemplo de “novela fantástica – única em nossas letras”.
- d) Massaud Moisés (1983) reconhece o fantástico presente nos contos de Álvares de Azevedo, mas dispensa uma crítica nada favorável à *Noite na taverna*, pois, em suas palavras, trata-se de um texto “inverossímil artificioso, europeu e de segunda mão” (Moisés, 1983, p. 149).
- e) Para Antonio Candido (1989, p. 16-17), os contos presentes em *Noite na taverna* são demarcados por uma linha geral de assombramento e de catástrofe. Trata-se, sem dúvida, de “um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de ‘frenético’.” (Candido, 1989, p. 16).

Não somente a posição da crítica, um outro dado relevante, percebido por Niels (2013), levanta essa mesma dicotomia do termo *fantástico* entre uma extrema redundância para classificar diversos textos e uma evidente assimilação do termo à literatura concebida como fantástica: trata-se do subtítulo atribuído à segunda edição de *Noite na taverna*, datado de 1878, como “Contos Phantasticos”, organizada por J. M. de Macedo⁶¹.

⁶¹ Disponível no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP), em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018291&bbm/5107#page/2/mode/2up>. Acesso em: 4 nov. 2023.

Figura 2 – Folha de rosto da segunda edição de *A Noite na Taverna: Contos Phantasticos* (1878), por J. M. de Macedo.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. (Foto/Reprodução).

Apesar de alguns críticos elencarem as narrativas de *Noite na taverna* como exemplos do gótico, ou de um ultrarromantismo permeado pelo gótico de um “mal do século”, convém recordar que essa colocação não distancia os contos de Azevedo do fantástico; pelo contrário, lembremo-nos de que as narrativas fantásticas se desenvolveram a partir do romance gótico inglês, principalmente com relação às temáticas abordadas. Sabe-se que as narrativas góticas exploram temas ligados à transgressão da realidade, como o medo, a loucura, a sexualidade, a barbaridade etc. que, entre outras coisas, levantam essa noção de psicologia do terror.

Em *Noite na taverna* não foi diferente. Os temas que permeiam os enredos narrativos dos contos oscilam entre essas temáticas do terror, próximas ao gótico, como: a necrofilia, assassinatos bárbaros, incesto, fratricídio, adultério, antropofagia e libertinagem. Contudo, são estes, também, temas com os quais o fantástico manifestaria seus efeitos pretendidos, como o medo, o horror e a hesitação, como apontou Todorov (1992) nos capítulos de sua obra nos quais faz uma descrição da maior parte dos temas do fantástico.

Contudo, apesar dessa consideração quase hegemônica, como também lembra Karla Menezes Lopes Niels, nem todos os contos presentes em *Noite na taverna* podem ser compreendidos como um único fantástico, mais precisamente rotulados como o fantástico tradicional de Todorov e comum entre escritores fantásticos (sobretudo estrangeiros) oitocentistas. Os contos são, assim, como identificaremos na sequência, oscilantes quanto a uma possível tentativa de classificação: ora predomina a estética do fantástico, ora a estética do estranho, ora a estética do ultrarromantismo, ora a estética do fantástico (quer seja sob o ponto de vista da teoria todoroviana, quer pelas novas perspectivas quanto à manifestação do fantástico na narrativa).

No entanto, mesmo que em cada conto a predominância se dá por uma ou outra estética diferente da fantástica, os elementos insólitos estão presentes em todas as narrativas, em maior ou menor escala, sendo possível, portanto, entender todos os contos da coletânea como exemplos de textos fantásticos do século XIX à moda brasileira; garantindo, dessa forma, até o momento em que se tem conhecimento, que Álvares de Azevedo foi o primeiro escritor brasileiro a contribuir com aspectos do fantástico no panorama da literatura nacional.

4.1.1 *Noite na taverna* (1855)

Noite na taverna constitui-se, portanto, de uma antologia de sete contos interligados entre si: “Uma noite do século”, “Solfieri”, “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann”, “Johann” e “Último beijo de amor”. Como enredo geral, trata-se de um grupo composto por seis amigos que se encontram numa noite após uma orgia para beberem em uma taverna e, no decorrer da noite de bebedeira, entre momentos de embriaguez, vão compartilhando suas histórias de vida que beiram o amor, a morte, enfim, o horror. Eis uma ambientação e temática propícia para a literatura fantástica – especialmente aquela entendida como tradicional – se manifestar.

O primeiro conto, “Uma noite do século”, também considerado por alguns o prefácio da obra, apresenta o cenário principal onde as demais narrativas se passam: a taverna. Como numa

espécie de introdução (por isso a consideração de um prefácio), o conto apresenta, também, os personagens que serão os narradores-protagonistas dos próximos contos (Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann) por meio de um diálogo entre esses amigos e outros personagens que ali estão e depois quase que desaparecem nas próximas narrativas, assim como um narrador heterodiegético não onisciente que, nos demais contos, toma a voz de forma sutil.

Dentre os personagens secundários, temos Archibald que propõe ao grupo de jovens ali presentes o compartilhamento de histórias sanguinolentas de cunho fantástico:

— Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendam na toalha molhada de vinho, como os braços do carniceiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg! (Azevedo, 2019, p. 12).

A referência ao termo *fantástico* e a E.T.A. Hoffmann induz a compreensão de que os contos que se sucederão na antologia seguirão também à moda fantástica, como já evidenciado.

Apesar de o personagem sugerir que se compartilhem histórias fantásticas, de cunho fictício, em resposta a Archibald, Solfieri toma a palavra fazendo uma relação entre o que é conto (ficção, não-dito) e o que é experiência (verdade, dito, comprovado), sugerindo que as suas experiências têm um cunho “sanguinolento” ou “fantástico”, mas são verdade:

— Uma história medonha, não, Archibald? – falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. Pois bem, dir-vos-ei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado. (Azevedo, 2019, p. 12, grifos nossos).

Ao afirmar que sua história é de tamanho terror a ponto de causar tremores em quem a conhece e, ao mesmo tempo, recusar se tratar de uma invenção e afirmar ser um experiência do passado, o personagem Solfieri, nas mãos de Azevedo, alude a uma importante premissa das narrativas fantásticas: a recorrência ao mundo real conhecido do leitor para posterior produção de efeito fantástico diante de um fato insólito ou sobrenatural. Aos olhos de Todorov, o fantástico, além da hesitação, também causa medo, tremores, em quem o lê.

Na sequência, Solfieri, diante da sugestão de Archibald, introduz o segundo conto da antologia, de mesmo nome. De uma forma ou de outra, é, pois, a proposição de Archibald que emoldura as demais narrativas (exceto a última) cujos narradores-protagonistas compartilham suas histórias – verídicas ou não – de terror.

Em “Solfieri”, o narrador protagonista conta uma lembrança própria do passado sobre uma relação amorosa tida com uma mulher morta, a qual ressuscitou em seus braços. Esse

conto, em relação aos demais da antologia, possui a mais evidente marca do fantástico, sobretudo pela inversão do mundo real que é construída na narrativa, a qual, indissociavelmente, causa o efeito tão caro ao fantástico para Todorov: a dúvida e, por consequência, a hesitação do leitor.

Solfieri inicia seu relato descrevendo a atmosfera sombria de uma noite em Roma; a escuridão, as ruas ermas e as nuvens escondendo o luar criam uma atmosfera sombria e de indefinição propícias à manifestação do fantástico. Nesse tempo e espaço descritos, o protagonista é surpreendido por uma sombra feminina que aparece “numa janela solitária e escura”, tão imóvel e pálida que se assemelhava a uma estátua (Azevedo, 2019, p. 13-14). Essa mulher o surpreende e o leva até um cemitério, onde acorda no dia seguinte.

Nessa passagem, há constantes referências a elementos tanto fantásticos, quanto góticos e ultrarromânticos. A atmosfera sombria conferida pelas descrições dadas pelo narrador e ambientação em um cemitério constroem tal aproximação. Contudo, a dúvida e a exteriorização do inconsciente garantem à narrativa a predominância do fantástico, sobretudo no trecho:

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz. O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo... (Azevedo, 2019, p. 14-15, grifos nossos).

O emprego da dúvida em “não sei” e a sequente afirmação de não ter sido uma ilusão fazem o leitor – antecipada e brevemente – hesitar se o afirmado pelo personagem ocorreu mesmo ou se é fruto de uma noite de bebedeira ou de ilusões do inconsciente.

Esse fantástico é aumentado gradativamente no decorrer da lembrança de Solfieri. Um ano depois do ocorrido, Solfieri retorna a Roma e, após uma noite de orgia e embriaguez, inconscientemente adentra uma igreja onde vê, num caixão entreaberto, uma jovem defunta muito semelhante à que conhecera tempos atrás. Tomado por um estranho desejo, Solfieri a toma em seus braços e pratica necrofilia com a “estátua tão perfeita” (Azevedo, 2019, p. 16). Após o ato necrófilo, a jovem acorda:

O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiou-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-

me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (Azevedo, 2019, p. 16, grifos nossos).

Há nessa passagem, além do caráter ultrarromântico do amor excessivo e do tema gótico da necrofilia, a inversão do mundo real e da lógica conhecida que sustenta o efeito fantástico; afinal, sabe-se que o retorno à vida é algo que desafia a logicidade do mundo real. Esse desafio enfrentado pelo narrador-personagem levanta a dúvida e, por assimilação, a hesitação, tanto nele que acreditava estar praticando o coito com uma defunta e no ato não consegue se soltar daquele corpo que parece voltar à vida, quanto no leitor que é levado pelas descrições a acreditar realmente tratar-se de uma defunta e hesitar diante do acordar dessa.

Essa hesitação do narrador-personagem e do leitor asseguram o caráter fantástico à narrativa, principalmente sob a tese todoroviana, pois junto à hesitação predomina dúvida, não sendo possível ao leitor tomar uma interpretação definitiva colocando-o sob o dilema: acreditar ou não? Seria delírio do narrador ou algo sobrenatural? Segundo Todorov (1992, p. 92), é esse dilema que sustenta o fantástico.

Essa dúvida, por sua vez, é construída principalmente pelo estado, sabido pelo leitor, de embriaguez e ausência de sentidos do narrador e pela modalização utilizada para descrever a possível ressurreição da mulher: “parecia reanimar-se”. O verbo *parecia* exterioriza um juízo desse narrador ébrio e transmite uma dúvida tanto para ele quanto para o leitor. Para Todorov, o uso de expressões modalizadoras ou de conjugações verbais que não transmitam valor semântico de certeza configuram também um recurso recorrente em muitos textos fantásticos para transmitir essa incerteza e hesitação no leitor.

Logo após a cena do coito e do retorno à vida descritos por Solfieri, o narrador-personagem tenta atribuir uma explicação lógica e real (natural, sólita) ao ocorrido, afirmando tratar-se de um caso de catalepsia⁶². Então, decide levar a moça para sua casa e, a partir daí, a explicação sólita para a situação torna-se incoerente, pois a moça passa a demonstrar sinais de delírio e o horror toma conta do narrador-personagem e, também, do leitor:

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespasava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio. (Azevedo, 2019, p. 18, grifos nossos).

⁶² Distúrbio caracterizado pela inatividade e incapacidade de movimentação dos membros (incluindo a língua, afetando a fala), pela incapacidade de resposta a estímulos e desaceleração das funções vitais, fazendo com que a pessoa que sofra com esse distúrbio mantenha uma postura imóvel, como uma estátua. Por essa razão, muitas vezes o distúrbio, a ocorrência do distúrbio é confundida com a morte.

Assim, a narrativa retoma seu aspecto fantástico e a explicação lógica que Solfieri antes fornecera, aos seus ouvintes e ao leitor, é levada à mingua e dá lugar ao sobrenatural.

Na sequência, temas do fantástico continuam a se manifestar na narrativa, pois Solfieri, após a morte da jovem, a enterra embaixo de sua cama e encomenda uma estátua idêntica à mulher que tirara do cemitério. Objetos inanimados, como estátuas, e a relação do amor excessivo com a morte são, pois, temas comuns ao fantástico que propiciam a manifestação do insólito e do sobrenatural – assim como a crueldade humana e o desejo sexual permanente, também presentes no conto. Nessa perspectiva, Todorov, ao analisar “La morte amoureuse”, de Gautier, explica bem a presença de todos esses elementos e temas fantásticos também encontrados em “Solfieri”; para o crítico

Esse amor pela morte, apresentado aqui sob forma levemente velada e que em Gautier igualmente se apresenta como o amor por uma estátua, pela imagem de um quadro etc., leva o nome de necrofilia. Na literatura fantástica, a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram ao meio dos vivos. Esta relação pode de novo ser apresentada como a punição a um desejo sexual excessivo; mas ela pode também não receber uma valorização negativa. (Todorov, 1992, p. 145-146).

Dessa forma, assim como a crueldade e a violência presentes no conto, as temáticas ligadas ao amor, ao desejo sexual reprimido e à morte asseveram a predominância do fantástico na narrativa em questão. Mesmo tais temas serem também recorrentes no gótico, principalmente a questão do desejo sexual e da morte, a predominância ainda se dá pelo fantástico, garantindo ao conto – em comparação aos demais – a maior proximidade com a literatura do insólito.

Na finalização do relato, Solfieri é questionado por um dos amigos que o ouvia na taverna quanto à veracidade dos fatos – “– Solfieri, não é um conto isso tudo?” (Azevedo, 2019, p. 19). No entanto, o narrador-personagem assegura-lhe que não é fruto de sua imaginação e prova ter tido contato com a tal jovem:

— Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas, pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra, eu vô-lo juro — guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. Hei-la!
Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.
—Vede-la murcha e seca como o crânio dela! (Azevedo, 2019, p. 19-20).

Assim, o conto se encerra e a hesitação permanece no leitor, pois mesmo diante de explicações próximas à logicidade do mundo, há elementos que provam o fato insólito. Afinal,

como explicar o regresso à vida? A lógica é desafiada e rompida e o leitor colocado nesse estado de dúvida e hesitação.

Em seguida, o terceiro conto de *Noite na taverna*, assim como o quinto, não têm, como predominância, o fantástico tradicional, tal como em “Solfieri”, se considerarmos as teses todorovianas. Contudo, nestes, “Bertram” e “Claudius Hermann”, suplanta-se o estranho e certos elementos que poderiam caracterizar essas narrativas como exemplos de um fantástico – não necessariamente tradicional, sob a lógica todoroviana, mas ainda assim um exemplo de fantástico se originando no panorama da literatura brasileira. Por esse viés, analisaremos “Bertram” e “Claudius Hermann” em conjunto, devido à aproximação existente entre ambos.

Em “Bertram”, o narrador-personagem compartilha suas lembranças marcadas pela violência, por um amor exagerado e por diversos crimes de homicídio. Bertram conta de início que tamanho era seu amor por Ângela, uma mulher que o levou a tamanha perdição que o fez matar três amigos. Também, os amantes encontravam-se às escondidas até que o marido de Ângela os descobre e a “Espanhola”, no ínfimo de seu desejo por Bertram, degola o marido e assassina o filho – tudo por amor. Trata-se, senão, de um traço ultrarromântico, de um amor excessivo, um sentimentalismo exagerado e um apego à morte. Do mesmo modo, a cena brutal do assassinato remete aos elementos do gótico, do horror diante do homicídio e do infanticídio:

Entramos numa sala. Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro.
Procurei, Tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue...
Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado.
Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!
— Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro! (Azevedo, 2019, p. 24-25).

Assim como Archibald sugeriu (em “Uma noite do século”), Bertram expõe sua história sanguinolenta, expondo demasiada crueldade que, também, aproxima a narrativa ao conceito de estranho, na lógica todoroviana. Na sequência do relato, a brutalidade é continuada, assim como os elementos do estranho: Ângela foge, Bertram conhece e rouba uma moça, depois a vende e essa envenena o comprador logo na primeira noite – mais uma vez a morte trágica encontra-se presente.

Após o ocorrido, em uma ida à Itália, após um quase afogamento, Bertram mata quem o tentava socorrer e, ao voltar aos sentidos, vê-se em uma embarcação cujos tripulantes haviam-no encontrado e resgatado. Neste ambiente, o amor excessivo e a morte retornam: Bertram

apaixona-se pela mulher do comandante e, após um saqueamento por piratas, e sem suprimentos, o comandante é morto e devorado pelo narrador-personagem e pela então esposa – num ato antropofágico. A moça, dias depois, também é sufocada e servida de alimento para Bertram. A descrição dessa última cena é o que aproxima ainda mais o conto do conceito de estranho:

Tinha febre no cérebro... e meu estômago tinha fome. Tinha fome como a fera. Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo, apertei-a convulsivo, sufoquei-a. Ela era ainda tão bela!
Não sei que delírio estranho se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava. O mar parecia rir de mim, e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedouro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar sangue negro. O vento que me passava nos cabelos murmurava uma lembrança.
De repente senti-me só. Uma onda me arrebata o cadáver. Eu o vi boiar pálido como suas roupas brancas, seminu, com os cabelos banhados de água; eu via-o erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo; depois não o distingi mais: — era como a espuma das vagas, como um lençol lançado nas águas... (Azevedo, 2019, p. 42, grifos nossos).

Isso porque, segundo Todorov, o estranho é marcado não necessariamente pela irrupção do sobrenatural que desafia as leis da física e a logicidade do mundo, mas pela irrupção e sucessão de eventos que provocam sentimentos estranhos, chocantes, inquietantes, inconcebíveis, enfim, incríveis, tanto no personagem (narrador-personagem, no caso em questão) quanto no leitor. Assim, em “Bertram”, a crueldade e a brutalidade cometidas pelo narrador-personagem, e por ele vivenciadas e assistidas, provocam tais sensações em Bertram e no leitor, suscitando o estranho puro, conforme Todorov (1992), um subgênero compartilhando a linha tênue entre o fantástico e o maravilhoso. Diante disso, tomemos duas importantes considerações do filósofo:

Nas obras que pertencem a este gênero [estranho puro], relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (Todorov, 1992, p. 53).

O estranho realiza [...] uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular o medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão [...]. (Todorov, 1992, p. 53).

Como se observa, retomamos o que fora discutido inicialmente na fortuna crítica do fantástico: para Todorov, a pura literatura do estranho pertence ao horror e não apresenta todas as condições de uma narrativa fantástica, apenas os sentimentos que permeiam o medo, e

renegando outras condições. Essa condição ausente seria a hesitação do personagem e do leitor, pois ambos não suspeitam dos acontecimentos, apenas se horrorizam com eles.

Nesse entendimento, as cenas e acontecimentos em “Bertram” aproximam-se muito mais do conceito de estranho, porque a crueldade, os assassinatos, os homicídios, a antropofagia são temas que pertencem ao gênero definido por Todorov, mas compartilham aproximações com o fantástico, com relação aos sentimentos e efeitos causados – o medo e o horror, sendo esses sentimentos de estranheza.

Contudo, essa teoria de Todorov é passível de ser contestada no conto em questão, pois Bertram declara que, após o ato de canibalismo contra a mulher, que não sabe quantas horas ou quantos dias (destaca-se, já, uma possível confusão ou delírio desse narrador-personagem) passou sonolento; apenas acordou e estava salvo em um navio, aparentemente o mesmo que o resgatou após o afogamento:

Quantas horas, quantos dias passei naquela modorra nem o sei...
Quando acordei desse pesadelo de homem desperto, estava a bordo de um navio. Era o brigue inglês Swallow, que me salvara... (Azevedo, 2019, p. 42).

Com essa passagem e o encerramento do conto, não há um desfecho, muito menos uma explicação plausível ao leitor. Esse, por sua vez, é tomado pela dúvida, se todos os acontecimentos descritos no navio não passaram de um sonho ou pesadelo enquanto estava inconsciente após o quase afogamento de antes ou se acordara após o evento traumático da antropofagia. A dúvida é sustentada também pela modalização desse narrador, com “nem o sei...”, que levanta no leitor questionamentos sobre o que é verossímil ou não. E, por assim dizer, o leitor também é tomado pela hesitação, a outra condição fantástica para Todorov.

A narrativa de Azevedo, apesar de não predominar eventos sobrenaturais e uma hesitação constante, ainda assim se aproxima de um texto fantástico e isso se comprova ao compará-la à explicação que Todorov faz dos escritos de Poe, ao não considerá-los como exemplos de um fantástico, mas sim narrativas que se avizinham do fantástico. Em suas palavras, as novelas de Poe “[...] prendem-se quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas elaboradas, Poe fica muito próximo dos autores fantásticos” (Todorov, 1992, p. 55), do mesmo modo que Azevedo, ao lidar com temas do estranho e uma sutil técnica da hesitação, em “Bertram”.

O mesmo ocorre em “Claudius Hermann”, cujo enredo gira em torno de um narrador-protagonista que cria uma extrema obsessão amorosa por uma duquesa casada, Eleonora, a ponto de drogá-la com um sonífero todas as noites, sem que ela o saiba, dela abusar sexualmente

e, por fim, sequestrá-la. Os traços ultrarromânticos são mais predominantes neste conto de descrições longas e de temáticas como o amor excessivo e sua idealização, o desejo pela morte, o inconformismo e o sentimentalismo. No entanto, o estranho também possui uma presença marcante na história de Claudius.

Mesmo não havendo nenhum elemento sobrenatural – considerando-se o conceito relacionado a eventos que desafiem a razão – os acontecimentos de cunho criminosos, como o abuso sexual, o sequestro impiedoso e os assassinatos (no desfecho), assim como em “Bertram”, suscitam questões chocantes, singulares e inquietantes característicos do subgênero estranho. Além disso, esse desejo relacionado a uma tentação sensual e sexual excessiva corroboram, também, para uma relação mais singular ao sobrenatural: sendo este último caracterizado pela experiência dos limites, o desejo é, então, a extrapolação dos limites da razão e a encarnação de uma das figuras mais recorrentes do insólito tradicional, o diabo (Todorov, 1992, p. 136) – “Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a *libido*” (Todorov, 1992, p. 136-137).

Outrossim, o sentimento de medo, uma condição do fantástico e traço marcante do estranho (Todorov, 1992, p. 53), é o que permeia todo o relato de Claudius e torna-se, inclusive, uma ação verbalizada: Eleonora sente medo de Claudius e de seus atos – “Mas vede, eu tremo, tenho medo” (Azevedo, 2019, p. 66).

O relato desenvolve-se sem muitos outros elementos em que poderiam predominar o estranho ou o fantástico. Somente no desfecho é que essas características do estranho voltam à tona – a violência, o assassinato, os acontecimentos sanguinolentos e a morte: Claudius retorna à alcova onde escondera a duquesa e encontra “[...] o leito ensopado de sangue e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora, o doido nem o pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurara!” (Azevedo, 2019, p. 79); e, na cena do crime, o corpo de Maffio, marido da duquesa, quem talvez a matou de forma brutal.

E o relato de Claudius se finda e é substituído pelo narrador heterodiegético que informa que Claudius Hermann, após uma gargalhada “[...] sombria como a insânia, fria como a espada do anjo das trevas [...]” (Azevedo, 2019, p. 80), cai bêbado ao chão, sonolento. E a narrativa se encerra.

Dessa forma, entendemos que “Bertram” e “Claudius Hermann” compartilham entre si a predominância do estranho, mesclado a elementos ultrarromânticos e a algumas recorrências do fantástico ficcional. Por esse viés, é possível pensar que tais narrativas de Álvares de Azevedo ainda assim expressam as marcas de um fantástico brasileiro introdutório no panorama

da literatura nacional. Afinal, o romantismo também propicia o culto à imaginação (Reis, 2012, p. 59) e, por que não, a fertilidade para o insólito:

[...] enquanto insólito radicalizado, o fantástico romântico expressa, no seu aparecimento e nos motivos que lhe subjazem, aspectos fundamentais de um forte impulso para o inusitado; esse impulso ostenta-se em eventos e em figuras ficcionais, como efeito de uma generalizada retórica do irreal que domina o discurso fantástico. (Brooke-Rose, 1981 *apud* Reis, 2012, p. 59).

Poderíamos empregar, a esses dois contos, um entendimento que Carlos Reis ora fez sobre *Viagens na minha terra* (de Garret), pensando num conceito de *insólito desconstruído* (Reis, 2012, p. 62), tendo em vista o limiar das temáticas do fantástico empregadas e correlacionadas – como já elucidado por Todorov (1992, p. 53) – ao sentimento de estranhamento causados por acontecimentos (de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, inquietantes etc.) que tendem a provocar, tanto nos personagens quanto no leitor, um comportamento análogo ao que os textos fantásticos causam.

Tomemos, agora, os dois últimos contos da antologia de Álvares de Azevedo. Justificamos essa análise não linear, disconforme à sequência na antologia, como forma de melhor analisar as narrativas que apresentam semelhanças entre si, assim como se fez com “Bertram” e “Claudius Hermann”. Neste caso, as duas últimas narrativas de *Noite na taverna*, “Johann” e “Último beijo de amor”, possuem uma aproximação por apresentarem entre si uma continuação (o “Último beijo de amor” conclui parte do que fora apresentado no enredo de “Johann”) e por ambas, também como as anteriores, não emanarem a predominância de um fantástico tradicional, mas sim de um estranho chocante, que lida com os limites do homem.

Assim, em “Johann”, o narrador-protagonista relata que em sua experiência houve um episódio que o tornou maldito – Johann se refere ao ato de incesto cometido. Segundo ele, em Paris, após uma briga resultante de uma partida de bilhar, Johann e Artur (seu adversário) resolvem o impasse numa troca de tiros, na qual o narrador assassina o adversário. No entanto, antes do ocorrido, Artur pede, caso viesse a falecer, para que Johann entregue um anel e uma carta que estava em seu bolso a sua mãe. O narrador-protagonista decide cumprir sua promessa e pega os papéis do bolso do cadáver, encontrando a carta e um bilhete: “À uma hora da noite na rua de... nº 60, 1º andar: acharás a porta aberta. Tua G.” (Azevedo, 2019, p. 87).

Johann decide, então, ir ao encontro da jovem, no lugar do morto. Lá, como o encontro era às escuras, ele finge-se passar por Artur e se relaciona sexualmente com a jovem – “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro era virgem!” (Azevedo, 2019, p. 87). Contudo, ao sair

do local, topa, às escuras, com um vulto de homem de voz familiar que o segue e, então, lutam culminando na morte desse tal vulto. Trata-se da cena de maior tensão do conto:

Continuei a descer, o vulto acompanhou-me. Quando chegamos a porta vi luzir a folha de uma faca. Fiz um movimento e a lâmina resvalou-me no ombro. A luta fez-se terrível na escuridão. Eram dois homens que se não conheciam, que não pensavam talvez se terem visto um dia à luz, e que não haviam mais se ver porventura ambos vivos.

O punhal escapou-lhe das mãos, perdeu-se no escuro: subjuguiei-o. Era um quadro infernal, um homem na escuridão abafando a boca do outro com a mão, sufocando-lhe a garganta com o joelho, e a outra mão a tatear na sombra procurando um ferro.

Nessa ocasião senti uma dor horrível: frio e dor me correram pela mão. O homem morrera sufocado, e na agonia me enterrara os dentes pela carne. Foi a custo que desprendi a mão sanguenta e descarnada da boca do cadáver. Ergui-me.

Ao sair tropecei num objeto sonoro. Abaixei-me para ver o que era. Era uma lanterna furta-fogo. Quis ver quem era o homem. Ergui a lâmpada...

O último clarão dela banhou a cabeça do defunto... e apagou-se... Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite. Arrastei o cadáver pelos ombros levei-o pela laje da calçada até ao lampião da rua, levantei-lhe os cabelos ensanguentados do rosto...

(Um espasmo de medo contraiu horripilantemente a face do narrador... tomou o copo, foi beber... os dentes lhe batiam como de frio... o copo estalou-lhe nos lábios).

Aquele homem — sabe-lo!?... era do sangue do meu sangue, era filho das entranhas de minha mãe como eu... era meu irmão! (Azevedo, 2019, p. 88, grifos nossos).

Johann havia violentamente, sem saber, assassinado seu irmão. Diante da surpresa e do medo que o afligem, decide retornar ao quarto e lá descobre que a virgem era, na realidade, sua irmã. Temos, portanto, a temática do fratricídio que, junto às demais abordagens dos outros contos (antropofagia, canibalismo, homicídio, infanticídio), compõe o rol de temas chocantes e incríveis que emanam o estranho nas narrativas de Azevedo.

O ato criminoso e brutal foi de tamanho choque e inquietação que horrorizou o próprio assassino, Johann — algo que não é percebido nos demais contos, cujos autores dos atos violentos não demonstram arrependimento. Isso nos é informado e verbalizado pelo narrador diegético que, numa construção entre parênteses, constata o sentimento de medo e os tremores que acometem Johann — o traço do estranho que Todorov (1992) considera essencial, como já aludido.

Na sequência, Johann afirma que, depois de constatar tratar-se de seu irmão, volta ao aposento onde estava a mulher que ele violentara e lá constata mais um ato que o tornou maldito: a mulher era sua irmã e o medo toma conta mais uma vez do narrador-protagonista:

Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, dai-me um outro copo, enchei-o de conhaque, enchei-o até a borda! Vede!... sinto frio, muito frio... tremo de calafrios e o

suor me corre nas faces! Quero o fogo dos espíritos! a ardência do cérebro ao vapor que tonteia... quero esquecer!
 — Que tens, Johann? tiritas como um velho centenário!
 — O que tenho? o que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã! (Azevedo, 2019, p. 89).

E o conto se encerra com essa constatação e afirmação ao leitor e aos presentes na taverna, ao considerarmos a narrativa interna, o relato de Johann, provocando o efeito catártico nesses que conhecem a história narrada.

Tanto o incesto quanto o fratricídio cometidos por Johann e nele causadores do sentimento de medo e sensação de tremores são elementos que, de uma forma ou de outra, expõem as questões concernentes ao estranho e a um fantástico em específico, levantado por Todorov (1992). No capítulo em que aborda “Os temas do tu”, Todorov relaciona o desejo sexual intenso, a morte e a crueldade como temas presentes no fantástico que, a nosso ver, embora não quebrem a lógica *estabelecida* do real, desafiam a razão humana e, assim, subentende-se tratar-se de exemplos de textos fantásticos, mas mais próximos ao estranho.

Para Todorov (1992, p. 140), a literatura fantástica verbaliza e demonstra muitas transformações do desejo humano que, apesar de não pertencerem ao sobrenatural, expõem um *estranho social* e a temática do incesto constitui uma das variedades mais frequentes desse estranho. As perversões e as formas excessivas do homem são diferentes transformações de um fantástico que, como em “Johann”, manifesta-se de forma particular ao considerarmos os temas explorados aos também elucidados por outros escritores, aos quais Todorov recorre⁶³ para explicar um fantástico que sobrevive a partir “[...] da relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente” (Todorov, 1992, p. 148); ao que ele chama de “temas do tu”.

Em “Último beijo de amor”, tal qual o conto de *Noite na taverna*, apresenta-se como uma moldura exterior aos relatos dos personagens ali presente na taverna. Não se trata, portanto, como os demais, de narrações de lembranças de um passado sanguinolento, mas sim de um presente (do que acontece naquele espaço-tempo da taverna, dos companheiros bêbados após uma noite de orgia) que completa o passado (da narrativa “Johann”).

⁶³ Em *Introdução à literatura fantástica* (1992), em “Temas do tu” (p. 133-148), Todorov recorre a narrativas como *Mil e uma noites* (casos de amor entre irmão e irmã), *Peau d’âne* (o pai criminoso apaixona-se pela filha), *O Monge* (o protagonista apaixona-se pela irmã), entre outros, para explicar essas transformações do desejo e as perversões que ultrapassam os limites da razão e manifestam as formas excessivas que as configuram como narrativas fantásticas.

O narrador heterodiegético é quem inicia e narra quase que todo o conto que, por sua vez, é inaugurado por um evento que – num primeiro momento – assusta o leitor e levanta a questão do insólito, do sobrenatural:

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas. Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida; e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e lhe dava um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura. (Azevedo, 2019, p. 91).

A descrição construída faz-nos pensar em um acontecimento sobrenatural, tal qual o presente no fantástico tradicional, construído sob o irrompimento de um acontecimento sobrenatural na realidade empírica. Os elementos como “trevas”, “mulher vestida de negro”, “lábios roxos”, “mãos de mármore” “roupagem escura” e “anjo perdido da loucura” cultivam essa atmosfera insólita, fantástica, fazendo o leitor hesitar sobre a natureza desse acontecimento; levando-o a considerar, num primeiro momento, tratar-se da figura da morte, amplamente conhecida no repertório universal como uma figura feminina vestida em trajes escuros e sombrios.

A narrativa mantém a atmosfera sombria, com a misteriosa mulher percorrendo a taverna em trevas com uma lanterna à mão, observando as feições dos rapazes parecendo estar em busca de alguém. Ao chegar diante de Arnold, treme-se; enquanto diante de Johann, seu olhar torna-se sombrio. Essa atmosfera é mantida e experimentada até mesmo pelos personagens ali presentes, como Arnold que, antes de reconhecer a presença, acredita estar em um sonho: “— Tu! e não é um sonho?” (Azevedo, 2019, p. 92).

A mulher sombria era, na realidade, Giorgia, a mesma assinante do bilhete, que estava no bolso do homem do bilhar morto por Johann no conto de mesmo nome, como “Tua G.”, irmã de Johann. Aquele homem, Artur, não morrera, fora socorrido e passou a ser conhecido como Arnold. O efeito insólito da aparição é rompido diante das explicações fornecidas, como também as justificativas pelo aspecto da mulher: o ar sombrio de Giorgia é resultado dos anos de sofrimento após o fatídico dia em que perdera um amante e fora violentada sexualmente, ocorrências cujo final foi a prostituição.

— Sim, já não sou bela como há cinco anos! É verdade, meu loiro amante! É que a flor de beleza é como todas as flores. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza, e serão belas... Revolvei-as no lodo... e, como os frutos que caem,

mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobro! Outrora era Giorgia — a virgem, mas hoje é Giorgia — a prostituta! (Azevedo, 2019, p. 93).

Giorgia viera atrás de vingança e, enfim, buscar sua redenção. Após uma longa conversa entre a mulher e Arnold, este percebe que seu amigo Johann estava morto. A irmã o matara e a cena choca a todos os presentes – “– Horror! Horror!” (Azevedo, 2019, p. 95).

Na sequência, a mulher é acometida por uma morte súbita, sem explicações:

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito e caiu-lhe das mãos. Era horrível de se ver. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...

A lâmpada apagou-se. (Azevedo, 2019, p. 96).

E assim o conto se encerra. Temos a morte por amor como uma das características do ultrarromantismo, de fato. Inclusive, a cena remete à morte do casal Romeu e Julieta, de Shakespeare, e essa chave de leitura é propiciada pela epígrafe do conto, cuja citação é a obra shakespeariana.

Não há, portanto, um fantástico do sobrenatural, mas um estranho aparente, mais uma vez, pelos excessos, contornados pela crueldade, pela violência e pela morte que estão intrinsecamente ligadas ao tema do amor, conforme considera Todorov (1992, p. 147). Assim, nos valendo de suas palavras, “a crueldade ou as perversões humanas nos colocam “[...] em presença, digamos, apenas do socialmente estranho e improvável” (Todorov, 1992, p. 148).

Um outro viés que nos chama a atenção é o fato de, após a morte descrita, a lâmpada apagar-se subitamente, havendo ali uma analogia ao retorno à escuridão, às trevas, a moldura perfeita às narrações/relatos contados e experimentados naquele ambiente. Levanta-se, portanto, sutilmente, uma atmosfera fantástica sombria a qual corrobora para a compreensão de uma narrativa fantástica.

O quarto (e último a ser analisado) conto de *Noite na taverna*, “Gennaro”, assim como “Solfieri” tem a predominância de um fantástico envolto pelo insólito. Gennaro conta sobre sua experiência, por volta dos 18 anos, de quando trabalhava como aprendiz na casa do pintor Godofredo, casado e pai de uma jovem moça. O narrador-protagonista se apaixona tanto pela esposa, Nauza, quanto pela filha, Laura, com quem acaba se relacionando às escondidas e engravidando-a, sem que o pintor saiba. Laura adoece e morre em pouco tempo; e o pai, inconformado pela perda da filha, “Todas as noites fechava-se no quarto onde morrera Laura: levava aí a noite toda em solidão. Dormia? ah que não! Longas horas eu o escutei no silêncio

arfar com ânsia, outras vezes afogar-se em soluços” (Azevedo, 2019, p. 47) e “[...] todos os dias [era] a mesma frieza” (Azevedo, 2019, p. 49).

As noites se sucederam assim, enquanto Gennaro se relacionava com Nauza no quarto ao lado até que um dia Godofredo o flagra com a esposa e é a partir desse momento que o insólito se instaura na narrativa. O pintor, no âmbito de fúria, arrasta o narrador-protagonista ao quarto de Laura:

Atirou-me ao chão: fechou a porta. Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. Ergueu o lençol que o cobria. Era Laura moribunda! E eu macilento como ela tremia como um condenado. A moça com seus lábios pálidos murmurava no meu ouvido...
Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado a janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico...
Um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito e me acendia o remorso e no remorso me rasgava o peito. Por Deus! Que foi uma agonia! (Azevedo, 2019, p. 48-49, grifos nossos).

Gennaro sugere que quem estava ali era o cadáver de Laura e não apenas a representação de um quadro. A sugestão de que o corpo da moça estava ali, sem vida ou não, já incita a quebra da realidade empírica e o desafio à razão humana, manifestando, assim, o sobrenatural na narrativa – e, portanto, o fantástico tradicional, tal qual os textos de Poe ou Hoffman, por exemplo.

Um outro ponto relevante nessa passagem são os sentimentos e sensações experimentadas (em destaque no trecho) pelo personagem: o medo e o tremor o assustam e o fazem hesitar sobre a plausibilidade dos eventos presenciados. A mesma sensação é experimentada pelo leitor também hesitante ao que lhe é contado, sugerido. Ou ele toma uma explicação sobrenatural, ao confiar no narrador-protagonista e aceitar a corporeidade e a presença de Laura ali, ou ele suspeita desse narrador, acreditando que o sentimento de culpa e o medo fizeram-no pensar tratar-se do cadáver da jovem, mas, na realidade, era apenas um quadro que o impressionou. Tem-se a dúvida e, portanto, a hesitação do leitor que não consegue provar e tomar uma explicação mais adequada, sendo essa só uma ou insólita.

Eis, senão, o fantástico tradicional e essencial sob a ótica todoroviana marcado pela hesitação e, também, pelo que muitos outros críticos do fantástico também consideram: o medo. H. P. Lovecraft é um exemplo dessa fortuna crítica, assim como Todorov, ao afirmar que um conto fantástico (tradicional) muito acontece se “[...] o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e de poderes insólitos” (Lovecraft, 1945, p. 16 *apud* Todorov, 1992, p. 40). Nesse caso, o leitor experimenta os poderes insólitos ao

mesmo tempo que hesita sobre a plausibilidade dos fatos sem obter quaisquer respostas satisfatórias e comprovadas.

Outro aspecto da narrativa que corrobora para com o efeito de dúvida e hesitação é a imprecisão diante dos sucessivos acontecimentos que se sucedem. Gennaro, tomado pelo tremor e pelo medo, não parece afirmar com certeza o que presenciava – “[...] parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito [...]” (Azevedo, 2019, p. 49). O verbo *parecer* conjugado no pretérito imperfeito confere ao relato de Gennaro uma modalização que causa uma ideia de imprecisão dos fatos e, por consequência, tensiona a atmosfera da ambiguidade e da dúvida – por sua vez, fantásticas.

Trata-se, portanto, de um dos recursos recorrentes dos textos fantásticos para manter sua manifestação. Recurso esse, de cunho morfossintático, de linguagem, que é posto em discussão por críticos diversos do fantástico, dentre os quais destacamos Todorov, David Roas, Bozzetto e Mellier.

Para o primeiro, o imperfeito indica uma incerteza do sujeito quanto à verdade do que anuncia (Todorov, 1992, p. 44), resumindo, assim, toda uma ambiguidade ao relato e suscitando o efeito de vacilação em quem o lê. Similarmente, para Bozzetto e Mellier, citados e discutidos por Roas⁶⁴, o fantástico lida com um “[...] conjunto de marcas textuais que indicam a excepcionalidade do representado” (Roas, 2014, p. 172). Essas marcas seriam estratégias discursivas, como o emprego do imperfeito, também chamadas por Bozzetto (1998, p. 176 *apud* Roas, 2014, p. 172) de “operadores de confusão”, os quais intensificam a incerteza dos fatos e a percepção dos fenômenos do fantástico; o mesmo considera Mellier (2000, p. 42 *apud* Roas, 2014, p. 172), ao chamar de “fantástico de indeterminação” os procedimentos e recursos narrativos que tornam ambíguos os relatos do fantástico, como ocorre em “Gennaro”.

Na sequência do conto, após esse episódio que reverbera plurais aspectos da literatura fantástica, Gennaro é levado por Godofredo para um penhasco e de lá é empurrado, como forma de vingança. O tema da morte, fantástico ou ultrarromântico, é posto em questão mais uma vez, assim como uma correlação da violência, da crueldade e da brutalidade próximos ao estranho. No episódio, o narrador-protagonista sobrevive à queda e, após ser resgatado, também compartilha do sentimento de vingança e quer matar Godofredo. Toma o punhal do pintor, encontrado, volta à casa e lá se depara com mais um episódio de horror:

⁶⁴ Em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014).

Cheguei lá, abri as janelas e a luz do dia derramou-se na sala deserta. Cheguei então ao quarto de Nauza, abri a porta e um bafo pestilento corria daí. O raio da luz bateu em uma mesa. Junto estava uma forma de mulher com a face na mesa, e os cabelos caídos: atirado numa poltrona um vulto coberto com um capote [...].

Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... — Era Nauza!... mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei uma ponta da capa do outro: o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo; ressoou no pavimento o estalo do crânio... — Era o velho!... morto também e roxo e apodrecido!... Eu o vi: — da boca lhe corria uma escuma esverdeada. (Azevedo, 2019, p. 54, grifos nossos).

A morte cruel, caracterizada pelo feminino e o suicídio, é o que finaliza a trama e deixa o leitor horrorizado. Mesmo não sendo um evento sobrenatural, fora dos limites do real, ainda assim choca esse leitor, causando-lhe os sentimentos do mesmo *estranho social* sistematizado por Todorov (1992, p. 140).

De fato, a morte é um fim buscado por muitos dos autores do ultrarromantismo em suas obras, sobretudo aquela motivada pelo drama do sentimentalismo exagerado. Porém, mesmo o desfecho da narrativa de Azevedo apresentar tal marca, o aspecto fantástico, insólito, é maiormente predominante em “Gennaro”, tendo em vista os elementos sobrenaturais descritos e as sensações experimentadas – o medo, o tremor, a dúvida e, principalmente, a hesitação – tanto pelo narrador-protagonista, quanto pelo leitor. Em suma, o conto “Gennaro” é o que mais se aproxima de um texto fantástico ao analisá-lo sob a perspectiva de Todorov.

4.2 FAGUNDES VARELA

Quase contemporâneo a Álvares de Azevedo, Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) tem seu nome, nas páginas da crítica e da historiografia literária brasileira, singularmente associado à poesia e ao romantismo brasileiro da 2ª geração. Contudo, Fagundes Varela também ousou explorar a prosa de ficção atrelada ao romantismo e não só a ele: também tendeu a escrever textos que se aproximam do fantástico, assim como Azevedo.

À vista disso, pouco se fala da prosa de ficção de Varela que lida com a atmosfera fantástica. O destaque atrelado ao poeta – somente esse rótulo – é caracterizado pela sua estética romântica, apenas. Na própria historiografia, até temos referências à *Noite na taverna* como um conjunto de narrativas que, por vezes, apresenta-se como fantasmagórico; mas referências a Varela são quase inexistentes⁶⁵. No entanto, Fagundes Varela, poucos anos após a publicação

⁶⁵ As discussões a respeito do espaço e das referências aos escritores brasileiros que exploraram o fantástico em suas narrativas são maiormente apresentadas no capítulo 4 desta, no qual propõe-se possíveis justificativas para tais referências e omissões de títulos e autores atrelados ao fantásticos.

póstuma de *Noite na taverna* (1855), publicou esparsos contos que emanam características fantasmagóricas.

Apesar de Varela ter publicado escassos contos, estes nos servem para tentar compreender em que medida o fantástico se dava em tais narrativas, corroborando para o entendimento da tese de que no Brasil a literatura fantástica também esteve presente assim como o era na Europa, com diversos autores como Hoffmann, ou nos Estados Unidos, com Poe.

Talvez impulsionado pela recente publicação póstuma de Azevedo, Fagundes Varela aventurou-se pela narrativa de cunho fantástico, publicando contos como “As bruxas” e “As ruínas da Glória”, seis anos após, em 1861, no *Correio Paulistano*⁶⁶. Porém, o fantástico presente nesses contos nada se aproxima daquele encontrado em *Noite na taverna*, configurando, assim, um novo e páreo olhar para o fantástico brasileiro do século XIX.

Convém mencionar, também, que essas narrativas varelianas e a assimilação do poeta ao fantástico até foi resgatada por alguns estudos, porém recentes e escassos, o que faz necessário explorá-las também neste trabalho, tendo em vista os objetivos propostos. Entre os que resgataram Fagundes Varela, é apropriado destacar Maria Cristina Batalha cujas teorias e estudos têm dado um maior destaque para o fantástico brasileiro. Batalha, em 2011, organizou uma coletânea de contos sob o título *Fantástico brasileiro: contos esquecidos*. O próprio título já alude claramente o que Batalha propôs: resgatar, mesmo que parcialmente, a literatura fantástica brasileira – que foi sistematicamente pouco divulgada e ignorada pela crítica e pela historiografia literária nacionais – por meio da seleção de contos representativos dessa literatura. De Varela, Batalha traz em sua coletânea “As bruxas”, afirmando que a busca para tal trabalho levou-a a autores “[...] cujos contos fantásticos tiveram apenas uma edição, ou foram somente publicados em periódicos do século XIX ou início do XX, como é o caso do conto ‘As bruxas’, de Fagundes Varela [...]” (Batalha, 2011, p. 9).

Assim, o trabalho de Batalha mencionado apenas resgata tais narrativas para conhecimento do público-leitor, não se dispensando a analisá-las. Também, a autora – talvez porque sua intenção era selecionar apenas um conto de cada autor – não insere na coletânea o outro conto fantástico de Varela, também publicado em periódico no mesmo ano. Dessa maneira, a menção à narrativa “As ruínas da Glória” e a análise e atendimento do fantástico em ambos os contos serão aqui investigados.

⁶⁶ Apesar de as publicações originais de Fagundes Varela terem sido no *Correio Paulistano*, em 1861, os arquivos do periódico do ano em questão não constam no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional), nossa fonte de pesquisa principal para consulta de periódicos. Contudo, sabe-se que estes mesmos contos foram republicados no *Jornal do Recife*, no mesmo ano, cujos arquivos foram localizados na referida Hemeroteca, sendo-os, portanto, nossos objetos de estudo.

4.2.1 “As bruxas” (1861)

O conto “As bruxas”, publicado pela primeira vez no *Correio Paulistano* e republicado no *Jornal do Recife*⁶⁷ no mesmo ano, apresenta como subtítulo “Crenças populares”, proposto por Fagundes Varela, mas não está presente na coletânea de Batalha (2011). A nosso ver, o subtítulo, assim como ocorreu com *Noite na taverna*, na edição de 1878, de J. M. de Macedo, intitulada *A noite na taverna: contos phantasticos*, explicita o desejo de Varela em escrever contos fantásticos e, de modo singular, aproxima a narrativa em questão ao modo fantástico.

Tal afirmativa é baseada na fortuna crítica a respeito de Varela e nas referências biográficas a respeito do autor reunidas por Edgard Cavalheiro, o mais conhecido e importante biógrafo do autor. Este afirma que “Crenças populares” seria um projeto de Fagundes Varela cujo objetivo era publicar uma série de contos que abordassem lendas brasileiras, sobretudo histórias de pescadores; mas que foi abandonado logo de início pelo escritor (Cavalheiro, 1953, p. 82).

Essa intenção de Fagundes Varela e o emprego do subtítulo ligado a histórias e credences populares do imaginativo social brasileiro já tende a considerar o conto em questão páreo à literatura fantástica, uma vez que figuras e crenças do imaginário social muito estiveram presentes nas narrativas de cunho fantástico como forma de manifestar o insólito em tais escritos. Como aludido no capítulo inicial teórico desta, vampiros, aparições, espectros e – inclusive – bruxas compunham os temas fantásticos do século XIX, sobretudo da literatura fantástica europeia e das produções de Poe.

A referência ao imaginário social se dá, também, no próprio conto de Varela. Antes da narrativa em si, há uma espécie de prólogo redigido por um narrador heterodiegético que nos conta a respeito da figura conhecida como bruxa. Há, de fato, uma evocação às crenças de cunho popular para explicar quem, como e quais características são inerentes às bruxas. Não somente, esse narrador, para sustentar suas afirmações, refere-se à presença de bruxas em diversos outros textos e escritores da literatura mundial, como Fausto (1808), de Goethe, Macbeth (1606), de Shakespeare, os escritos de Walter Scott e de E. T. A. Hoffmann, sendo este último conhecido como um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial. Devido à riqueza intertextual que essa passagem representa, a destacamos a seguir:

⁶⁷ Em 7 de dezembro de 1861.

As bruxas são mulheres velhas que; invejosas dos encantos e venturas da mocidade, pactuam com o diabo, e recebem dele um poder infernal.

Os aspectos destas tártaras criaturas é estranho e sinistro; sua vida oculta e misteriosa; suas palavras e ações cunhadas do torvo caráter de uma sombria monomania. Na Alemanha e na Escócia elas andam nuas, cavalgam compridos cabos de vassoura, e desprendem funéreas mondias⁶⁸ ao ermo e aos vendavais. Foi assim que Fausto e Mefistófeles as encontraram, a subir a montanha, na medonha noite dos Walpurgis; que Shakespeare as pintou na desvairada tragédia do Macbeth; que Hoffmann as apresentou, a desoras entre a chuva e a tempestade, aos lacrimosos olhos da triste amante de Anselmo, o louco, no conto doentio que denominou o vaso de ouro; é assim que Walter Scott, coxo, as fez aparecer em seus belos romances. Na França, porém, segundo as tradições coligidas por Emílio Souvestre no – Foyer Breton – e Paulo Feval em suas lendas, elas contentam-se com enfeitiçar os rapazes e raparigas, em noites alvas de luar, lavar o sudário dos finados nas águas do rio, ou ir dançar ao Sabbath, o baile infernal, alumiado pelo clarão sinistro das fosforescências, tendo por orquestra – o bramido das torrentes – o ronco de trovoadas e os silvos da ventania. (Varela, 2011, p. 53, grifos nossos).

Após a devida referência à presença das bruxas no imaginário coletivo das lendas e da literatura estrangeira, o narrador, por meio de um modalizador que estabelece um sentido de contrariedade (“entretanto”), afirma que em nossas tradições as bruxas não possuem o mesmo caráter de sublime horror como ocorre lá fora. Segundo esse narrador, as bruxas, em nossas tradições, tendem a importunar marinheiros e seduzi-los, suscitando episódios de amor perigosos e mortais:

Entretanto em nossas tradições, filhas quase todas das gélidas superstições do Minho e da Estremadura, as bruxas não são revestidas desse caráter de sublimes horrores, que as faz tão temidas nas campinas da Bretanha, nas montanhas da Escócia, ou nas planícies da Alemanha.

Os aspectos destas tártaras criaturas [é estranho] contam que à noite elas rolam pela correnteza, sentadas em alguidares e coroadas de flores; os montanheseiros – que pulam em bandos pelos solitários fragedos, entre mornas cantilenas, os marinheiros e pescadores enfim que se transformam em belas moças, apossam-se dos navios, erguem as âncoras, e vão por aí afora seduzir os rapazes, entregar-se em horrenda lubricidade, aos braços deles – incendiados de um amor vertiginoso e funesto. (Varela, 2011, p. 53-54).

Após as constatações feitas por esse narrador heterodiegético é que de fato a narrativa fantástica tem início em si, apresentada como “Eis uma das lendas mais conhecidas” (Varela, 2011, p. 54). O discurso passa a ser então de um narrador que conhece a tal lenda e a conta mesclando discurso direto e indireto, além de ser dotado de medida onisciência, conhecendo os personagens por completo.

Assim, a narrativa tem como enredo um grupo de seis marinheiros que numa noite estavam no porão do navio ancorado ao porto, enquanto o capitão e o restante da tripulação cuidavam de outros afazeres em terra. A monotonia da “noite bela e serena” é rompida quando

⁶⁸ Desavenças, onda de azar.

os marinheiros ouvem um barulho “estranho e singular” vindo do convés. Pedro, um dos marinheiros, ao conferir do que se tratava, depara-se com “[...] uma multidão de velhas e medonhas, que entravam uma atrás das outras, pulando e saltando, a cavalo em cabos de vassouras” (Varela, 2011, p. 54). Tendo em vista o epílogo anterior feito pelo narrador sobre a figura da bruxa, o insólito é irrompido na narrativa a partir desse episódio, a partir da aparição das bruxas, uma vez que o leitor tem a certeza de se tratar dessas figuras macabras do imaginário social e lendário.

Um dos marinheiros até buscou uma explicação lógica para aquelas velhas horrendas estarem ali e como chegaram, mas não havia botes, lanchas, nem coisa alguma, “[...] as velhas tinham voado ou caminhado a pé sobre as águas!” (Varela, 2011, p. 54). Nessa passagem, a conjunção *ou*, como modalizadora, expõe certa incerteza por parte do marinheiro, reforçando o lado obscuro e místico por trás da figura da bruxa, sobre as quais temos apenas hipóteses baseadas em superstições; corroborando, assim, para o aspecto lendário e ao mesmo tempo fantástico da narrativa.

Na sequência, as bruxas *magicamente* levantam a âncora da embarcação e a conduzem com os marinheiros com uma velocidade tremenda por uma jornada que, mais tarde, pode ser concebida como fantástica. Nesse meio tempo, as bruxas sofrem o processo de metamorfose – outro elemento de teor fantástico – transformando-se em belas jovens, “[...] um bando de moças brancas como a neve e coroadas de rosas. Ficaram todos pasmos, e puseram-se a rodeá-las; mas elas riram-se sarcasticamente, e diziam palavras estranhas que não eram compreendidas pelos rudes filhos do mar” (Varela, 2011, p. 55).

A partir desse fragmento, é importante salientar que em vários momentos o narrador expõe sua avaliação implícita sobre os acontecimentos ou personagens, na forma de descrições, como o emprego do adjetivo *estranho* que caracteriza as palavras proferidas pelas bruxas. Isso ocorre em diversos pontos da narrativa, com o emprego de vocábulos como “estranhos/estranhas”, “extravagantes”, “desconhecida”, “feios”, “carrancudos”, “hediondas”, “rudes”, “do diabo” e “fantasmas” (em comparações) e até mesmo o uso das palavras “fantástico” e “fantásticas” cujos significados contextuais se aproximam de algo como incrível ou estranho. Esse recurso empregado por Fagundes Varela configura à narrativa uma atmosfera sombria e, por sua vez, fantástica, contribuindo para a classificação como pertencente a essa literatura.

Na narrativa, a nau é levada até uma encosta onde, apesar de os marinheiros estranharem aquela terra, são atraídos por um ruído estranho e um perfume “voluptuoso e sensual” que o

fazem ir até aquela terra. Lá se deparam com cenas e figuras estranhas que parecem estar numa espécie de ritual que fazem os marinheiros *estranharem*⁶⁹ e até se assustarem:

Fora do edifício, sobre um vasto terreiro ardia uma enorme fogueira, em torno da qual, homens mulheres de olhos negros e cintilantes, face redonda e bronzeada, dançavam ao som de instrumentos estranhos, e refletiam ao clarão da fogueira suas figuras extravagantes na fachada de mármore polido do palácio, e faziam tremular pelo ar as compridas abas de suas vestimentas vermelhas e amarelas. Havia também moças belas, embora excessivamente trigueiras, que dobravam e vergavam o corpo mole e flexivelmente, no gesticular lânguido e voluptuoso de uma dança desconhecida; suas grinaldas e cinturões eram ornados de pequenos luzeiros palidamente azulados. Uma ala de homens feios e carrancudos cercava esta exótica companhia e completava o quadro. Os marinheiros estavam pasmos e estupefatos, e olhavam uns para os outros murmurando:
É a terra das feiticeiras! (Varela, 2011, p. 56-57, grifos nossos).

Os trechos destacados demonstram essa chave de leitura para a compreensão de um ritual de feiticeiras, como também a constatação dos marinheiros ali presentes. Além disso, percebe-se que os marinheiros se encontram pasmos e estupefatos, perplexos, logo amedrontados com o que experienciavam, elencando, assim, outra máxima do fantástico: a experiência do medo e do estranhamento.

Posteriormente à cena que observam, os marinheiros notam que as bruxas voam em direção ao mar e estes vão em sua direção até chegarem novamente ao navio, o qual retorna com a mesma velocidade, madrugada afora, para o porto. Então, as bruxas, num repetido processo de metamorfose, transformam-se novamente em “hediondas velhas” e desaparecem “cavalcando o clássico cabo de vassoura”.

Aparentemente, a atmosfera fantástica se finda junto ao desaparecer das bruxas, pois, logo em seguida, é descrito que o dia amanheceu e o capitão retornara ao navio. Os marujos, então, contam o ocorrido ao capitão, mostrando-lhe – como numa espécie de prova que justifica o episódio fantástico experienciado – plantas que colheram na terra das feiticeiras.

O comandante tomou-as e pôs-se a examiná-las, com atenção misturada de pasmo inexprimível, depois; entregando-as, disse:
– Sabeis vós outros onde estivestes esta noite?
– Não, meu capitão, responderam os marujos.
– Pois estivestes na Índia.
– Na Índia!... na Índia ... gritaram os marujos, estúpidos de espanto.
– Sim, na Índia, murmurou o comandante. Estas plantas que me mostrastes acabam de provar-me; vede! E tomando as plantas prosseguiu designando-as:
– Esta é a canela, filha legítima da Ásia; esta outra o cravo, esta a baunilha e, finalmente, esta de cujo nome não me recordo agora, é um excelente remédio que não

⁶⁹ Tomamos aqui o conceito de *estranhar* no sentido mais amplo da teoria fantástica, como aquilo que afeta o personagem, narrador e/ou leitor e o faz estranhar, ficar em estado de perplexidade, não reconhecer aquilo como natural, sólito, pertencente ao seu conhecimento de mundo.

cresce em nenhuma outra parte do mundo a não ser ali. A descrição que me fizestes desses homens morenos e trajados de estranhas roupagens, não faz senão confirmar o que digo. Aquele edifício de mármore é um palácio de príncipe, aquelas moças de grinaldas e cinturões brilhantes são as virgens indianas que cosem os vagalumes e lucíolas a suas vestimentas; aqueles homens armados são os guardas e soldados do príncipe. Não há dúvida, por artimanhas do diabo em menos de uma noite fostes à Índia e voltastes! (Varela, 2011, p. 57-58).

Ao término da colocação do capitão, os marinheiros agradecem a Deus pela explicação lógica fornecida e não por terem passado por uma experiência sobrenatural. Assim, é apresentada ao leitor uma possível explicação natural para onde os marujos foram levados e do que se tratavam as coisas estranhas com as quais tiveram contato. Contudo, mesmo que o leitor tome tal interpretação como plausível, ainda lhe resta a dúvida quanto à aparição da figura da bruxa e de como chegaram, em demasiada velocidade, ao Oriente, à Índia. Há, portanto, mesmo que diante de uma possível explicação sólita, natural, um resquício de algo misterioso e inexplicável ao leitor, o que provoca a dúvida e a perplexidade neste, efeitos esses característicos do fantástico.

O fato de a história ser transposta à longínqua região oriental, à Ásia, corrobora também para a manutenção da atmosfera desconhecida e, portanto, propícia para a presença de elementos e aspectos misteriosos, enigmáticos e, enfim, inexplicáveis, que interligados promovem também a atmosfera do fantástico. Sabe-se que a Índia foi, por muito tempo, considerada uma terra de mistérios e exotismo sob a visão ocidental imperialista⁷⁰. Ao levarmos em conta a época de publicação do conto, 1861, considerar tal visão não seria inoportuno.

Ao considerarmos o fundamento essencial todoroviano, essa narrativa de Varela não configuraria um texto pertencente ao gênero fantástico, uma vez que o leitor não hesitaria diante da aparição das bruxas, principalmente devido à introdução do narrador feita no início, que já anuncia o que a narrativa abordará e, para Todorov, o feito não causaria nenhum espanto no leitor, não o fazendo hesitar diante da possível aparição. E, como é sabido, para o crítico se não há hesitação, não é o gênero fantástico.

Contudo, essa narrativa pode ainda ser considerada fantástica, sem depender da ausência de hesitação inicial, posto que, como já salientado, não é somente da hesitação que o texto fantástico se constitui, também depende de outros elementos significativos. Dentre estes elementos, há a dúvida, que Roas considera fundamental. À vista dessa perspectiva, a dúvida é provocada no leitor que se questiona a respeito da veracidade dos fatos e de como o navio e os

⁷⁰ Convém lembrar o que o crítico Edward Said (2007) propõe sobre essa relação Ocidente-Oriente, sobretudo no século XIX, ao considerar que havia uma distinção ontológica e epistemológica significativa entre “Ocidente” e “Oriente”, em que o Ocidente criou uma visão problematicamente distorcida do Oriente como um “outro diferente”.

marinheiros, que antes estavam ancorados em algum porto brasileiro, fizeram uma viagem de ida e volta à Índia numa mesma noite. Por mais que ao final haja uma explicação sobre por onde os marujos estiveram, não há a eliminação do efeito fantástico, posto que essa viagem não é, por sua vez, explicada de acordo com as leis naturais. Desse modo, a lógica e as leis físicas e naturais são desafiadas e o leitor não encontra respostas possíveis, que não sobrenaturais.

Apesar de não haver a hesitação definida por Todorov nessa narrativa de Fagundes Varelas, a teoria do crítico ainda é de fundamental importância para a compreensão desse texto como sendo fantástico, porém, por um outro viés. Poderíamos definir a presença e a aparição das bruxas no conto de Varela como o que Todorov chama de “[...] constantes da literatura fantástica: a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens” (Todorov, 1992, p. 118). Na mesma linha, ao citar livro de Penzoldt, Todorov (1992, p. 108) cita bruxas e bruxaria como temas essenciais que fazem manifestar o fantástico na narrativa⁷¹ por desafiarem as leis e comporem o quadro do sobrenatural, o que deixa os personagens, narrador e/ou leitor perplexos, desorientados e, por que não, amedrontados diante da aparição desses seres. O mesmo ocorre com os temas relacionados a demônios e rituais satânicos, que também são inseridos no conto de Varela, nas percepções dos personagens e nas avaliações e modalizações do narrador heterodiegético que fazem inferências e relacionam o observado a cultos satânicos, ao inferno e ao próprio Satã em certos momentos do enredo narrativo.

Também, o fato de o narrador incitar tratar-se de uma das lendas conhecidas sobre bruxas encontra-se vai ao encontro das ideias de Todorov, o qual sugere como temas entorno do *inconsciente coletivo* cujos “[...] elementos temáticos se perdem na noite dos tempos; pertencem a toda a humanidade sendo o poeta [ou o escritor] simplesmente mais sensível que outros, razão pela qual consegue exteriorizá-los” (Todorov, 1992, p. 161). Adentrar nesse consciente coletivo das lendas, mitos e demais narrativas que exploram a imaginação e elementos desafiadores das leis naturais e, portanto, desconhecidos, capazes também de causar estranhamento e medo nesse sujeito coletivo. No caso de “As bruxas”, a figura mítica da bruxa é o causador desse sentimento de estranhamento e de medo e que pertence ao inconsciente coletivo e foi demasiadamente explorado em séculos atrás, ao lado de outras figuras como vampiros, lobisomens e outros seres, por diversos outros escritores da literatura mundial. Mas, em especial, por escritos do entendido aqui como fantástico tradicional, oitocentista, como Hoffmann – o qual é lembrado no próprio conto “As bruxas”.

⁷¹ Quando não estão associados à aceitação em uma atmosfera maravilhosa, como ocorre com bruxas e feitiçarias observadas em contos de fadas.

Diante de tais constatações, é possível afirmar que o poeta romântico Fagundes Varela, apesar de ser pouco mencionado na crítica e historiografias literárias brasileiras até mesmo no que diz respeito ao romantismo, também contribuiu com a produção literária fantástica dos trópicos.

4.2.2 “As ruínas da Glória” (1861)

O outro conto selecionado de Fagundes Varela, “As bruxas” – também publicado no mesmo ano, 1861, no *Correio Paulistano* e posteriormente no *Jornal do Recife*⁷² – apresenta um subtítulo que anuncia – de forma explícita – tratar-se de um texto de cunho fantástico: em sua publicação original, Varela o intitula como “As ruínas da Glória: conto fantástico”. O fato comprova mais uma vez o intento do poeta romântico em se aventurar pela prosa de ficção, sobretudo fantástica, assim como pretendia com seu projeto “Crenças populares”. Ainda que não seja possível afirmar com base em declarações do próprio autor, entendemos que – talvez – Fagundes Varela tenha sido influenciado sim pela publicação de Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, poucos anos antes (1855), e também por demais escritores do gótico e do próprio fantástico, tendo em vista as diversas referências e evocações a esses escritores e/ou textos em suas narrativas – “As bruxas” e “As ruínas da Glória” – como, por exemplo, a referência a Hoffmann no primeiro e a Victor Hugo neste último.

Em relação ao conto “As ruínas da Glória”, este se configura um exemplo mais puro de uma narrativa fantástica tradicional tendo em vista os temas centrais que aborda: a aparição de algo sobrenatural, a possessão e a referência a uma possível loucura. Também, é preciso considerar que, diferentemente de “As bruxas”, este conto tem como narrador um sujeito que participa da história, um narrador personagem, que nos faz vacilar e duvidar do que é narrado, provocando os efeitos mais tradicionais do fantástico, como definiu Todorov.

O conto se inicia com a descrição do espaço narrativo preliminar: um pequeno botequim ou cabaré, à beira de uma estrada para Santos, “destinado para beber e palestrar” (Varela, 1961, p. 133) – o mesmo espaço de *Noite na taverna*. Além da descrição do local, o narrador-personagem nos informa sobre o tempo que também propicia o desenvolvimento de uma atmosfera fantástica: era uma noite de muita chuva e ventania cujo silêncio era rompido pelo trovão que rugia no espaço.

E, assim, a narração vai se desenvolvendo de maneira gradativa, dando continuidade para a contextualização dessa atmosfera propícia ao fantástico: o narrador, que estava junto de

⁷² Em 14 de dezembro de 1861.

dois amigos, em meio aos goles, nos conta de suas preferências, informando que todos eles tinham um gosto fervoroso pela leitura de “[...] obras sombrias e exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma quimera e sonhos irrealizáveis” (Varela, 1961, p. 133) e, por essa razão, já estavam tomados por “ilusões sombrias” que exercitavam a imaginação num “mundo de visões e fantasias”.

O leitor, por sua vez, vai se envolvendo pela narração aparentemente natural, concentrando-se apenas ao informado pelo narrador-personagem sobre essa reunião de amigos costumeira. Contudo, essa naturalidade e quietação é rompida logo em seguida, quando, em meio à chuva intensa, “[...] a porta abriu-se, uma rajada de vento entrou pela sala e um vulto apareceu no limiar” (Varela, 1961, p. 134) do cabaré. Temos, assim, a primeira possível aparição no conto de Varela que, num primeiro momento, desestabiliza o narrador, os personagens e, por consequência, o leitor implícito que antes se concentrava no diálogo dos amigos no bar e agora é tomado pela incerteza e pela curiosidade dessa aparição⁷³ inesperada. Todorov (1992, p. 100) também afirma ser a curiosidade, assim como o medo e o horror, capaz de produzir efeito particular no leitor – efeito este não provocado por outras formas literárias, apenas pelo fantástico.

Nessa perspectiva, o efeito fantástico do receio e da perplexidade diante da aparição se intensifica a partir da descrição do tal vulto feita pelo narrador-personagem: tratava-se de um homem, alto e magro, com um rosto macilento, magro e abatido, como de um cadáver, de movimentos pausados e lentos. O desconhecido causa certa tensão nos personagens e no leitor; o narrador, inclusive, declara que todos ficaram impressionados com a aparição: “Não sei o que havia de frio e tumular naquele homem que nos impressionou: dir-se-ia o fúnebre hóspede da balada alemã, o visitante sinistro que coberto de poeira da campa deixava o cemitério para ir bater à porta de um castelo em noite de festa” (Varela, 1961, p. 135). O mistério quanto ao sujeito é mantido, pois mesmo ao ser questionado sobre sua origem, o homem nada diz, apenas pede uma bebida e velas, deixa o dinheiro sobre o balcão e vai-se embora. O dono do cabaré apenas diz que ouvira, de histórias, que o tal desconhecido vivia perambulando pela região e se hospedava nas ruínas da Glória, um antigo seminário em decomposição.

A declaração do alemão proprietário do cabaré desperta a curiosidade no narrador-personagem e em seus amigos, e logo em seguida se torna uma obsessão para satisfazer os

⁷³ Convém dizer que o termo aparição aqui não é empregado em seu sentido mais simplório e genérico da concepção fantástica, como a aparição de um ser ou elemento sobrenatural, mas sim como a aparição de algo inesperado que rompe com o equilíbrio antes construído na narrativa e que, dessa forma, desestabiliza o leitor de alguma forma (assim como ocorre com o narrador e os personagens).

desejos sombrios destes, pois, para eles, o sujeito era “interessante” e um bom exemplo “[...] dessas personagens ‘hoffmânicas’, que prometem um belo romance! Há naquele tipo todos os requisitos para um livro de lenda, talvez um Castil belga, de V. Hugo; vamos à Glória!” (Varela, 1961, p. 135). A referência a Hoffmann e a Victor Hugo – assim como ocorre no início do conto em que o narrador declara que ele e seus parceiros interessavam-se por histórias sombrias e de fantasia do alemão⁷⁴, além das trevas de Lord Byron – anuncia a influência desses escritores e respectivos textos fantásticos e góticos em Fagundes Varela e, assim, corrobora para a filiação de seus contos ao modo fantástico, reiteradamente. A nosso ver, essa referência, sobretudo a Hoffmann, cria também uma chave de leitura propícia no leitor implícito, que tem o alemão como um exemplar da literatura fantástica mundial, a encarar o desenvolvimento do enredo narrativo de “As ruínas da Glória” como fantástico; em outras palavras, o leitor esperará encontrar o sombrio, o insólito, o sobrenatural, em suma, em cada acontecimento que se experienciará.

Na sequência à ideia proposta pelo narrador-personagem, ele e os dois amigos, José e Alberto, vão às ruínas na Glória, cujo espaço era caracterizado por uma atmosfera sombria, gelada, muda e silenciosa como “[...] uma lousa de mármore preto sobre um túmulo” (Varela, 1961, p. 136). O que os personagens presenciam diante das ruínas lhe causam tremor, receio e o impressionam, logo a curiosidade e obsessão se transformam em medo, um sentimento e efeito muito caro ao fantástico – que, embora o medo não seja uma condição essencial para o fantástico, trata-se de um recurso importante para esta literatura, de acordo com o que se encontra em Todorov e Roas. Naquele espaço, o medo torna-se o sentimento principal dos personagens, principalmente após o sumiço de Alberto nas ruínas do castelo. O narrador e José o procuram, em meio ao local que possuía um cheiro “estranho” e “sombrio”. Nas entranhas das ruínas se assustam com um gemido doloroso e encontram o homem desconhecido do botequim que, segundo o narrador, aumenta o terror dos personagens.

Neste ponto, é importante frisar que a descrição feita do homem, assim como foi anteriormente, é reiteradamente horrenda, o que contribui para o efeito de medo que já é transposto dos personagens ao leitor:

Com efeito, era-lhe medonha a figura naquele momento.
O esverdeado cadavérico do rosto crescia ao clarão mortiço da vela, seus óculos azuis davam aos olhos um aspecto de duas negras concavidades, a cabeça calva e reluzente semelhava uma fronte de morto! A funérea solenidade do seu andar, a imobilidade do

⁷⁴ No início da narrativa, de Hoffmann o narrador-personagem diz ser apaixonado pelos personagens Krespel, Deunner, Trabacchio e Copelius.

seu rosto fazia-me recordar todas as lendas que ouvira na minha infância. (Varela, 1961, p. 139).

Motivado pela chave de leitura das referências textuais a Hoffmann e pela descrição de hedionda e melindrosa do narrador, o leitor também é tomado, ao mesmo tempo, pela curiosidade em saber quem ou o quê era o tal homem e pelo medo do desconhecido. No fantástico, o desconhecido é o que, por diversas vezes e em diversas narrativas, provoca o sentimento caro à essa narrativa, de temor. Isso porque em todo e qualquer local, época ou inconsciente coletivo, o desconhecido sempre causou tais sentimentos tendo em vista a desestabilização que o incógnito, o obscuro, o misterioso e o inexplorado causam sobre o homem; a exemplo disso, não é de maneira ingênua que muitas narrativas fantásticas (assim como certas narrativas góticas ou de ficção científica) exploraram locais desconhecidos, como castelos, casas abandonadas e/ou sombrias, ruínas e locais inexplorados, como o limiar da civilização com a floresta, de forma a sempre causar o temor, o estranhamento e até mesmo a obsessão nos personagens (estes como reflexos do pensamento social coletivo). Podemos dizer, desse modo, que o desconhecido é um tema fértil e propício para o fantástico.

Voltando à narrativa de Varela, os amigos, mesmo aos tremores, contam o ocorrido ao homem carrancudo e lhe pedem ajuda para encontrarem Alberto. E este lhes responde que fizeram mal em irem até o local, pois ali um “[...] drama de lágrimas e de sangue reproduz-se todas as noites [...]” (Varela, 1961, p. 140). A declaração, mais uma vez, faz com que os amigos sejam tomados pelo terror e o homem continua:

– Vedes? murmurou o velho, a tempestade principia a sua orquestra, em breve tempo os acordarão para cantar a monodia dos túmulos!... Muitos são os que repousam aqui! Muitos!... entre eles há vinte anos que minha filha dorme no seu leito de pedra, vestida ainda com as suas roupagens de noiva e a sua coroa de ciprestes! Tenho chorado lágrimas de sangue, tenho me arrebatado em soluços há dez anos sobre os ladrilhos de sua sepultura, para que ela me diga uma dessas palavras ternas e doces que repetia outrora nos braços de seu noivo, para que ela me perdoe! Porém, tudo é baldado! (Varela, 1961, p. 141).

Após a declaração do homem de que sua filha estava enterrada naquelas ruínas, sugerindo que ela e outros defuntos acordarão e vagarão por aquele local estranho e temeroso, ele, então, decide ajudar os amigos. O medo alcança seu apogeu nos personagens e no leitor implícito, que é convencido por aquela história e que compartilha o mesmo sentimento do narrador-personagem e de José, ambos lívidos e convulsos com os gemidos que ecoam das ruínas da Glória. Logo depois, de fato, encontram-se com Alberto.

Contudo, o encontro que à expectativa do narrador-personagem e de José (como também do leitor) lhes conceberia um alívio, toma um rumo diferente do esperado: Alberto é encontrado no escuro de um pequeno aposento, de braços no chão, com sua respiração ruidosa, pálido e banhado em suores frios. Essa descrição, ao invés de aliviar a tensão, corrobora para uma gradação do medo sentido e para as dúvidas que são advindas a partir de então, tanto nos personagens quanto no leitor implícito – o que haveria ocorrido? Por que Alberto estaria em tal estado de perplexidade? Estava com medo por qual razão? Teria se perdido ou experienciado algo sobrenatural, considerando o que alertara o homem desconhecido? Por ora, nenhuma dessas questões podem ser respondidas, restando apenas a dúvida, principalmente ao leitor – outro recurso precioso para a literatura fantástica.

Após o encontro, os amigos levaram Alberto para a casa e este caiu em febre, estava doente. Mesmo três dias após aquela noite que, para o narrador-personagem, foi “sinistra”, o delírio e a febre do enfermo ainda perduravam. Antes mesmo de o leitor sequer pensar em uma explicação natural para a enfermidade, o narrador-personagem já apresenta sua avaliação, que conduz para a leitura de algo sobrenatural no conto: “[...] de contínuo, no seu desvairar, ele repetia palavras suplicantes, parecia invocar uma personagem desconhecida, depois supunha apartar no seio alguma imagem querida e encontrando o vácuo caía desmaiado sobre o travesseiro” (Varela, 1961, p. 143, grifo nosso). A hipótese de uma invocação maligna corrobora para com os temas do fantástico tradicional, motivado por e correlacionado a figuras e ligações demoníacas, extracorpóreas, a espíritos, enfim, ao sobrenatural; sustentando a tese fantástica no conto, que toma força a partir do suceder na sequência narrativa.

Para cuidar do enfermo, surge na narrativa o Dr. V., de nome não relevado, o que instiga a curiosidade do leitor e isso se intensifica a partir da descrição desse personagem, de um profissional das ciências, mas um sujeito muito adepto às crenças populares:

Era o Dr. V. um homem de cinquenta anos, sua mocidade tinha-se passado debaixo do céu brumoso da Alemanha para onde o pai o mandara estudar. Apesar de ter no cérebro um mundo de inteligência e de conhecimentos, o Dr. V. tinha um modo de pensar estranho e admitia as crenças as mais absurdas. A Alemanha é o país das alucinações da inteligência, disse-o Gerard de Nerval, dos abismos da ciência germânica partem vapores que atordoam o espírito. O doutor tinha-se embebido de todos esses sonhos nebulosos de todos esses sistemas extraordinários de excentricidade que povoam a terra de Schiller e Goethe. (Varela, 1961, p. 143, grifos nossos).

Tem-se, nessa descrição, dois pontos importantes para a análise de “As ruínas da Glória”. O primeiro diz respeito ao fato de se acreditar em credices populares que – como visto no conto “As bruxas” – corroboram para a manutenção do fantástico na narrativa, uma

vez que o imaginário coletivo das crenças é um campo fértil e nutre a possibilidade do insólito, do sobrenatural, do “extraordinário” e do “excêntrico”, sendo estes últimos conceitos empregados inclusive pelo narrador. O “extraordinário” e o “excêntrico”, cujos significados em seu sentido mais amplo configuram aquilo que foge do comum e dos padrões considerados normais, são os temas recorrentes em muitas narrativas do fantástico, pois a fuga ao normal rompe com a ordem estabelecida e desafia a razão, recurso esse especial para a literatura do insólito, que afeta o leitor de diferentes formas. Ainda, o segundo ponto diz respeito às referências feitas novamente à Alemanha, nos remetendo mais uma vez a E.T.A. Hoffmann e ao seu respectivo inventário do fantástico. Essa afirmação se sustenta na sequência, quando o Dr. V. toma a voz e confirma o que antes apenas foi sugerido implicitamente:

– Muitas vezes ouvi eu o som da rabeca gemedora de Krespel, dizia-me ele, e o eco dos sinos de cristal debaixo do sabugueiro; Klein Zack é uma realidade na Alemanha, e os Copelius encontrei-os aos centos. (Varela, 1961, p. 143, grifos nossos).

Voltando à narrativa, o narrador-personagem questiona o doutor sobre a possibilidade de que Alberto poderia estar sendo acometido por algo sobrenatural, por “alguma coisa além-túmulo”. Crendo no “mundo tenebroso”, Dr. V. não descarta a possibilidade e a discussão sobre acontecimentos que rompem com a razão é feita entre o médico e o narrador, sugerindo ao leitor que ambos parecem aceitar a possibilidade de algo sobrenatural.

Até o momento, não é errôneo dizer que o fantástico em “As ruínas da Glória” esteve presente a todo momento, seja pela aparição do estranho sujeito, pela atmosfera fantástica dos espaços narrativos, pela curiosidade e medo diante do desconhecido, pelo sentimento de temor e medo sentido pelos personagens e replicados no leitor ou, ainda, pela discussão sobre a aceitação do sobrenatural, mas que instiga o leitor, fazendo-o hesitar se acredita ou não em tal possibilidade. Assim, em diversos pontos da narrativa, Fagundes Varela é capaz de explorar os elementos que configuram o conto como fantástico, sobretudo os sentimentos que provoca em seu leitor.

Contudo, a tensão do leitor não se detém somente nos episódios elencados. Esse recurso toma maior intensidade próximo ao desfecho do conto. Após a discussão entre Dr. V. e o narrador-personagem sobre a possibilidade do sobrenatural, a tensão do leitor (e como veremos, sua hesitação) é aumentada diante da repentina piora do personagem Alberto. Em meio a uma atmosfera sombria, altas horas da noite, em que tudo era quieto e silencioso, estouram gemidos, calafrios e gritos de dores amargas do enfermo que fazem o narrador-personagem sentir

calafrios de medo e terror. Nesse ímpeto traumático, Alberto conta ao amigo o que acontecera no tempo em que esteve perdido pelas ruínas do seminário:

— Naquela noite em que fomos às ruínas, afastei-me de ti e de José, bem te lembrás: enfiei-me pelos corredores e aposentos e depois de errar alguns momentos, senti uma curiosidade irresistível, uma atração insuperável chamar-me para um ponto das ruínas; caminhei; de repente, uma espécie de harmonia misteriosa, doce, baixinha, chegou-me ao ouvido e um clarão tépido e brando veio de longe ferir-me os olhos; adiantei-me mais; então, divisei um vulto de mulher que me estendia os braços. Oh! Ela era bela como um anjo de Deus; seus longos cabelos de reflexos dourados escapavam em ondas de uma grinalda de ciprestes que tinha na cabeça, seus olhos eram puros e meigos, sua tez branca como a neve, de um lado do seio suas alvas roupagens estavam caídas, e uma onda negra de espumoso sangue corria em borbotões de uma larga ferida, e ensopava-lhe a vestimenta.

"Fiquei estático no meu lugar, imóvel como se fosse ferido do raio. Então a sombra moveu imperceptivelmente os lábios e sua voz harmoniosa me chegou aos ouvidos:

— Vem! — dizia ela. Eu ouvi, meu amigo! Eu ouvi — disse Alberto, incendiando os olhos —; não foi ilusão; tão certo como estou neste leito de morte e como daqui só sairei para o cemitério, eu a ouvi!

"Segunda vez mais lânguida, mais triste ela me disse: — Vem!... Então um calafrio de felicidade correu-me pelo corpo, minhas artérias bateram com violência e eu estendi o braço dando um passo. Tudo desapareceu e eu apenas encontrei o vácuo, caí... quando despertei tu me erguias." (Varela, 1961, p. 146-147, grifos nossos).

Com a descrição de Alberto, é possível constatar que se tratava da filha morta do homem carrancudo e desconhecido que alertara os amigos que a jovem moça ali estava enterrada e aparecia junto a outros "para cantar a monodia dos túmulos" (Varela, 1961, p. 141). A ideia do sobrenatural já se encontra totalmente instaurada na narrativa, o que faz, tanto o narrador-personagem que ouve o amigo quanto o leitor, hesitarem sobre a efetiva possibilidade do insólito e, concomitantemente, temerem o que lhes é apresentado, ao aceitarem esse sobrenatural.

Após a confissão, entre murmúrios e a afirmação de que vira a moça diversas vezes em seu leito, Alberto morre e acontecimentos insólitos agora passam a ser experienciados pelo narrador-personagem:

Nesse momento, a lamparina que ardia em um canto exalou seu último clarão e apagou-se. Ouvi, então, um ruído semelhante ao de um vestido de mulher; depois, uma sombra branca, lenta, atravessou diante de mim até o leito de Alberto, e ouvi o estalar de um beijo sobre a face pálida e fria de meu desgraçado amigo; depois, resvalando no ar, desapareceu a sombra.

Saí doido do aposento. O dia entrava pelas janelas. (Varela, 1961, p. 149).

Se antes a aparição – elemento fantástico que rompe com a normalidade, desafiando as leis naturais, e desestabiliza os envolvidos – havia sido experienciada apenas por Alberto, agora o é pelo narrador-personagem que é tomado pelo medo e foge como um doido. Essa última

declaração dá margem para mais uma hesitação, agora restrita somente ao leitor: teria sido mesmo um acontecimento insólito ou não passou de um delírio do personagem? A ambiguidade, outro recurso caro ao fantástico, também se encontra presente, deixando o leitor na dúvida e na hesitação.

Já nos últimos parágrafos finais da narrativa, num salto temporal de dois anos após o ocorrido, o narrador diz ter ido passear no hospício de alienados de São Paulo. A informação é dada de forma incógnita, pois não se sabe se ele foi mesmo num passeio qualquer (mas por qual motivo?) ou teria sido internado, justificando a teoria anterior sobre a loucura. Mas nem uma nem outra possibilidade pode ser explicada, pois não há indícios para isso. Talvez, essa informação é trazida ao leitor somente como ambientação para um direcionamento mais importante da narrativa: no hospício o narrador-personagem encontrara-se com um homem de olhar “sinistro e medonho”. Lemos:

— Quem é este homem? — perguntei a um guarda que me seguia.
 — É um ente estranho — respondeu-me o guarda. Dizem que, em um acesso de furor, dera uma facada em uma filha jovem em véspera de casar-se. Principiou a sua loucura por fugir dos homens e da sociedade, morou há três anos em as ruínas da Glória...
 — Ah, esperai! — clamei eu, contemplando fixamente o louco.
 Era o desconhecido; sim, era o hóspede das ruínas; porém, horivelmente mudado. Ao conhecê-lo, todo o drama sombrio do passado passou-me pela cabeça, as lágrimas rebentaram-me aos olhos e eu escapei-me, correndo como um doido; do hospício dos doidos. (Varela, 1961, p. 150).

Há ao menos uma explicação para os fatos narrados: o homem que matara a própria filha, às vésperas do casamento, com uma facada e por isso a então moribunda de grinalda que assombrava as ruínas da Glória vertia sangue pelo seio. Agora, o leitor poderia aceitar a presença do sobrenatural, devido à justificativa e a verdade sobre a tal jovem; porém, iria contra ao que Todorov considera, pois se é aceita uma explicação lógica ou a insólita, o efeito fantástico é desfeito. O fato é que essa aceitação não é plena, visto que, repetidamente, o narrador diz ter escapado como um doido do hospício de doidos e o leitor é induzido, mais uma vez, à explicação lógica da loucura, mas sem ter a certeza. Mais uma vez a ambiguidade é aparente, mesmo após o término da narrativa, que faz o leitor hesitar e se inquietar, sustentando, decerto, o efeito fantástico.

Convém mencionar também, agora sob a lógica da teoria em torno do gênero conto, que há neste texto de Fagundes Varela um recurso interessante que tende a conceber duas narrativas intrincadas: a explícita, do narrador-personagem, e a implícita, escondida por trás do mistério dos momentos vividos pelo personagem Alberto. Isso porque o fenômeno da aparição, da jovem que assombra os personagens, ocorre em dois momentos diferentes. Um desses momentos nos

é contado, pelo narrador-personagem, quando este presencia a aparição da mulher que beija o amigo em seu leito de morte; o outro, que é antecedente na narrativa, diz respeito à aparição dessa mesma personagem sobrenatural para Alberto. Assim, dois personagens distintos experienciam o elemento fantástico da aparição, aquilo que não deveria acontecer mas acontece, em dois momentos distintos. Um deles é explicitado ao leitor, o outro nutre a sua imaginação e o faz hesitar outrossim sobre as diversas possibilidades. O fantástico neste conto de Varela permeia diversos elementos a fim de provocar esse sentimento caro à essa literatura (aos olhos de Todorov) no leitor.

4.3 MACHADO DE ASSIS

Assimilar o escritor Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) ao fantástico não configura algo inédito, tendo em vista que muitos de seus escritos foram (e continuam) sendo estudados, quer seja pela crítica literária canônica, quer seja pelo trabalho da crítica *stricto sensu*. Não é raro encontrar, inclusive, coletâneas intituladas como “Contos fantásticos” com textos exclusivamente machadianos; como é o caso da mais conhecida, *Contos fantásticos de Machado de Assis*⁷⁵, cujos escritos foram reunidos em 1973 por Raimundo Magalhães Júnior, e da mais recente, lançada em 2021, como *Dezoito do Cosme Velho*⁷⁶, a qual promete, segundo a sinopse, reunir os 18 melhores contos fantásticos do autor, escritos entre 1862 e 1892.

Tendo em mente esse conhecimento canônico a respeito de Machado de Assis quanto à sua incursão pela literatura fantástica e nos atendo ao que é proposto como foco deste trabalho⁷⁷, justificamos a seleção, como objeto de estudo e análise, de apenas dois contos de Machado como forma de compreender em que medida (ou à qual maneira) o fantástico é notório nos textos do escritor brasileiro. Ainda, para a seleção dessas duas narrativas, seguimos alguns princípios que nortearam nossa triagem e fundamentamos nossa escolha a partir de dois pontos relevantes. O primeiro é a opção por um conto muito conhecido pela crítica e historiografia literárias, um dos primeiros a ser publicado, assim como extensivamente estudado por diversos trabalhos, o que o torna mais conhecido e, portanto, um exemplar da literatura fantástica machadiana: trata-se de “O Capitão Mendonça” (1870). O segundo, por sua vez, é pensado na

⁷⁵ ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e organização de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch Editora, 1998.

⁷⁶ ASSIS, Machado de. *Dezoito do Cosme Velho*. Seleção e organização de Thaty Furtado. S.l.: Editora Minna, 2021.

⁷⁷ Buscamos aqui não um trabalho quantitativo da maior seleção de contos fantásticos ou então de revisão de outros estudos a respeito de textos conhecidos como fantástico. Nossa intenção principal é identificar a presença do fantástico em textos brasileiros e compreender de que forma esse fantástico é manifestado nas obras selecionadas.

questão inédita, ou seja, num conto que é pouco conhecido ou pouco explorado pelos estudos acerca da presença fantástica na narrativa, tentando evitar uma repetição descabida, além de se considerar um distanciamento temporal de publicação em relação ao outro designado. Assim, por esse viés, fomos motivados pela coletânea feita por Maria Cristina Batalha (*O fantástico brasileiro: contos esquecidos* – 2011) na qual a crítica apresenta apenas um conto fantástico de Machado: “A segunda vida” (1884)⁷⁸.

Mesmo o conhecimento sobre a presença fantástica na literatura de Machado de Assis ser canônico, antes da análise das narrativas em si faz-se necessário resgatar certa fortuna crítica teórica a respeito dessa constatação, o que servirá de base para a compreensão de seus textos.

Canonicamente, Machado de Assis é conhecido por sua escrita de caráter realista, sendo considerado, nessa visão generalizadora e protocolar, como o responsável (junto a Aluísio Azevedo, com *O Mulato*, 1881) pelo início da escola realista-naturalista no Brasil, sobretudo com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Contudo, estudos posteriores e análises por parte da crítica têm inquirido tal rótulo de Machado. A exemplo de tal colocação, Gustavo Bernardo questiona e problematiza a delimitação de Machado ao realismo, em sua obra *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011)⁷⁹ cujo título já antecipa essa concepção. Não diferentemente, Antonio Candido, lembrado por Roberto Schwartz, também afirma que “[...] esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores [...]” para aplicar “[...] o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores” (Candido, 1982, *apud* Schwarz, 1990, p. 207-208) e assim ultrapassá-los quanto à estética.

O fato é que Machado de Assis, assim como todo e qualquer escritor, não deve ser limitado a uma estética ou gênero literário, pois a escrita literária independe de rótulos e limites bem definidos – como é o caso da maioria dos escritores aqui selecionados. Por essa perspectiva, além do que a crítica aponta, como elencado de modo anterior neste trabalho, Machado de Assis foi muito estudado sob o viés do fantástico e, inclusive, assimilado a E.T.A. Hoffmann, como em diversificados trabalhos publicados por Ricardo Gomes da Silva⁸⁰, e a

⁷⁸ Apesar de o conto “A segunda vida” estar presente tanto na coletânea de Raimundo Magalhães Júnior quanto na de Thyaty Furtado, notamos que os estudos acerca desta narrativa, disponíveis em repositórios institucionais, são bem mais limitados, se comparados a outros contos dessas mesmas coletâneas.

⁷⁹ BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

⁸⁰ Incluem-se nessa concepção a tese de doutorado intitulada *E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis: expoentes de uma mesma tradição literária* (2017) e artigos como “E.T.A. Hoffmann em Machado de Assis e a noção de literatura fantástica no Brasil”. In: SYLVESTRE, F. A.; BATALHA, M. C. (Orgs.). *Literaturas em Diálogo: O Brasil e outras Literaturas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 21-31.

Franz Kafka, como o faz Wanderlei Barreiro Lemos⁸¹. Igualmente, essa proximidade é comprovada pela organização de contos machadianos em coletâneas intituladas “Contos fantásticos”, já mencionadas.

Nesse sentido, ao que sugerem os estudos fantásticos acerca das produções machadianas, atribui-se a Machado de Assis, de modo geral, um fantástico marcado pela desestabilização do real (Silva, 2017, p. 112), ora uma das premissas fundamentais da literatura fantástica que, de forma mais ou menos parafraseada por diversos críticos, tende a desafiar a lógica do real, causar a estranheza e desestabilizar o leitor, deixando-o na perplexidade e na hesitação. Essa desestabilização provocada no leitor, uma das marcas fantásticas em Machado, ocorre similarmente como em Kafka, pois, da mesma maneira que defende Antonio Candido, como em Kafka, Machado de Assis expõe em suas narrativas “os tormentos do homem e as iniquidades do mundo que aparecem [...] sob um aspecto nu e sem retórica, agravados pela imparcialidade estilística [...]” (Candido, 1977, p. 22). Antonio Candido sugere ainda que a escrita machadiana possui uma técnica que

[...] consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua normalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade [...]. (Candido, 2011, p. 23).

Essa mesma caracterização do estilo machadiano poderia ser aplicada à escrita kafkiana (LEMOS, 2014, p. 52), pois, em ambos, é possível encontrar o sentimento do absurdo que, entre outras coisas, desafia a lógica, incita a transgressão dos limites, sobressalta o inexplicável e desestabiliza o leitor. Antonio Candido, na mesma obra referenciada, alude a essa mesma concepção, em páginas seguintes:

Este sentimento profundo da relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento, que é a mola da obra de Kafka e, antes dela, do ato gratuito de Gide. Que já ocorria na obra de Dostoiévski e percorre discretamente a de Machado de Assis. (Candido, 1977, p. 28).

E Candido continua, afirmando que há em Machado a escrita de atos inexplicáveis impossíveis de saber ou de se determinar, se seriam fieis ao real ou uma transgressão:

⁸¹ Artigo intitulado “Murilo Rubião: Machado após Kafka (breves notas provocativas”. In: SYLVESTRE, F. A.; BATALHA, M. C. (Orgs.). *Literaturas em Diálogo: O Brasil e outras Literaturas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 49-59.

Os atos e os sentimentos estão cercados por um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas. Alguns decênios mais tarde, Freud mostraria a importância fundamental do lapso e dos comportamentos considerados ocasionais. Eles ocorrem com frequência na obra de Machado de Assis, revelando ao leitor atento o senso profundo das contradições da alma. (Candido, 1977, p. 28).

Igualmente, Machado de Assis teria sido influenciado pelo estilo de Hoffmann e Poe, sendo este último, inclusive, traduzido no Brasil por Machado. Em relação ao escritor alemão, como já pontuado em outros momentos deste trabalho, o escritor muito influenciou – seja apenas no pensamento enquanto leitor, seja no estilo enquanto escritor – com diversos outros escritores à época, e no Brasil não foi diferente. Já sabemos da influência de E.T.A. Hoffmann em *Noite*, de Azevedo, por meio de referências explícitas ao escritor fantástico. E o mesmo é passível de ser percebido em diversos contos machadianos:

Tabela 1- Presença de E.T.A. Hoffmann nas narrativas de Machado de Assis

Narrativa	Fragmento
“Créditos extraordinários – Scoevola – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo” (uma crônica de 1861)	“Conta Hoffmann de um anão que, protegido por uma fada que se compadecera dele, elevou-se às mais altas posições do Estado. Cinabre, era seu nome, recebeu de sua madrinha a faculdade de fazer passar as suas inconveniências e defeitos físicos e morais para os outros, recebendo dos outros, todas as boas qualidades, já do corpo, já do espírito. Graças a esta troca obtinha tudo e não havia concorrência com ele. Não creio que a fortuna do presidente de Mato Grosso provenha deste milagre; mas, a julgar pelas aparências, faz crer que é assim”. (Assis, p. 2543, 1989, <i>apud</i> Silva, 2014, p. 25-26).
“Anjo Rafael” (1869)	“É fácil imaginar a ânsia com que o doutor esperou a resposta do seu misterioso correspondente. O que ele queria era pôr termo àquela aventura, que tinha ares de um conto de Hoffmann”. (Assis, 1973, p. 119, <i>apud</i> Silva, 2014, p. 25).
“O Capitão Mendonça” (1870)	“Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas”. (Assis, 1973, p.191, <i>apud</i> Silva, 2014, p. 23).
“Os óculos de Pedro Antão” (1874)	

	“Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao Cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica. Representava uma figura do diabo, com chapéu de três bicos, cruzando as pernas, que eram de cabra”. (Assis, 1973, p. 84, <i>apud</i> Silva, 2014, p. 25).
“Um esqueleto” (1875)	“Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann”. (Assis, 1994, p.166, <i>apud</i> Silva, 2014, p. 26).

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Silva (2014, p. 23-26).

Como era recorrente à época, Machado também absorveu as inspirações que vinham do continente europeu, de Hoffmann, motivo pelo qual é justificado pela colocação de Magalhães Júnior, no prefácio da coletânea de contos fantásticos machadianos que organizara:

Nessa época [de 1860], ainda chegavam ao Brasil os ecos das narrativas fantásticas de um dos maiores escritores do Romantismo alemão, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, que sendo também compositor entusiasta de Wolfgang Amadeus Mozart, trocara seu terceiro nome, Wilhelm, por Amadeus, em homenagem a este. Sob influência direta de E.T.A. Hoffmann, é que Álvares de Azevedo escrevera, no Brasil, as histórias fantásticas e tenebrosas de *Noite na Taverna*. Machado de Assis sucumbiu à mesma influência e, como se pode verificar através de suas crônicas, frequentemente se referia ao escritor germânico. Hoffmann morreu em 1822, quando o Brasil se fazia independente, mas sua obra permanecia viva, reeditada em várias línguas, e sua influência se estendera a vários países, inspirando verdadeiros surtos hoffmannianos. Nos Estados Unidos, um grande poeta e prosador se inscreveria entre os seus continuadores: Edgar Allan Poe. (MAGALHÃES, 1973, p. 7-9).

Cabe frisar que essa constatação da influência de Hoffmann ou de outros escritores ligados ao fantástico percebidas nos escritos brasileiros, como Machado, não é levada em consideração, neste trabalho, como forma de juízo estético qualitativo quanto à literatura nacional de cunho fantástico. O objetivo é, pois, entender em que medida essa influência é percebida e como é aplicada nos textos como de Machado, de modo a compreender o fantástico brasileiro, quer seja *à maneira de*, quer seja puramente nacional.

Tomando como base essas primeiras impressões sobre a escrita machadiana, sobretudo fantásticas, nos é possível analisar os contos selecionados de forma a compreender a presença fantástica no panorama da literatura brasileira do século XIX.

4.3.1 “O Capitão Mendonça” (1870)

Publicado em formato de folhetim entre os meses de abril e maio do ano de 1870, no periódico *Jornal das Famílias* (RJ), o conto “O Capitão Mendonça” de Machado é dividido em cinco partes e, se considerarmos as teorias discutidas a respeito do gênero conto, é constituído de duas histórias, uma interna à outra. Há, assim, algo semelhante ao que ocorre em *Noite na taverna*, cujos primeiro e último contos servem como uma espécie de moldura às demais narrativas: em “O capitão Mendonça” o início e o fim do conto também se configuram como uma moldura à outra narrativa, interna e de caráter fantástico.

O conto tem início com uma declaração de Amaral, narrador-protagonista da narrativa, que nos informa estar “arrufado” com a mulher com quem supostamente se relacionava e, diante dessa situação de enfado, decide ir ao Teatro de São Pedro assistir a uma peça de caráter ultrarromântico, marcada por um enredo de amor excessivo e morte – tal qual as histórias de a *Noite*. De maneira sutil, o leitor machadiano é conduzido para a segunda narrativa, sem se dar conta disso, descobrindo apenas no desfecho do conto: ao findar da peça, Amaral se deixa levar, de forma distraída, e passa a “olhar para o pano de boca” e recorda-se de sua “arrufada senhora”; uma cena tranquila e natural que é rompida por uma voz: “– Que lhe parece a peça sr. Amaral?” (Assis, 1956, p. 157).

A voz vinha de um sujeito a quem Amaral descreve como um velho vestido com uma sobrecasaca militar que sorria amavelmente para o narrador. Num breve diálogo, o velho apresenta-se como Capitão Mendonça, um ex-companheiro de serviço do pai de Amaral, e convida o narrador-personagem a ir até sua casa. A curiosidade então é despertada no leitor a partir das descrições feitas pelo narrador da tal casa para onde se dirigiu com o capitão: ficava numa rua desconhecida, era “uma casa velha e escura” cuja entrada era “um pouco esquisita” e onde adentrava-se por um “corredor escuro e úmido” (Assis, 1956, p. 160-161). A descrição minuciosa já dá indícios de uma atmosfera propícia para a manutenção do fantástico, já emoldurada pela peça teatral anteriormente descrita como brutal e com assassinatos.

De forma gradativa, o cenário de mistério e escuro passa a tomar conta de Amaral, afirmando estar trêmulo e amedrontado, confessando ao capitão que aquele corredor lhe parecia um “corredor do inferno”. Há o clima de mistério e de trevas também experienciado pelo leitor que sabe tanto quanto esse narrador não onisciente. O efeito do medo, precioso ao fantástico, é abruptamente aumentado a partir da resposta de Mendonça à constatação de Amaral:

- Quase acertou, disse o capitão, guiando-me pela escada acima.
- Quase?
- Sim; não é o inferno, mas é o purgatório.

Estremeci ao ouvir estas últimas palavras; todo o meu sangue precipitou-se para o coração, que começou a bater apressado. A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror. Felizmente chegamos acima e entramos para uma sala iluminada a gás, e mobiliada como todas as casas deste mundo. (Assis, 1956, p. 161).

O narrador vai, assim, situando e inserindo o leitor nessa atmosfera sombria, fazendo-o temer o local e o que poderia acontecer naquele ambiente esquisito e singular. Inclusive, o adjetivo “singular” empregado para descrever a casa e o capitão auxiliam no processo de gradação fantástica, provocando o medo e o tremor no narrador-personagem e – indissociavelmente – no leitor, tomado pelas descrições e sentimentos desse narrador.

Em seguida, Amaral passa a buscar explicações para a “singularidade” do capitão, suspeitando que talvez Mendonça fosse um pouco doido, por isso o mistério em seu entorno. Diante dessas suposições do narrador, o leitor experimenta o primeiro momento de hesitação na leitura do conto, ao oscilar entre as duas possibilidades sobre o capitão: a da loucura ou aquele que leva em conta o caráter sombrio (e até demoníaco, ao considerar a constatação “corredor do inferno”) do capitão e do local, propício ao sobrenatural. Machado assim limita esse tempo de hesitação no leitor, pois logo nessa breve dúvida diante das possibilidades existentes, não há tempo para o leitor conseguir aceitar uma ou outra, pois o narrador-personagem repentinamente esquece o medo e a visão de uma moça “alta e pálida” que surge à porta. Amaral assim declara:

Confesso que a presença da moça me tranquilizou um pouco. Não só deixara de estar a sós com um homem tão singular como o capitão Mendonça, mas também a presença da moça naquela casa indicava que o capitão, se era doido como eu suspeitava, era ao menos um doido manso. (Assis, 1956, p. 162).

A constatação “doido manso” e a presença da moça parecem aliviar a tensão de Amaral, mas o local ainda tende a despertar o incômodo no narrador ao observar uma sala vizinha repleta de móveis velhos e antigos, cuja decoração ostentava animais empalhados, dentre eles uma coruja “com olhos de vidro verde, que, apesar de fixos, pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia” (Assis, 1956, p. 164). Para ele, tudo naquela casa lhe parecia “realmente fantástico” (Assis, 1956, p. 164) e já não mais duvidava do caráter purgatorial sobre o qual Mendonça havia lhe afirmado. O adjetivo *fantástico* exposto pelo narrador também serve como uma moldura para preparar o leitor ao que estaria por vir. Apesar de o vocábulo ser muitas vezes utilizado para designar algo fantasioso/imaginário ou notável, Machado o emprega para conduzir o leitor, como chave de leitura, para a interpretação de fantástico como algo extraordinário e assombroso, encaminhando para a manifestação do insólito logo a seguir.

Isso ocorre na medida em que o medo retorna de forma gradativa a Amaral e ao leitor também, que mais uma vez hesita entre a possibilidade do sólito e do insólito, sobretudo na cena que escancara o macabro na narrativa (e, por extensão, o fantástico). Ao fitar os olhos de Augusta, Amaral chama a atenção do capitão que se aproxima dela e lhe arranca os olhos, num ato aterrorizante e macabro para o narrador-personagem e para o leitor:

Dizendo isto, levantou-se o capitão e aproximou-se de Augusta, que inclinou a cabeça sobre as mãos dele. O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça.

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico.

— Veja-os de perto, dizia o velho diante de mim; palpe-os; diga-me se já viu obra tão perfeita.

Que faria eu senão obedecer-lhe? Olhei para os olhos que o velho tinha na mão. Aqui foi pior; os dois olhos estavam fitos em mim, pareciam compreender-me tanto quanto os buracos vazios do rosto da moça; separados do rosto, não os abandonara a vida; a retina tinha a mesma luz e os mesmos reflexos. Daquele modo as duas mãos do velho olhavam para mim como se foram um rosto.

Não sei que tempo se passou; o capitão tornou a aproximar-se de Augusta; esta abaixou a cabeça, e o velho introduziu os olhos no seu lugar.

Era horrível tudo aquilo. (Assis, 1956, p. 165-166, grifos nossos).

Os sentimentos experienciados pelo narrador-personagem fazem o leitor hesitar em acreditar neste narrador e no fato de se tratar de um evento insólito ou duvidar dele, já que o narrador já se encontrava amedrontado desde quando adentrou aquela casa. Contudo, o sentimento de medo e de hesitação existe nesse recorte de tempo, garantindo uma máxima do fantástico.

Em pouco tempo após a experiência aterrorizante pela qual passa Amaral (e o leitor, por crer na narração do protagonista), Mendonça explica que aquela moça “alta”, “pálida”, “perfeitamente modelada” era sua “obra-prima”, resultado de seus esforços, e não passava de um “produto químico” moldado por um artista demoníaco: “— Augusta é a minha obra-prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre [...]. Os primeiros ensaios foram maus; [...] sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criatura!” (Assis, 1956, p. 167).

Augusta era, então, como Olímpia de Hoffmann⁸², um exemplo de autômato criado. Assim, o efeito do fantástico não é dissolvido, pelo contrário, é elevado diante dos temas predominantes no conto: o da loucura, ao se levar em conta o artista-louco que extrapola os

⁸² Conto “O Homem de Areia”, de 1815, e publicado posteriormente em 1817, livro intitulado *Die Nachtstücke*.

limites do real, e o do autômato, que configura algo (à época) que vai além da ciência, extrapolando mais uma vez os limites. O fantástico no conto se encontra nessa experiência dos limites transgredidos.

Ao falar dos temas que configuram e dão forma à literatura fantástica, como forma de incitarem o medo, o horror, o inexplicável e a hesitação no leitor, como aquilo que não pode ou não deveria acontecer, mas acontece, Todorov (1992, p. 108-109) recorre a Penzoldt, Vax e a Caillois para detalhar as classes temáticas mais recorrentes na literatura que provoca os efeitos essenciais ao fantástico. Ao lado de vampiros, fantasmas, bruxas, a morte personificada também são levados em consideração estátuas, manequins, armaduras e autômatos, quando personificados e animados com “uma temível independência” (Todorov, 1992, p. 109), também são temas do fantásticos que suscitam os efeitos essenciais dessa literatura no leitor. É o que ocorre em “O Homem de Areia”, de Hoffmann, e em “O Capitão Mendonça”, de Machado de Assis.

Voltemos ao conto. Na sequência da experiência “diabólica” vivida pelo narrador-personagem, este sente um desconforto tremendo e tenta a todo custo desvencilhar-se daquela situação, daquele “artista demoníaco”, daquela mulher “diabólica”, enfim, de toda aquela “tortura” sentida. Na narrativa, trata-se do ponto de maior tensão, sentida inclusive pelo leitor, assustado diante do que lhe é apresentado; assim como o narrador-personagem que tenta assimilar tudo aquilo. E, neste processo de assimilação, os temas do fantástico são expostos numa referência a Hoffmann, propiciando assim uma outra chave de leitura:

Quem era aquele homem e aquela menina? A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo ponto tive a prova disso. Podia supô-los doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa ideia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido?

Só a fortaleza do meu espírito resistiu a tamanhas provas; outro, que fosse mais fraco, teria enlouquecido. E seria melhor. O que tornava a minha situação mais dolorosa e impossível de suportar era justamente a perfeita solidez da minha razão. Do conflito da minha razão com os meus sentidos resultava a tortura em que me eu achava; os meus olhos viam, a minha razão negava. Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade?

[...]

Quem sabe se eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo? (Assis, 1956, p. 169, grifos nossos).

Reiteradamente, retoma-se esse fantástico como a ideia de transgressão dos limites, desafiadores da lógica do mundo real. O próprio narrador afirma: seus olhos enxergavam

aquilo, aquela perfeição diabólica, mas sua razão negava tudo o que lhe era apresentado. E ele entra num estado de dúvida, questionando inclusive sua própria lucidez. Estaria louco ou seu espírito foi forte o bastante para constatar tudo aquilo e não enlouquecer, pois era real? Estaria no mundo dos vivos, no mundo lógico, ou estava em devaneio em sonhos? Tem-se a hesitação desse narrador-personagem e do leitor implícito que crê em suas palavras e hesitam na mesma medida.

Amaral, contudo, mesmo diante de suas dúvidas e medo, após questionar e buscar por explicações lógicas, confiando que “a incredulidade de hoje é a sagração de amanhã” (Assis, 1956, p. 170), que a criação romântica de ontem seria a realidade de hoje (Assis, 1956, p. 169) e “a verdade desconhecida não deixa de ser verdade” (Assis, 1956, p. 170), retorna àquela casa diabólica, pois sente demasiada atração por Augusta, pela figura do autômato, sem saber ao certo porquê – “[...] eu sentia ao pé dela [Augusta] uma sensação nova, que não sei se era amor, se admiração, se fatal simpatia” (Assis, 1956, p. 168). Nesse retorno, o narrador parece aceitar aquela criação como algo *fantástico* ao afirmar duas vezes empregando o termo de forma adjetiva:

A teoria que ela acabava de expor era tão fantástica como o seu nascimento. O certo é que a atmosfera daquela casa já me punha no mesmo estado que os dois habitantes dela. (Assis, 1956, p. 170).

Augusta tinha efetivamente um aspecto fantástico; quando entrou no laboratório respirou largamente e com prazer, como quando se respira o ar embalsamado dos campos. (Assis, 1956, p. 173).

Pode-se deduzir, a partir do contexto proposto por Machado, que esse *fantástico* estaria relacionado ao incrível, ao extraordinário e, por que não dizer, ao estranho, como aquilo que é impossível – ou ao menos era num tempo recente – mas que toma forma e adentra no âmbito da possibilidade, do concebível, desafiando as leis conhecidas.

E assim, Amaral logo confessa seu amor por aquele “produto químico” cujo batismo foi num “banho de enxofre”: “[...] eu já a amava; e por cúmulo de ventura era amado também” (Assis, 1956, p. 173). O desejo e o amor excessivos, como observado em certos contos da Noite, também configuram temas do fantástico e qualificam essa literatura. Porém, o amor por um autômato, assim como ocorrem em “O Homem de Areia”, do amor de Natanael por Olímpia, eleva ainda mais essa condição fantástica, pois lida com a extrapolação dos limites do real e com aqueles socialmente construídos – o que David Roas (2014) também chama de *transgressão*, outra marca fantástica.

Apesar do medo em alguns momentos, como o próprio narrador descreve, o amor por Augusta se torna tão perseverante – ou louco⁸³ – que Amaral decide se casar com ela. Mas fora-lhe imposta uma condição pelo pai-criador: a filha de um gênio, a perfeição da ciência, só poderia se casar com um gênio, o que faltava a Amaral; mas Mendonça, após estudos, sabia como literalmente introduzir a genialidade no narrador-personagem, por meio de uma operação, colocando noventa e nove quantidades de éter puro no cérebro. Diante de tal ideia diabólica, Amaral começa a suspeitar mais uma vez da loucura do capitão Mendonça, e sente novamente o medo e, assim, hesita sobre a experiência:

Deixo a imaginação do leitor calcular a soma de espanto que me causou este feroz projeto do meu futuro sogro [...]. Seriam dois loucos? ou andaria eu num mundo de fantasmas? Olhei para ambos; ambos estavam risonhos e tranquilos como se houvessem dito a coisa mais natural deste mundo. (Assis, 1956, p. 179).

O medo reside na ideia diabólica proposta pelo mestre Mendonça, enquanto a hesitação na dúvida quanto à possibilidade de ele estar em outro mundo (sobrenatural, de fantasmas) ou de desconfiar da lucidez do capitão e de Augusta ao proporem e considerarem tal solução próxima à normalidade. O mesmo medo e a hesitação são direcionados também ao leitor de forma explícita, pois o narrador se dirige ao seu leitor a fim de este deduzir o terror sentido pelo narrador-personagem. A hesitação é continuada, de modo elevado, quando Amaral estranha o local onde seria realizada a operação que, impreterivelmente, tende o leitor a considerar se tratar de algo macabro, ligado ao satanismo ou à bruxaria; assim o leitor toma conhecimento para essa interpretação:

O laboratório estava iluminado com três velas em forma de triângulo. Noutra ocasião perguntaria eu a razão daquela disposição especial das velas; mas naquele momento todo o meu desejo era estar longe de semelhante casa. E contudo uma força me prendia, e dificilmente poderia eu arrancar-me dali; era Augusta. (Assis, 1956, p. 180).

O medo sentido por Amaral é descrito em diversos momentos a partir de então, por meio de descrições como estar sob “tortura” e “banhado em suores frios”, de que tentava se desvencilhar do velho mas não conseguia, e o capitão tomava agora feições “descomunais e fantásticas” – mais uma vez o adjetivo *fantástico* aparece para indicar algo sinistro e inexplicável. O leitor é tomado por essa gradativa e acelerada descrição, assumindo o ponto

⁸³ Amaral declara: “[...] amo loucamente sua filha, e estou pronto a casar-me com ela, se o capitão consente” (ASSIS, 1956, p. 177, destaque nosso).

elevado do momento de tensão na narrativa, e por que não dizer, também banhar-se em suores frios assim como o narrador-personagem com quem se identifica. É evidente que o medo e o horror fantásticos são devidamente colocados e explicitamente presentes neste conto de Machado.

No auge dessa tensão, a narrativa, quase terminada, toma outro rumo, voltando agora para a primeira história, deixando de existir a segunda, iniciada quando Amaral recebeu o convite de Mendonça e vai até sua casa. O leitor então entende a moldura que indicamos no começo desta análise:

Não sei de mais nada. Creio que desmaiei.
Quando dei acordo de mim o laboratório estava deserto; pai e filha tinham desaparecido.
Pareceu-me ver em frente de mim uma cortina. Uma voz forte e áspera soou aos meus ouvidos:
— Olá! acorde!
— Que é?
— Acorde! quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro.
Abri de todo os olhos; vi em frente de mim um sujeito desconhecido; eu achava-me sentado numa cadeira no teatro de S. Pedro.
— Ande, disse o sujeito, quero fechar as portas.
— Pois o espetáculo acabou?
— Há dez minutos.
— E eu dormi esse tempo todo?
— Como uma pedra.
— Que vergonha!
— Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado...
— Sim, um pesadelo... Queira perdoar; vou-me embora.
E saí protestando não recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultrarromânticos: são pesados demais. (Assis, 1956, p. 182).

Amaral acorda e tudo não passou de um sonho quando se distraíra durante a apresentação da peça dramática ultrarromântica pensando em sua arrufada senhora. A partir dessa cena, uma explicação sólita e lógica surge ao leitor, que deixaria de conceber a (segunda) história como fantástica, pois a presença do então capitão Mendonça e do enredo experienciado em sua casa não passou de um pesadelo do narrador-personagem; portanto, algo naturalmente concebível.

Entretando, essa aparente segurança dada ao leitor e sentida pelo narrador-personagem é desfeita logo em seguida, substituída novamente pela dúvida e pela ambiguidade. Assim lemos o desfecho do conto:

Quando ia pôr o pé na rua, chamou-me o porteiro, e entregou-me um bilhete do capitão Mendonça. Dizia assim:

Meu caro doutor. — Entrei há pouco e vi-o dormir com tão boa vontade que achei mais prudente ir-me embora pedindo-lhe que me visite quando quiser, no que me dará muita honra.

10 horas da noite.

Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar.

Berrem os praguentos, embora — tu és a rainha do mundo, ó superstição. (Assis, 1956, p. 183).

O bilhete assinado pelo capitão Mendonça levanta o questionamento sobre a plausibilidade dos fatos, até que ponto era real, *realmente* aconteceu, e onde se encontrava a linha limítrofe com o irreal, o imaginário, o sonho? Haveria nesse interim a possibilidade do sobrenatural? Em qual momento? São questionamentos para os quais o leitor não obtém respostas, restando-lhe a dúvida, a ambiguidade e a hesitação características da literatura fantástica.

Embora à primeira vista, sob o olhar rigoroso da crítica todoroviana a respeito das condições essenciais do fantástico, a ideia de fantástico puro tenha sido dissolvida junto ao acordar de Amaral, a dúvida e a hesitação ainda permanecem no conto – ou melhor, ao término dele. Pois, mesmo afirmando que aparentemente o capitão Mendonça da realidade não era o mesmo de seu pesadelo, Amaral ainda parece desconfiar do sujeito, ou seja, parece demonstrar alguma incerteza e, por isso, desistiu de o visitar. Nessa passagem, poderíamos também adentrar mais nas entrelinhas machadianas e compreender essa desistência aliada à exaltação das superstições como um indício de sensações como a desconfiança, o receio e até mesmo o medo pressentindo pelo narrador-personagem. É cabível afirmar, então, que o fantástico sobrevive mesmo após o despertar do sono assombroso e permanece no leitor implícito, sendo este obrigado a conviver com a dúvida também, anteriormente descrita. O fantástico sobrevive no receio de Amaral e na inquietação do leitor por conta da falta de respostas.

4.3.2 “A segunda vida” (1884)

Publicado pela primeira vez no periódico *Gazeta Literária* em 1884 e, mais tarde, no mesmo ano, na antologia *Histórias sem data*⁸⁴, o conto “A segunda vida”, de Machado de Assis, tem como fio norteador do enredo um narrador onisciente que pouco toma voz, deixando predominar o diálogo entre Monsenhor Caldas, um padre, e um tal de José Maria, um sujeito que afirma ter voltado à vida, possuindo, portanto, uma segunda vida – o que nomeia o conto.

⁸⁴ ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

O insólito na narrativa já é sugerido logo de início, pelo título que desafia a lógica e a razão conhecidas, estabelecidas socialmente. Assim, Machado cria de início uma atmosfera insólita com a qual o leitor se deparará e será aumentada de maneira gradual – como também tensionada – ao longo do conto.

Dito isso, o conto tem início com Monsenhor Caldas interrompendo a narração de José Maria (até então um desconhecido que entrara na casa religiosa a fim de compartilhar seu testemunho) e solicitando ao homem que o servia que solicitasse a presença da polícia, pois estaria diante de um “sujeito doido”. Há, portanto, o tema da loucura que igualmente foi demasiadamente explorado pelas narrativas fantásticas mundiais, como forma de provocar, sobretudo, a hesitação nos personagens, no narrador e/ou no leitor, uma vez que a possibilidade da loucura causa a dúvida e a ambiguidade entre a explicação lógica – da ausência de lucidez – e a explicação sobrenatural, da manifestação do insólito.

Após a solicitação do Monsenhor, o personagem José Maria toma a palavra:

– Como ia dizendo a Vossa Reverendíssima, morri no dia vinte de março de 1860, às cinco horas e quarenta e três minutos da manhã. Tinha então sessenta e oito anos de idade. Minha alma voou pelo espaço, até perder a terra de vista, deixando muito abaixo a lua, as estrelas e o sol; penetrou finalmente num espaço em que não havia mais nada, e era clareado tão-somente por uma luz difusa. Continuei a subir, e comecei a ver um pontinho mais luminoso ao longe, sem arder, porque as almas são incombustíveis. (Assis, 2011, p. 38, grifos nossos).

A declaração do personagem de imediato já provoca certo estranhamento no leitor, pois se trata de uma afirmação que vai de encontro às leis naturais, desafiando a razão: a vida após a morte e o fenômeno da ressurreição é algo presente apenas nas credences populares e religiosas, não confirmadas pela ciência ou pela razão. Por outro lado, o leitor hesita em não ter a absoluta certeza sobre os fatos, pois, por mais que a tendência seja crer no inexplicável, no sobrenatural, motivado pela atmosfera fantástica promovida pelo título, a percepção de Monsenhor Caldas sobre a possível ausência de lucidez do personagem (“sujeito doido”), causa a dúvida neste leitor e, portanto, o efeito da hesitação. Essa avaliação do padre é sugerida em diversos momentos do conto, afirmando se tratar de um sujeito louco.

Há também certa hesitação experienciada pelo padre, mas entre diferentes possibilidades. Mesmo com as constatações feitas a respeito da lucidez de José Maria, atribuindo certo descrédito à fala do sujeito, Monsenhor Caldas em variados momentos da narrativa, enquanto ouve a história de vida do sujeito, sente também medo deste: mas agora o medo não seria, por enquanto, apenas da possibilidade do sobrenatural, e sim da figura do sujeito louco. Assim lemos:

Era um homem de trinta e poucos anos, pálido, com um olhar ora mole e apagado, ora inquieto e cintilante. Apareceu ali [...] Monsenhor fê-lo entrar e sentar-se; no fim de dez minutos viu que estava diante de um lunático. Perdoava-lhe a incoerência das ideias ou o assombroso das invenções; pode ser até que lhe servissem de estudo. Mas o desconhecido teve um assomo de raiva, que meteu medo ao pacato clérigo. Que podiam fazer ele e o preto, ambos velhos, contra qualquer agressão de um homem forte e louco? Enquanto esperava o auxílio policial, Monsenhor Caldas desfazia-se em sorrisos e assentimentos de cabeça, espantava-se com ele, alegrava-se com ele, política útil com os loucos, as mulheres e os potentados. (Assis, 2011, p. 40, grifos nossos).

Apesar de a descrição do sujeito incitar uma figura fantástica, o que predomina é a avaliação – novamente – do padre sobre a possibilidade da loucura do sujeito e é isso que amedronta Monsenhor.

No decorrer da narrativa, José Maria conta a Monsenhor Caldas como foi sua segunda vida, a partir do renascimento concedido graças à sorte que teve de ser aquele que completaria um milheiro de almas no céu. Assim, convidaram-no “a tornar à terra para cumprir sua vida nova; era o privilégio de cada alma que completasse um milheiro” (Assis, 2011, p. 39). A partir de suas declarações sobre sua segunda vida, desde o seu nascimento, tem-se um estranhamento constante na narrativa, pois José Maria experencia certas vivências que não são recorrentes, ou melhor dizendo, são inexplicáveis de acordo com as leis naturais. O personagem tem, por exemplo, lembranças e plena consciência dos seus primeiros meses e anos de vida, algo que não é explicável ou não é possível, comum – portanto, aproxima-se do insólito: “Mamava pouco; chorava o menos que podia para não apanhar pancada. Comecei a andar tarde, por medo de cair, e daí me ficou uma tal fraqueza nas pernas” (Assis, 2011, p. 40). Igualmente, José Maria tem lembranças de sua vida passada, de sua primeira vida – “A lembrança de três indigestões apanhadas quarenta anos antes, na primeira vida, fez-me recuar” (Assis, 2011, p. 41) – o que levanta mais uma vez o teor fantástico na narrativa, pelo inexplicável, pela impossibilidade de isso acontecer, mas acontece: a razão foi desafiada reiteradamente.

Em seu testemunho de vida, José Maria chega a uma “nova fase” de sua vivência: o casamento que, segundo ele, seria o episódio “trágico” de sua existência e que mais tarde levou-o “ao sangue”. Ao narrar seu testemunho, o sujeito afirma ter pensado suicidar-se por conta de Clemência, a quem mais tarde ele tomaria como esposa. Temos o mesmo tema explorado em variados contos da *Noite*, os quais lidam com a ideia de amor excessivo e o tema da morte e da criminalidades, resumidos como os temas do *excesso*, de *transgressão*, que *extrapolam* as leis estabelecidas. A narração de José Maria amedronta Monsenhor Caldas mais uma vez e este

sentimento é percebido pelo leitor também tensionado diante do diálogo entre ambos, quando José apresenta ao padre o revólver com o qual se mataria:

Então declarei-lhe que me mataria; comprei um revólver, fui ter com ela, e apresentei-lho: é este.

Monsenhor Caldas empalideceu. José Maria mostrou-lhe o revólver, durante alguns segundos, tornou a metê-lo na algibeira, e continuou [...].

E, de um salto, José Maria ficou outra vez de pé, agitando os braços, e dando ao corpo uma cadência. Monsenhor Caldas começou a suar frio. No fim de alguns segundos, José Maria parou, sentou-se, e reatou a narração, agora mais difusa, mais derramada, evidentemente mais delirante. (Assis, 2011. p. 44-45, grifos nossos).

Na sequência, irrompem no conto de Machado mais duas temáticas predominantes nas narrativas fantásticas: o sonho e a presença de figuras diabólicas; neste caso, a presença do próprio Diabo. Dessa forma, José Maria conta ao padre – e a nós, leitores – o tal “caso de sangue”:

Sonhei que o Diabo lia-me o Evangelho. Chegando ao ponto em que Jesus fala dos lírios do campo, o Diabo colheu alguns e deu-mos. “Toma, disse-me ele; são os lírios da Escritura; segundo ouviste, nem Salomão em toda a pompa, pode ombrear com eles. Salomão é a sapiência. Sabes o que são estes lírios, José? São os teus vinte anos.” Fitei-os encantado; eram lindos como não imagina. O Diabo pegou deles, cheirou-os e disse-me que os cheirasse também. Não lhe digo nada; no momento de os chegar ao nariz, vi sair de dentro um réptil fedorento e torpe, dei um grito, e arrojéi para longe as flores. Então, o Diabo, escancarando uma formidável gargalhada: “José Maria, são os teus vinte anos.” Era um gargalhada assim: - cá, cá, cá, cá, cá... (Assis, 2011, p. 45).

Nessa passagem, é possível esmiuçar oportunos aspectos que nos servem como chaves de leitura para a compreensão da narrativa machadiana como pertencente à literatura fantástica. Nos ateremos a três principais: a temática do sonho, a figura do Diabo e, de modo extensivo a esta, a intertextualidade bíblica.

José Maria afirma ter sonhado com o Diabo. No âmbito dos estudos psicanalíticos do onírico, que muito foram e ainda são utilizados para explicar elementos do fantástico, o sonho configura um espaço para a manifestação do fantástico, visto que o onírico é exterior ao mundo entendido como “real”, ambienta-se, então, no mundo “irreal”. Em outras palavras, enquanto sonha, o indivíduo não se encontra na realidade do dormir, mas sim da ação, do devaneio. Por isso, o sonho foi – e talvez ainda seja – tratado como um grande mistério para a humanidade, assim como para a literatura.

De acordo com Maria Zambrano (1978), o sonho surge para aquele que se encontra em tal estado como algo *estranho*, pois este sujeito assiste a si próprio enquanto pratica certas ações; ele é ainda “[...] impotente para mudar-lhe o curso, embora se veja ou se reconheça em uma

ação” (Zambrano, 1978, p. 130). São esses desvios da mente, acentuadamente embaraçosos, que provocam certo estranhamento naquele que sonha, fazendo-o inclusive a sentir medo ou, então, não saber o limite entre o onírico e o real.

Freud, de fato, foi o estudioso que mais se dedicou a estudar o universo onírico, sobretudo do entendimento do sonho como a realização de desejos oprimidos. Contudo, o sonho, neste conto de Machado, ocorre de outra forma para manifestar o fantástico. É o que Roger Caillois (1978) aborda ao sugerir que o sonho é marcado pela incerteza, pelas ambivalências, pelos acontecimentos estranhos e/ou incomuns, pelos mistérios, pelo medo, enfim, favorecendo a construção do fantástico, neste *espaço* do onírico, tendendo a deixar o leitor na dúvida quanto aos limites do sonho (possibilidade do real explicada) e da intromissão do sobrenatural neste mesmo sonho. Por isso, para Caillois,

A convivência do sonho e do fantástico é inevitável, pois o sonho, que é sempre misterioso, pode facilmente tornar-se aterrador. Através dele, a pessoa que dorme se imagina introduzida em um mundo sobrenatural ou, ao contrário, alguma coisa de um mundo interdito lhe parece forçar a entrada de sua consciência. (Caillois, 1978, p. 45).

O universo desconhecido e misterioso do sonho se torna o espaço propício para a manifestação do fantástico. Atrelando tais ideias à narrativa de Machado, a presença do Diabo no sonho de José Maria provoca o medo no personagem, sobretudo a partir do enfoque que o sujeito dá para a gargalhada diabólica da figura demoníaca – “Então, o Diabo, escancarando uma formidável gargalhada: “José Maria, são os teus vinte anos.” Era um gargalhada assim: - cá, cá, cá, cá, cá...” (Assis, 2011, p. 45) –. No leitor, por sua vez, é suscitada a desconfiança, motivada pelo mistério e pela incerteza do sonho, em não saber se é apenas um devaneio do personagem ou se trata da aparição do Diabo naquele espaço onírico. Apesar de não demonstrar uma acentuada hesitação, há nessa passagem do sonho a incerteza e a dúvida do leitor que, como lembra Roas (2014), também é um importante aspecto do fantástico.

Igualmente, a presença ou aparição inesperada da figura do Diabo no universo onírico de José Maria, ou seja, no seu inconsciente, também configura um significativo elemento fantástico na narrativa. A figura demoníaca faz parte da gama de temas do fantástico que provocam sentimentos de medo, perplexidade ou incômodo nos personagens e no leitor. Recorremos novamente às considerações de Todorov (1992, p. 161), resgatando outros ensaios sobre a literatura fantástica, ao agrupar os temas como vampiro, diabo, feiticeiras etc. como aqueles que propiciam a atmosfera fantástica, o irrompimento do sobrenatural. De acordo com o crítico, o tema do diabo foi objeto de numerosas investigações e o

“[...] próprio Freud estudou um caso de neurose demoníaca do século XVIII e declara, seguindo ao Charcot: ‘Não nos surpreendamos se as neuroses desses tempos distantes se apresentam sob vestimentas demonológicas’ (E.P.A., pág. 213). Eis um outro exemplo [...] da proximidade entre os temas da literatura fantástica e os da Psicanálise. (Todorov, 1992, p. 169).

Contudo, convém mencionar que não é o tema que provoca tais sentimentos e manifesta o fantástico em textos fantásticos e sim a maneira como o elemento – perturbador, no caso – interage com o personagem e/ou narrador e faz com que este(s) perceba(m) ou provoque(m) a dúvida ou o incômodo também no leitor – como ocorre em “A segunda vida”. Isso porque a ideia da presença do Diabo somada à ação deste estar lendo uma passagem bíblica, o Evangelho, e à impressão de que o personagem não parece se incomodar com isto, provoca uma sensação de estranhamento e incômodo no leitor que mais uma vez suspeita dos acontecimentos. Não passaria de um sonho estranho? Ou talvez seria fruto da mente perturbada do personagem, talvez lunático segundo o padre? E quanto à possibilidade do assombro, da aparição real do Demônio? Nenhuma resposta é fornecida ao leitor, assim, apropriando-nos das palavras de Todorov sobre uma análise análoga a esta, o leitor tende a vacilar entre duas possibilidades: “[...] ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos” (Todorov, 1992, p. 30), mas o resultado é apenas um: o leitor permanece situado na dúvida e no incômodo do apresentado a ele – e é nessa incerteza que o fantástico ocorre.

Um outro elemento essencial nessa breve declaração de José Maria sobre seu sonho é a intertextualidade bíblica presente, um dos fatores provocadores do incômodo no leitor. Similarmente, incomoda o leitor indireta e implicitamente pela inversão de valores apresentados, porque ao conferir ao Diabo o feito de ler a bíblia, inverte-se a ordem conhecida – do sagrado – e, por esse viés, conforme Todorov (1992, p. 146), quando vampiros e diabos são postos “do lado dos bons” ocorre uma reviravolta. A intertextualidade citada diz respeito ao fato de o Diabo estar lendo o Evangelho e, segundo o que é descrito, refere-se ao Sermão da Montanha⁸⁵, presente nos Evangelhos de Mateus e de Lucas, no qual é apresentado um discurso de Jesus Cristo com a intenção de proferir lições de conduta e princípios morais a respeito de falsos profetas, inclusive, comparados a loucos.

⁸⁵ Passível de ser identificada, sobretudo, pelo trecho: “Toma, disse-me ele; são os lírios da Escritura; segundo ouviste, nem Salomão em toda a pompa, pode ombrear com eles [...]” (ASSIS, 2011, p. 45).

O que incomoda mais o leitor nessa ocorrência, além da possibilidade de a figura demoníaca estar lendo as escritas sagradas e a inversão de valores descrita, é a dúvida em relação ao porquê de o Diabo praticar tal ato. Qual seria a intenção do Diabo ao ler os conselhos sagrados presentes na Bíblia? Seria numa tentativa de aconselhar José Maria ou levá-lo para o caminho do Mal? Haveria alguma relação ao fato de José Maria ter retornado do mundo dos mortos, como numa espécie de pacto (o que também incita o sobrenatural)? Não há indícios suficientes para responder estas e outras possíveis dúvidas que incomodam o leitor. E o fantástico está presente nesta vacilação.

Entendidos do sonho de José Maria, após contar-lhe a Monsenhor Caldas, o sujeito demonstra certas características que afligem tanto o padre quanto o leitor, pois “José Maria ria à solta, ria de um modo estridente e diabólico” (Assis, 2011, p. 45). A figura do Diabo se iguala à de José Maria. Pode ser posta em questão, inclusive, a possibilidade de um assomo de loucura novamente no personagem ou de uma aparente possessão diabólica – a dúvida faz o leitor vacilar.

Rapidamente, o personagem se silencia e conta que, ao acordar do tal sonho, vê Clemência à sua frente e esta presença lhe faz mal a ponto de enlouquecê-lo: “De repente, parou, levantou-se, e contou que, tão depressa abriu os olhos, como viu a mulher diante dele, aflita e desgrenhada. Os olhos de Clemência eram doces, mas ele disse-lhe que os olhos doces também fazem mal” (Assis, 2011, p. 45-46, grifos nossos). Essa aparição – verdadeiramente tangível ou talvez apenas um momento de delírio – atormenta esse personagem.

Nesse mesmo instante, agora na presença de Monsenhor Caldas, José Maria parece se atormentar ainda mais, está transtornado, e parte para cima do clérigo, e assim lemos o desfecho da narrativa:

Neste ponto a fisionomia de José Maria estava tão transtornada que o padre, também em pé, começou a recuar, trêmulo e pálido. “Não, miserável! Não! Tu não me fugirás!” bradava José Maria investindo para ele. Tinha os olhos esbugalhados, as têmporas latejantes; o padre ia recuando... recuando... Pela escada acima ouvia-se um rumor de espadas e de pés. (Assis, 2011, p. 46, grifos nossos).

A descrição física de José Maria mais uma vez se assemelha à figura do Diabo e, junto a suas atitudes agressivas, provoca o medo no padre, que recua. O medo é igualmente percebido pelo leitor, que assume sentimentos de tensão e de perplexidade com a descrição da cena. Surge à cena uma possível interpretação – de um tema também recorrente nos textos fantásticos – a questão do duplo na narrativa: seria José Maria o duplo do Diabo ou vice-versa? A possibilidade

é colocada em questão devido às constantes assimilações entre a fisionomia de José Maria e a figura do Diabo; isso faz o leitor vacilar quanto à essa possibilidade.

Além disso, o leitor detém a indecisão sobre o que estaria realmente ocorrendo nessa cena descrita por um narrador em terceira pessoa, discurso pouco preciso. De modo aparente, José Maria e Monsenhor Caldas se enfrentam num plano superior – escada acima – de onde apenas se ouve “um rumor de espadas e pés”: seria mais uma vez o Diabo encarnado em José Maria enfrentando o clérigo? Ou se trata de um surto de loucura do personagem que avança sobre Monsenhor Caldas? Não há indícios para o leitor tomar uma ou outra interpretação, resta-lhe apenas o inexplicável e – de maneira igual – seu estranhamento diante dos fatos descritos por uma voz narrativa pouco esclarecida a respeito também. É essa dúvida e essa estranheza, provocadas pelo caráter incerto e ambivalente dos acontecimentos narrados e também pela estranheza experimentada pelo personagem Monsenhor Caldas⁸⁶, que, mais uma vez, transmitem à narrativa de Machado de Assis o tom fantástico, colocando-a no rol de narrativas fantásticas brasileiras do século XIX.

Assim, ao explorar temáticas como o sonho, a loucura e figuras diabólicas, Machado constrói uma narrativa permeada a todo tempo pela ambiguidade, onde o verossímil e a fantasia (inverossímil), o natural e o sobrenatural, o mundo real e o mundo onírico se fundem a todo tempo, numa cadeia infinita, manifestando na narrativa a ambiguidade, a dúvida, a hesitação e – por vezes – o medo nos personagens e no leitor; sendo, todos estes, elementos substanciais para o fantástico e, por isso, é coerente dizer que “A segunda vida” é um outro exemplar do fantástico brasileiro.

4.4 MURILO RUBIÃO

O escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991), dentre os demais autores selecionados para este corpus, é o mais conhecido pela crítica como um escritor muito associado ao fantástico. Contudo, como buscamos considerar neste trabalho que o fantástico brasileiro ainda é pouco lido e conhecido por aqui, o mesmo ocorre com os textos de Rubião, pois conforme prefácio de sua obra completa publicada pela Companhia das Letras, “Embora seus livros tenham começado a ser publicados há mais de cinquenta anos e sido elogiados por importantes escritores e críticos, a obra de Murilo Rubião ainda é pouco conhecida por leitores brasileiros”

⁸⁶ Lembremo-nos que Monsenhor Caldas, em diversos momentos, ora estranha as narrações e atitudes de José Maria, pois são inexplicáveis de acordo com a razão, ora sente medo do personagem, justamente por esse estranhamento e pela possibilidade da falta de lucidez que acomete o sujeito em sua segunda vida.

(Companhia das Letras, 2010, p. 8), comprovando mais uma vez que a literatura fantástica brasileira ainda é pouco conhecida, não (só) pela crítica, mas pelo leitor que se interessa por esse tipo de escrita.

Entre a corrente do realismo mágico e do fantástico, Rubião é sempre posto ao lado de outros escritores (mais ou menos) contemporâneos a ele, também identificados às vertentes citadas, como as de Franz Kafka (1883-1924), Julio Cortázar (1914-1984) e Gabriel García Márquez (1927-2014); sendo o último grande representante do realismo mágico latino-americano em resposta ao fantástico europeu. Contudo, como defendemos ao longo de todo o trabalho, não nos interessa aqui distinguir e amarrar textos e autores dentro dos limites do fantástico, muito menos nas fronteiras que este tem com outros gêneros, como previamente fez Tzvetan Todorov (1992)⁸⁷. Da mesma forma, buscamos em Rubião traços da narrativa fantástica, especialmente aquele do século XX, para então entendermos futuramente o panorama dessa literatura no Brasil.

A respeito das afirmações anteriormente expostas, Jorge Schwartz, um dos maiores estudiosos de Murilo Rubião, também as reitera, lembrando da relação entre a escrita de Rubião, Kafka e até mesmo Machado, quanto ao fantástico:

Nas nossas letras inaugura um gênero narrativo cuja temática encontra filiação em Machado de Assis e em Franz Kafka, morto oito anos após o nascimento do escritor mineiro (1916). Um quase contemporâneo na cronologia, um contemporâneo na ficção. O *ex-mágico*, primeiro livro de Murilo Rubião, terminado em 1940, encontra editor somente em 1946. E é em 1943 que vai tomar conhecimento do nome de Kafka, através de sua correspondência com Mario de Andrade. São evidentes, no entanto, o simultaneísmo temático e a intertextualidade de ambos os autores. Insólita é a existência da obra de Murilo Rubião, assim como os temas tratados. (Schwartz, 1981, p. 1, grifos nossos).

É evidente o título muitas vezes carregado pelo escritor mineiro, de escritor fantástico, lhe vale devidamente, pois, como analisou Jorge Schwartz em sua dissertação de mestrado posteriormente publicada (1981), e como também será demonstrado logo a seguir, a escrita muriliana tem muito de extraordinário e, por assim dizer, de um fantástico ímpar, ora próximo, ora distante das teorias do gênero até à sua época expostas, sobretudo por Todorov.

Igualmente, para Castello (1999), a escrita de Murilo Rubião surge como uma grande criação, originalidade e inovação para a narrativa ficcional brasileira a partir dos anos cinquenta, valendo-se sobretudo do “narrador do fantástico – ou mágico?” (Castello, 1999, p.

⁸⁷ Lembremo-nos de que Todorov (1992) limita o fantástico e o distancia de suas fronteiras com o estranho, o maravilhoso e demais sucessões (estranho-puro, fantástico-estranho, maravilhoso-puro, maravilhoso-hiperbólico etc.).

467). Em relação à narrativa fantástica, Rubião consegue explorá-la utilizando diversos recursos irracionais e ilógicos para ultrapassar o nível do real para o do imaginário, de forma a despistar a visão de *desconcerto do mundo* de modo que o leitor se depare com narrações tranquilas, como se nada de extraordinário estivesse acontecendo (Castello, 1999, p. 467). Contudo, como será analisado nas narrativas do escritor, o leitor encontra-se de tal forma apenas num primeiro momento para, depois, passar a demonstrar as sensações e efeitos de sentido do fantástico.

É interessante levantar que, assim como o fantástico teve suas mudanças significativas, principalmente em relação às temáticas e efeitos de sentido pretendidos, a escrita muriliana – embora breve⁸⁸ – teve também certas mudanças ao longo de seu breve amadurecimento. Como lembra Nelly Novaes Coelho, nas orelhas de uma edição da coletânea de contos *O convidado*⁸⁹, por meio de uma simples leitura desde as primeiras publicações de Rubião, até aquela em questão, percebe-se uma mudança “sutil, mas essencial” (Coelho, 1979, s. p.) no universo ficcional do escritor, embora a linha de ficção (do fantástico) se mantivesse. Assim, da mesma forma como levantamos aqui as mudanças nas nuances e temáticas do fantástico, principalmente entre os séculos XIX e XX, Nelly Coelho também percebe essa mudança na escrita muriliana, ao afirmar que

[...] a matéria mágico/lúdica dos primeiros escritos é agora substituída pelo fantástico tal como o entende o nosso século: não mais o fantástico/fantasmagórico de certa novelística tradicional europeia (Edgard Allan Poe, Hoffmann...), nem muito menos o fantástico/maravilhoso das antigas novelas de cavalaria ou dos contos populares [...]. O de Murilo é, sem dúvida, o fantástico/absurdo na linha de Kafka: o fantástico da narrativa que se desenvolve através de um “estranhamento inquietante” [...]. (Coelho, 1979, s. p.).

A observação de Nelly Coelho reafirma o debate aqui exposto de que o fantástico, principalmente na segunda metade do século XX, tende a modificar-se significativamente, especialmente em relação às suas temáticas e, indissociavelmente, aos efeitos de sentidos pretendidos e causados. E Murilo Rubião é, sem dúvidas, um escritor brasileiro que *inaugura* no Brasil essa nova estética do fantástico marcado, sobretudo, pela inquietude diante de um acontecimento inexplicável irrompido, como bem define David Roas (2014).

⁸⁸ Dispomos aqui um dado interessante levantado por Jorge Schwartz a respeito da produção literária do autor. Segundo o crítico, o mineiro mais reescreveu do que escreveu, reunindo apenas trinta e três contos em sua carreira, buscando sempre reeditar suas obras de um modo geral (SCHWARTZ, 1981, p. 2), conforme – provavelmente – seu amadurecimento como escritor. Rubião prezava a qualidade em detrimento da quantidade, por assim dizer.

⁸⁹ RUBIÃO, M. *O convidado: contos*. 2. ed. Prefácio de Jorge Schwartz. São Paulo: Quíron, 1979. (Coleção Jögral).

Semelhante à escrita kafkiana – a qual Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* pouco se adentra na análise, por vezes, inclusive, não considerando *A metamorfose* (1915) como uma narrativa essencialmente fantástica –, Rubião tende a construir suas narrativas pelo viés do estranhamento do próprio homem, através do exagero, da hipérbole que envolve a condição humana. Jorge Schwartz (1979, p. XVIII) elenca tal consideração a respeito do escritor, valendo-se da observação de Antonio Candido, de que, para chamar a atenção para uma verdade, é necessário exagerá-la, provocando, assim, o absurdo. Para Schwartz, “Esta possibilidade de descodificação [da condição humana, com convenções e valores colocados em jogo com o absurdo] lembra a escrita kafkiana, onde ‘o homem normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se regra, não exceção” (Schwartz, 1979, p. XVIII).

Na escrita de Rubião, então, nota-se acentuadamente a presença de valores e comportamentos humanos muito próximos da realidade conhecida e, ao mesmo tempo, colocados sob suspeição e exagero, de modo a provocar essa sensação de estranhamento no leitor, o qual prende sua atenção em tais acontecimentos. Logo, percebe-se que as temáticas relacionadas ao fantástico, com as quais Rubião trabalha, giram em torno do estranho, do absurdo e da ausência de sentido das coisas, as quais, correlacionadas, tendem a provocar diversificadas sensações e sentidos no leitor, cumprindo, assim, a noção de uma narrativa essencialmente fantástica.

O fato de Murilo Rubião ser, como exposto, muito conhecido como um escritor filiado à narrativa fantástica, justifica a seleção de diversificados contos seus para este corpus, não por conta dessa rotulação, mas pela finalidade de se demonstrar as diferentes marcas e mudanças em torno do fantástico no período em questão; a fim de, portanto, comprovar nossas hipóteses elencadas. Busquemos, então, por das análises, comprovar essas marcas fantásticas na escrita muriliana.

4.4.1 “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947)

O conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” compõe o compilado de quinze narrativas publicadas originalmente pelo escritor em 1947, no livro intitulado *O ex-mágico*, obra de estreia de Rubião. Neste livro, cabe ressaltar que o escritor se debruça sobre o cotidiano humano, abordando histórias sob a ótica do fantástico, valendo-se do insólito e da ironia, como analisaremos no conto recortado.

Após valer-se de uma epígrafe bíblica⁹⁰, a narrativa inicia-se com a seguinte declaração do protagonista: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior” (Rubião, 2010c, p. 21). Esse descontentamento é um traço predominante no enredo narrativo, pois o protagonista, um ex-mágico e atual funcionário público, sem sequer nome próprio, demonstra estar constantemente rodeado pelo tédio, do qual reclama, e pela infelicidade. Seguidamente de tal declaração, o narrador-protagonista nos conta de seu passado como mágico, momento no qual reside o insólito da narrativa que se manterá até o final: os truques de magia vão além do conhecido pela realidade, uma vez que o sujeito fazia surgir entre os dedos um jacaré e depois o transformava em um sanfona, retirava de seus bolsos e mangas lençóis, cobras, “esquisitos objetos” e “figuras estranhas” (Rubião, 2010c, p. 22), transgredindo assim a realidade conhecida e instaurando o insólito na narrativa. Essa transgressão é provocada principalmente no início da narrativa, quando afirma “A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendeu ao retirar do bolso o dono do restaurante” (Rubião, 2010c, p. 21), a qual desestabiliza a realidade conhecida do leitor, indo além do conceito de *mágica* conhecido e aceitado.

A partir da descrição feita, a narrativa se desenvolve com base nestas experiências que beiram o insólito, vivenciadas pelo protagonista do conto, as quais vão se acentuando progressivamente, de maneira gradativa – tal qual aos moldes do fantástico, cujos efeitos são causados no leitor num processo ascendente conforme a intensificação das ocorrências sobrenaturais (Penzoldt, 1952, p. 16).

Essa acentuação do insólito emanado a partir das mágicas feitas residem, principalmente, porque, segundo o narrador-personagem, eram involuntárias, ou seja, suas mágicas fluíam de maneira natural e contra sua vontade – externando o insólito – a ponto de incomodá-lo e deixá-lo desesperado, pois já não podia dormir nem paz sem que saia de seu ouvido “[...] um pássaro ruidoso que batera as asas [...]” (Rubião, 2010c, p. 23). Diante de tal situação decide mutilar suas mãos, mas não adiantou pois estas “[...] reapareceram perfeitas nas pontas dos tocos de braço. Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfastiado do ofício” (Rubião, 2010c, p. 23).

É possível notar mais uma vez a presença do inexplicável nesse trecho elencado e nas demais tentativas de suicídio do narrador-personagem, pois estas são inconcluídas devido a

⁹⁰ A epígrafe em questão é: “‘Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre.’ – Salmos, LXXXV, 1”. (RUBIÃO, 2010d, p. 21). Jorge Schwartz (1981), em sua dissertação posteriormente publicada em volume, aborda as epígrafes em Murilo Rubião que aparecem em *O ex-mágico* como importantes elementos-chave para a compreensão da obra do escritor, sendo estas complexas, autônomas e complementares aos contos.

acontecimentos inesperados e sobrenaturais: ao tirar do bolso uma dúzia de leões para ser devorado por eles, nenhum mal lhe fizeram; quando devorou os leões pensando em morrer fatalmente de indigestão, continuou a viver; ao pular do mais alto abismo foi amparado inesperada e inexplicavelmente por um paraquedas; tenta se suicidar por uma arma, mas essa se transforma em um lápis; enfim, em suas palavras “[...] não encontrava meios de libertar-me da existência” (Rubião, 2010c, p. 24) até que ouve de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos e então segue na carreira. Todos esses acontecimentos rompem com a noção de realidade conhecida e as leis naturais, revelando o fantástico na narrativa; nos sustentando na perspectiva teórico-metodológica de Vanderney Lopes da Gama (2010, p. 21), esses são acontecimentos que, ao serem inseridos na narrativa, rompem com a noção de equilíbrio experimentada no início do conto para, então, instaurar o desequilíbrio do fantástico.

Além disso, é possível ainda encontrar na narrativa de Rubião outros traços caros ao fantástico: o tema da metamorfose, do duplo, da loucura e, por primazia, o efeito da ambiguidade, provocada sobretudo pelas diferenças entre a visão de mundo do narrador-protagonista e de demais personagens envolvidos. Esses elementos sob os quais Rubião constrói sua narrativa tendem a aproximá-la ainda mais do fantástico, uma vez que, como analisaremos logo a seguir, emanam os efeitos de sentido segundo as teorias concernentes a esse modo literário.

No tocante à temática da metamorfose, muito característica ao fantástico novecentista a nível mundial, em “O ex-mágico da Taberna Minhota” essa está presente em níveis explícito/implícito e real/sobrenatural simultaneamente. Isso porque depende da linha interpretativa a ser adota pelo leitor sobre o que lhe é apresentado em diversos momentos, como por exemplo em:

Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. [...] Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob meu olhar distante. (Rubião, 2010c, p. 22).

Num primeiro momento, sob a ótica de uma leitura despretensiosa, essas transformações podem ser entendidas como simples truques de mágica, comuns e não impossíveis para as leis físicas conhecidas, não trazendo, portanto, nada de fantástico à narrativa. Contudo, ao continuar a leitura, o leitor inclina-se a acreditar que não são apenas truques de mágica e sim ocorrências insólitas e inexplicáveis, garantindo assim o tema da metamorfose e, indissociavelmente, o

efeito fantástico, visto que o leitor ao mesmo tempo duvida e aceita que aquilo que lhe é apresentado não possui uma explicação lógica, levando-o também à vacilação, à hesitação. Assim, as transformações feitas pelo ex-mágico transgridem as leis conhecidas e reverberam o tema fantástico da metamorfose fazendo com que o leitor hesite entre o real conhecido por ele – sistematizado por explicações lógicas baseadas nas leis da natureza – e o sobrenatural que se apresenta na narrativa, uma vez que as ocorrências narradas extrapolam esse mesmo referente pragmático do real.

A abordagem feita pelo escritor já garante o efeito da ambiguidade para a narrativa; contudo, esta se assegura ainda mais ao demonstrar ao leitor diferentes visões de mundo entre o narrador e demais personagens, como no trecho:

Fui ao chefe da seção [repartição pública onde o ex-mágico, agora funcionário público, trabalhava] e lhe declarei que não podia ser dispensado, pois tendo dez anos de casa, adquirira estabilidade no cargo.
Fitou-me por algum tempo em silêncio. Depois, fechando a cara, disse que estava atônito com meu cinismo. Jamais poderia esperar de alguém, com um ano de trabalho, ter a ousadia de afirmar que tinha dez. (Rubião, 2010c, p. 25).

Percebe-se nessa passagem que o protagonista possui uma visão distorcida da realidade, no tempo e espaço da narrativa, quando comparada à de outro personagem do enredo. Essa estruturação faz com que o leitor, por sua vez, duvide sobre a veracidade de ambos os personagens, resgatando a ambiguidade da narrativa e a hesitação, vacilando sobre o que/quem acreditar e, ainda mais, suspeitando do narrador, sendo este personagem, de frequente dissimulação.

Não somente, essa hesitação leva o leitor ainda apensar e resgatar o tema da loucura – também característico das narrativas fantásticas – concebendo o narrador como possível louco, visto que se mostra discrepante dos demais personagens. Essa dúvida do leitor é elevada sobretudo a partir de outras declarações do ex-mágico, como: “Os meus dias fluíam confusos, mesclados com pobres recordações [...]” (Rubião, 2010c, p. 25) e “Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas [segundo o narrador, são coisas que ninguém enxerga]” (Rubião, 2010c, p. 26). Essas declarações aliadas às descrições de fatos estranhos e inexplicáveis – não meros truques de mágicas – levam o leitor a suspeitar que o protagonista é mesmo acometido por delírios, contudo, nada é possível afirmar com certeza uma vez que a narrativa não fornece demais comprovações, suscitando, assim, uma vacilação ainda maior desse leitor implícito.

A questão do duplo, muito comum aos textos fantásticos, também é encontrada no texto de Rubião, mesmo que de maneira sutil, uma vez que depende de um maior empreendimento interpretativo do leitor implícito. Como bem definido no aporte teórico deste trabalho e como afirma Ana Maria Lisboa de Mello (2000), o duplo (*Doppelgänger*) é um tema recorrente na literatura, especialmente na fantástica, pois provoca questões inquietantes no/para o ser humano, do Eu que pensa e, paradoxalmente, é objeto dessa mesma reflexão. Indagações como “quem sou eu?”, “o que serei [depois de um acontecimento, como a morte, por exemplo] amanhã?” suscitam essas inquietações tanto no personagem da trama quanto no leitor, alcançando mais uma vez a marca fantástica.

Na narrativa em questão, o duplo reside na existência de duas personalidades em um único sujeito: o mágico enfadado e o funcionário público desconsolado. O personagem, no enredo, é situado em duas posições distintas: enquanto o mágico era indiferente, desapegado de emoções – “Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem?” (Rubião, 2010c, p. 22); o funcionário era sobrecarregado delas, capaz até de amar e, ao mesmo tempo, ser revoltado com sua condição e com a humanidade – “O amor que me veio por uma funcionária, vizinha de mesa de trabalho, distraiu-me um pouco das minhas inquietações” (Rubião, 2010c, p. 25), “Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam” (Rubião, 2010c, p. 25).

Nos valendo da teoria de Mello (2000, p. 114), de que “[n]a forma de um companheiro que encarna um lado desconhecido do protagonista, o Outro pode representar a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu”, no conto percebe-se que o mágico – o Outro que carrega consigo o elemento insólito – é a face mais autêntica e ao mesmo tempo vergonhosa desse ser que não se encontra no mundo em que vive, “[...] uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo [...]” (Rubião, 2010c, p. 21) e vê-se em constante inquietação e desconsolo, sentimentos esses que são (por conta da abordagem do duplo) transpostos também para o leitor, o qual estranha e se inquieta com esses sentimentos e constatações do personagem.

Uma construção interessante que Murilo Rubião faz no texto, em relação à temática em discussão, é como esse duplo é despertado no personagem e, conseqüentemente, na narrativa, sendo também a chave de leitura para o entendimento dessa ambiguidade de personalidades. É sabido que o duplo é manifestado de diferentes formas na literatura, mas com certas recorrências, como por intermédio de sombras, reflexos, espelhos, quadros ou fotografias. Conforme Todorov,

Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural [neste caso, o duplo mágico do personagem] é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar. São em particular os óculos e o espelho que permitem [tal construção].

[...]

O espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural (esta relação é atestada em quase todos os textos fantásticos). (Todorov, 1992, p. 129).

No conto, o protagonista exterioriza seu duplo logo nas primeiras linhas da narrativa, ao afirmar “Hoje sou funcionário público [...]” (Rubião, 2010c, p. 21) e ver-se refletido em um espelho “Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota” (Rubião, 2010c, p. 21), trecho em que se assinala o duplo na narrativa, afinal, seria esse mágico uma projeção ou parte da personalidade do próprio narrador-personagem. Reiterando com as constatações anteriores, mesmo que sutilmente, esse duplo intriga o leitor e provoca certos efeitos do fantástico.

De modo aparente, esta narrativa de Rubião assegura o caro recurso da hesitação do leitor à semelhança de Kafka, uma vez que, assim como em *A metamorfose* (1915), a hesitação aparece logo no início da narrativa: no texto de Kafka, o sobrenatural é escancarado na abertura da narrativa, em que Gregor Samsa já acorda metamorfoseado; enquanto em Rubião, o ex-mágico já pratica a metamorfose, ou seja, realiza acontecimentos sobrenaturais (além das leis físicas e humanas) e os reconhece e aceita nas primeiras descrições narrativas – “A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante” (Rubião, 2010c, p. 21, grifos nossos).

Sob o olhar de Todorov (1992), ambos textos não poderiam ser exatamente considerados fantásticos, uma vez que para ele, considerando a obra de Kafka, a presença da hesitação na abertura da narrativa dissolve o elemento fantástico, visto que o elemento fantástico a partir do século XX já faz parte do homem, não causando mais a hesitação no leitor e, por fim, não seria possível afirmar tais textos como fantásticos. Contudo, como defendem certos críticos, a obra de Kafka tem sim como elemento primordial do fantástico a hesitação, não somente pela ideia de aparição sobrenatural, mas pela inquietação e pela hesitação dos próprios personagens diante da transformação do protagonista (Gama-Khalil, 2013).

Do mesmo modo, aproximamos “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947) a essas colocações, visto que a hesitação também se dá pelos próprios personagens diante dos mágicas feitas pelo ex-mágico, que extrapolam as limites naturais, e do chefe que hesita diante da percepção discrepante de realidade do protagonista (destacada anteriormente). Julgamos

importante destacar que o modo como Rubião manifesta o insólito e a hesitação em sua narrativa, embora às semelhanças de *A metamorfose*, consuma-se de maneira particular. Como demonstrado, o principal elemento sobrenatural que emana do texto é disposto a partir das mágicas do protagonista, estas, por sua vez, são inseridas na narrativa de maneira de forma corriqueira, em meio ao cotidiano. Resgatando as teorias de Irène Bessière (2009), Rubião faz o fantástico acontecer a partir de uma mescla entre o conhecido (natural) e o desconhecido (sobrenatural) num cotidiano familiar, ao descrever as mágicas (impossíveis pelas leis físicas e naturais conhecidas) em meio à rotina do protagonista e demais personagens.

Dessa maneira, Murilo Rubião acaba por explorar nuances mais modernas da literatura fantástica, ora se distanciando ora se aproximando das teorias levantadas por Todorov. No conto, não há um acontecimento que rompe com a ordem natural das coisas e tende a causar a hesitação em razão dessa quebra, mas acontecimentos (mágicas) em superposição de dois mundos (natural/cotidiano – sobrenatural/inabitual) que fazem emergir os fatos insólitos e causam a hesitação de uma forma diferenciada, recentemente elencada.

Percebemos que a hesitação, aos modos fiéis de Todorov, é passageira, uma vez que em “O ex-mágico da Taberna Minhota” ao mesmo tempo que o personagem inicial, o dono do restaurante, hesita diante do insólito ele aceita e se interessa por esse acontecimento extraordinário:

[...] ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

[...]

Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me emprego e passei daquele momento em diante a divertir a freguesia da casa com os meus passes mágicos. (Rubião, 2010c, p. 21, grifos nossos).

O par de opostos semânticos entre “perplexo” e “sem meditar/sem fazer questionamentos” nas reações simultâneas do dono do restaurante diante do ocorrido demonstram essa efemeridade da hesitação de Todorov (1992), “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1975. p. 31). Contudo, como já demonstrado, a hesitação ocorre no conto de outra forma, semelhante aos modos de Kafka, quem Todorov desconsidera como fantástico, mas que é amplamente aceito pela crítica mais moderna sobre a literatura fantástica, evidenciada no capítulo teórico deste trabalho.

Sabemos que Murilo Rubião nega a influência de Kafka em seus escritos, principalmente no livro *O ex-mágico*, com base na crítica de Álvaro Lins, um ano após o

lançamento da obra, que, aliás, foi o primeiro crítico a apontar essa proximidade entre os autores:

Já afirmou o Sr. Murilo Rubião que não sentiu nenhuma influência direta de Franz Kafka, pois, só veio a ler o tchecoslovaco genial depois de haver escrito *O Ex-Mágico*; e não temos motivos para duvidar da sua declaração. Pouco importa: não estamos definindo uma influência, porém sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a essa determinada concepção de mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente. (Lins, 1963, p. 266).

Embora Rubião recuse essa influência kafkiana em sua obra, é possível notar sim, como reforçou Lins, certas confluências, sobretudo em relação à metamorfose e o efeito peculiar da hesitação. Contudo, como também diz o crítico, é desimportante essa constatação de proximidade, pois o que é mais é significativo é reconhecer a habilidade de ambos os escritores, especialmente Rubião, em explorar a narrativa fantástico frente à era moderna, uma vez que ambos lidam com os efeitos de sentido e a matéria fantástica de modo peculiar.

Também pouco importa tentar encaixar o texto muriliano fixamente entre as vertentes fronteiriças do realismo mágico, do suprarrealismo ou do estranho, rótulos que por vezes foram atribuídos ao escritor, pois “[...] o autor estabelece uma ruptura com a tradição narrativa brasileira, transcendendo os simples modelos de escola ou superando os padrões estéticos estabelecidos” (Cánovas, 2004, p. 19), constituindo assim uma escrita singular, mas que detém muito do fantástico. Por fim, como observado, este conto muriliano apresenta-se, portanto, como um exemplar da literatura fantástica brasileira do século XX, indo além da concepção de Todorov (1992), de que o fantástico se restringe aos séculos XVIII e XIX.

4.4.2 “Os dragões” (1965)

O conto “Os dragões” foi publicado pela primeira vez em 1965, arranjado ao livro *Os dragões e outros contos*, terceira obra publicada do escritor, anterior à *O ex-mágico* (1947) e *A estrela vermelha* (1953). Como o título já enuncia, o conto traz como personagens dragões que apareceram subitamente em uma cidade do interior, não identificada, e foram inseridos nela, desenvolvendo habilidades de estudo e trabalho. O ser mitológico já é inserido abruptamente na primeira linha da narrativa: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes” (Rubião, 2010d, p. 47), fazendo com que essa enunciação de abertura já instaure o insólito no texto, pois rompe de imediato com a ordem estabelecida.

Narrado em primeira pessoa, cujo narrador não é nomeado, o conto lida com ocorrência de dragões que chegam à cidade, mas que não são aceitos de antemão pela sociedade, provocando “[...] absurdas discussões surgidas com a chegada deles ao lugar” (Rubião, 2010d, p. 47). A primeira controvérsia sobre os seres é instaurada pelo vigário que, fiel à sua tradição religiosa, afirma que “[...] não passavam de enviados pelo demônio [...]. Ordenou que fossem encerrados numa casa velha, previamente exorcismada, onde ninguém poderia penetrar” (Rubião, 2010d, p. 47). Tal passagem pode ser interpretada sobre a ótica da iconografia católica que, conforme Francis Uteza (p. 8), entende o ser mitológico herdado da cultura Oriental para a Ocidental como a besta a ser derrotada⁹¹, ligando a imagem do dragão ao demoníaco⁹². A temática do demoníaco se liga também à do sobrenatural, fazendo parte do inventário da literatura fantástica; não só pela exploração do diabólico, mas também, no conto em questão, pela ruptura da ordem estabelecida ao inserir no mesmo plano o natural (cidade pacata do interior) e o sobrenatural (os dragões, seres mitológicos e/ou demoníacos).

Na conjuntura das discussões, quem resolve o impasse da permanência ou não dos dragões no conto é o padre, que determina que eles deveriam receber nomes de batismo, alfabetizados e inseridos, assim, na sociedade, recebendo a devida cidadania, cumprindo direitos e deveres pré-estabelecidos. Dessa forma, foram entregues ao narrador-personagem para serem educados. No enredo, tal qual os seres humanos, os dragões contraem doenças e morrem, restando apenas dois deles que são identificados: Odorico, o mais velho e libidinoso, “Desastradamente simpático e malicioso, alvoraçava-se todo à presença de saias. Por causa delas, e principalmente por uma vagabundagem inata, fugia às aulas” (Rubião, 2010d, p. 49); e João, estudioso e solícito, “Ameno no trato [...] aplicava-se aos estudos, ajudava Joana [esposa do narrador] nos arranjos domésticos” (Rubião, 2010d, p. 49). A narrativa se encerra – após a morte de Odorico, “[...] a tiro fortuito, provavelmente de um caçador de má pontaria” (Rubião, 2010d, p. 49), e a fuga de João, provavelmente com o circo que havia chegado à cidade pois, “[...] após a partidas dos saltimbancos, verificou-se a fuga de João” (Rubião, 2010d, p. 50) – com a seguinte declaração do narrador:

Seja qual a razão, depois disso muitos dragões têm passado pelas nossas estradas. E, por mais que eu e meus alunos, postados na entrada da cidade, insistamos que permaneçam entre nós, nenhuma resposta recebemos. Formando longas filas,

⁹¹ Tão é verdade que na concepção e iconografia católica, o dragão aparece como aquele derrotado por Arcanjo Gabriel e São Jorge, num oposto entre o Bem e o Mal.

⁹² Murilo Rubião, inclusive, como já exposto anteriormente, lança mão de uma epígrafe bíblica sobre o tema: “‘Fui irmão de dragões e companheiro de avestruzes.’ – Jó, XXX, 29” (RUBIÃO, 2010e, p. 47), também confirmando essa noção de ser diabólico.

encaminham-se para outros lugares, indiferentes aos nossos apelos. (Rubião, 2010d, p. 51).

Percebemos na narrativa um recurso do fantástico contemporâneo muito bem explorado por Murilo Rubião: a consonância paradoxal entre o natural e o sobrenatural de modo harmonioso, operados pelo processo de transgressão. Em outras palavras, “Os dragões” aproxima paradoxalmente a ordem natural conhecida, ao situar o enredo no tempo e espaço conhecidos pelo leitor, de uma sociedade regida pela cultura, religião, leis e costumes de uma cidadezinha, ao mesmo tempo em que há nesse sistema a presença de seres mitológicos, inexistentes sob as leis naturais, que se comportam e sofrem tal qual os seres humanos. Ou seja, em um tom fabular⁹³, há no conto coexistência do sólito e do insólito configurado por uma lógica interna da narrativa e o pacto narrador-personagens-leitor, tão fundamental ao fantástico.

Como já discutido em capítulos anteriores, esse pacto é necessário para manifestar os efeitos de sentido do fantástico no leitor implícito. Todorov (1992), Roas (2014), Bessière (2009) e Umberto Eco (1994) assimilam, de forma mais ou menos parecida, esse acordo no qual o leitor acredita que o apresentado faz parte de seu contexto sociocultural e, ao mesmo tempo, reconhece a existência de fatos não condizentes com as leis naturais de seu referente pragmático. Resgatando um posicionamento de Eco em relação à ficção,

Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com sua ressurreição). [...] Por quê? Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência, um mundo que daqui para frente passaremos a chamar, sem muitos compromissos ontológicos, de *mundo real*. (ECO, 1994, p. 83, destaque do autor).

Do mesmo modo, a narrativa fantástica – como também reforçam os teóricos já apontados – depende desse acordo do leitor e, no conto de Rubião, o acordo existe a partir do momento no qual o leitor aceita o proposto pelo narrador. Assim, no conto, Rubião opera um caráter fundamental para o fantástico, a verossimilhança, distanciando-o do maravilhoso, pois, ao contrário deste último, no fantástico há a narração mais próxima possível da fidelidade da natureza física e humana. Dessa forma, em “Os dragões”, existe a descrição de fatos fiéis, como todo o sistema de organização social dessa pequena cidade, envolto por leis, religião e cultura,

⁹³ É sabido que o gênero fábula é conhecido por explorar a personificação de animais, ou seja, empregar personagens animais com características humanas (de fala, sentimentos e comportamentos); por isso o conto de Rubião aproxima-se desse tom fabular, mas como recurso de manifestação do fantástico.

configurando a verossimilhança, ao passo que é rompida a partir da inserção dos dragões e dos comportamentos desses e dos demais personagens em relação a estes seres.

Neste conto, então, encontramos o verossímil e o inverossímil de maneira igualmente presentes, sob, como define Roas (2014, p. 25), a transgressão das leis que regem o mundo real; dessa forma, “Os dragões” compõe-se de uma história sobrenatural num mundo aparentemente natural, garantindo o efeito fantástico, sobretudo do fantástico mais contemporâneo.

Essa congruência sólita e insólita se dá de duas maneiras no conto. A primeira, e mais proeminente, reside no fato de os dragões serem passageiramente rejeitados na sociedade em questão e posteriormente aceitos, dentro da normalidade, não sendo mais estrangeiros e sim pertencentes àquele lugar, vivendo como os demais cidadãos. A segunda consiste na impressão de banalização do modo como os dragões vivem nesta sociedade, que não surpreende o narrador e personagens, mas que intriga o leitor, como no trecho:

Regressando, uma noite, da reunião mensal com os pais dos alunos, encontrei minha mulher preocupada: João acabara de vomitar fogo. Também apreensivo compreendi que ele atingira a maioridade.

O fato, longe de torná-lo temido, fez crescer ainda mais a simpatia que gozava entre as moças e rapazes do lugar. (Rubião, 2010d, p. 50, grifos nossos).

A habilidade de o dragão “vomitar fogo”, como é conhecida na mitologia, é normalmente aceita, não surpreendendo os personagens levando à banalização e naturalização da ocorrência. Contudo, o leitor, por sua vez, tende a se desorientar diante dessas ocorrências e é levado à vacilação e à dúvida quanto às possibilidades, endossando o elemento fantástico no conto.

Pode-se dizer que sob o olhar crítico de Todorov, esse texto muriliano não poderia ser considerado fantástico devido à falta de hesitação, condição, para o búlgaro, fundamental ao gênero, que é dissolvida logo na primeira linha da narrativa, afirmando a chegada aparentemente normal dos dragões que logo são aceitos pelos habitantes daquela cidadezinha. Ao considerar os fatos como naturais, segundo Todorov, deixa-se o fantástico para adentrar no maravilhoso, já que a hesitação deixa de existir já no início da narrativa diante dessa naturalização.

Entretanto, cabe levantar questionamentos como: quem hesita? Quem deve hesitar? Essa hesitação é restrita apenas aos personagens, ao narrador ou ao leitor? Tomando as teorias mais recentes sobre a coexistência do natural com o sobrenatural, a hesitação do leitor ocorre no texto de maneira particular, a partir de sua desorientação diante dos fatos sobrenaturais (em meio aos naturais), podendo ser aceitáveis ou não. Desse modo, a hesitação do leitor ocorre na

dúvida e na inquietação ao tomar conhecimento de que os personagens educam e convivem com os dragões, sem questionarem ou estranharem essa *aparição*. Assim, se não há a hesitação por parte dos personagens e do narrador, haverá por parte do leitor; não rigorosamente por um leitor real, mas – até como o próprio Todorov nos ensina – mas por um leitor implícito, aquele que, ao mesmo tempo, no jogo da narrativa, é o agente que opera esse jogo e é jogado por ele (Iser, 1999).

O termo *aparição*, ao qual damos ênfase, é de fundamental importância, pois – uma vez que as possibilidades de análises dos elementos fantásticos no conto, especialmente da hesitação, possam ser questionadas a quem leva em conta somente a teoria de Todorov – entendemos, respaldando-nos em teorias posteriores, que o fantástico não se configura apenas por essa hesitação e sim pelos mecanismos de surpresa, desorientação, medo (Ceserani, 2006), dúvida e inquietude (Roas, 2014) despertados no leitor pela construção de um enredo que lida com a *aparição* (CALLOIS), a transgressão (Roas, 2014), o inexplicável (Paes, 1985) ou “[...] o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal [...]” (Bessière, 2012, p. 306). Neste caso, o leitor é tomado pela surpresa, dúvida e desorientação devido a essa *aparição* inexplicável (a ele) dos dragões e à aparente aceitação na normalidade pelos demais personagens da cidade do conto.

Em suma, o sentimento do fantástico em “Os dragões” é a florado por essa coexistência entre o natural e o sobrenatural em razão da *aparição* dos dragões que sustentam o efeito de estranhamento (no leitor) e a transgressão da realidade, característicos de um fantástico mais recente, posterior ao que entendemos como fantástico tradicional (oitocentista), agora associado ao fantástico no nível da linguagem. Tão peculiar na escrita de Murilo Rubião, o absurdo encontra-se neste conto ao lado da normalidade, que desorienta o leitor e faz instaurar o fantástico.

Dessa forma, Rubião insere sua literatura nos limites do fantástico operando, por vezes, com a tradição dessa literatura – como com o emprego da hesitação e rompimento da realidade – e com uma conjunção de uma abordagem fantástica mais recente, com elementos pouco recorrentes nesta tradição – como a *aparição* do sobrenatural logo no início da narrativa e a hesitação despertada somente no leitor, não mais nos personagens e narrador.

4.4.3 “Epidólia” (1974)

Entre os contos selecionados do escritor mineiro, “Epidólia” é o que mais se aproxima da tradição fantástica com relação à temática e aos efeitos causados no leitor. Sua primeira

reprodução data de 1974, ajuntada à quinta obra publicada por Murilo Rubião, intitulada *O convidado: contos*, a qual reúne demais textos como o homônimo “O convidado”.

O conto inicia com a narrativa do desaparecimento de um fantasma – que o leitor só descobriria tratar-se desse elemento sobrenatural posteriormente, no decorrer da narrativa – para o protagonista, Manfredo: “Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (Rubião, 2010a, p. 175). O texto é narrado sob o discurso em terceira pessoa, de um narrador onisciente, em alguns espaços principais: um parque e um hotel não discriminados e em outros estabelecimentos pelos quais Manfredo passa, uma farmácia, um bar e a parte velha de um porto – espaços comuns, exteriorizando a verossimilhança no conto.

Após esse desaparecimento inesperado da personagem Epidólia, a trama se desenvolve em torno da busca de Manfredo pela amada, nos locais supracitados, a fim de encontrá-la e tê-la novamente em seus braços. O protagonista encontra-se, em diversos momentos, em retorno com seu passado, como numa espécie de viagem, entre pessoas que o conheciam, como no contato com o velho guarda do parque, Arquimedes, “[...] que o acompanhara do grupo escolar à universidade [...]” (Rubião, 2010a, p. 175) e que o chamava de “Manfredinho”, devido à proximidade; e com sua tia Sadade, a qual lhe dizia que seus pertences se encontravam no ginásio, no colégio interno ao qual o protagonista não mais retornara há muito tempo (Rubião, 2010a, p. 179). As recorrências ao passado e as passagens por locais que de alguma forma lhe traziam recordações fazem o tempo e o espaço da narrativa evocarem a sensação de sobrenatural, sobretudo em paralelo com o repentino desaparecimento – suscitando no leitor a hesitação do fantástico.

Na busca de Manfredo, o leitor vê-se diante da dúvida, ao lado do protagonista, por, assim como este, por não saber exatamente o ocorrido com a personagem, nem por onde estará. O elemento do sobrenatural vai se intensificando gradativamente na medida em que Manfredo vai descobrindo pistas de que Epidólia aparece e desaparece de maneira fugaz e de tempos em tempos para outros personagens também, como o pintor, “[...] o último amante dela” (Rubião, 2010a, p. 180), o qual afirma vê-la apenas eventualmente, como modelo para seus retratos:

- Nos últimos anos só pintei Epidólia. – A voz estava em desarmonia com seu físico jovem, parecendo vir de alguém envelhecido precocemente. Expressa dolorosa fadiga, a necessidade de livrar-se de incômodas reminiscências:
- Não foi minha amante, apenas modelo – prosseguia com dificuldade crescente. Nada lhe pagava, sabia pouco do seu passado.
- A última vez que a vira? – Sim, lembrava-se inclusive do vestido que usava no dia, ele que só lhe pintara o corpo. Fora na porta da farmácia Arco-Íris, de propriedade de um tio dela. (Rubião, 2010a, p. 180, grifos nossos).

Além da fugacidade em torno do mistério de Epidólia, é possível encontrar no trecho outras recorrências ao tempo passado, nas afirmações destacadas, em que o pintor se apresenta para o protagonista jovem mas ao mesmo tempo envelhecido, causando uma ambiguidade na narrativa e a dúvida no leitor. Esse efeito é intensificado ainda mais na sequência, quando Manfredo encontra a tal farmácia, aparentemente “[...] do século passado, com vidros contendo líquidos coloridos [...]. O farmacêutico, um velhinho de terno branco, chinelas de lã, teria quase a idade da botica” (Rubião, 2010a, p. 181).

Neste momento, do encontro entre Manfredo e o velho tio de Epidólia, o insólito se instaura por completo na narrativa e o leitor entende que a personagem é, na verdade, um fantasma:

- Perdoe-me a insistência: quem mais poderia saber o paradeiro dela?
 - Ninguém, ou muitos. Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre. É possível que a esta hora já esteja nas docas [...].

Manfredo seguiu pela parte velha do porto [...]. Nada lhe repugnava, nem mesmo o cheiro intenso de frituras de peixe, porque Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçando flores. A sua imagem crescia, tomava forma, quase adquirindo consistência. Perto e longe, a amada se perdia por detrás do casario. (Rubião, 2010a, p. 181, grifos nossos).

A (des)aparição de Epidólia sustenta o elemento sobrenatural e, por consequência, o fantástico na narrativa, ao suscitar a ideia de que a personagem (re)aparece de modo ilógico, transgredindo as leis da física e da natureza conhecidas, fazendo o leitor crer na ideia de um fantasma, ou melhor dizendo, de uma presença, próxima ao fantástico tradicional de *Le Horla* (1886), de Guy de Maupassant, e ao conceito freudiano de estranho [*Das Unheimliche*], causando a sensação de estranhamento e até mesmo de terror na narrativa e, por extensão, no leitor que se identifica com a trama e os personagens envolvidos.

Outro sentimento do fantástico bem desenvolvido nesta narrativa de Rubião é o da angústia, da inquietude, tanto no protagonista quanto no leitor implícito que se identifica com ele, diante da procura inquietante de Manfredo por Epidólia e, proeminentemente, ao término da narrativa, em que o protagonista se encontra desesperado em busca da amada pelo velho porto, batendo de porta em porta em profunda exasperação:

O processo era lento, desesperador. [...] Acredita que gritando pelo nome ela [Epidólia] acudiria. Grita. Atrás dele ajuntavam-se crianças, formando um cortejo a que em seguida se incorporariam adultos [...] unidos todos em uníssono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. [...].

Chegara à exaustão e o nome da amada, a alcançar absurdas gradações pelo imenso coral, levava-o ao limite extremo da angústia. Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia o mar.
O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida. (Rubião, 2010a, p. 182).

A angústia do modo pelo qual a narrativa se encerra, semelhante a um cortejo, é reportada ao leitor, garantindo mais uma condição da tradição fantástica. O leitor também é tomado pela dúvida devido à ambiguidade construída, fazendo-o hesitar se o que foi narrado em torno do protagonista realmente aconteceu, aceitando a presença do fantasma, ou considerando-o a faceta de uma possível loucura desse protagonista, que nunca saiu da antiga cidade Pirópolis e não estava no velho porto. As respostas para as duas possibilidades não lhe são dadas pela narrativa, garantindo assim a hesitação e a ambiguidade até mesmo ao desfecho da história.

É interessante colocar em discussão, também, o nome atribuído por Murilo Rubião à cidade onde se passa a trama: Pirópolis. De fato, sem se tratar de um município verdadeiramente existente, pode-se dizer que se trata de um neologismo construído pelo autor, expondo parte de sua escrita conhecida como ironia de um escritor crítico moderno, que lança mão da literatura como espaço de reflexão da própria literatura e do homem na relação com o mundo ordenado. Assim, a ironia no nome atribuído à cidade reside na formação e atribuição de sentido que lida com a raiz “pirar” / “pirada”, estendendo-se semanticamente à ideia de loucura.

Na história, há elementos que sustentam essa ideia de loucura compartilhada entre os personagens da narrativa. Contudo, essa loucura diz mais respeito à ideia de rompimento com os valores, costumes e leis sociais, sendo – de forma irônica – aquele/aquilo que foge a esses acordos, o louco. Isso se comprova, por exemplo, na descrição de quando Manfredo vai até o Hotel Independência à procura de Epidólia, mas encontra-se de pijama, exprimindo problemas de regulamento (leis, códigos, condutas etc.): “Foi recebido na portaria pelo próprio gerente. Este, cara amarrada, certo de estar atendendo a um hóspede, perguntou-lhe se desconhecia a proibição regulamentar do uso do pijama fora dos alojamentos” (Rubião, 2010a, p. 176). Como bem elenca Hermenegildo Bastos, em seu estudo sobre o autor e obra, essa é uma particularidade do fantástico contemporâneo em Rubião – em paradoxo com marcas da tradição do tema fantasmagórico – visto que “No fantástico contemporâneo, a lei, como afirma Sartre, perde o sentido de lei porque se torna fim em si mesma, a lei é um capricho e, assim, o capricho é a única lei” (1999, p. 96-97).

Outro ponto a ser examinado neste conto é sua principal característica em relação à tradição: o tema do fantasma. Para isso, resgatamos, primeiramente, uma definição mais ampla:

Fantasma é aquilo que se mostra, se esconde e volta a se mostrar, é o monstro. O adjetivo substantivado “fantasmagórico”, diz Bellemin-Noël, é a arte de pôr em cena os fantasmas. Em outras palavras: o fantasma está, ao mesmo tempo, presente e ausente: “é alguma coisa mas não é em si mesmo, o fantasma torna-se meio para a aparição daquilo que não é.” A leitura ou percepção do fantasma consiste na “...descoberta de um objeto que é não perceptível.” (Bastos, 1999, p. 94).

Assim, em “Epidólia”, o fantasma surge quando desaparece, na primeira linha do conto, deixando apenas rastros para o protagonista que “Ainda conservava o calor dele [o corpo de Epidólia] na mão encurvada, a prender o vazio” (Rubião, 2010a, p. 175). Dessa forma, o fantasma está na ausência, no desaparecimento que afeta o protagonista, pois, “O fantástico na literatura consiste em pôr em cena os fantasmas e, com eles, a consciência que os alimenta – o personagem” (Bastos, 1999, p. 95), assim, Epidólia existe pela percepção e nutrição dada por Manfredo, Pavão (o pintor), seu tio farmacêutico e, por extensão, o narrador e o leitor, levantando a ideia de fantástico, da vacilação em relação com o sobrenatural.

O narrador deste conto é também quem hesita diante dos fatos junto ao leitor, pois, diferentemente da grande maioria dos textos da tradição fantástica escritos sob a ótica da primeira pessoa, Murilo Rubião atribui neste um narrador observador, em terceira pessoa, posto estrategicamente do lado de fora, assim como o leitor. Neste caso, o narrador não tem a onisciência do narrador das histórias fantásticas tradicionais e seu conhecimento dos fatos narrados está à mercê do protagonista, o foco da narração, limitando sua percepção das informações apenas no que testemunha, afirma.

O testemunho do narrador, por sua vez, faz o leitor crer maiormente naquilo contado, assegurando o pacto narrador-leitor implícito, para, então, levar esse leitor à vacilação quanto aos fatos sobrenaturais. Nesse sentido, Arrigucci Júnior denomina o leitor muriliano como sonhador cúmplice, pois o leitor,

[...] ao se identificar com o narrador ou com o personagem em que recai o foco narrativo, é levado a assumir o papel de um sonhador cúmplice. Mais precisamente, de alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo que se vê de fora. É que o mediador para o mundo ficcional, sendo parte integrante deste, está até certo ponto distanciado, na posição de quem sonha acordado, com uma lucidez minuciosa que tende a objetivar a experiência que está vivendo e, na maioria dos casos, narrando. Não se espantando, ele nos encaminha para a familiaridade com o insólito, fazendo do mundo de fora uma extensão do de dentro e sugerindo uma continuidade efetiva entre o fantástico e o real (Arrigucci Júnior, 198, p. 146).

O conto “Epidólia”, é, portanto, mais um exemplo de texto fantástico muriliano que opera com a junção da tradição, com a temática fantasmagórica particular à tradição do fantástico oitocentista, à modernidade, a considerar o emprego de um narrador em terceira pessoa, de forma harmoniosa.

4.4.4 “O convidado” (1974)

Na continuidade da obra de Murilo Rubião, encontra-se o conto homônimo que intitula o volume, “O convidado”. Narrado em terceira pessoa, sob o discurso de um narrador onisciente, o conto gira em torno do protagonista José Alferes que, após receber um convite sem muitos detalhes para uma festa, logo nas primeiras linhas do escrito, desassossega-se em descobrir quem o convidou, a data e o local da festa. Podemos afirmar que acontecimentos estranhos começam a aparecer desde o início do conto.

Alferes residia na cidade havia poucos meses e não pleiteava laços de amizades além dos funcionários do hotel onde morava e da vizinha Débora. Aflito com a chegada do convite, vai até a loja de aluguel de roupas em busca do traje para a tal festa, pois esse era o único detalhe apresentado no convite, e em busca de respostas, mas não as encontra – “[...] percebeu que seu interlocutor [o senhor funcionário da loja] ocultava alguma coisa” (Rubião, 2010b, p. 198). É aconselhado pelo funcionário a procurar Faetonte, um taxista que conhece toda a vida noturna da cidade, quem estranhamente o encontra “[...] entre vários táxis no estacionamento [...]” (Rubião, 2010b, p. 200). Ele o leva até a festa, pois conhecia o caminho. Ao chegarem, a descrição do local se encarrega de trazer à narrativa um cenário sombrio:

Detiveram-se ao deparar um sobrado mal iluminado e meio escondido por muros altos.

- Tem certeza que é neste lugar, Faetonte? – A ausência de outros automóveis em frente à casa e sua minguada iluminação justificavam seu ceticismo.

- Absoluta. Olha ali, é o porteiro se dirigindo ao nosso encontro. (Rubião, 2010b, p. 200, grifos nossos).

Após chegar ao local, com certo estranhamento Alferes entra no salão de festas e se incomoda com o local e as conversas e se inquieta ao ser informado de um *convidado* especial que chegaria, porém, ninguém lhe elucidava de quem se tratava. Observa Astéroepe, uma bela mulher, a quem enchia de perguntas sobre o tal convidado e esta lhe dava apenas respostas evasivas. Com medo, o protagonista foge, tentando voltar para casa a pé, pois Faetonte nega-se

a levá-lo; contudo, após vários incidentes, acaba voltando para a festa, não podendo desvencilhar-se dela. Lá, Astérope toca-lhe o braço, assustando-o e o conduzindo a um caminho desconhecido e estranho, encerrando-se a narrativa sob um estranhamento:

Ela fingiu não perceber o temor estampado no rosto dele e arrastou-o consigo:
 - Sei o caminho.
 - Saberá? – Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar.
 (Rubião, 2010b, p. 206).

No conto, várias são as dúvidas construídas e refletidas, tanto pelo protagonista, quanto pelo leitor, indicando se tratar de uma narrativa de cunho fantástico. À primeira vista, este texto muriliano aproxima-se do fantástico por situar a trama, no tempo e espaço, de um cotidiano (a verossimilhança) para então provocar a dúvida no leitor em razão, principalmente, de uma ambiguidade mantida do começo ao fim. Assim, a história se desenvolve numa esfera cotidiana aparentemente real/normal, mas que é, constante e imediatamente, deturpada por uma sequência de fatos estranhos/anormais que irrompem na narrativa, como a falta de detalhes (data, hora, local, realizador etc.) no convite, o fato do protagonista tomar exatamente o táxi cujo motorista sabia o caminho da festa, entre tantos outros, ou ainda o fato de ninguém dizer de quem se trata o tal convidado e se esquivarem de questionamentos.

Além disso, em complementação, o enredo se encerra sem que o leitor compreenda do que se tratava a festa, quem era o convidado, por que era tão aguardado, para onde José Alferes foi conduzido Astérope, entre outros, que sustentam a ambiguidade e, consecutivamente, a inquietação no/do leitor.

Esse paradoxo entre o normal e o estranho é construído e descrito por meio do foco narrativo em terceira pessoa de um narrador que tenta trazer à narrativa uma certa naturalidade às ações e ocorrências, como se não passassem de meras causalidades ou coincidências, como o fato de Faetonte saber o local da festa, afinal “[...] o motorista de táxi do posto da esquina que era, no setor hoteleiro, o condutor habitual dos que procuravam divertimentos noturnos na cidade” (Rubião, 2010b, p. 198); da festa se tratar de uma tradicional “[...] festividade religiosa ou de insípida comemoração acadêmica” (Rubião, 2010b, p. 197), de descrever a suspeita de José Alferes, o qual acreditara que o convite partira de sua vizinha Débora, pois “O talhe feminino da caligrafia autorizava essa suposição” (Rubião, 2010b, p. 197); ou, ainda, o convencimento de que muitos sabiam da festa, “Se não, como explicar o procedimento de tanta gente alugando indumentárias especiais nessa época do ano, quando o calendário não indicava nenhuma festividade tradicional?” (Rubião, 2010b, p. 198).

O leitor, assim, é levado pelo discurso do narrador de que se trata de algo natural, ao passo que é surpreendido por fatos estranhos, como os anteriormente elencados, hesitando, então, pela sequência do enredo, aproximando-se da condição fantástica tradicional. Não somente, encontramos no conto a ambiguidade que faz transmitir ao leitor essa sensação de incerteza, provocada não só pela presença de fatos estranhos, mas também por construções linguísticas no foco narrativo:

A resposta pouco o esclareceu: acreditava que sim, porém nada de positivo soubera pela boca dos fregueses atendidos na parte da manhã. (Rubião, 2010b, p. 198, grifos nossos).

Astérope olhou-o fixamente, como se pretendesse descobrir nele algo que ainda não decifrara [...]. (Rubião, 2010b, p. 203, grifos nossos).

Calava a desconfiança, preocupado em descobrir se teria visto uma jovem senhora parecida com ela [Astérope] num quadro, folhinha ou livro. (Rubião, 2010b, p. 204, grifos nossos).

Aqueles jardins intermináveis, a sua incapacidade de falar a linguagem dos convivas, um convidado cuja ausência retardava a realização da festa. A beleza de Astérope. Agarrou-a pelos ombros, obrigando-a a encará-lo. Seria o brilho dos olhos? (Rubião, 2010b, p. 204, grifos nossos).

As expressões destacadas reforçam uma semântica de dúvida, de imprecisão, enfim, de ambiguidade que se estende até o leitor, que hesita.

Apesar de apresentar tais condições da tradição, o fantástico de Rubião, neste conto, tende a se avizinhar mais de um fantástico moderno por abordar a temática do absurdo. Resgatamos, aqui, o respaldo teórico deste em torno do fantástico, cujas concepções mais recentes de críticos quanto à esta literatura conceituam o fantástico contemporâneo na transgressão dos espaços conhecidos do leitor fazendo se sobressair o caos do mundo moderno que, entre outras coisas, aflige e inquieta esse leitor implícito.

Nessa perspectiva, na narrativa, além dos elementos estranhos que assimilam esse caos e desordem, também percebemos um ambiente desordenado em certos trechos, como quando o personagem principal, incomodado com a festa e os participantes dela, tenta retornar para casa a pé, pois Faetonte recusara-se tal serviço por estar a aguardar o convidado:

Alferes desceu do carro resmungando, disposto a enfrentar a cerração. Pelos seus cálculos, bastaria caminhar um quilômetro para chegar à parte mais habitada do bairro, onde encontraria condução fácil. Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra um muro. Seguiu encostado a este durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, teve a impressão de que se embrenhara num matagal. Daí por diante, perdeu-se. Ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos.

Perdera o chapéu de plumas, a roupa rasgara-se em vários lugares, romperam-se as sapatilhas no calçamento irregular dos diversos sítios pelos quais passara. Os pés sangravam. Aflito, buscando na escuridão luz de casa ou de rua que o orientasse, desequilibrou-se e rolou por um declive. Ao levantar-se, avistou bem próximo, frouxamente iluminado, o edifício que há pouco deixara. O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido. (Rubião, 2010b, p. 205, grifos nossos).

Nessa passagem, o personagem, que tenta se desvencilhar da festa e da “[...] atmosfera opressiva da recepção” (Rubião, 2010b, p. 204), caminha desorientado e perturbado, sem rumo, pois encontra-se acometido pelo caos urbano, de uma “[...] metrópole de cinco milhões de habitantes” (Rubião, 2010b, p. 197), repleto de “obstáculos” de um mundo sem sentido – mundo esse moderno, envolto pelo caos, tema de um fantástico mais contemporâneo, distanciado da tradição dos fantasmas do século XIX.

De maneira intertextual, Murilo Rubião, neste conto, joga com os elementos do absurdo tal qual Samuel Beckett o faz em sua obra *En attendant Godot* (*Esperando Godot*, em tradução para o Brasil), de 1952. Ambos os enredos, inclusive, possuem uma aproximação interessante: na obra de Beckett, há os personagens Vladimir e Estragon que são postos a uma espera sem fim por alguém que nunca chega, do mesmo modo que em “O convidado” se espera pelo tão aguardado convidado que não chega, encerrando a narrativa sob suspeição – tem-se, em ambas as obras, o sentimento de esperança que nutre algo que nunca acontece.

Sabe-se que Beckett inaugurou o teatro do absurdo no século XX com o objetivo de exteriorizar o absurdo da condição humana cuja existência é questionada sob uma angústia crescente, a era das ilusões perdidas (Thomé; GIUSTINA, 2019, p. 91). A literatura novecentista e moderna, portanto, apropriou-se dessa condição para lidar com essa temática do absurdo em um mundo moderno, explorando a noção da falta de sentido neste mundo e – paradoxalmente – a vivência nessa falta de sentido, garantindo, assim, o absurdo. Por ocasião de uma análise do texto de Beckett, Theodor Adorno assegura essa particularidade do absurdo na literatura do século XX, ao afirmar que

As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam a sua história. Assim como a sua obra é dominada pela obsessão de um nada positivo, assim também o é pela obsessão de uma absurdidade por assim dizer merecida, sem que, no entanto, esta possa ser reclamada como sentido positivo. (Adorno, 1970, p. 176).

Do mesmo modo, o fantástico, por sua vez, passou a também explorar o tema do absurdo nas narrativas modernas, tal qual o fez Murilo Rubião em “O convidado”, pois é o absurdo e o

caos que circundam o homem moderno, agora, que provoca os sentimentos e sensações do fantástico no leitor moderno – e não os fantasmas e demônios da tradição vinculada ao século anterior.

Ainda, uma outra particularidade capaz de fazer o conto de Rubião se acercar ao fantástico moderno é com relação ao foco narrativo empregado. Comumente, na tradição, temos o emprego de um narrador em primeira pessoa, o qual leva o leitor à hesitação por desconfiar sobre o que lhe é contado. Por outro lado, em “O convidado”, encontramos o foco narrativo em terceira pessoa que, aos olhos de Todorov, dissolveria a construção dessa hesitação em decorrência dessa mudança no plano discurso. Contudo, esse recurso ainda é mantido sob a ótica de um narrador que acompanha o protagonista e se torna cúmplice do leitor, hesitando tanto quanto ele: trata-se de um narrador equisciente.

Esse foco narrativo é conhecido por deter conhecimento dos pensamentos e sentimentos de um personagem, normalmente central, mas possui desconhecimento quanto ao restante da história. Nas considerações de Oscar Tacca, nesse caso,

[...] a narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de se conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens; se, renunciando à visão omnisciente [onisciente], optar por ver o mundo com os olhos deles. As coisas, os factos e os seres tomam, imediatamente, a forma e o sentido que têm para cada personagem, não para uma juiz superior e distante.

O narrador não decreta, mostra o mundo tal como o veem os seus heróis. [...] Esta forma exige, naturalmente, uma maior participação do leitor, que deve estar alerta: o que se diz é o que *é*, segundo Deus ou um espectador imparcial, mas aquilo que os personagens *creem* que é. (Tacca, 1983, p. 73, destaques do autor).

Nessa perspectiva, o narrador de “O convidado” nada diz além da perspectiva do protagonista, José Alferes, ou seja, o narrador equisciente repassa ao leitor apenas o que percebe ao lado do personagem principal, não conhecendo sentimentos e pensamentos dos demais personagens. Um trecho exemplificador dessa percepção é quando Alferes chega à festa e é examinado pelos presentes aguardando o convidado:

O porteiro pediu-lhe que esperasse: iria comunicar sua chegada ao comitê de recepção. Minutos depois retornava acompanhado de três senhores discretamente trajados. Moveram de leve as cabeças num cumprimento inexpressivo. Examinaram Alferes, do rosto ao vestuário, demonstrando visível insegurança pela dificuldade em reconhecer nele a pessoa esperada. Silenciosos, retrocederam alguns passos, para mais adiante fecharem-se em círculo, as mãos apoiadas nos ombros uns dos outros. Confabulavam. (Rubião, 2010b, p. 201).

O narrador e, conseqüentemente, o leitor, percebem somente que os senhores lançaram uma posição de suspeição sobre Alferes, mas nada além disso, restando a dúvida ao leitor: o que eles pensaram? Por quê? Sobre o que confabularam? Qual foi a decisão da conspiração? O leitor apenas sabe parcialmente uma resposta para essas dúvidas quando um dos senhores conta ao personagem principal o que foi decidido durante a conversa:

Voltaram descontraídos e coube ao mais velho interpretar o pensamento dos três:
— Concordamos que o seu traje obedece às normas preestabelecidas e a autenticidade do convite é incontestável. Aliás, foi o único expedido através dos correios. Os demais convivas foram avisados pelo telefone. Apesar da evidência, o instinto nos diz que o nosso homenageado ainda está por chegar. Não podemos, todavia, impedir a entrada do senhor, mesmo sabendo de antemão os transtornos que a sua presença acarretará, pois muitos o confundirão com o verdadeiro convidado. À medida que isso aconteça, nos apressaremos em esclarecer o equívoco. (Rubião, 2010b, p. 201).

Esse recurso interpolado pelo emprego de um narrador equisciente acaba por acentuar ainda mais o efeito de dúvida no leitor, pois temos a sensação de que coisas estão sendo ocultadas, do mesmo modo como o protagonista também a tem. A cumplicidade entre narrador e leitor são firmadas, assim, no conto, culminando outra vez na perspectiva da literatura fantástica.

Dessa maneira, o leitor coloca-se à mesma situação de Alferes, crendo no que o protagonista vê e vivencia (Tacca, 1983, p. 73), ou seja, em constante dúvida sobre o que está acontecendo nesse mundo desprovido de sentido, causando-lhe(s) o estranhamento e, inclusive, o medo:

Sentado num banco de pedra, José Alferes sentia aumentar sua irritação pelas lisonjas, as apresentações cerimoniais, os gestos delicados. (Rubião, 2010b, p. 202).

[...] algo de inquietante emanava de Astélope. (Rubião, 2010b, p. 204).

[...] um convidado cuja ausência retardava a realização da festa. [...].
Teve medo.

Retrocedeu apressadamente, fazendo o mesmo percurso de horas atrás, atropelando pessoas, empurrando-as. Todos desejavam segurá-lo, porém ele se desvencilhava dos obsequiosos cavalheiros e damas amáveis. (Rubião, 2010b, p. 204).

Nesses trechos, é como se o narrador adentrasse à consciência do personagem, contudo, mantendo-se ainda distante, sob o discurso limitado em terceira pessoa, não sabendo nada além do que o protagonista tem conhecimento e repassando tal conhecimento ao leitor, o qual se identifica com o personagem. Ao empregar tal foco narrativo, Murilo Rubião adota a ótica que, segundo Tacca (1983, p. 73), muitos escritores do início do século XX se esforçaram em empregar; e, neste conto, ao adotar um narrador em terceira pessoa, Rubião não afasta seu texto

do fantástico, pelo contrário, aproxima-o ainda mais, pois provoca as sensações e efeitos fantásticos no leitor, o qual *crê* no personagem a partir do discurso equisciente.

Com base na análise feita, este, entre os selecionados, é o conto de Rubião mais próximo de um fantástico contemporâneo, por elencar a temática do absurdo e um foco narrativo diferente do costume da tradição. Os efeitos do fantástico são garantidos, principalmente, pelos fatos estranhos e absurdos em um espaço urbano aparentemente real e pela constante dúvida a respeito do tal convidado que acomete José Alferes e, indissociavelmente, o leitor, sobretudo por conta da falta de explicações e das respostas evasivas dos demais personagens envolvidos, os quais aparentemente sabem de algo mas o ocultam. Cria-se, então, uma atmosfera conflitante, interna e externamente, no protagonista e se estende ao leitor; este hesita, inclusive, após o término da narrativa, pois, assim como Alferes, não obteve as respostas esperadas.

4.4.5 “Teleco, o coelhinho” (1990)

Também publicado pela primeira vez na coletânea *Os dragões e outros contos* (1965), “Teleco, o coelhinho” configura, de modo parecido, a presença simultânea do verossímil e do inverossímil, assim como “Os dragões”. Do mesmo modo, o tema da metamorfose iniciado por Murilo Rubião em *O Ex-mágico* também pode ser notado neste conto, de anos mais tarde. Como já aludido, Rubião é conhecido por editar, mesmo que em mínimas alterações, seus contos e republicá-los; é o caso de “Teleco, o coelhinho”, presente posteriormente em *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990).

Em relação ao enredo, este se inicia com um narrador-personagem à praia sendo incomodado por um pedinte que, logo percebe, nas primeiras linhas da narrativa, tratar-se de um coelhinho: “Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente” (Rubião, 2010e, p. 52). Após se conhecerem, o narrador convida Teleco a morar consigo e desenvolve-se uma relação de convivência e amizade entre os dois. A trama segue demonstrando a capacidade de Teleco se metamorfosear, transformando-se num canguru, chamado Antônio Barbosa, o qual nutre um amor Tereza, por quem o narrador também era apaixonado. Em cólera, o narrador expulsa-o de casa: “– Se é Barbosa, rua! E não me ponha mais os pés aqui, filho de um rato!” (Rubião, 2010e, p. 56). Após algum tempo, Teleco retorna adoentado para a casa do narrador, sofrendo a ponto de não mais conseguir controlar suas transformações e, ao final do conto, morre metamorfoseado numa criança: “No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta” (Rubião, 2010e, p. 59).

No cerne das diferentes manifestações do fantástico, encontramos neste conto muriliano a narração de fatos estranhos, os quais fogem à realidade conhecida, além do tema da metamorfose, como sabido, comum à esfera fantástica.

Com relação à primeira condição estabelecida, cabe ressaltar que tal estranheza dos fatos não se dá da mesma maneira que a estranheza do fantástico tradicional, pois a narrativa busca manter uma lógica interna do começo ao fim, e o fato de um coelho falar, apresentar ações e comportamentos humanos e, ainda, metamorfosear-se é encarado como algo na natural – a par, paradoxalmente, de um mundo aparentemente lógico, conhecido, tal qual o mundo real ordenado por leis naturais. Isso é percebido desde o início, quando o narrador-personagem dá maior importância ao jeito do coelhinho que o abordara e à contemplação do mar ao seu lado em detrimento do fato ilógico de um coelho apresentar ações tipicamente humanas. Há, então, o que Jorge Schwartz (1981, p. 59) chama de “desvio narrativo”, ou seja, a atenção é direcionada a outros acontecimentos:

O importuno pedinte insistia:

— Moço, oh! Moço! Moço, me dá um cigarro?

[...]

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorrã-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

— Você não dá é porque não tem, não é, moço?

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava. (Rubião, 2010e, p. 52).

Contudo, esse mesmo mundo, descrito por meio do recurso da verossimilhança, é – sutil e – brutalmente rompido devido a essas características do animal personagem. Tem-se, assim, o fantástico do absurdo e o insólito que emerge e reside de forma harmoniosa ao lado do sólito, da realidade cotidiana conhecida por nós, leitores.

Assim, na trama, subsequente ao trecho anteriormente destacado e até o término da narrativa, essa circunstância insólita é absorvida pelo narrador-personagem como natural que não hesita diante dela; isso se reforça ainda quando o delegado visita o narrador e, diante de uma transformação de Teleco, estranha o acontecimento, mas o fio narrativo rapidamente volta à ideia de banalização cotidiana pelo discurso do narrador:

Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado, quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato. A

mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abria a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho:

— O senhor viu o que eu vi?

Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal. (Rubião, 2010e, p. 53).

Dessa maneira, o elemento sobrenatural é naturalizado de modo a desafiar a hesitação do fantástico tradicionalmente definido por Todorov, uma vez que, para o crítico, o sobrenatural não pode ser encarado como seu oposto, natural, pois não provocaria hesitação, tensão ou dúvida no leitor. No conto, então, não há espaço para o susto ou a perplexidade, pois, por mais estranhos que sejam os acontecimentos e seu desenrolar, os personagens e o narrador não se inquietam, mas os encaram de maneira plausível; como ocorre no início do conto, já destacado anteriormente, e no trecho:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (Rubião, 2010e, p. 53).

Nessa conjuntura, os personagens toleraram os acontecimentos sobrenaturais, de modo natural, e o leitor também o faz, não se espantando com o apresentado-lhe (Schwartz, 1981, p. 60). Manifesta-se, dessa forma, uma integração entre o verossímil e o inverossímil, provocada, segundo Schwartz (1981, p. 60), por uma “[...] extraordinária força dos dados miméticos que configuram o discurso, e a fusão fantástico/cotidiano é imediata, não havendo lugar para surpresas, dúvidas ou desconfianças”.

Mais uma vez encontramos a maneira muriliana de lidar com a matéria do fantástico, semelhante à Kafka, sobretudo por essa imobilização da surpresa e da hesitação. Nesse interim, resgatamos as considerações de Günther Anders sobre o autor de *A metamorfose*, fazendo uma analogia sobre o afirmado a respeito do escritor: o que espanta em Kafka não é o *espantoso*, mas sim que o *espantoso* não espanta ninguém (2007, p. 20). Nessa perspectiva,

Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura aterrorizante. Esse princípio, que se poderia chamar de “princípio da explosão negativa”, consiste em não fazer soar sequer um *pianíssimo* onde cabe esperar um *fortíssimo*: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som. Com efeito, nada é mais assombroso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas histórias mais incríveis. (Anders, 2007, p. 20-21, destaques do autor).

Similarmente, em “Teleco, o coelhinho” o narrador e outros personagens (como as crianças e velhos que se divertiam com o coelho) comportam-se diante de Teleco e suas metamorfoses como se estivessem diante de acontecimentos naturais; embora não seja surpreendente para o narrador e personagens, essa naturalidade com que agem diante dos fatos extraordinários tendem a constituir o aterrorizante *no* texto (*na* literatura) e não *do* texto, onde, por sua vez, reside a matéria do fantástico.

O fato de o coelho se metamorfosear de maneira constante, de diferentes formas e, mais tarde, sem controle, acaba por suscitar também o elemento fantástico do sobrenatural, pois se trata de um tema do insólito que busca romper com a ordem estabelecida e provocar os efeitos do fantástico no leitor. No conto, Teleco apresenta a capacidade de se metamorfosear em diversos outros animais, como cobra, pombo, leão, tigre, cavalo, cão, canguru, ave desconhecida, entre outros, até mesmo em Homem (antropomorfização), criança e adulto – sendo esta última uma tentativa falha, porque ao tentar *ser* Barbosa, um ser humano, Teleco assume a forma de um “mofino canguru”, mas não deixa de tentar agir como um ser humano.

Há, nessas transformações, a ânsia e a procura de Teleco em querer se ajustar ao mundo, principalmente ao querer e se transformar em um homem (uma criança) e se autodenominar assim, com nome próprio tal qual se espera judicial e socialmente, imitando os comportamentos humanos: “– De hoje em diante serei apenas homem” (Rubião, 2010e, p. 55), “– Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza?” (Rubião, 2010e, p. 56). As metamorfoses representam (absurdamente) as constantes e falhas tentativas de identificação com o ser humano e de ajustes ao mundo, tal qual ocorre com o homem que tenta se ajustar ao mundo moderno e acaba se tornando “estranho”. Dessa maneira, leitor se identifica com esse “estranho”, pois,

O homem “estranho” não consegue se comunicar com o seu contexto e acaba tornando-se um estranho diante de si mesmo. Há assim um processo duplo de alienação – aquele que se estabelece com o meio circundante (os outros/o não-eu) e aquele no interior do próprio indivíduo. (Schwartz, 1981, p. 42).

As metamorfoses de Teleco, conforme Jorge Schwartz (1981, p. 50), têm como função, na lógica interna do conto, agir sobre o receptor (leitor) de modo a estimular sua percepção de *existência* e, por consequência, provocar aquilo que os formalistas russos consideram como “processo de estranhamento”. As transformações são, por essa lógica, acontecimentos impossíveis inseridos numa realidade retratada (verossímil) que se tornam possíveis, causando tal processo de estranhamento; uma vez que o insólito provocado pelas metamorfoses, apesar

de conviver harmoniosamente com a realidade retratada, também manifesta o absurdo por conta dessa harmonia.

O fantástico encontrado em “Teleco, o coelhinho”, devido às construções feitas por Rubião, tende a aproximá-lo do fantástico contemporâneo, por propor o absurdo e a falta de hesitação, como o texto de Kafka. Murilo Rubião, ao promover a harmonia entre o verossímil e o inverossímil e desafiar o efeito da hesitação, subverte a ordem do mundo moderno e revela certos mecanismos e angústias da própria realidade que conhecemos, mas que está dissolvida pela rotina, colocando como elemento fantástico o próprio homem: o fantástico está na condição humana.

Em entrevista concedida a Elisabeth Lowe, em 1979, Murilo Rubião assume essa sua proximidade com o fantástico moderno em lidar com a realidade e a condição humana:

No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. (Lowe, 1979, p. 26).

Do mesmo modo, para Davi Arrigucci Jr., o fantástico nos textos de Rubião, sobretudo neste conto, “dá lugar ao afloramento de um real mais fundo” (1987, p. 147) e, conforme Schwartz (1981), mascara a mais realista das literaturas, ou seja, propõe uma crítica à realidade conhecida do leitor, levando-o à reflexão e, assim, provoca o efeito fantástico do absurdo no leitor diante desse panorama entre o verossímil e o inverossímil na realidade conhecida por ele. Se o leitor identificar o mundo narrativo representado similar ao seu, no pacto narrador-leitor e através da verossimilhança, ele identificará o absurdo na narrativa e em seu mundo e os estranhamentos do homem (si próprio) em relação ao mundo moderno, promovendo a lógica e efeitos do fantástico moderno. Nas palavras da professora Luciene Alves Santos,

A opção do fantástico na obra muriliana se revela instrumento de crítica. A intenção do autor é a denúncia do absurdo da existência perante a destruição do que se tem de mais valioso – a individualidade. Seus contos não se propõem a responder ou resolver as questões do mundo, ao contrário, são enigmas que conduzem à reflexão do real. O que o autor busca é o espelhamento de um mundo caótico, regido pela causalidade, dominado pelo absurdo das situações insólitas, que aponta para a crescente desumanização e degradação do homem. Nessa perspectiva, a narrativa fantástica serviu e serve como instrumento que acentua o horror [para o leitor], o universo às avessas regido pelas leis da dura realidade. (Santos, 2006, p. 11-12).

Em linhas gerais, pode-se dizer que Murilo Rubião se apropria do mundo moderno desordenado e o subverte fantasticamente de modo a exteriorizar o absurdo neste mesmo mundo e no leitor.

4.5 LYGIA FAGUNDES TELLES

Englobando o corpus de estudos deste trabalho, não poderíamos deixar de lado a premiada escritora Lygia Fagundes Telles (1918-2022), considerada a dama da literatura brasileira, cuja escrita se iniciou muito cedo, mas que não tardou a alcançar uma conceituada “maturidade literária”, como afirmou Candido (1989, p. 206), com suas narrativas referentes a questões do feminino. É de conhecimento comum – entre os críticos da literatura e os leitores e amantes da escrita da autora – que a literatura de Lygia, de modo amplo, aborda o âmbito feminino a partir do intimismo e das profusas facetas de suas personagens.

Contudo, pode-se inferir – com base em estudos mais recentes sobre a autora – que sua escrita vai além disso, construindo-se de forma a induzir o leitor a reflexões sobre sua própria existência humana e sua natureza. Para Sônia Régis,

Lygia Fagundes Telles lida com o fantástico como forma de confirmar o mistério maior da criação, de dispor os processos de transformação e comunicação do imaginativo na própria tessitura da narrativa, de tornar a realidade um objeto da ficção, subjugado à lógica da narrativa (tornar possível o impossível), de incorporar fatos estranhos ao desenho comum de seus cenários e retratos e registrar o tempo na fragmentação da sua continuidade. (Régis, 1982, p. 10).

Esses feitos são construídos, não só a partir de suas personagens femininas, as quais estão sempre tentando se relacionar e compreender o seu “eu”, o seu mundo interior, com o mundo externo no qual estão inseridas, sob papéis impostos socialmente; mas também a partir de personagens masculinos, os quais permitem ao leitor uma reflexão sobre a condição humana, como no conto “A caçada”, deste corpus, cujo personagem protagonista é masculino. Dessa forma, independentemente do “sexo ou a idade das personagens de Lygia, a romancista cria pessoas conflituosas, desencontradas de si ou do mundo” (Monteiro *et al.*, 1980, p. 102). Esse poder de reflexão e de estranhamento do mundo conhecido, seria, também, indício de uma narrativa fantástica, a depender de maiores elementos que deverão ser analisados.

Nesse sentido, como lembra Juliana Seixas Ribeiro, em *Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico*, a maior parte dos estudos a respeito da escritora “estão voltados principalmente às questões estruturais da narrativa, à crítica feminista e a simbologia, porém ‘o enfoque a partir do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias da

crítica do imaginário ainda é pouco explorado’.” (Ribeiro, 2008, p. 40). Sendo assim, a tendência de relacionar certas narrativas de Lygia Fagundes Telles ao fantástico é recente, mas não sem fundamento, pois a própria escritora, em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 1983, admitiu que algumas de suas narrativas permeiam a literatura entendida como fantástica:

Lembro-me de um livro de contos que escrevi quando era muito jovem, em 1958. Eram contos que hoje seriam considerados fantásticos. Na época esse gênero não estava na moda. No entanto, fui impelida pelos personagens a escrever, a me identificar com todo aquele mundo de mistérios, os meus sonhos, as visões, o meu lado obscuro. Agora esses contos e mais alguns que escrevi na década de 70, e provam a minha inclinação para esse tipo de literatura, que hoje sim está na moda, foram publicados no livro "Mistérios". Aliás, o interesse por esses contos surgiu de uma editora alemã que selecionou uma série de contos meus para publicá-los com o título de "Contos Fantásticos"⁹⁴. Fiquei na maior perplexidade quando vi a maioria dos contos escolhidos. Nunca pensei que tivesse escrito tanto conto fantástico. Fiquei na maior excitação. Foi uma descoberta saber que eu estava escrevendo esse tempo todo contos fantásticos. Foi aí que meu editor brasileiro resolveu reunir esses contos no livro "Mistérios". (*O Estado de S. Paulo*, 1983, p. 13, grifos nossos).

Deste modo, é possível afirmar que a escritora constrói, sim, efeitos do fantástico em algumas de suas narrativas como parte de representação dessas estranhezas do mundo – mundo este moderno, do século XX, indo ao encontro das teorias de Roas (2014) a respeito do fantástico mais recente, manifestado a partir das estranheza do mundo e das coisas.

A peculiaridade pelo título “mistérios”, em sua coletânea de contos, induz também a uma reflexão sobre a semântica da palavra e sua relação direta com as histórias presentes na obra. A respeito, na edição *Histórias de mistério* (2011), organizada por Rosa Amanda Strausz, esta escreve um prefácio trazendo uma nota importante para a compreensão das narrativas entendidas como fantásticas de Lygia: a confusão comum existente entre mistério, terror e – o qual acrescentamos – fantástico. Como Strausz lembra, muitas vezes relacionam histórias de mistérios com histórias de terror, porém, nem sempre ambas caminham juntas: “Uma coisa é usar a arte – no caso, a literatura – como meio para mergulhar no desconhecido; outra é usar o desconhecido com a única finalidade de provocar medo no leitor” (Strausz, 2011, p. 4). E, em suas palavras, considera as narrativas “de mistério” de Lygia permeiam o primeiro grupo citado, pois, além do possível medo provocado no leitor, vem também reflexões a respeito da vida, da morte, do nascimento e do tempo.

⁹⁴ Contos estes que foram publicados pela editora alemã Suhrkamp Verlag, em 1983, sob o título *Die Struktur der Seifenblase. Unheimliche Erzählungen* – em tradução livre: *A estrutura da bolha de sabão. Contos Estranhos* (ou *Fantásticos*).

Por esse viés, podemos compreender que o fantástico na escrita de Lygia vai além do efeito do medo; este, por sua vez, não é condição primordial do fantástico, apesar de nele existir, “O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (Todorov, 1992, p. 41), e sim do terror. Dessa forma, em Lygia, encontramos aquele fantástico da hesitação, da descrição de fatos estranhos e, por vezes sobrenaturais, e da dúvida que permanece ao leitor mesmo após o desfecho da narrativa. A maneira como Lygia combina os fatos narrados aos temas estranhos, íntimos, surrealistas, existencialistas e até mesmo expressionistas provoca essa sensação de medo, dúvida e hesitação, sendo possível, portanto, identificar certos escritos como fantásticos.

Além disso, Lygia aborda em suas narrativas os mais diversos temas e, como mostram certos estudos, alguns são recorrentes: o medo, a morte, a ambiguidade, a metamorfose, o duplo, a loucura, o sonho e o devaneio – temas estes tão caros ao fantástico, principalmente ao fantástico oitocentista, ao tradicional. A escrita de Lygia seria, então, uma escrita de fronteira, cujos limites são tênues e não passíveis de fácil distinção por parte do leitor, hesitante entre o real e o imaginário, a lucidez e a loucura, o sonhar e o acordar; como esclareceu Silviano Santiago a seu respeito: “Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem aflitivamente para o lugar entre, aberto pelo contar direito e o contar mentiroso, para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador” (Santiago, 1998, p. 100).

Para mais, Lygia constrói suas tramas associando tais temas a espaços e elementos também recorrentes em suas narrativas, como escadas, sótãos, espelhos, estátuas, anões, tapeçarias etc., que, quando combinados, ultrapassam o sentido denotativo e alcançam uma densidade maior, criando os efeitos de sentido do fantástico, principalmente da hesitação; desafiando o leitor a interpretar os fatos narrados, conduzindo-o ao medo e/ou à inquietação.

É importante levar em consideração, também, o fato de a escritora brasileira costumar fazer sua abordagem intimista do indivíduo em seus textos por meio de dois tipos de discursos: o discurso em primeira pessoa, do narrador protagonista, e o discurso em terceira pessoa com intromissões subjetivas, ou seja, do narrador onisciente. Essas construções colaboram também para com os efeitos de sentido do fantástico, pois, principalmente a narração em primeira pessoa, corrobora para a o processo de hesitação diante dos fatos narrados de forma gradativa, pois é contado ao leitor apenas aquilo que o protagonista vê e também não sabe *o que é* ou *o que está acontecendo* com a máxima certeza, dando margem a interpretações diversas por parte do leitor incapaz, por sua vez, de interpretá-las; afinal, se lhe fosse possível, o fantástico é dissolvido. Assim, a escrita de Lygia é muito bem arquitetada de modo a construir essa

atmosfera fantástica muito bem arranjada, somando acontecimentos insólitos a hesitação de seus protagonistas em interpretá-los (Silva, 2009, p. 95).

Antes de iniciarmos as análises dos contos de Lygia, cabe ressaltar que esta, apesar de não ser conhecida unicamente como escritora da literatura fantástica, é por vezes declarada e conhecida como tal, a partir de certos contos, assim como a própria um dia proclamou-se (*O Estado de S. Paulo*, 1983, p. 13), sendo, portanto, mais uma das representantes do fantástico brasileiro novecentista. No período em questão, José Aderaldo Castello (1999) a situa, ao lado de Murilo Rubião e outros mais, como uma das contribuintes importantes para com a voga do fantástico brasileiro, afirmando que a autora se utiliza de “[...] recursos da metamorfose e do fantástico, explora o terror, a que se associa a loucura. Concomitantemente se faz presente a temática da morte, também desfecho daquele processo de distanciamento” (Castello, 1999, p. 473). A colocação de Castello corrobora para a compreensão de que Lygia constrói sua linha temática em torno do mistério, do sobrenatural e da sondagem do inconsciente, desabrochando, assim, de modo particular, a literatura entendida como fantástica.

4.5.1 “A caçada” (1965)

Neste conto de Lygia, publicado pela primeira vez 1965, – reunido posteriormente com outras narrativas escritas entre 1949 e 1969, na obra *Antes do Baile Verde*, publicada originalmente pela Editora Bloch em 1970 – encontramos um enredo, narrado sob o discurso onisciente, em que o personagem central, um homem, chega a uma loja de antiguidades e se vê fascinado por uma tapeçaria farroupilha representando uma cena banal de caçada. Contudo, essa tapeçaria desperta no personagem diversas sensações, descritas de forma angustiante, e sentimentos de obsessão, os quais, no desfecho da narrativa, levam o personagem a uma aparente morte.

Vê-se, de início, que Lygia constrói uma ambientação fantástica marcada pelo cenário excêntrico e pelos acontecimentos que contornam a angústia, o devaneio, a loucura e a morte – característicos do modo literário fantástico. É conveniente dizer que o narrador convida o leitor a mergulhar neste ambiente não somente pelas descrições físico-espaciais do espaço da narrativa, mas também por meio de construções sensoriais, da figura de linguagem da sinestesia. Assim, o leitor sente o cheiro da loja onde os fatos estranhos acontecem: “[...] tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça” (Telles, 2011a, p. 10); sente, por meio do tato, o espaço físico: “Com a ponta dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros”, “deslizou a mão pela superfície puída [da tapeçaria]” (Telles, 2011a, p. 10);

e observa detalhes do local: “Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas”, “[...] se voltou lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja” (Telles, 2011a, p. 10).

Dessa maneira, o leitor reconhece o mundo aparentemente real, provocado pela verossimilhança construída pelas figuras sensoriais, identificando-se pertencente a ele e, depois, hesita diante desse mesmo mundo, em razão dos fatos insólitos que lhe são propostos na sequência. Essa noção de identificação também é proporcionada, e refletida no leitor, pelo próprio protagonista, o qual se vê tomado por sentimentos de atração e medo pela tapeçaria, como numa espécie de *déjà-vu*, de que conhecia a cena retratada na peça ou, como narrado, de que um dia fizera parte dessa cena, sendo um espectador, o caçador, a caça ou até mesmo o pintor do quadro:

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos [...]. Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirava aquele mesmo vapor [...]. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? (Telles, 2011a, p. 12).

[...] Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. [...] E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? (Telles, 2011a, p. 13).

No mais, encontramos também nesta narrativa demais elementos descritivos, os quais possibilitam o entendimento do conto como fantástico, além da descrição de fatos estranhos já apontados. O primeiro elemento a nos chamar a atenção é o emprego de certos vocábulos e a narração de fatos que carregam consigo uma semântica um tanto quanto tétrica, fúnebre, em suma, macabra, como em quando o homem observava atentamente a peça de tapeçaria: “Envenenando tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno” (Telles, 2011a, p. 11, grifos nossos); quando foi acometido por um sonho terrível: “No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. [...] Mas em vez de barba encontrou a viscosidade do sangue” (Telles, 2011a, p. 14, grifos nossos); ou ao desfecho da narrativa, trecho que antecede a morte do homem: “Vertia sangue o lábio gretado” (Telles, 2011a, p. 15, grifos nossos). Esses empregos aproximam ainda mais a narrativa do fantástico⁹⁵, principalmente o oitocentista, a qual, na visão de Todorov,

⁹⁵ Apesar de também serem essas características – emprego de elementos macabros e fúnebres – integrantes do horror, do gótico ou da *dark fantasy* (subgênero que engloba temas mais assustadores na fantasia), tais elementos não configuram a narrativa como pertencente a estes gêneros, pois ela não sustenta demais estruturas semânticas destes.

busca provocar o medo no leitor e tal efeito é provocado a partir dessas cenas que causam uma sensação de dúvida e sufocamento no leitor.

Outro elemento a ser observado é o emprego que Lygia faz de temas característicos do fantástico, a loucura, o sonho, a metamorfose e o duplo, de maneira confluyente neste conto. A questão da loucura é atribuída na narrativa em dois ângulos distintos: de forma explícita, quando o leitor desconfia dos fatos narrados vivenciados pelo homem ou quando o próprio personagem se questiona sobre sua lucidez – “Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? ‘Que loucura!... E não estou louco’, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. ‘Mas não estou louco’.” (Telles, 2011a, p. 13); e de forma implícita, quando o leitor busca compreender os fatos narrados que afetam o protagonista, se fazem parte de possíveis devaneios desse homem ou não, e quando o leitor se vê diante de um diálogo entre a velha dona do antiquário e o homem, em quando lhe são apresentadas duas visões diferentes da realidade da narrativa, da senhora e do homem,

- Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa. – É como se... Mas não está diferente?
A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.
- Não vejo diferença nenhuma.
- Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...
- Que seta? O senhor está vendo alguma seta?
- Aquele pontinho ali no arco...
A velha suspirou:
- Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo [...]. (Telles, 2011a, p. 12).

Esse diálogo faz com que o leitor suspeite se se trata de algo real ou de pura fantasia ou devaneio do personagem, evocando a possibilidade da loucura como tema central do conto, contudo, o leitor implícito nada pode afirmar, pois a narrativa não lhe fornece outros elementos que confirmem suas hipóteses, garantindo, assim, a ambiguidade da narrativa e, repetidamente, a hesitação.

A questão do duplo, por sua vez, é identificada no conto através da sensação de déjà-vu experienciada pelo protagonista, de acreditar ter um dia vivenciado parte da cena que observa, sendo a peça um indício de seu misterioso passado: “O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido essa mesma cena? E onde?...” (Telles, 2011a, p. 11); ou, então, por ele ver-se naquela peça da loja de antiguidades, acreditando, inclusive fazer parte da tapeçaria e adentrar nela: “[...] penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho” (Telles, 2011a, p. 15). Tanto a estranha impressão de familiaridade, exemplificada no primeiro trecho

destacado, quanto a projeção de seu “eu” na tapeçaria, evidenciada no segundo trecho, tendem a promover a questão do duplo conforme a recorrência temática da tradição da narrativa fantástica, da tendência em colocar a personalidade humana em crise de forma a agredir a unidade da subjetividade (Ceserani, 2006, p. 83) e, consequentemente, provocar essa mesma sensação no leitor, que reflete sobre essa descentralização do sujeito – algo que Lygia costuma provocar em seus textos, por meio de seus personagens em constante conflito, divergentes de si e do mundo, como designam críticos da escritora, cujas ideias poderiam ser sintetizadas em:

As personagens de Lygia (e junto com elas, seus leitores) estão, basicamente, em busca de uma resposta, ou melhor, de respostas que deem sentido à vida: Como interagir da melhor forma com o mundo externo? Como conciliar as necessidades do “eu” e os papéis que a sociedade nos força a viver? São perguntas que nascem nas entrelinhas da obra de Lygia, atravessam seus contos e romances e ficam remoendo na cabeça dos leitores. Definitivamente, a literatura da escritora não é uma literatura de evasão. É de mergulho e de reconhecimento nos outros e do próximo. Ou em nós e de nós [do duplo, por assim dizer].

Por outro lado, todas as personagens de Lygia vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto de fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo. (Monteiro *et al.*, 1980, p. 101-102).

Além disso, como bem lembrou Vera Tietzmann Silva (1985, p. 178), neste conto de Lygia, a questão do duplo é assimilada ainda à crença da reencarnação, em que identificar-se e reencontrar-se em um outro tempo ou vida, “[...] é postular a imortalidade do espírito e admitir a reencarnação” (Silva, 1985, p. 178). E, neste enredo, a reencarnação toma outros rumos, ao possibilitar a compreensão de que o homem se transforma na caça⁹⁶, em um animal “[...] correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?...” (Telles, 2011a, p. 15), elencando não só o tema da metamorfose (também fantástico)⁹⁷, mas corroborando também para a atmosfera própria do efeito fantástico, de levantar e abordar questões extra-humanas, fugindo à lógica e à realidade conhecida, uma vez que a possibilidade de reencarnação – transferência de um espírito humano – do homem para um animal, ou vice-versa, não é comumente aceita nas leis e crenças conhecidas (Silva, 1985, p. 201).

⁹⁶ A ambiguidade tão bem construída por Lygia não torna possível identificar em qual animal o homem se transforma, contudo, infere-se que tenha sido algum relacionado aos estereótipos de caça e representações em tapeçarias, como um cervo, por exemplo (SILVA, 1985, p. 59). Independentemente dessa identificação, o que nos interessa, maiormente, aqui é essa ideia de transformação e zoomorfização somente.

⁹⁷ O trabalho de Vera Silva, em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985), inclusive, é analisar o tema da metamorfose em múltiplos contos da escritora, sendo estes podendo ser relacionados ao fantástico ou não, ou seja, a seleção obedeceu somente ao eixo temático da metamorfose. E, apesar de o tema da metamorfose ser um com os quais o fantástico se manifesta, a somente presença do tema não configura, necessariamente, o entendimento de uma narrativa classificada como tal.

Dessa forma, entendemos que “A caçada” se aproxima mais ainda do fantástico por extrapolar os limites impostos e conhecidos socialmente, ao que Roas também entende como transgressão, cuja estética fantástica depende de uma estreita

[...] relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável, pois está além do pensável. (Roas, 2014, p. 8).

A presença do sonho na narrativa de Lygia também é algo que a autora emprega com peculiaridade e, que de certa forma, provoca uma cadeia de ambiguidades infinita, em que o personagem partilha com o leitor essa percepção ambígua dos acontecimentos. Isso porque, no enredo, o sonho é atrelado como um prenúncio do que estaria para acontecer, o homem sonha – ou melhor, tem pesadelos – com a tapeçaria, acreditando estar dentro dela sendo um dos personagens da cena retratada (retomando, outra vez, a questão do duplo), preso a serpentes, folhagens e fios da tapeçaria:

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecida vir de dentro dos travesseiros, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã [...]. Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. [...] Mas em vez de barba encontrou a viscosidade do sangue. Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. Enxugou o rosto molhado de suor. (Telles, 2011a, p. 14, grifos nossos).

Essa cena do sonho antecedente do desfecho da narrativa, além de ser mais uma vez um déjà-vu do que viria a acontecer com o protagonista, provoca também sensações do fantástico no leitor: de medo, dúvida, ambiguidade e hesitação, pois o leitor parece sufocar juntamente do personagem. Como comumente ocorre nas narrativas de Lygia, neste conto o leitor também é tomado por uma suspensão provocada pelo narrador e pelo personagem, pois “A ação interrompe-se no momento do clímax [...] deixando o leitor em suspenso, incapaz de escolher uma saída, seja ela racional ou sobrenatural” (Silva, 1985, p. 53).

A ambiguidade paira também sobre a dúvida do leitor em aceitar se se trata realmente de um sonho do personagem provocando essas sensações nele ou de um momento de loucura e devaneio causando calafrios e medos neste homem. O sonho aqui, máxima do fantástico, corrobora para com o efeito da ambiguidade também por apresentar-se sob descrições sem

nitidez, confusas, fronteiriças entre o sonhar e o acordar, a loucura e a sanidade, o devaneio e a lucidez, provocadas por um discurso do narrador que tende a extrapolar constantemente duas fronteiras: o contar verdadeiro e o contar fingido, como afirma Silviano Santiago a respeito dessa narrativa de Lygia:

A voz narrativa ganha peso ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e o animal. Ela muitas vezes se deixa contaminar por uma segunda narrativa, exterior a ela [...]. Na contaminação, perfazem as duas vozes narrativas uma única. Tudo o que é uno é duplo, tudo o que é duplo é uno, daí o gosto pelas ambiguidades. (Santiago, 1998, p. 100-101).

Desse modo, é evidente que Lygia Fagundes Telles constrói sublimemente uma narrativa fantástica, aos modos, inclusive, do fantástico aqui entendido como tradicional, cujas teorias, principalmente as de Todorov (1992), confluem-se na narrativa de forma particular, englobando os fatos insólitos e estranhos, os temas do sonho, do duplo e da loucura, a ambiguidade e a hesitação do leitor implícito.

Continuando a análise, após a cena do sonho, o personagem retorna à tapeçaria e, mais uma vez, temos a descrição de fatos estranhos e próximos ao sobrenatural, como no fato de a tapeçaria “engolir” tudo no ambiente em que se situa: “[...] só a tapeçaria a se alastrar sorratoriamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas” (Telles, 2011a, p. 14); e do homem encontrar-se aprisionado nela: “[...] penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque [...] sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado” (Telles, 2011a, p. 15).

Até o momento dessas descrições, o leitor acredita realmente que o personagem penetrou na tapeçaria, transformando-se em um animal, em meio à floresta, correndo; contudo, a ambiguidade se concretiza ainda mais, pois, na sequência, o conto se encerra a partir de um acontecimento trágico, da possível morte do protagonista, tentando-se se agarrar à tapeçaria:

Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!
“Não...”, gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (Telles, 2011a, p. 15).

Assim, o leitor é mais uma vez destituído de uma certeza, se antes ele realmente acreditara que o homem tenha adentrado na tapeçaria⁹⁸, agora, ao ler a passagem do homem tentando agarrar-se à peça, estando portanto, ao seu exterior, já não tem mais a concreta ideia do que realmente aconteceu, se ocorreu mesmo o fato ou se não passou de uma mera fantasia do personagem.

Por outro lado, também, o leitor enche-se de dúvidas e inquietações diante dessa morte sem um porquê e inesperada ao mesmo tempo, fazendo-o hesitar mesmo ao término da narrativa, corroborando para com a ideia de fantástico, de Todorov, de que um conto exemplar de tal perspectiva provoca esse efeito no leitor implícito, mesmo após findar a leitura, provocando neste a sensação de algo inacabado, sem explicações do que ocorreu realmente ou das motivações para tal; dando margem, portanto, para a leitura implícita, outra peculiaridade do fantástico.

Essa dúvida propiciadora da ambiguidade no conto também é levantada por Lygia a partir de uma narração instável e vacilante, pois, além do discurso incompleto do narrador, há também a voz do protagonista, o qual põe em dúvida a validade das informações proferidas, por meio, principalmente, de construções linguísticas, do emprego de vocábulos como “parece” e “se” (conjunção condicional indicadora de hipótese), do sinal de pontuação reticências, indicador de dúvida e/ou algo a ser concluído e o emprego de certas conjugações verbais no modo verbal do subjuntivo, o qual não expressa certeza: “Ah se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam?” (Telles, 2011a, p. 13, grifos nossos), “E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria?” (Telles, 2011a, p. 14, grifos nossos).

Cumulativamente, essas declarações do protagonista fazem o leitor duvidar de sua fala culminando, inclusive, na dúvida existente entre a percepção de mundo do homem e da velha, sendo estas diferenciadas, em que o homem enxerga certas coisas não vistas pela dona da loja:

- Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa. – É como se... Mas não está diferente?
- A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.
- Não vejo diferença nenhuma. (Telles, 2011a, p. 12, grifos nossos).

⁹⁸ Cabe lembrar que, ao aceitar a possibilidade de o personagem adentrar numa obra de arte e participar dela, o leitor destitui o fantástico e dá lugar ao maravilhoso, como definiu Todorov (1992) sobre os limites entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Contudo, a narrativa de Lygia não permite tal mudança fronteiriça, pois, como analisado, logo em seguida há uma mudança, por parte do narrador, do que teria realmente acontecido, que também nada afirma, mantendo a ambiguidade e sustentando o clima fantástico, como lembra Silva (1985, p. 59), até depois do término da narrativa.

Cabe ressaltar, também, que ao construir o enredo a partir do discurso do narrador cuja características é ser tão observador quanto o leitor, mas ao mesmo tempo cede voz ao personagem por meio do discurso direto, Lygia alia a descrição de fatos estranhos (cujo narrador nada declara com a máxima certeza e o leitor sabe tanto quanto esse narrador; além de que o personagem apresenta falas interrompidas, incompletas e repletas de perguntas) à hesitação e ao efeito de dúvida nesse mesmo leitor, tomado por questionamentos e explicações para o que lhe foi apresentado: o sujeito era louco? Tudo não passou de um sonho? Realmente aconteceu? Como? Por quê? Isso é possível neste mundo? – mas não encontra respostas na própria narrativa, permanecendo nessa hesitação constante.

Trata-se de um recurso característico da escrita de Lygia, mas também serve de forma essencial às narrativas fantásticas. De acordo com estudiosos da escritora, é comum, nos textos da autora, o emprego de personagens “[...] tomando a palavra e contando sua própria história, fazem-no à moda: interrompem a narração com perguntas, deixam uma frase incompleta, vão enfileirando uma série de períodos curtos, que formam um longo parágrafo cheio de repetições [...]” (Monteiro *et al.*, 1980, p. 105).

Assim, Lygia Fagundes Telles, conforme retomou Santiago (1998, p. 98), emprega um narrador que, concomitantemente, apresenta descrições que aproximam o leitor do mundo da narrativa, assimilando-o ao mundo do leitor por meio da verossimilhança, e, concomitantemente, obscurece o conhecimento que esse leitor possui desse mundo, distorcendo-o e fazendo com que o leitor venha a ter um conhecimento de si mesmo. Nas palavras do crítico,

Guiada por dedos, lábios, olhos, ouvidos e nariz, que vão à luta e se engrandecem ou se frustram diante de obstáculos intransponíveis, a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia, por sua vez, o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos. (Santiago, 1998, p. 98-99).

Na mesma linha de pensamento, Sônia Régis também afirma essa colocação, trazendo à tona uma outra particularidade da narrativa fantástica para o conto de Lygia, da interpretação alegórica e figurativa⁹⁹ em que, metaforicamente, o leitor, assim como o protagonista, prende-se à trama do texto e da tapeçaria, ora fazendo parte dela, ora estranhando-a e estranhando a si mesmo e ao mundo em que se situa:

⁹⁹ Para Todorov (1992, p. 84-85), o fantástico apresenta, como condições necessárias, o discurso literal e o figurado, em que o sobrenatural nasce, frequentemente, ao se considerar o sentido figurado ao pé da letra. Assim, no conto em questão, elementos como o fato de o homem “penetrar” na tapeçaria apresenta-se sob o discurso figurado e literal, sincronicamente, dando margem ao sobrenatural, conforme o diz Todorov.

O belíssimo conto “A Caçada” é uma narrativa que se desdobra tendo como apoio o questionamento da representação, fazendo de uma tessitura (o tapete dependurado na parede do antiquário) uma metáfora da criação literária, onde personagem e leitor se enredam pouco a pouco, aproximando-se da cena, convivendo com seu tempo e a sua realidade até distanciarem-se completamente do tempo exterior para se confundirem com as malhas do tecido narrativo. (Régis, 1982, p. 10).

Daí, concluímos mais uma vez que Lygia vale-se sim do título por vezes recebido como uma escritora do fantástico brasileiro, sobretudo do século XX, ao extrapolar os limites conhecidos e se entranhar nos conflitos do homem, por meio de sua escrita intimista capaz de emergir o estranhamento do mundo conhecido, sobretudo a partir de temas como o sobrenatural, o inexplicável, a loucura, o duplo e o sonho que, sem dúvidas, instigam a condição humana – e claramente o leitor, hesitando por entre as linhas da narrativa.

4.5.2 “As formigas” (1977)

Logo na sequência de “A caçada”, encontramos, na coletânea *Histórias de mistério* (2011), o conto “As formigas”, publicado pela primeira vez em 1977, no livro *Seminário dos ratos*, pela Editora Rocco. Apesar da obra em que foi publicado originalmente ser considerada por alguns como pertencente ao realismo mágico, no conto mencionado, em especial, o fantástico é o modo privilegiado no enredo, uma vez que há apenas uma proximidade aparente e superficial do tal realismo, pois em pouco tempo os fatos impregnam-se da estranheza, da ambiguidade, enfim, do fantástico aparente, sem extraviar-se, contudo, da verossimilhança – necessária também para a construção dos efeitos fantásticos.

Assim, como trama, “As formigas” apresenta duas personagens centrais, primas estudantes universitárias de Medicina e Direito; estas se mudam à noite para uma pensão que, segundo a narradora-personagem (a estudante de Direito), é velha, assustadora e sombria. Logo nas primeiras linhas da narrativa, o espaço descrito já cria um aspecto assustador com o qual o leitor sente um possível medo:

Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. (Telles, 2011b, p. 18).

- É sinistro. Ela me impeliu na direção da porta. Tínhamos outras escolha?” (Telles, 2011b, p. 18).

Esse aspecto tende a progredir gradativamente com maiores descrições dadas pela narradora:

Subimos a escada velhíssima, cheirando a creolina. (Telles, 2011b, p. 18).

A saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados” (Telles, 2011b, p. 19).

- Vou mostrar o quarto, fica no sótão [...] concentrada no esforço de subir a estreita escada caracol que ia dar no quarto. (Telles, 2011b, p. 19).

O espaço narrativo já parece ser propício a diversos acontecimentos que beiram o mistério, o sobrenatural e o medo, deixando o leitor angustiado de antemão. Inclusive, é importante destacar a presença da escada neste conto que, assim como em outras narrativas de Lygia, apresenta um valor simbólico: “Seus degraus, que sempre supõem um movimento, seja ascendente ou descente, têm valor simbólico da gradação e da passagem de um nível existencial ou psicológico para outro. A passagem implica ruptura [...]” (Silva, 1985, p. 83).

Essa marca na escrita de Lygia apresenta, a partir de nossas análises sob a perspectiva fantástica, um valor relevante e caro para a manifestação do efeito fantástico: os degraus sinuosos da escada caracol pressupõem um movimento de gradação e de transposição de níveis, as fronteiras do real e do imaginário psicológico. Assim, ao subir as escadas juntamente com a personagem, o leitor implícito hesita sobre o que encontrará ao ultrapassar a fronteira, ao progredir em cada degrau; dessa forma, Lygia cria uma atmosfera sombria, misteriosa e inquietante propícia aos acontecimentos metaempíricos e, por assim dizer, para o fantástico.

Esse mesmo efeito de gradação é muito peculiar nas narrativas fantásticas, sobretudo, como já analisado anteriormente, naquelas oitocentistas de Varela e Azevedo, em que o efeito fantástico é provocado pela ascensão dos fatos narrados de maneira progressiva – “A estrutura da história de fantasmas ideal [...] pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. [...] O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro” (Penzoldt, 1952, p. 16 *apud* Todorov, 1992, p. 95). Em outras palavras, no conto fantástico, a narração se inicia aparentemente realista e tranquila e, aos poucos e de modo progressivo, elementos insólitos começam a aparecer e ser descritos, atingindo o ponto máximo ao término da narrativa – contribuindo para a hesitação do leitor.

No conto de Lygia, o cenário apavorante se endossa, ainda mais, ao ser relatado pela dona da pensão (uma velha de unhas encardidas) a existência, no quarto onde as personagens se hospedariam, de uma caixa de ossos deixada pelo inquilino anterior, também estudante de Medicina, que “estava sempre mexendo neles” (Telles, 2011b, p. 19). A presença de tal

elemento já assegura a manifestação de algo macabro e, possivelmente, sobrenatural – atmosfera perfeita para o desenrolar de uma narrativa fantástica, como realmente acontece.

Assim, o enredo se desenvolve, quando, após instaladas, a estudante de Medicina abre e analisa a caixa de ossos, constatando tratar-se da ossada de um anão. Esse é um elemento, segundo Vera Silva (1985, p. 78), recorrente nas ficções de Lygia e, considerando a lógica do fantástico, o anão considerado um ser estranho por fugir à normalidade. Silva retoma, para esta argumentação, o crítico literário Northrop Frye (1976, p. 120 *apud* Silva, 1985, p. 80), o qual situa anões e gigantes no mesmo domínio do mítico, pois ambos se distanciam do padrão comum da normalidade.

Na sequência do conto de Lygia, fatos estranhos, inexplicáveis e sobrenaturais são narrados pela personagem, como formigas aparecerem na calada da noite e marcharem em direção à caixa, sonhos estranhos experienciados por ela e, o clímax da narrativa, a sensação de que o conjunto de ossos estão (misteriosamente) se reagrupando, até perceberem, na terceira noite, que faltavam apenas alguns ossos para o esqueleto estar completamente reconstituído. Apavoradas, ambas deixam a pensão às pressas, sem entenderem ao certo o ocorrido.

Encontramos, assim, diversos elementos e construções linguísticas e semânticas que garantem à narrativa o entendimento de conto fantástico: narrador em primeira pessoa; narração de fatos próximos ao insólito e ao sobrenatural, sem explicações para as ocorrências; presença do tema do sonho; ambientação assustadora; e o desfecho, da mesma forma como os acontecimentos foram narrados, sem explicações, garantindo, assim, o *inexplicável* (Caillois, 1980) do fantástico. Para mais, todos os acontecimentos impelem ao medo e a hesitação no leitor, ao acreditar que realmente trata-se de algo sobrenatural, provocados também pela verossimilhança arquitetada.

Do mesmo modo que a presença da escada provoca uma sensação de gradação para outros futuros acontecimentos porvir, as manifestações estranhas na narrativa também são apresentadas de modo gradativo, como se o elemento sobrenatural fosse aumentando a cada noite experienciada. O primeiro indício deste elemento é a presença de um cheiro forte, “meio ardido”, cuja procedência desconhecem. Cogitam ser do bolor, justificando “a casa inteira cheira assim” (Telles, 2011b, p. 20). Essa informação desperta no leitor um paradoxo entre a dúvida e a curiosidade, a respeito do odor, se seria realmente proveniente do bolor ou, de acordo com a ambientação assombrosa previamente exposta, de algo metaempírico.

Logo em seguida, o leitor se depara com um fenômeno sobrenatural diante da sequência de fatos: a narradora sonha com um anão; este irrompe no quarto fumando um charuto, sentado à cama de sua prima, observando-a. Sufocada, a estudante tenta gritar, mas acorda e depara-se

com sua prima ajoelhada ao chão fitando um ponto no assoalho carcomido; tratava-se de formigas que “apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas [...]” (Telles, 2011b, p. 21). Temos, então, o primeiro fato metaempírico, pois as formigas, segundo a narradora, desembocavam dentro da caixa de ossos, “disciplinadas”, e, após seu desaparecimento por conta do álcool jogado por elas, percebem que os ossos da caixa já não se encontravam mais na mesma posição:

- Esquisito. Muito esquisito.
- O quê?
- Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?
- Deus me livre, tenho nojo de osso! [...]. (Telles, 2011b, p. 21).

Essas ocorrências acabam por causar um estranhamento não só nas personagens envolvidas com a situação “esquisita”, mas também no leitor, pois esse estranhamento se estende até ele, que hesita paralelamente à dúvida e ao medo sobre a procedência do acontecimento.

E a gradação dos acontecimentos insólitos e estranhos aumenta paulatinamente, junto com a ambiguidade sobre tais fatos e a hesitação do leitor, seja pelo desaparecimento das formigas, pelo cheiro desagradável, pelos repetidos sonhos estranhos com o anão ou pela sensação de uma presença de “algo mais” – também marca peculiar das narrativas fantásticas tradicionais – sentida pela prima. Além disso, a certeza da prima de alguém estar realmente montando o esqueleto do anão corrobora para com a instabilidade do leitor:

- Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei para fazer pipi, devia ser umas três horas. Na volta, senti que no quarto tinha algo a mais, está me entendendo? [...] Fui ver o caixotinho, todas [as formigas] se trançando lá dentro, lógico, mas não foi isso o que quase me fez cair pra trás, tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando.
- Como se organizando?
 - [...] Comecei a tremer de frio, peguei uma ponta do seu cobertor. Cobri meu urso com o lençol.
 - [...] Agora é a coluna vertebral que já está quase formada, uma vértebra atrás da outra, cada ossinho tomando o seu lugar, alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um pouco e... Venha ver! (Telles, 2011b, p. 23, grifos nossos).

A certeza da personagem e, por consequência, o medo da narradora-personagem transparecem, também, no leitor; e, logo, a narrativa é tomada em sua totalidade pelo modo fantástico.

Essa instabilidade estendida até o leitor implícito condiz com as ideias de Todorov (2006) de haver, no conto fantástico, uma relação intrínseca entre personagem (ou narrador) e leitor, em que aquele tem a função de deixar este leitor pensativo, na dúvida e na estranheza. Assim a narrativa fantástica “[...] implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem” (Todorov, 2006, p. 149-150).

A escolha por um foco narrativo em primeira pessoa também propicia essa extensão da instabilidade do narrador-personagem até o leitor, pois este último identifica-se com este personagem, e, como sabe apenas o que o protagonista enxerga e sente, acaba por acreditar – maiormente – no dito-lhe. Não só, concomitantemente, esse mesmo leitor vacila em aceitar os fatos narrados, ora acreditando, ora desconfiando, de modo a sustentar a ambiguidade proporcionada pelo próprio narrador. Para Todorov,

[...] o narrador representado [personagem] convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova da verdade; quando à personagem, deve se submeter à prova. (Todorov, 1992, p. 94).

Com base nas teorias de Todorov, a narradora de “As formigas”, por sua vez representada, poderia mentir em relação ao que é informado ao leitor e ser submetida à prova da verdade. Porém, não há elementos testemunhais suficientes para essa prova, patrocinando, assim, o grande dilema do texto fantástico: “acreditar ou não?” (Todorov, 1992, p. 92), e, no que lhe concerne, a ambiguidade da narrativa.

Da mesma forma, para Cortázar, o sentimento do fantástico depende dessa mesma relação personagem-leitor apontada por Todorov, cujo leitor implícito enxerga, observa e aceita a existência do insólito:

[...] o verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão. (Cortázar, 2006, p. 179).

Esse recurso tão caro ao fantástico é muito bem construído no texto de Lygia por conta de seu estilo em, comumente, construir personagens complexos e singulares em relação à visão de mundo, pois o que é dito pelas personagens

[...] não corresponde a uma forma convencional de ver o mundo; corresponde, isto sim, à forma pela qual essas mesmas personagens relacionam-se com a realidade, dela extraindo elementos segundo a importância que eles têm para si e depois organizando-os de acordo com seu estado psicológico naquele momento. (Monteiro *et al.*, 1980, p. 105).

Nessa mesma linha, nos textos de Lygia, o leitor tende a captar todo o monólogo interior dos personagens que, por sua vez, tendem a transmitir falas ou silêncios que não prestam contas à ordem lógica (Monteiro *et al.*, 1980, p. 104), favorecendo, portanto, o efeito fantástico. Dessa maneira, o fantástico manifesta-se na narrativa de Lygia, pois encontramos uma cumplicidade entre o insólito que se expressa nas personagens e, da mesma forma, no leitor, que se identifica com as personagens e estranha os acontecimentos no mundo (da narrativa) aparentemente real, tal qual o seu. O estado de elevação, o tremor de frio, o “algo mais” e o esquisito percebido pelas personagens também o são pelo próprio leitor.

Igualmente, é interessante ressaltar que essa dinâmica, por parte do leitor, em enxergar e vacilar diante do insólito, se relaciona com outra característica do texto fantástico: da percepção do homem para com o mundo. E, complementarmente, em “As formigas”, essa percepção e o tema do olhar são efetivos de diferentes maneiras: a comparação das janelas da pensão a olhos entristecidos, como se observassem as personagens, tanto no início do conto, já destacado, como ao final – “[...] só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra” (Telles, 2011b, p. 25); o olhar estrábico – “Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica quando se preocupava” (Telles, 2011b, p. 22); o olhar sob as lentes da personagem – “Abri os olhos com esforço. Ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica” (Telles, 2011b, p. 23).

Por meio dessas construções linguísticas, semânticas e temáticas, Lygia consegue assimilar “os temas do olhar” (Todorov, 1992, p. 128) e outras particularidades do fantástico:

Olhar. Esta palavra nos permitirá abandonar rapidamente reflexões mais abstratas e voltar às histórias fantásticas que acabamos de deixar. [...] Significativamente, toda a aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar. (Todorov, 1992, p. 128).

Em outros termos, tais construções arquitetadas pela autora, na narrativa em questão, permitem ao leitor enxergar e adentrar ao sobrenatural experienciado pelas personagens, resgatando umas das condições do fantástico: da relação entre o homem e o mundo e sua interação com ele (Todorov, 1992, p. 128). Além do mais, o tema do olhar, da forma como foi estabelecido no conto, também pode ser interpretado a partir do conceito de metamorfose (do

fantástico), em que a casa se antropomorfiza ao apresentar “dois olhos tristes” e “a janela vazada” que observava as personagens.

Seguidamente, o elemento fantástico no conto de Lygia assume sua condição essencial – aos olhos de Todorov – ao encerrar-se mantendo a mesma hesitação, construída gradativamente ao longo do enredo, no desfecho da narrativa. Ao perceberem, na madrugada da terceira noite na pensão, o fato de o esqueleto do anão estar quase inteiro, as primas decidem abandonar o local, apavoradas, com medo de tudo vivenciado nestas três noites e do sobrenatural ainda a ocorrer:

- Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui.
- [...]
- Mas sair assim, de madrugada? Podemos sair assim?
- Imediatamente, melhor não esperar que a bruxa acorde. Vamos, levanta!
- E para onde a gente vai?
- Não interessa, depois a gente vê. Vamos, vista isto, temos que sair antes que o anão fique pronto. (Telles, 2011b, p. 25).

Neste mesmo desfecho, a ambiguidade se endossa, não só por conta da incerteza e da ambientação melindrosa como pano de fundo que foram construídas no decorrer de toda a narrativa, mas também pelo inexplicável que acontece: o esqueleto que, estranha e de modo incompreensível, é montado.

O fato de o esqueleto do anão ser montado também reverbera a noção de metamorfose e de gradação do insólito, pois os ossos vão se amontoando aos poucos e, ao mesmo tempo, dando forma e – de forma implícita – vida a este elemento. E, neste caso, o agente metamórfico, ou seja, aquele que dá forma ao esqueleto, instrumento da transformação, é ambíguo: pode ser a multidão de formigas, um elemento sobrenatural ou até mesmo algo sobrenatural que manipula e se utiliza das formigas (Silva, 1985, p. 82). Nada se afirma a respeito, apenas se sabe que se trata de “alguém do ramo” (Telles, 2011b, p. 23) montando o esqueleto, mas quem? E a ambiguidade é sobreposta mais uma vez sobre as personagens e é estendida até o leitor.

A presença do sobrenatural, ainda, confunde e provoca medo no leitor nas últimas linhas da narrativa, quando a narradora hesita ao ouvir algo, ao deixar o local junto de sua prima: “Foi o gato que miou comprido ou foi o grito?” (Telles, 2011b, p. 25). Um questionamento que não tem resposta, nem à personagem, nem ao leitor, pois o conto se encerra, não dando a devida explicação: seria o anão em vida? A velha dona da pensão? Ou realmente o gato que pertencera à velha? Nada se tem a certeza, dando margem a muitas especulações e à ambiguidade, provocando, reiteradamente, o medo e a dúvida no leitor.

Em termos gerais, “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles, apresenta-se mais ainda – em relação ao conto anterior – como uma narrativa distintamente fantástica, ao analisar todos os seus elementos presentes que corroboram para tal afirmação. Apesar da escritora não propriamente se filiar a um ou outro gênero¹⁰⁰, sua escrita, de modo geral, busca explorar o intimismo humano, a relação do homem frente ao mundo, a compreensão de si e do outro e da realidade que o cerca, o que, aliada a certos elementos, como temas próximos à morte, ao sonho e à dúvida, acaba por trazer à tona narrativas fantásticas, como as aqui analisadas. Por outra forma,

Lygia Fagundes Telles serve-se da linguagem para transcender o real aparente e imediato, transportando-nos para a intimidade do objeto de seu conhecimento. [...] Aprendemos, com a beleza que suas narrativas oferecem aos nossos sentidos, a aceitar as múltiplas e prismáticas facetas da ordenação humana. [...] A narrativa de Lygia Fagundes Telles obriga-nos ao distanciamento do conhecimento dito objetivo para nos expor à nossa evidente, mas sempre repelida, subjetividade. Obriga ao conhecimento do mundo pelo reconhecimento dos sentidos, do imaginário, sutilezas do emaranhado da mente. Como uma pintura desejando alçar-se para fora da moldura, sua narrativa nos faz experimentar os limites da possibilidade de significação do objeto narrado e, por isso, nos comunica um sentimento de inquietude e estranhamento. (Régis, 1998, p. 94-95).

E, no conto “As formigas”, esse conhecimento de si, a subjetividade e o estranhamento manifestados pelas personagens e transpostos ao leitor criam, do mesmo modo, o sentimento de inquietude, estranhamento e de singular incerteza; sendo, de modo explícito e implícito, um exemplo de uma narrativa fantástica essencial. Ao analisarmos a narrativa de Lygia Fagundes Telles e compreendermos, teórica e criticamente, sua estética, podemos inferir que os elementos que compõem sua ficção – sobretudo o pano de fundo, espaço e atmosfera criados, seus personagens complexos, a questão do tempo e da gradação, e demais recursos linguísticos, estilísticos e temáticos – tendem a contribuir de maneira primorosa para com os efeitos de sentido do fantástico, intensificando a noção imanente às teorias deste; garantindo, portanto, o reconhecimento da presença do fantástico em alguns de seus textos.

¹⁰⁰ É conveniente frisar que, assim como a Lygia Fagundes Telles, nem nós pretendemos filiar sua escrita ou de outros autores aqui analisados como pertencentes estritamente ao gênero ou modo fantástico; reiteramos, mais uma vez, que o objetivo é de levantar textos de escritores brasileiros que permeiam a estética fantástica de diferentes modos e em diversificados períodos. Lembremo-nos de que, como já analisado, da mesma maneira o fantástico é resistente a fronteiras limítrofes de definição e manifestação.

4.6 JAYME GRIZ

Nascido no Engenho da Liberdade, no município de Palmares, interior de Pernambuco, em 1900, Jayme de Barros Griz, filho dos poetas Fernando Griz e Maria Ester de Barros Griz, foi um autor reconhecido à época na região, sendo um dos maiores representantes da literatura pernambucana, assim como Gilberto Freyre fora no século XIX. Contudo, apesar de ter ocupado a cadeira nº 29 da Academia Pernambucana de Letras, tendo em vista seu mérito enquanto representante literário do estado, a posição foi insuficiente para que Jayme fosse reconhecido nacionalmente e inserido nas páginas da historiografia literária brasileira com certa notoriedade.

Ainda assim, Jayme Griz torna-se um representante da literatura fantástica no Brasil, o que justifica a seleção para este corpus, uma vez que o escritor trouxe elementos do fantástico para seus escritos mesclando-os ao folclore, às crenças, ao imaginário social e aos elementos contextuais do espaço em que estava inserido. Griz passou sua infância na Zona da Mata do Sul Pernambucana e na adolescência mudou-se com a família para a capital, Recife, mas sempre trouxe para suas obras, narrativas e poéticas, elementos sócio-histórico-culturais dos locais onde viveu.

Para compreender os elementos sócio-histórico-culturais presentes nos escritos do autor pernambucano é preciso, antes, resgatar algumas contextualizações sobre a região onde residiu. A microrregião da Mata Sul Pernambucana compreende a 24 municípios do estado cuja principal atividade agropecuária e agroindustrial gira em torno da cana-de-açúcar e seus derivados, desde o século XIX (Silva Júnior *et al*, 2021). Trata-se, portanto, de uma região cuja economia e trabalho eram focados apenas em atividades agrárias. No início do século XX, a região Nordeste passou por profundas transformações, assim como no restante do país, principalmente na capital recifense em que houve a decadência das oligarquias e as reformas socioeconômicas inovadoras prometidas ao estado, como urbanização, ampliação do serviço de água, esgoto e energia elétrica e reformas no sistema de saúde; gerando um impacto transformador na vida dos recifenses diante de uma espécie de modernização percebida por largas avenidas, iluminação pública e meios de transportes (Rezende, 1992, p. 15 *apud* Pereira, 2022, p. 6).

Do ponto de vista artístico-literário, no contexto da época, tem-se a Semana de Arte Moderna que – apesar de críticos considerarem ter afetado somente o centro do sudeste, principalmente São Paulo, como afirma Lilia Moritz Schwarcz (2017, p. 450), a qual considerou que a Semana “não tivera a repercussão imediata que tencionavam seus líderes; e o movimento, até então, parecia um tanto restrito a São Paulo” – influenciou jornalistas, intelectuais e

escritores pernambucanos os quais entraram em contato com as ideias modernistas e passaram a aplicá-las e difundi-las pelo estado por meio de seus escritos (Pereira, 2022, p. 7). E, nesse ínterim, encontramos o escritor Jayme Griz o qual transpôs para seus escritos elementos da modernização conferida mesclados ao imaginário social coletivo do povo pernambucano.

Sobre esse paralelo feito por Griz, João Batista Pereira traz um importante e demonstrativo exemplo do escritor, o poema *Progresso*, de 1930:

Um zum-zum!
 Um zum-zum!
 Um zum-zum esquisito
 Que espanta até os bichos nas tocas!

Um zum-zum que lembra coisas medonhas!
 Coisas infernais!
 Coisas diabólicas!

E o zum-zum cresce,
 Aumenta,
 E apavora o pavaréo inerme!

- Minha Nossa Senhora, é o fim do mundo!
 - Misericórdia! Misericórdia!
 - Reza, povo, reza! –
 Valei-nos
 Nosso padrinho
 Padre Cícero
 Do Joazeiro!

Nada de fim do mundo, meu povo!
 Não é o fim do mundo não

É o bicho homem vencendo a Natureza!

Corta o espaço azul do céu
 Rápido,
 Barulhento,
 Um fantástico passará de ferro,
 O primeiro avião!...

(Griz, 1930, p. 1 *apud* Pereira, 2022, p. 8-9).

Percebe-se nesse poema de Griz, como aponta Pereira (2022, p. 9), o surgimento do desconhecido que assombra o homem desacostumado e/ou “despreparado” para essa modernização repentina emergente no contexto social nordestino. A presença do avião, símbolo da modernidade dos meios de transportes da época, sendo este um constituinte inusitado para o homem da época naquela região torna-se um elemento estranho que, no poema, gera inquietações, dúvida e incompreensão no eu lírico: “O desconhecido assombra o homem e os dilemas trazidos pelo novo avizinham-se da realidade, repercutindo o espírito de um tempo no qual o passado não tinha lugar no presente” (Pereira, 2022, p. 9).

Seja na poesia, na fábula ou nos contos, Jayme Griz muito trouxe da realidade onde viveu para suas obras, de modo a trazer para o contexto literário causos ouvidos em sua infância ligados aos moradores dos engenhos que, por sua vez, eram ambientados por estradas sem iluminação e sombrias, habitadas por fantasmas e espectros metamorfoseados (Pereira, 2022, p. 17). Isso se deve pelo fato de Jayme Griz ter vivido em meio a comunidades agrárias, rodeado por trabalhadores e ex-escravos dos engenhos pernambucanos e suas respectivas crendices, como afirma Mário Souto Maior, ao publicar uma declaração sobre o escritor no jornal Diário de Pernambuco, em 1969:

Foi um menino criado na área do açúcar e mesmo vivendo na cidade grande nunca se livrou do fascínio das coisas do engenho, do boeiro expelindo aquela fumaça cheirosa, do mel fervendo nas tachas de cobre, na cana caiana doce e molinha, dos banhos nos poços do rio Una, dos canaviais se estendendo até o horizonte com seus penachos lembrando bandeiras de paz, dos tabuleiros de alfenim quase desaparecido, das estórias de assombração e de trancoso contadas por velhos negros à luz de candeieiros de querosene. E é a saudade dessa infância e dessa vivência a tinta onde ele molha a sua pena para escrever seus poemas, suas estórias. (Souto Maior, 1969, p. 1).

Sobre esse referente pragmático de Griz transposto para suas obras, João Batista Pereira completa que nas narrativas do pernambucano,

[...] os espaços sombrios se adensam, sendo constante as menções às porteiras, capelas e canaviais em volta das casas-grandes, em enredos cuja ambientação adota a noite como o momento mais frequente. Os narradores são ex-escravos, convocados como a voz da sabedoria institucionalizada para relatar estórias, nas quais uma atmosfera de medo e terror leva os personagens a caminhos onde eles se defrontam com aparições vagando na escuridão. Nesse espaço, é edificada a imaginação literária de Jayme Griz. (Pereira, 2022, p. 17).

Dentre suas obras publicadas, destacam-se as do campo poético *Rio Una* (1951), *Acauã* (*Poemas*) (1959) e *Negros* (1965); e as do campo narrativo *Gentes, coisas e cantos do Nordeste* (1954), *O lobishomem da porteira velha* (*Histórias*) (1956) e *O cara de fogo* (1969) – sendo estas últimas mais conhecidas e com forte presença de elementos de cunho fantástico que, por esta razão, podem ser inseridas no corpus deste trabalho como representantes de um fantástico brasileiro do século XX, mas mais parecido com as narrativas de Fagundes Varela, do século XIX, tendo em vista a relação entre fantástico e crenças sociais, do que com as demais narrativas fantásticas modernas, como as de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. Contudo, a ideia de estranheza do fantástico moderno também é perceptível em certas narrativas de Griz, com relação à modernização que parece, num primeiro momento, estranha ao povo de uma região outrora tipicamente agrária.

E é este o fio norteador dos escritos de Jayme Griz, ora recorrendo a elementos da modernização que aterroriza o povo recifense, ora resgatando o mundo rural, a vida e crenças dos escravos dos engenhos e do regime senhorial e, ainda, motivações folclóricas que, unidas, trazem particularidades da literatura fantástica. Nas palavras de Pereira (2022, p. 19), Jayme Griz confronta em suas narrativas “[...] a modernidade em enredos permeados de elementos da tradição, ambientadas em uma época de mudanças na distribuição do tempo, ritmo e organização do trabalho, realiza-se a interlocução entre a oralidade e modelos de existência em extinção”, distinguindo-se, assim, das obras realistas de José Lins do Rego, colocando em cena a influência mística, folclórica e até mesmo religiosa (herança de Portugal).

Para este trabalho, portanto, foram selecionadas duas narrativas de Griz que trazem o fantástico à tona em contextos de crenças e superstições ambientadas na Zona da Mata Sul Pernambucana, em meados do século XX, distante da expoente modernização da região Sudeste, a qual outrora ambientou as narrativas de Murilo Rubião e de Lygia Fagundes Telles.

4.6.1 “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho” (1969)

Publicado pela primeira vez em 1969 na coletânea de contos intitulada *O cara de fogo*, de Jayme Griz, o conto “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho” representa as várias obras do autor pernambucano de cunho fantástico as quais resgatam credences e tradições em meio a experiências próximas à realidade do povo do interior de Pernambuco. O fantástico, neste conto em questão, é colocado à tona logo no título da narrativa, ao explicitar a presença de um elemento sobrenatural – o cavalo fantasma – no seio de um ambiente natural – uma estrada qualquer, cotidiana, situada próxima a um engenho¹⁰¹.

A narrativa “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho” se inicia como a maior parte dos textos de cunho fantástico, com a contextualização ao leitor de um ambiente banal, cotidiano, (re)conhecido pelo leitor como natural, próximo de sua realidade. Nela, inicialmente, o protagonista Zé Cambinda, trabalhador do engenho Barbalho, como de costume, estava na feira num domingo fazendo compras e tomando seu copinho de cachaça e, antes de seguir caminho para casa, para o engenho, Zé Cambinda passou por diferentes locais, como o

¹⁰¹ Convém mencionar que a antecipação do fantástico pelo título ocorre em muitos outros contos de *O cara de fogo*, os quais explicitam elementos sobrenaturais os quais reivindicam figuras espectrais, fantasmas e o além-vida, como, por exemplo: “A enforcada da Mata da Chareta”, “O fantasma negro do bueiro da Usina Cucaú”, “Assombração do Rio Formoso” e “O cara de fogo”.

maracatu¹⁰² do Zé Inácio, conversando com conhecidos – acontecimentos e atitudes que demonstram a banalidade da vida cotidiana.

Finalmente, quando estava a caminho do engenho, pelos arredores do canavial, já era tarde da noite, passara-se das 23 horas e tudo era escuridão:

Era no mês de agosto. Noite de escuro. [...] A chuvinha parou. Por cima de sua cabeça, bem alto, na escuridão da noite, sem estrelas, passou uma coruja rasgando mortalha. Cambinda benzeu-se, largou um “t’esconjuro, cão!” e continuou a andar, na escuridão. A sineta do engenho Novo, no outro lado do rio, longe, na várzea imensa, batia agora meia-noite. Cambinda continuava andando, no rumo do engenho. De momento, vindos do lado do Barbalho, que já estava perto, começou ele a ouvir um tropel. O ruído crescia, aumentava, e vinha na sua direção. O tropel era cada vez mais nítido e mais forte. E estava cada vez mais perto. Já agora, não tinha mais dúvida, era um cavalo que se aproximava, e a toda brida. Cambinda parou na estrada, estranhando aquele cavalo correndo assim, por ali, aquela hora da noite. Na sua frente, pouco mais adiante, a estrada fazia uma curva. O tropel aumentava cada vez mais. Saiu do meio da estrada e encostou-se nas canas que marginavam o caminho dos dois lados. Continuou parado, à margem da estrada, na densa escuridão, cheio de espanto, aguardando a passagem do que vinha por ali, já bem perto. De repente, surgiu adiante, a curva da estrada, um cavalo preto, de olhos fosforescentes, a toda brida, na sua direção, rumo da cidade, em seguida, como um furacão, na sua frente, com dois vultos no lombo. Dois vultos vagos e imprecisos, como se fossem almas de outro mundo. Cambinda, no espanto, todo arrepiado, pelo que via e sentia, naquele momento, pode perceber que os dois vultos eram de um homem e de uma mulher, esta na garupa do cavalo. E acompanhando o cavalo negro, como que arrastado por ele, seguia uma ventania fria e uivante, fazendo redemoinho, levantando a poeira da estrada e agitando o canavial em roda. (Griz, 1969, p. 129-130, grifos nossos).

A familiaridade com o cotidiano até então construída pelo narrador onisciente é então prontamente rompida com o aparecimento, de forma gradativa, do elemento sobrenatural outrora anunciado pelo título. Eis, de antemão, o irrompimento do fantástico na narrativa. Os destaques feitos no trecho confirmam os recursos caros ao fantástico da ambientação sobrenatural, do irrompimento do elemento sobrenatural e dos efeitos causados no protagonista (e no leitor), de medo e apreensão. A ambientação sombria, numa noite absurdamente escura, com a frieza do cair da chuva e da ventania uivante proporciona ao conto toda a atmosfera fantástica que, aliada à gradação conferida na narração do elemento sobrenatural cada vez mais intenso e próximo do protagonista, causa a tensão e o medo não só no personagem principal, testemunha do evento sobrenatural, como também no leitor envolvido pela atmosfera fantástica e pela tensão narrativa.

Um outro destaque importante, também, é o fato de Cambinda se benzer o rasgar da mortalha, ou seja, o pio emitido pela coruja. Nesta passagem, há elementos de cunho popular e

¹⁰² Cortejo afro-brasileiro que mescla percussão, dança e sincretismo religioso, característico e popular do estado do Pernambuco, em especial na cidade do Recife, cuja origem remonta entre final do século XIX e início do século XX, entre os engenhos de cana-de-açúcar (CORTÊS, 2000).

religioso presentes na narrativa. Isso porque, na credence popular, principalmente nas regiões rurais, as corujas são conhecidas por trazer más notícias e anunciar a morte e, por esta razão, são temidas, e lhes é conferido, inclusive, o nome popular de rasga-mortalha¹⁰³, pois muitos acreditam que a ave de rapina canta quando está anunciando a morte de alguém. E o fato de Zé Cambinda se benzer e esconjurar a coruja ao ouvir seu grito, algo característico da tradição religiosa e nordestina, indica que algo ruim se aproxima e, portanto, o personagem está consumido pelo medo.

No decorrer da narrativa, o sobrenatural toma uma forma explícita, quando o narrador afirma que o cavalo fantasma passou por Cambinda e, como um tufão, desapareceu subitamente, no meio da escuridão da noite. Na sequência, a referência ao medo e o rito de benzimento são outra vez outorgadas ao protagonista:

Cambinda ficou ali parado, sozinho, no meio do canavial, na densa escuridão, todo arrepiado, tremendo de frio e de susto diante do que vira. Recuperou depois do domínio de si mesmo. Benzeu-se três vezes. Ali mesmo na estrada rezou uma oração. (Griz, 1969, p. 130).

Ao seguir caminho e finalmente chegar em casa, e após Cambinda contar-lhe o sucedido, a credence popular toma forma, pois “Disseram-lhe que aquilo eram artes de almas de outro mundo. Que ele acendesse, no outro dia, de noite, duas velas na estrada, no lugar em que tinha visto a aparição” (Griz, 1969, p. 130).

Passados dois dias, Cambinda vai até a cidade, na barraca de Pedro Velho, em busca das velas para cumprir como lhe fora aconselhado. Lá, ao contar o ocorrido ao barraqueiro, Cambinda conhece a verdadeira história por trás do tal cavalo fantasma presenciado por ele, que, aliás, já tinha sido visto por outros da região, pois “[...] há muitos anos, de vez em quando, nas noites escuras de domingo, aparece ali na estrada” (Griz, 1969, p. 131).

Assim, Pedro Velho conta terem vivido ali, há muitos anos, o Sr. Barbosa, dono do engenho Barbalho, o qual tinha uma filha, D. Florinha. A moça se apaixonou por um jovem caixeiro de um armazém da região, mas foi proibida pelo pai de se relacionar com o rapaz. Então, o casal decide fugir numa noite de domingo, com a ajuda de um cavalo preto alugado e uma capa escura “para disfarçar o vulto dentro da noite” (Griz, 1969, p. 133); mas, na fuga, são descobertos e perseguidos pelo pai e seus vigias de campo. Na perseguição, Sr. Barbosa ordena

¹⁰³ Nome popular da espécie *Tyto furcata*, conhecida também como suindara, coruja-das-torres, coruja-da-igreja, coruja-branca e graxadeira.

que o vigia atire no cavalo a fim de impossibilitar a fuga, porém, ao atirar diversas vezes contra o animal na noite escura, acerta, também os dois fugitivos, matando-os.

E assim se encerra o conto, com o diálogo entre Zé Cambinda e Pedro Velho:

Zé Cambinda deixa o tamborete. Agora está de pé. Prepara-se para deixar a barraca de Pedro Velho. Antes de sair, porém, vira-se para o barraqueiro e diz:
 – Então foi essa abusão que eu via na estrada, domingo passado.
 – É, Zé Cambinda – confirma Pedro Velho. O que você viu foi o cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho. (Griz, 1969, p. 135).

Da maneira como é apresentado o desfecho do conto – cujos personagens não hesitam diante da existência do sobrenatural, dos fantasmas do casal e do cavalo – o leitor não é tomado por dúvidas muito menos pela hesitação, tal qual no fantástico tradicional, principalmente aos olhos de Todorov que considera a hesitação como a máxima da literatura fantástica. Neste caso, há o fantástico contornado pelas crendices populares e folclóricas, o qual, por mais que não cause tal efeito de surpresa nos personagens e leitor, ainda há o receio e, por extensão, o medo diante de certos elementos sobrenaturais. A sensação de amedrontamento ainda existe mesmo que ao final os personagens aceitem a existência do elemento insólito (dos fantasmas); e, paradoxalmente, é esta aceitação que também causa o medo, uma vez que o protagonista, sobretudo, recorre até às suas crenças religiosas como forma de proteção contra o mal insólito, o qual também é fruto de crendices.

Neste conto de Jayme Griz, estamos diante de uma forma fantástica mais moderna, não o fantástico de linguagem, mas sim o de transgressão, não mais parecido com o fantástico tradicional do século XIX. Isso porque no texto griziniano não há a hesitação construída na tessitura narrativa, mas há a transgressão da realidade conhecida pelo protagonista e pelo leitor a partir da aparição de fantasmas na estrada do Barbalho. O sobrenatural irrompe no meio cotidiano e banal do protagonista e o surpreende e o apavora consideravelmente, estava “[...] todo arrepiado, tremendo de frio e de susto, diante do que vira” (Griz, 1969, p. 130).

Para construir esse recurso de amedrontamento, Griz recorreu à principal forma de manifestação do fantástico, sendo uma característica consensual entre a maior parte dos críticos: a verossimilhança ou a representação mais próxima possível do real na narrativa. Lembremos das considerações de David Roas:

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com a sua própria realidade. [...] Além dessas referências, reconhecíveis pelo leitor e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real. Um funcionamento

aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradizem as leis físicas que organizam este mundo [...].

O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos. Assim, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrado impõe para as crenças sobre a realidade empírica. (Roas, 2014, p. 110-111).

Portanto, como também define Roas (2014, p. 115), quanto mais próximo do real for o contexto da narrativa, mais crível ela será, e quanto mais crível for, maior será a intensidade do efeito produzido pela irrupção dos fenômenos sobrenaturais. Esse recurso importante para o texto fantástico consiste no que Jean Bellemin-Noël definiu como jogo da verossimilhança: a literatura fantástica “[...] finge jogar o jogo da plausibilidade para fazer-nos aderir à sua fantasticidade, enquanto manipula o falso plausível para nos fazer aceitar o que há de mais verdadeiro, o inédito e o inaudível”¹⁰⁴ (Bellemin-Noël, 1972, p. 23, tradução nossa). No conto, de início Zé Cambinda, um trabalhador rural da Zona da Mata singelo e modesto, se encontra inserido na sua banalidade cotidiana do real, fazendo suas atividades costumeiras de um dia de folga. Contudo, de modo súbito, essa cotidianidade é transgredida quando, no caminho conhecido para sua casa, o sobrenatural toma forma com a aparição dos fantasmas que manifestam para o protagonista – marcando, assim, a presença do fantástico da narrativa, daquilo que é anormal ou que não poderia acontecer, mas acontece.

E, mais à frente, apesar de o protagonista e o leitor tomarem conhecimento da história por trás dos fantasmas do engenho do Barbalho, o fantástico não é dissolvido. Pelo contrário: a explicação fornecida pela narração de Pedro Velho a Zé Cambinda não torna o evento mais crível ou acalma o protagonista e o leitor, muito menos soluciona o problema, mas intensifica os efeitos de medo e apreensão proporcionados pela ideia de existência do insólito no meio real (re)conhecido pelos personagens e pelo leitor. Essa construção do conto de Jayme Griz pode ser ainda analisada sob a perspectiva de Roas (2014, p. 114), mesmo com a consciência de que a narração de Pedro Velho sobre a história dos fantasmas do engenho do Barbalho contradiz aquilo conhecido pelo leitor em seu universo, essa história é apresentada justamente por esta razão: pela contradição entre o universo natural do leitor e o acontecimento sobrenatural. Nas palavras de Roas, “Essa é a razão básica do conto fantástico: revelar algo que vai transtornar nossa concepção de realidade” (2014, p. 114).

¹⁰⁴ Texto original: “[...] feint de jouer le jeu de la vraisemblabilisation pour qu'on adhère à sa fantas-ticité, alors qu'il manipule le faux vraisemblable pour nous faire accepter ce qui est le plus véridique, l'inouï et l'inaudible.”.

Além disso, diante da narração de Pedro Velho, o leitor encontra, pois, personagens tentando assimilar a ocorrência sobrenatural, mas sem sucesso, pois apenas a ideia de algo incrível – a presença de fantasmas – na realidade cotidiana já se torna algo que irrompe com as leis físicas conhecidas. Logo, conforme defende David Roas (2014, p. 114), admitir a origem do sobrenatural não significa, necessariamente, que é possível explicá-lo, ou seja, aceitá-lo e compreendê-lo. Neste caso, assim como ocorre na narrativa “O livro de areia” (1975), de Borges, analisada por Roas, no conto de Jayme Griz,

[...] todos os esforços do narrador [de Pedro Velho ao contar a história que antecede a aparição dos fantasmas] se destinam a vencer a esperada incredulidade do leitor (que sabe que, no seu mundo, essas coisas não acontecem) e conseguir fazer com que a ocorrência, sobrenatural seja aceita, que sua presença se imponha como factível, ainda que ela não possa ser explicada. (Roas, 2014, p. 114).

No que tange às particularidades da narrativa de Griz, que a diferencia de demais textos fantásticos aqui selecionados, convém mencionar a presença marcante do imaginário social coletivo, incluindo credices populares e folclóricas, da região da Zona da Mata pernambucana que trazem à tona o teor fantástico para os textos de Jayme Griz. Como assegura Ivson Bruno da Silva (2019, p. 5), é nesta região pernambucana, na qual Griz estava inserido e onde conviveu por muito tempo, que seres e acontecimentos diversos de cunho fantástico estiveram presentes de forma, levando os habitantes dessa região a relatar e questionar se tais acontecimentos, oriundos de relatos orais, eram oriundos da verdade ou de ilusões. Como defende em seus estudos,

Essa região [da Zona da Mata pernambucana] passou por mudanças ao longo do tempo, determinadas pelo aporte de recursos financeiros, cujos efeitos reconfiguraram o lugar do homem naquela sociedade. No hiato em que a paisagem rural se remodelava, não só as questões econômicas marcaram o cenário regional, mas também e resistindo ao tempo, as histórias de fantasmas e casas mal-assombradas que transitavam entre os habitantes dos engenhos. As credices continuaram a fazer parte das conversas nas noites dos canaviais e cidades do interior, remetendo a estradas cercadas por matas e várzeas que circundavam as residências abandonadas. As assombrações que permeiam os engenhos e as cidades do interior de Pernambuco, junto com as histórias de mal-assombro, são recuperadas e ganham pujança nas obras de Jayme Griz, cujas temática e estrutura apontam para um espaço rural cercado de mistérios, traduzidos nas visagens que amedrontavam os habitantes da Zona da Mata. (Silva, 2019, p. 5).

Resgatando a fortuna crítica do conto, o qual se originou a partir da arte de contar histórias pelos homens, como meio de compartilhar experiências, credices e causos, essa cultura aparece na obra de Griz como uma forma de suscitar o fantástico nas narrativas. As credices cultuadas por relatos orais pelo povo da região rural pernambucana tomam a forma

escrita nos contos de Griz e, dessa maneira, levam às características da literatura fantástica, de irrompimento de acontecimentos sobrenaturais e inexplicáveis e dos efeitos de inquietude e medo sentidos pelos personagens e, conseqüentemente, provocados no leitor.

Sob este viés, convém lembrar também as considerações de Irène Bessière (2012, p. 306) a respeito da recorrência de referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas nos textos de cunho fantástico, como acontece no conto de Griz. De acordo com a teórica, essas referências não servem ao texto fantástico como a demonstração da existência do sobrenatural, ou seja, como uma certeza de que elementos metafísicos coexistem na realidade, recurso este que serviria apenas para colocar os personagens e o leitor sob um constante paradoxo. Pelo contrário, tais marcos socioculturais e referências de ordem teológica, esotérica, filosófica e psicopatológica configuram, nas narrativas de cunho fantástico, um recurso oneroso com a finalidade de

[...] organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele [o relato fantástico] corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supassensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. (Bessière, 2012, p. 306).

Assim, nas narrativas do autor pernambucano, como ocorre neste conto em análise, as incertezas diante do desconhecido, a transgressão da realidade que é rompida pelas alusões e acontecimentos de cunho insólito e os relatos de experiências sobrenaturais conduzem os personagens e o leitor às dúvidas e incertezas e, por conseqüentemente, ao medo e à inquietude. Os tais fantasmas da estrada do engenho do Barbalho são reais ou não? Tudo não passa de uma crendice popular ou realmente o casal e o cavalo regressaram do mundo dos mortos? Esse regresso é possível na realidade conhecida por todos? São incertezas ambíguas sem respostas definitivas que conduzem o leitor à dúvida e à inquietação, desestabilizando a percepção de realidade deste. E, logo, também o conduzem para o universo da literatura fantástica.

4.6.1 “O zumbi de ‘Mansinha’” (1972)

O conto de Jayme Griz intitulado “O zumbi de ‘Mansinha’”, publicado pela primeira vez em 1972, no periódico *Brasil Açucareiro*, também representa, de maneira geral, as obras do escritor pernambucano as quais trazem à tona elementos folclóricos, religiosos e a

heterodiscursividade da tradição oral ambientados na Zona da Mata Sul Pernambucana em meio aos engenhos e sob a difusa modernidade em voga no Brasil novecentista. De antemão, o título da narrativa griziana já alude a um elemento sobrenatural, pois tem-se a referência explícita à figura de um zumbi, sendo, portanto, algo que transgride as leis do real.

A narrativa se inicia com um narrador-personagem, também onisciente, informando que o avô, um senhor de engenho do qual se desfizera “para se dar atividades comerciais e industriais” (Griz, 1972, p. 61), doou duas vacas, Baronesa e Mansinha, ao pai do narrador. A construção da verossimilhança é feita de maneira natural, de forma lógica e ordenada, com o narrador contando sobre a adaptação das bovinas nos pastos e sob os cuidados dos tratadores que ali trabalhavam. Toda a narração inicial tende a descrever a mais pura normalidade costumeira do povo daquela região que, embora às vistas da modernização que chegava, ainda mantinham as atividades tipicamente rurais.

Após diversas descrições naturais sobre o manejo das vacas e os campos e canaviais que cercavam o local, a narração passa a se tornar, gradativamente, de cunho fantástico. Isso porque o narrador informa que a vaca Mansinha adoeceu e morreu ali mesmo no engenho e, como estava num estado de decomposição que incomodava a todos, o senhor da Casa-Grande ordenou que a enterrassem exatamente no local onde fora encontrada morta. E, de “modo incomum”, que fosse colocada sobre sua cova uma larga e pesada pedra como uma espécie de jazigo para o animal.

O ato “incomum” causou a revolta de todos da região do engenho o que, “[...] suscitaria críticas, inclusive de certo mandingueiro da vizinha vila de Bem-Te-Vi, que previu o aparecimento, de futuro, do Zumbi (1) da vaca morta no sítio do seu enterramento e no cercado do engenho” (Griz, 1972, p. 62). Tem-se, de maneira superficial, o indício tênue de um elemento ligado ao sobrenatural e, ao mesmo tempo, às crendices religiosas dos habitantes daquela região pernambucana. A tal previsão do aparecimento do zumbi de um animal, ao mesmo tempo causa um leve estranhamento e incredulidade no leitor, mas que em cenas seguintes descobre se tratar realmente de algo sobrenatural. Ainda sobre esse trecho, convém destacar que Jayme Griz deixa no rodapé, do jornal onde publicara seu conto, uma informação conceitual sobre a palavra *zumbi* – por isso indicação (1) no trecho supracitado. Assim define: “Espectro, fantasma de bicho morto, boi, cavalo etc. (pop.)”; ao fazer uso de tal elemento paratextual, Griz produz dois efeitos para a sua narrativa: o primeiro diz respeito à inserção do leitor no imaginário social coletivo, explicando o que seria um zumbi na crendice popular (pop.); o segundo, por sua vez, de maneira explícita, coloca o leitor frente à possibilidade do sobrenatural, preparando-o assim para a atmosfera e a manifestação de algo fantástico.

Na sequência, conta o narrador que se passaram muitos invernos após o ocorrido. Depois desse tempo, abruptamente, é contado ao leitor que um estribeiro que trabalhava no engenho afirma ter ouvido o mugido e as pisadas de Mansinha, deixando-o atordoado. E assim se sucedeu com a narração de mais causos como esse em que se ouviam os urros de Mansinha. Conta o narrador-personagem que um dia dois jovens, João de Nêga e Cícero, foram apanhar frutas das árvores no local onde a vaca fora enterrada e, na ocasião, ao pôr-do-sol, presenciaram acontecimentos sobrenaturais:

[...] quando surpreendidos foram por uma forte ventania fria e ruidosa que sacudiu fortemente a laranjeira e demais árvores circundantes por toda uma larga área da horta. Logo em seguida à ventania, um enorme e negro besouro mangangá, com um forte e ruidoso zumbido, girou de cima para baixo e de baixo para cima, repetidas vezes, em torno do pé de laranja, sumindo de repente no rumo da cova da vaca, o que levou o João de Nêga, mais supersticioso que seu companheiro Cícero, a falar a este do que se dizia: que Zumbi de bicho morto sempre se faz anunciar, nas suas aparições aos vivos, no mundo, por um mangangá e vento forte, do que não se assustou Cícero, continuando ambos no afã de recolher as laranjas que lhes apetecessem, no momento. [...] De repente, de novo o mangangá e vento forte que surgiram agora de mistura com mugido de boi. E desta vez foram eles, os rapazes, acometidos pelo mangangá e sacudidelas tão fortes da laranjeira, pelo vento, que quase foram jogados ao chão. E seguido de tudo isso um tropel de animal que estaria se aproximando do local em que se encontravam os assustados moços. Era o Zumbi de “Mansinha”, de que falara o estribeiro Amaro Padre, que vinha por aí, acreditava João de Nêga, nessa altura de tais acontecimentos, ali na horta. (Griz, 1972, p. 62, grifos nossos).

Desse modo, toda naturalidade cotidiana outrora construída na narrativa é rompida para dar lugar à aparição do sobrenatural e, por conseguinte, para a manifestação do fantástico no conto. O sobrenatural surge de maneira surpreendedora, abrupta, “de repente”, e o sentimento de medo toma conta dos personagens que experienciam o acontecimento insólito. Além disso, as descrições feitas de forma atenuante provocam também no leitor a sensação de perplexidade e de receio, sendo esses sentimentos uma marca fantástica.

Após o ocorrido, os jovens, tomados pelo medo atordoante, correm até a Casa-Grande onde contam os fatos sobrenaturais experienciados que, em pouco tempo, chegou ao conhecimento de toda a gente do engenho e das redondezas. Dias depois, diante da popularização dos acontecimentos, um ex-escravo e ex-carreiro de um engenho próximo, mestre Chico, descrito pelo narrador como “muito tocado das heranças míticas e místicas de sua raça” (Griz, 1972, p. 63), chega ao local afirmando ter vindo para tratar do caso da abusão do zumbi de Mansinha. O senhor do engenho, apesar de incrédulo, concorda com a realização do ritual requerido por mestre Chico, de fazer “uma fogueira de noite, fazer um toque mágico e rezar umas rezas fortes para acalmar e afugentar do cercado do engenho a abusão da vaca, que era, segundo ele, muito ruim pro pasto” (Griz, 1972, p. 63).

Nessa passagem, mais uma vez, como marca característica da escrita de Jayme Griz, há, em meio ao fantástico, traços de crendices populares e religiosas que, entre outras coisas, leva os personagens e o leitor a crerem que realmente se trata de algo sobrenatural, além das possibilidades humanas e só um elemento metafísico – no caso, as crenças – poderiam dar conta desses acontecimentos sobre-humanos. Aos olhos de Todorov, essa construção poderia ser compreendida como a explicação do fantástico na narrativa e, como resultado, haveria a dissolução do fantástico; contudo, ao direcionarmos perspectivas teóricas mais atuais sobre a literatura fantástica, é possível compreender que essa construção narrativa feita por Griz acaba por intensificar o fantástico no conto, de modo a colocar personagens e leitor diante da real possibilidade do sobrenatural (de acordo com as crendices) e, assim, intensificar os sentimentos nos envolvidos com o insólito, sendo esses sentimentos de tensão, inquietude e medo.

Enfim, com consentimento do senhor do engenho, mestre Chico realiza o ritual acendendo uma fogueira “Numa meia-noite de quinta para sexta-feira, noite de correr lobisomem, frente à sua casinha coberta de sapé, junto à horta onde fora enterrada a vaca que por lá andara correndo o fado seu Zumbi” (Griz, 1972, p. 63). Suscita-se, mais uma vez, o fantástico no referido ritual de mestre Chico, uma vez que as descrições do local e ambientação noturna – como já discutido, ao notar que muitas narrativas fantásticas são permeadas pelo sombrio e pela penumbra – proporcionam à narrativa uma atmosfera de teor fantástico e causam nos personagens e leitor uma espécie de receio e tensão gradativos que vão se concretizando durante o ritual de feitiços:

Diante dessa estranha pira de reflexos fantasmais, durante toda essa noite de feitiço, batucando num atabaque, dançou e cantou mestre Chico, de torso nu, em ritmo bárbaro, como um duende negro enlouquecido ao calor do fogo, certo canto de apelo e fuga e paz à abusão da vaca morta:

“Ê lê Zumbi,
Zumbi, zumbá,
Mangangá!

Some daqui,
Mansinha,
Vai pra teu
Currá!
(Griz, 1972, p. 63).

As descrições que remontam, novamente, a crenças populares e de cunho religioso, corroboram para com a ideia de existência de algo metafísico e metaempírico e reforçam a atmosfera e os elementos fantásticos na narrativa. Assim, o conto se encerra com finalização do ritual e a declaração do narrador de que o tal zumbi de Mansinha nunca mais foi visto e

ouvido, e, com o passar do tempo, “[...] a lembrança de ‘Mansinha’ apagou-se na memória de toda a gente do [engenho da] Liberdade” (Griz, 1972, p. 63). Logo, o caso fantástico assume a característica de causo, uma narrativa de cunho popular baseada em lendas, mitos, crenças, folclore e experiências coletivas, sendo essa mais uma marca do escritor pernambucano.

Apesar de neste conto de Griz, em comparação com o anterior, haver uma manifestação do fantástico mais tênue e superficial e, ao final da narrativa, o elemento sobrenatural ser resolvido e apagado por meio de um ritual de cunho religioso, ainda assim o insólito está presente no conto “O zumbi de ‘Mansinha’”, mas de maneira um tanto quanto diferenciada das demais narrativas fantásticas, sobretudo aquelas tradicionais e sob o olhar crítico de Todorov. Isso porque, ao se considerar as teorias de David Roas (2014), entende-se que o fantástico não depende uma lógica imanentista e estruturalista como a de Todorov; o fantástico se define a partir do irrompimento de algo que transgride as leis da esfera cotidiana do ser humano, como ocorre neste conto a partir do regresso de um animal do mundo dos mortos na forma de um zumbi.

Apenas com essa transgressão que assusta e aterroriza os personagens (e por extensão o leitor) resulta numa narrativa de cunho fantástico, agora mais moderna, tendo como referente pragmático do real – recurso caro ao fantástico para ocasionar o irrompimento do sobrenatural – uma sociedade interiorana enfrentando uma modernização, mas sem perder suas tradições e credences, populares e religiosas, que ao mesmo tempo reforçam a ideia da existência do sobre-humano e servem de proteção contra essas intercorrências sobrenaturais.

No mundo moderno, a literatura fantástica buscou novas formas de se manifestar, como já exemplificado com relação às novas construções e temáticas, sobretudo a partir das teorizações de Roas (2014). E, entre essas formas, tem-se a permanência e junção das credences, lendas, mitos e correlatos do imaginário social que servem ao fantástico como forma de resistência, uma vez que a

[...] permanência do mito [e outras credences e narrativas orais ou escritas de cunho popular] e da religião para a manutenção do gênero na modernidade, a hesitação, os núcleos temáticos comuns, o medo, a recepção e os elementos externos, configurados como recursos que auxiliam na construção do efeito que distingue o fantástico [moderno]. (Costa, 2021, p. 24).

Jayme Griz, assim, retrata uma vertente alheia da Geração de 30, trazendo para suas narrativas, que retratam sociedades rurais e miscigenadas (religiosa e culturalmente) do interior pernambucano, mitos, almas penadas, fantasmas, zumbis e assombrações que fazem parte desse imaginário social (Pereira, 2019, p. 56; Freyre, 1956, p. 13-15) . Há uma mescla de registros

que despertam inquietações e interesses traçando elos com as crenças de um povo mais rústico e ainda fortemente ligado a doutrinas místicas e religiosas que fazem com que o fantástico ainda exista e tome forma nas narrativas brasileiras da segunda metade do século XIX. Dessa maneira, o escritor pernambucano é um exemplo de como a literatura fantástica pode se manifestar de diferentes formas, além do conceito de fantástico tradicional, ao buscar outros eixos temáticos e recursos para um bem-comum: a manifestação do insólito na narrativa.

4.7 Nuno Ramos

Figura conhecida das artes plásticas brasileira, Nuno Alvarez Pessoa de Almeida Ramos (São Paulo, 1960) é, além de artista, escritor, diretor de cinema, dramaturgo e músico. Imerso nessas variadas linguagens, Nuno Ramos tende a culminar em um macro tema: a brutalidade da realidade.

Antes de explorarmos a estética presente – principalmente – na escrita de Ramos, é interessante trazer uma breve biografia desse artista plural, pois tão contemporâneo é que, possivelmente, poucos conheçam.

Nuno Ramos nasceu em 1960 em São Paulo (SP), local onde atua desde então. Graduou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), em 1982. Seu primeiro contato com as linhas da literatura ocorreu durante a graduação, quando participou da editoração das revistas *Almanaque-80*, com poemas, ensaios e artes visuais, e *Kataloki*, a qual apresentava panorama da poesia paulista do período. Na pintura, iniciou seus trabalhos em 1984, quando fundou e integrou, junto a outros artistas plásticos, o ateliê Casa 7, encerrado em 1985.

Desde então, continuou seus trabalhos artísticos sobretudo na pintura e, a partir da década de 1990, passou a explorar outras linguagens mais: a escultura, a instalação, a *land art*¹⁰⁵ (ou *earthwork*) e, claro, a escrita. Seu primeiro livro, intitulado *Cujo*, foi publicado em 1993. Em entrevista ao jornal *Rascunho*, durante a realização do projeto Paiol Literário, em 2011, Ramos declara seu primeiro contato com a literatura: lembrando que seu pai era professor da disciplina e que o contato com a leitura era valorizado em seu círculo social, o artista revelou que tem em seu repertório influências como Robinson Crusoe, Dostoiévski, Fernando Pessoa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Ferreira Gullar e, o mais citado

¹⁰⁵ Literalmente traduzido como *arte da terra*, trata-se de um movimento artístico surgido por volta dos anos 60, nos Estados Unidos, cuja característica principal é a utilização de elementos e recursos provenientes da própria natureza, resultando numa integração entre o ambiente e a obra.

e destacado por ele, Carlos Drummond de Andrade. Nas palavras dele, revela que queria ser escritor desde cedo:

Sempre tive uma coisa um pouco afásica com a literatura que estou tentando falar aqui — a dificuldade de narrar, uma preciosidade muito grande com as palavras. Mas talvez, mais do que tudo, acho que tenho muita facilidade de escrever e, às vezes, fica muito fácil, muito vazio, já não sei bem do que estou falando e tal. As artes plásticas, acho que vieram num momento de crise com a literatura. Comecei querendo ser escritor desde os doze, treze anos, tive uma adolescência interessante nesse sentido, escrevia pra burro. Quando isso estava para dar um primeiro passo mais constituído, eu não consegui, isso lá pelos dezoito, dezenove anos. Comecei a estudar filosofia, ler uns livros mais difíceis, não sei se isso complicou um pouco, mas acho que não, acho que era alguma coisa que escrevia, escrevia, escrevia, e não sabia do que estava falando, achava aquilo um vazio e tal. [...] A coisa de artes plásticas, para a qual não tinha preparo nenhum, começou quando tinha vinte anos. Quer dizer, eu tinha uma bagagem com literatura que não tinha como artista plástico. [...] um pouco dessa incapacidade narrativa joguei nos materiais, joguei nas coisas que usei como artista plástico. (Nuno, 2011).

Além da carreira artística, a qual lhe rendeu diversos prêmios e reconhecimentos, Ramos continuou seus trabalhos como escritor, tendo publicado as obras *O pão do corvo* (2001), *Ensaio geral* (2007), *Ó* (2008)¹⁰⁶, *O mau vidraceiro* (2010), *Junco* (2011)¹⁰⁷, *Sermões* (2015), *Adeus, cavalo* (2017) e outras mais do campo crítico artístico-literário.

Concentrando-nos, agora, somente na estética de Ramos, em outra entrevista concedida, agora à revista *Cult* (2010), o escritor revela seu apreço – e, indissociavelmente, a relação de suas obras plásticas e literárias – para com o mundo estranho e a matéria em decomposição, reiterando a ideia de corporeidade. Ao falar de seu primeiro livro publicado, Nuno Ramos reforça que o trabalho com a literatura muito se assemelha ao seu trabalho com as artes plásticas, no sentido de *transformação, derretimento e passagem* – palavras-chaves na escrita de Ramos, como demonstraremos a posteriori.

Cujo é um livro de fragmentos que começou um pouco associado ao ateliê, ao momento em que adquiri uma identidade mais forte como artista plástico, na coisa dos materiais, da mudança entre eles, numa coisa muito íntima com a matéria. Por isso, tem um pouco de alquimia no *Cujo*. A estrutura de fragmento vem da tentativa de mimetizar a corporeidade que eu vivia todo dia, de ver a vaselina derreter, de passar o breu, fazer uma coisa virar outra. Essa alquimia que eu ia criando nos materiais é o que tentei captar no *Cujo*. E desse lugar já mais corpóreo, já mais assentado, a coisa com a literatura voltou. (Marques, 2010).

¹⁰⁶ Obra que recebeu o primeiro lugar do Prêmio Portugal Telecom de Literatura, de 2009 (atualmente conhecido como Oceanos-Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa).

¹⁰⁷ Livro de poesias vencedor do terceiro lugar do Prêmio Portugal Telecom de Literatura, de 2012.

Vemos, senão, na declaração do escritor uma relação direta ao entendimento do modo fantástico contemporâneo elucidado nos capítulos iniciais deste trabalho: as temáticas contemporâneas se voltam para o entendimento do mundo a partir da aceitação de sua estranheza e arbitrariedade, conforme defende, também, David Roas (2014).

Ainda, em relação às temáticas exploradas por Ramos, este afirma que uma de suas obsessões é com a morte, tanto no campo artístico, quanto no literário. Não é à toa que seus trabalhos plásticos retomam nuances da crueldade humana – como a instalação *111* (1992) que retratava o massacre do Carandiru. Ao encontro das teorias que beiram os efeitos de sentido da literatura fantástica, Nuno Ramos busca causar efeitos nocivos em seu público, especialmente o espanto: “Acho que talvez o que eu mais quisesse é que o público ficasse espantado. Ou seja, que eu fosse capaz de traí-lo. É isso o que eu mais gostaria que o meu público me desse: um certo espanto” (Nuno, 2011). Provocar e atingir o leitor também é um dos efeitos que trazem à tona o modo fantástico, tradicional e contemporâneo.

Para Nuno Ramos, aproximar-se da morte era, ao mesmo tempo, uma forma de aproximar-se da vida, longe do sentimento unicamente fúnebre:

Tem muita coisa desse negócio de morte na minha obra. [...] Agora morte tem muito no que eu faço, muito mesmo. Mas a morte como volta, não como algo tétrico, não tenho tesão por coisas assim. Acho que tem uma potência de reformulação na morte, de reordenação da vida, tem uma potência na catástrofe. Acho que não é morte, é catástrofe. Tenho ligação com aquela situação de depois do furacão. [...] Porque acho que ela [a morte] é a mesma força que refaz a vida. É nesse sentido que a coisa da morte está presente na minha literatura. (Nuno, 2011, grifos nossos).

O entendimento da morte, por parte do escritor, como algo de renovação muito se enxerga em seus escritos – como serão analisados – e muito se tem de simbolismo em suas representações narrativas. Simbologias presentes em palavras-chaves como *transformação*, *passagem* e *cinzas* são enxergadas na literatura de Ramos de modo a compactuarem com as nuances do fantástico, elencando, também, temas que beiram o sobrenatural (na perspectiva de entendimento do sobrenatural como tudo o que escapa a uma explicação, como bem discutido inicialmente neste trabalho).

Nas palavras da crítica literária Noemi Jaffe¹⁰⁸ (2001), a obra de Nuno Ramos, em especial *O pão do corvo*, a qual integra o corpus desta pesquisa, é uma mistura de medo e fascínio que, por vezes, ecoa as vozes de outros escritores como Júlio Verne, Italo Calvino,

¹⁰⁸ Jaffe, também, é quem escreve criticamente nas orelhas do livro *O pão do corvo* republicado dezesseis anos mais tarde, em 2017, pela editora Iluminuras – edição essa com a qual trabalhamos aqui.

Julio Cortázar e Franz Kafka, sendo os três últimos escritores, também, representantes da literatura fantástica e amplamente conhecidos como tal:

Como nas “Cosmicômicas”, de Calvino, há uma fabulação construída a partir da ciência e da matéria física; uma graça esquisita, uma risada de que não se conhece bem o porquê, como em Cortázar; uma irritação provocada por golpes certos da linguagem seca, como em Kafka, e um conhecimento científico das coisas vistas a partir de seu lado de dentro, que é crível e incrível, como em Verne.

Mas o texto de Nuno Ramos é tudo isso e também não é. Em primeiro lugar, porque todos esses autores reunidos já são outra coisa; não se trata de uma colagem de partes soltas. Mas o que é mais importante é que existe algo único em “O Pão do Corvo”. (Jaffe, 2001).

Para ela, essa singularidade dos contos de Nuno Ramos está nas *ausências* que o escritor opera em suas narrativas: ausência de personagens protagonistas ou secundários – “todos os personagens são ‘eu’, ‘ele’, ‘ela’, ‘nós’” (Jaffe, 2001) –, de histórias, de tempo e espaço definidos. Nos contos de Ramos quem fala é algo, alguma coisa e, às vezes, quando se trata de um sujeito humano, não é ao mesmo tempo, “trata-se de uma pessoa-coisa, como a pele ou a carne da pessoa falando de si. São conjecturas físicas sobre a condição quase repulsiva de ser uma coisa” (Jaffe, 2001).

Como a crítica também lembra, sempre parecemos escutar a fala de elementos inanimados como das cinzas, das sementes, dos restos e carcaças e, até, “das palavras esperando serem escritas ou usadas” (Jaffe, 2001). Todos esses elementos da natureza podem ser considerados até personagens primordiais dos contos em *O pão do corvo*, tendo em vista sua presença marcante. Tanto é que o pó, elemento fluido e banal, é encontrado em quase todas as narrativas da coletânea, transmitindo no leitor uma claustrofobia inquietante ao cobrir as palavras e as cenas imagéticas, deixando-o sufocado por não lhe permitir conhecer ou enxergar ao certo o que lhe contado. Sintetizando esse sufocamento do leitor nas palavras de Jaffe (2001), “Talvez seja por isso que se termina a leitura de ‘O Pão do Corvo’ com um misto de medo e fascínio: fascínio pela linguagem, pelo estranhamento, e medo de reconhecer-se demais, medo do espelho que reflete nosso ser-coisa”.

Não é mais que evidente, logo de início, que Nuno Ramos opera sintaticamente a linguagem em níveis diferenciados em seus contos, dando forma a uma narrativa desconexa e volúvel na qual o leitor se vê refletido de natureza igual: desconexo diante do texto que lê e do mundo contemporâneo em se situa. Temos, mais uma vez, elementos da literatura fantástica presentes nos contos (e minicontos) do escritor brasileiro em questão. Enfim, entendidos da estética de Ramos, podemos partir para a análise de seus contos publicados em *O pão do corvo*.

4.7.1 “Ele canta” (2001)

Sendo a segunda narrativa de *O pão do corvo*, “Ele canta” é o miniconto relativamente mais extenso de Ramos entre os demais do autor selecionados para este corpus, constituído de pouco mais de uma breve página e meia e narrado tão somente em um único parágrafo. Nele, encontramos um narrador personagem indefinido cuja voz narrativa fala de *algo* impreciso e indiscriminado – um ser, uma coisa, um objeto, enfim, nada se pode afirmar – que irrompe em duas nuances no conto: para o leitor, já na primeira linha da narrativa em que lhe é contado sobre a existência desse *algo* – “Não pode tocar. Acho que ainda está mole e vivo” (Ramos, 2017b, p. 9); e para o próprio narrador, que afirma não saber do que se trata, muito menos como apareceu no espaço em que se desenvolve a narrativa, também indefinido. Em termos gerais, ninguém sabe ao certo do que é, uma vez que todas as descrições são ambíguas e volúveis, não nos sendo capaz formar uma definição imagética do que concerne o misterioso corpo.

A narrativa é construída a partir de diversas descrições desconexas e descontínuas, quanto à composição desse ser:

Não vá cair uma parte: a perna de areia, o esôfago de ouro ou a renda delicada da folhagem. Não sei se respira por ali. Ouço apenas de longe, seu murmúrio constante. (Ramos, 2017b, p. 9).

Suas juntas secretam uma banha amarelada ou oleosidade espessa, quase viscosa – marrom-esverdeada, na verdade – para que não quebrem sozinhas. No topo de suas árvores estão os frutos. (Ramos, 2017b, p. 9).

[...] os parasitas sobem até lá. Pode reparar. Estão lá agora, comendo a polpa de cal e de cinza. (Ramos, 2017b, p. 9).

Parece ter um contorno circular visto do alto, camuflado entre as ranhuras do solo árido. (Ramos, 2017b, p. 9).

[...] em seu esqueleto externo (talvez as próprias árvores façam agora parte deste esqueleto). (Ramos, 2017b, p. 10).

Quanto à sua origem e aparição:

Então dá para vê-lo inteiro, afundado no lodo seco, mas acho que é porque já sabemos onde está – se não avisassem ninguém reparava. Na verdade foi descoberto mais por seu campo magnético, uma perturbação na monotonia sertaneja, do que pelo contorno. E também pelo mau cheiro de bichos que misteriosamente vão até lá para morrer. Não sabemos quando caiu ali, se é que caiu – pode também ter sido *construído*. Mas quando? Por quem? Há perguntas demais. Parece recente para datação em carbono-14 [...]. (Ramos, 2017b, p. 9-10, destaque do autor).

E quanto à sua existência:

O mais complicado é saber se está vivo. Parece, na verdade, uma forma de vida que não pode sequer ser tocada. (Ramos, 2017b, p. 10).

Tudo pode ser essa coisa, e nada pode ser ao mesmo tempo – é feito de areia, ouro, pó, folhagens; é vivo ou não; não se sabe se um dia foi vivo e já morreu; se apareceu ou foi construído; qual a idade desse ser? (se é que é um ser...); como e por que ele canta? Canta mesmo ou é uma ilusão desse narrador? Existe ou é ilusão novamente? Como a própria voz narrativa emana, “há perguntas demais” que provocam no leitor efeitos de angústia e tensão. Em outros termos, o narrador em 1ª pessoa, que não é identificado – qualidade típica das narrativas fantásticas – não apresenta posições precisas sobre o ser, deixando o leitor sob a dúvida, a angústia e a inquietude de não saber do que se trata exatamente, particularidades estas fundamentais para o modo fantástico.

Isto posto, o fantástico aqui se aproxima das teorias de David Roas (2014), que compreende a narrativa fantástica contemporânea como um texto capaz de provocar uma desestabilização do leitor diante dos fatos que lhe são narrados, devido, sobretudo, à falta de nexos e descrições indeterminadas e ao discurso ambíguo, os quais provocam, no leitor, uma inquietude sobre fatos que nem sequer tem-se a certeza de que ocorreram ou não, se realmente existiram ou não.

Na mesma linha de pensamento do Roas (2014), encontramos no miniconto de Ramos a preferência temática por situações – aparentemente – cotidianas do mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, pela ilogicidade neste mesmo plano temático: a ilogicidade do mundo e das coisas, a estranheza e a arbitrariedade das coisas. Há diversas referências ao mundo que conhecemos, à realidade cotidiano, com o qual o leitor se identifica; inclusive o narrador apela para descrições e elementos um tanto quanto modernos e científicos, como helicópteros, guindaste, cal carbono-14 e calcário, por exemplo. E, ao mesmo tempo, há uma quebra desse cotidiano, logo na primeira linha da narrativa, desse elemento que surge implicitamente e não se sabe o que é, nem de onde veio: “Não pode tocar. Acho que está mole e vivo” (Ramos, 2017b, p. 9). Do mesmo modo, podemos entender essa irrupção como a aparição que Caillois define como fantástico, o inexplicável num mundo lógico, aquilo “que não pode aparecer, mas aparece” (1980 *apud* Ceserani, 2006, p. 47). Percebe-se, portanto, em “Ele canta”, um ambiente aparentemente normal, conhecido pelo leitor, mas que é prontamente alterado por uma aparição misteriosa, desconhecida e imprecisa de algo neste mesmo cenário cotidiano, corroborando para narrações caóticas e conflituosas, que desestabilizam o leitor, colocando-o sob o efeito do estranhamento, da dúvida e da hesitação.

Lembrando, também, o que reforça Rosalba Campra (1985, p. 97 *apud* Roas, 2014, p. 181), as narrativas fantásticas contemporâneas são caracterizadas por rupturas na organização das coisas e, com igualdade, pela falta de nexos que não se podem resolver; tal qual como é construído o miniconto em análise, em que nada se declara com certeza e, sincronicamente, nada é definidamente descrito, apenas contam-se fatos estranhos irrompidos e irresolúveis.

No mais, Nuno Ramos arquiteta sua narrativa de modo peculiar, por meio de construções linguísticas, adicionando à voz narrativa do conto expressões genéricas e semanticamente indefinidas, como: “acho”, “não sei”, “às vezes”, “parece”, “não sabemos”, “suspeitamos” e “nunca sabemos”, as quais demonstram a dúvida desse narrador diante do fato irrompido que, por sua vez, é refletida no próprio leitor, configurando, reiteradamente, os efeitos do modo fantástico.

Não obstante, para além dessas construções linguísticas e narrações ilógicas operadas pelo autor, no texto em questão é possível assimilar, igualmente, os efeitos de sentido do fantástico causados, também, pelo suporte de escrita do miniconto, o qual corrobora para essa manifestação do modo fantástico por excelência. Ao analisarmos a narrativa sob o olhar de Spalding, e suas teorias, principalmente em *Pequena poética do miniconto* (2007), encontramos a *concisão*, a *narratividade*, o *efeito*, a *abertura* e a *exatidão* em “Ele canta”, as quais reverberam os efeitos fantásticos.

Dessa forma, compreendemos que o miniconto, de Nuno Ramos, apresenta uma história, uma fatia de vida representada pelo enredo narrativo que engloba elementos do cotidiano, com os quais o leitor se identifica num primeiro momento, configurando, deste modo, a *narratividade*, que, por sua vez, constitui-se de um discurso muito bem selecionado, com construções semânticas específicas (*exatidão*), marcado por descrições breves (*concisão*) e ao mesmo tempo desconexas, ambíguas, imprecisas as quais causam no leitor o *efeito* da dúvida, da inquietude, da angústia e até mesmo da hesitação em não compreender ao certo os fatos que lhe são narrados.

Nessa mesma linha consecutiva, ao término da leitura, a narrativa consegue provocar no leitor reflexões acerca do que lhe foi contado, levando-o a pensar em possibilidades múltiplas de interpretação, uma vez que ela se encerra do mesmo modo que se inicia, sem nexos do que é narrado:

É então que ele canta. Todos cantamos. Nos pomos a cantar a mesma música. Primeiro, uns assobiam, depois todos cantamos bem alto. Ele canta através de nós. Nós cantamos por causa dele. De repente se cala e nunca sabemos se vai voltar a cantar. (Ramos, 2017b, p. 10).

Assim se encerra o miniconto que, de certa forma, leva o leitor implícito a pensar em viabilidades e explicações em busca de algo plausível, mas que não lhe são possíveis, pois a narrativa não fornece elementos para formular um enredo que a afaste do modo fantástico) – fomentando, assim, a *abertura*, cuja história se manterá sempre aberta a variadas possibilidades interpretativas, todavia, sem soluções, pois não há afirmações na própria narrativa.

Em linhas gerais, a partir da análise feita, podemos inferir que o miniconto “Ele canta”, em que o narrador priva o leitor de definições e de fatos explicáveis, provocando a insegurança e a inquietude no leitor que se identifica parcialmente com o espaço narrativo e se surpreende também com a finalização de um texto configurado pela brevidade sem explicações, é um proficiente exemplo do encontro das teorias entre o gênero miniconto e o modo fantástico, como forma de construção primorosa da literatura fantástica contemporânea, cujo enfoque encontra-se na linguagem e na estranheza do mundo moderno – reiterando, também, o que reforçou Schwartz (1981, p. 54-55), de que o fantástico contemporâneo é puramente linguístico, o qual cria um paradoxo com o mundo real e lida com enunciações daquilo que *é* e *não é* ao mesmo tempo.

4.7.2 “Cinza” (2001)

Também integrante de *O pão do corvo*, o conto “Cinza” constitui-se de um único parágrafo composto por apenas dez linhas narrativas. É, portanto, um exemplo de um microrrelato. Mais uma vez, não encontramos um conflito narrativo preciso, muito menos personagens bem definidos; nos é fornecido apenas informações sobre elementos da natureza – fogo e floresta – e personagens indefinidos, frutos de um eu-coletivo, os quais são identificados por recursos linguísticos como uso do pronome indefinido *todos*, dos pronomes possessivos *nosso* e *nossa*, do pronome pessoal oblíquo *nos* e de conjugações dos verbos na 1ª pessoa do plural.

O – possível – enredo se dá a partir de um eu-coletivo que declara que o fogo está por vir, mas não se sabe de onde, pode ser da floresta, de dentro das casas ou de um raio. A única afirmação feita é sobre o desejo de que este fogo venha e os destruam, pois todos tiveram o mesmo sonho. Encontramos nesse conto, portanto, a ausência de protagonistas, de história, de espaço e de tempo que opera efeitos no leitor por não ter respostas à primeira, à segunda ou à terceira leituras: todas essas ausências causam no leitor implícito a angústia que, por sua vez, é

motivada por uma cadeia de dúvidas diante dos fatos narrados, ou, melhor dizendo, não narrados. Há, também, um certo caráter insólito a partir de descrições estranhas e confusas.

A presença dos elementos da natureza é algo marcante em “Cinza”; fala-se de um fogo que está por vir e não se sabe como nem por onde, mas, com toda certeza, virá: “Sabemos que o fogo virá porque todos tivemos o mesmo sonho” (Ramos, 2017a, p. 29) e destruirá a tudo e a todos. Temos, então, nesta narrativa, a relação de três sistemas simbólicos a serem explorados: o sonho, o fogo e a cinza (resíduo). Para esta tarefa, nos baseamos no *Dicionário de Símbolos* (2001), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e em outros estudos de teóricos como Freud e Jung.

O primeiro elemento a ser analisado é o sonho. Alvo de discussão ao longo de séculos de estudos, o sonho pode apresentar muitas definições, crenças, significados e motivações, a partir da ótica adotada. Contudo, nos interessa aqui apenas compreender o que pode motivar o sonho e quais explicações existem ao seu entorno; nos sendo suficiente a fortuna crítica supracitada. Para tanto, tomamos os principais fios norteadores:

- (i) Para Freud (1969), o sonho é a expressão ou a realização disfarçada de um desejo reprimido e, dessa forma, todo sonho possui um sentido;
- (ii) Para Jung (1975), é a autorrepresentação espontânea e, ao mesmo tempo, simbólica do inconsciente humano;
- (iii) Em algumas civilizações americanas, os sonhos são entendidos como símbolos finais e decisivos da experiência, ou seja, são selos de autoridade do que está por vir (Chevalier; Gheerbrant, 2001);
- (iv) O homem vive o drama sonhado, como se verdadeiramente existisse fora de sua imaginação (Chevalier; Gheerbrant, 2001).

Partindo dessas concepções, podemos compreender o sonho em “Cinza” como algo extracorpóreo, um desejo profundo em comum de todos os sujeitos envolvidos em busca de um único propósito. Além disso, a presença do sonho nessa narrativa pode ser ainda entendida como a um ato consumado, a partir do desejo desse inconsciente coletivo.

Neste caso, o propósito e a consumação teriam a ver com uma espécie de redenção e assimilação cíclica: sonha-se, o sonho é concretizado (a destruição pelo fogo), o mundo se refaz, o sonho retorna e tudo acontece novamente, da mesma forma. O desejo de consumação do sonho se confirma, principalmente, pelas palavras desse narrador que diz “tomara que a destrua” diante da iminência do fogo que está por vir, ratificando essa ânsia de destruição da matéria, inclusive de si próprio (do coletivo humano).

Já o elemento fogo, objeto de desejo desse eu-coletivo, é entendido como um símbolo divino de purificação e de regeneração, em diversas crenças e culturas, do Ocidente ao Oriente (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 440). Em certos rituais, é tido como um veículo de comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos; portanto, é compreendido como um elemento de redenção.

Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 443) lembram que, a par do fogo, temos a água, também símbolo de purificação, porém em níveis diferenciados: a água simboliza a purificação do desejo, enquanto o fogo, a purificação pela compreensão. Mas, ainda assim, são elementos complementares: tanto o fogo, quanto a água são encontrados em crenças como princípios de destruição de algo que não está mais de acordo para que, então, tenha-se a purificação e o recomeço. Isso é tão verdadeiro, que conhecemos diversos mitos, lendas ou crenças a respeito de dilúvios, grandes secas ou incêndios como castigos, punições ou até mesmo fruto do destino das ações humanas:

Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra. Segundo a interpretação analítica de Paul Diel, o fogo terrestre simboliza o intelecto, i.e., a consciência, com toda sua ambivalência. *A chama, a elevar-se para o céu, representa impulso em direção à espiritualização. O intelecto, em sua forma evolutiva, é servidor do espírito. Mas a chama também é vacilante, e isso faz com que o fogo também se preste à representação do intelecto quando este se descuida do espírito. Lembremo-nos de que o espírito, neste caso, deve ser entendido no sentido de supraconsciente. O fogo, fumegante e devorador. numa antítese completa da chama iluminante, simboliza a imaginação exaltada... o subconsciente... a cavidade subterrânea... o fogo infernal... o intelecto em sua forma revoltada: em suma, todas as formas de regressão psíquica.* (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 443, grifos dos autores).

Na narrativa, encontramos esse fogo que devora, destrói, queima a carne e reduz animais e pessoas a um só elemento: “O cheiro doce de carne queimada. A fuga dos sobreviventes entre carvões até a lagoa seca. Nossa carcaça calcinada junto à dos dois leões” (Ramos, 2017a, p. 29). E que, paralelamente, purifica tudo o que é conhecido e regenera-se, dando origem a algo novo, que cresce e se reconstrói; mas que depois se dissipa novamente a fim de uma nova purificação, construindo, dessa forma, um ciclo interminável.

Essa ideia de ciclo é melhor entendida a partir da finalização do miniconto, em que esse narrador-coletivo afirma “Depois as novas árvores crescendo, as novas casas, a choupana grande. Depois o mesmo sonho e a dissipação novamente” (Ramos, 2017a, p. 29). E, ao finalizar a narrativa dessa maneira, Nuno Ramos provoca no leitor o sentimento da dúvida e, também, da hesitação definida por Todorov, em que o leitor implícito não tem suas respostas e,

dessa maneira, a narrativa não se encerra ao certo e a dúvida persegue esse leitor mesmo após a virada de página ou término da leitura. Para Todorov (1992), a perplexidade do leitor que permanece mesmo após o fim da leitura também pode ser reconhecida como uma hesitação e, portanto, uma marca fantástica.

Outro ponto interessante a se compreender, é o poder de sufocamento causado pelo fogo nessa narrativa de Ramos. Esse poder claustrofóbico é encontrado não só na representação do fogo ardente e da fumaça fulminante, mas também pelo trabalho com a linguagem que sufoca o leitor de maiores descrições sobre os fatos narrados; ou seja, inibe-o de compreender os conflitos e acontecimentos descritos em sua totalidade, deixando-o tão e apenas angustiado com suas dúvidas e suposições.

Cabe levantar, ainda, o entendimento simbólico da representação desse fogo, de “chama azul e a fumaça clara” (Ramos, 2017a, p. 29). O azul é conhecido como a mais fria, profunda e pura das cores (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 107) e, a descrição da chama desse fogo como azul, corrobora para a compreensão do poder de purificação desse fogo que queima os corpos e elementos, materializando-se numa fumaça clara – também pura – e exalando um cheiro doce.

Levando em conta essa outra descrição, do “cheiro doce da carne queimada”, encontramos um poder sobrenatural nessa narrativa em dois níveis de análise: o sobrenatural tradicional, aos modos de Todorov, entendido como algo insólito e sobre-humano, desconhecido pela fé, pois tende a levantar questões diabólicas ao considerar agradável (doce) o cheiro dessa carne cremada; e o sobrenatural mais contemporâneo, entendido por Roas (2014), como aquilo que transgride as leis, visto que não se é esperado um posicionamento favorável por parte desse narrador diante da tragédia experienciada. Há, portanto, certo traço insólito e, de certa forma, macabro, a partir dessas descrições estranhas e atônitas que transgride os limites conhecidos pelo homem e pelo divino.

A outra simbologia presente no texto de Ramos está presente logo de início – e apenas – no título do miniconto. A uma primeira leitura, entende-se cinza como a cor, acinzentada a partir dos acontecimentos do fogo e das queimadas. Contudo, nas próximas leituras, entende-se como um valor residual, o pó proveniente da combustão dos materiais. Esta última análise é a mais importante, pois é o símbolo das cinzas que amarra toda a narrativa e os demais elementos simbólicos.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2001), a cinza decodifica um valor residual significante: aquilo que resta após a extinção pelo fogo ou, então, o corpo material residual após a aniquilação do fogo da vida.

A simbologia da cinza está presente ainda em diversos momentos das Escrituras Sagradas. Logo no primeiro livro, do Velho Testamento, é descrito que Deus criou o homem a partir do pó da terra (Gn 2, 27) e, em seguida, vem o alerta: “[...] porquanto és pó, e ao pó retornarás” (Gn 3, 19). Da mesma maneira, nos livros dos Salmos e de Eclesiastes, também é descrito que todos retornarão ao pó: “[...] se lhes tiras o fôlego, morrem, e voltam para o seu pó” (Sl 104, 29) e “Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó” (Ecl 3, 20).

Essa ideia de retorno ao pó corrobora com a representação de purificação simbolizada, também, pelo fogo. Da mesma forma, tem-se a regeneração como um eterno retorno, o retorno cíclico da vida manifestadas – como já demonstrado nas palavras finais do miniconto “Cinza”: “Depois as novas árvores crescendo, as novas casas, a choupana grande. Depois o mesmo sonho e a dissipação novamente” (Ramos, 2017a, p. 29).

Uma outra simbologia para a cinza, lembrada por Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 248), tem relação com a mitologia do pássaro da Fênix, esse renasce das próprias cinzas representando o triunfo da vida sobre a morte, a esperança e a força.

Apesar das várias simbologias aqui descritas e interpretadas, todas culminam para uma só interpretação da narrativa: da matéria residual do pó, elemento – como já demonstrado – característico dos trabalhos plásticos e escritos de Nuno Ramos.

O caráter fantástico se dá, pois, no microconto “Cinza”, a partir de diversos recursos linguísticos e imagéticos manipulados pelo escritor: a imprecisão, a falta de descrições elaboradas, a ausência personagens complexos, o ciclo da narrativa que não se esgota ou finaliza e a construção de elementos sobrenaturais a partir do insólito e da transgressão das leis que resultam, logo, na desestabilização do leitor – particularidade primordial do fantástico contemporâneo, como evidenciado por David Roas (2014).

4.7.3 “Vespa” (2001)

O miniconto intitulado “Vespa” também se apresenta em um único parágrafo e em apenas oito linhas narrativas. Nestas linhas, encontramos um sujeito – mais uma vez indefinido – afirmando estar sendo procurado por um coletivo não identificado, cuja característica é apenas os integrantes estarem cobertos por capuzes. De acordo com esse eu-narrativo, foi a vizinha quem lhe avisou que estavam em sua procura e seu maior desejo é que lhe encontrem logo e soltassem uma velha vespa, presa em um pote de glicose, sobre si para que enfim *isso* terminasse.

Está claro, reiteradamente, que encontramos uma narrativa sem descrições precisas, com fatos narrados de maneira desassociada, sem elos, inclusive, de conectivos entre esses fatos. Poucas são, portanto, as relações de causa e consequência bem definidas no miniconto, garantindo efeitos do fantástico contemporâneo, pois, além desses fatos e relações inexplicáveis, há – também motivados por tais – uma desestabilização do leitor implícito.

Ao analisarmos a fundo as poucas descrições feitas, é possível levantar certas hipóteses simbólicas e explicativas, as quais contribuem para uma chave de leitura do miniconto fantástico. Num primeiro momento, é preciso considerar a posição, ou situação, em que o eu-narrativo se encontra: “Eu estava submerso.” (Ramos, 2017c, p. 31, grifo nosso). O vocábulo em destaque pode apresentar uma polissemia abrangente de significações, simbólicas ou não. O primeiro sentido, mais popular, que se sobressai é o estado de algo estar totalmente encoberto ou escondido; trata-se de um ponto interessante, pois quem o procurava não o encontraram. O outro sentido aceito, de maneira conotativa, teria a ver com alienação, um estado absorto, em êxtase, em suma, fora de si e do mundo sensível, alheio ao mundo à sua volta. Contudo, podemos entender que esse sujeito se encontra, na verdade, morto, cuja vida já está fora de si, está submerso do mundo real carnal. Isto, de antemão, já garante um elemento sobrenatural à narrativa.

Esse fio narrativo, com um narrador já sem vida, pode ser comprovado em outros momentos do miniconto. Aqueles que o buscavam eram descritos apenas como encapuzados. Ao considerarmos essa descrição, é possível fazer uma relação com a personificação da Morte (o Ceifador), cujo aspecto simbólico e representativo, datado de séculos pela mitologia grega, é descrito como uma figura coberta totalmente por uma túnica preta com capuz. Assim, a morte o buscara “[...] à procura da passagem.” (Ramos, 2017c, p. 31, grifo nosso).

A *passagem* é outro ponto essencial para a compreensão do fio narrativo aqui em hipótese. O narrador, continuando seu discurso anteriormente destacado, assim expõe: “A sala inteira é a passagem. O sofá afunda. As paredes são moles. Preferia que me encontrassem logo.” (Ramos, 2017c, p. 31). Tratando-se de outra simbologia comumente conhecida, a passagem poderia ser entendida como a transposição de um mundo ao outro: do mundo real estabelecido ao mundo desconhecido, do profano e do sagrado; ideia essa trivialmente corrente nos campos das religiões diversas.

Essa ideia levantada se comprova ainda mais, no decorrer da leitura das declarações seguintes: “Preferia que isso terminasse e soltassem a velha vespa sobre mim. Ela está presa no pote de glicose agora, se empanturrando.” (Ramos, 2017c, p. 31). Observamos nesse trecho um

outro elemento substancial para o entendimento do miniconto de Nuno Ramos, a partir do fio condutor do estado de morte já levantado; trata-se da figura da vespa, título da narrativa.

Buscando respaldo teórico novamente no *Dicionário de Símbolos* (2001), verificamos o símbolo da vespa associado ao bestiário simbólico e mitológico, principalmente africano, como a senhora do fogo, cujo dom foi obtido de Deus. Também, é conhecida como uma classe superior capaz de transfigurar o profano em sagrado (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 4). Em linhas gerais, a representação simbólica vespa, em específico nesta narrativa, corrobora para a ideia de passagem, descrita no miniconto e aqui analisada: a vespa seria a responsável por fazer essa sublimação no eu-narrativo, sendo, portanto, seu maior desejo para que seu – suposto – sofrimento termine. Seria a vespa, senão, aquela responsável por fazer esse finado protagonista transitar do profano ao sagrado.

No mais, a fim de legitimar a hipótese dissertada nesta análise, podemos nos valer também das declarações do próprio autor, pois Nuno Ramos já expressou em entrevistas que há uma intrínseca relação com a morte em seus textos – “É nesse sentido que a coisa da morte está presente na minha literatura” (Nuno, 2011) – como já explicado, anteriormente, na breve análise da estética do autor.

Portanto, essa micronarrativa de Ramos muito se tem dos efeitos de sentido característicos da literatura fantástica, seja nos elementos sobrenaturais presentes (aproximando-o do fantástico tradicional), seja na escassez de descrições e de narrações complexas, aliadas à narração de acontecimentos aparentemente estranhos, ilógicos e desconexos, que põem o leitor sob o efeito primordial do fantástico contemporâneo: da estranheza.

Por outro lado, essa mesma micronarrativa, a partir dos empregos das palavras e expressões polissêmicas que descrevem o sofá que afunda, as paredes aparentemente moles, enfim, o ser submerso nesse mundo fantástico, também pode dar margem a outras interpretações mais: como as relacionadas ao sonho, ao devaneio, à loucura ou, até mesmo, aos efeitos alucinógenos por causas jamais descritas. Mesmo diante de várias hipóteses, tal impressão de diversificadas interpretações incompletas, ou sem comprovações arrematadas, faz levantar, ainda, as nuances do modo fantástico contemporâneo; o leitor se vê em dúvida do que lhe é contado e, ao mesmo tempo, hesita diante dos fatos narrados e das possíveis explicações apresentadas mesmo após o término da narrativa, o *fechar* do livro.

4.8 TAL BRASIL, QUAL FANTÁSTICO?

Antes de iniciarmos as considerações gerais a respeito dos contos analisados, convém explicar a paráfrase deste subtítulo, a qual advém do título da obra crítica de Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?* (1984)¹⁰⁹. Isso porque o título do trabalho de Süssekind aponta, de modo metalinguístico, para o gênero escolhido pela autora para desenvolvê-lo: o ensaio, o qual se caracteriza, como é sabido, como objeto de tentativas de reflexão crítica, a serem pontuadas não na absoluta certeza, mas na argumentação ensaística, de modo que outras interpretações são – e devem – ser bem-vindas. Nesse sentido, a referência ao título remete à pluralidade do fantástico, não podendo ser situado no limite de fronteiras nem definido de modo ímpar, estando sempre a objeto de análise; além de que, como será argumentado a seguir, no Brasil o fantástico manifesta-se de diferentes modos, extrapolando limites, abordagens e temáticas.

Ao final deste percurso pelos temas e enredos dos contos e minicontos brasileiros analisados, fica evidente que o fantástico se caracteriza por uma pluralidade de temas e *modos* os quais, de uma forma ou de outra, vai ao encontro do que a maioria dos críticos sobre o fantásticos tendem a considerar – em maior ou menor escala e, sobretudo, ao considerarmos as diferentes nuances quanto às terminologias e conceitos adotados por estes críticos, os quais, por sua vez, parecem empregar sinônimos e paráfrases para definir os mesmos conceitos.

Evidentemente, tomamos como pilares teóricos, principalmente, os estudos de Tzvetan Todorov (1992) e de David Roas (2014) pois – a nosso ver e ao que considera o senso comum no âmbito dos estudos fantásticos – estes dois teóricos apresentaram em maior escala considerações diversas sobre a literatura fantástica. Além disso, há, em certos momentos, uma oposição de ideias entre eles e um distanciamento temporal quanto aos seus objetos de estudo principais: enquanto Todorov volta seu olhar para as narrativas do século XIX, Roas direciona a entender os textos fantásticos mais contemporâneos. Os estudos de ambos, aliados a demais citados nesta, nos serviram para entender como o fantástico está presente em diversas narrativas brasileiras de escritores que nem sequer estariam ligados ao fantástico ou, então, seriam conhecidos por publicarem estritamente esta literatura, como é o caso de Murilo Rubião.

Convém dizer que os textos do corpus deste estudo até podem ser refutados quanto à presença do fantástico em seu interior narrativo, a depender da perspectiva adotada para analisá-los; Todorov, por exemplo, considera a hesitação como a marca fundamental do fantástico e certos textos aqui presentes não apresentariam esse recurso tal qual esperaria o teórico búlgaro.

¹⁰⁹ SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Contudo, como já defendido no capítulo teórico deste trabalho, a definição de fantástico é inexistente, pois configura uma gama de manifestações em constante olhar da crítica que sempre propõe uma *tentativa* de definições, mas não estanque. Falamos, então, da ideia de pluralidade do fantástico, um “fantástico adjetivado” (termo empregado por Batalha, 2011): fantásticos que – de uma forma ou de outra, no espaço e no tempo – tendem a se manifestar de maneiras plurais, diversificadas, pelas mãos de escritores que ousaram se aventurar pelas manifestações tão diversas entendidas como “fantásticas”. Tomemos o que também considera Maria Cristina Batalha sobre essa gama de textos que podem ser entendidos como fantásticos, pois tamanha é sua abrangência e assim concordamos com a estudiosa em considerar que

À pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc. Conforme a predominância de um desses aspectos no texto fantástico – terror, horror, espaço do sonho, melancolia, trágico ou grotesco – desenvolveram-se as criações textuais e as teorias a respeito do gênero. (Batalha, 2011, p. 18).

A presença, então, de um ou outro elemento e/ou temas que possibilitam a manifestação do fantástico já é um indício para considerar certas narrativas como pertencentes ao grupo da literatura fantástica, seja de modo amplo, seja de modo mais específico. Frisamos que nenhuma das narrativas aqui analisadas configura apenas um aspecto do fantástico, mas sim todas, em maior ou menor escala, exploram diversos aspectos que provocam a manifestação do fantástico. Seja aquele fantástico puro considerado por Todorov, ou o fantástico de linguagem sintetizado por Roas e Ceserani, todas as narrativas exploram de maneiras variadas o fantástico, que também é demarcado pela pluralidade e pelas indefinições.

Portanto, há o fantástico da hesitação, considerado por Todorov, como nos contos “As bruxas” e “As ruínas da Glória”, de Fagundes Varela, ou “O Capitão Mendonça”, de Machado de Assis. Também há aquele fantástico demarcado pelo estranhamento, ora lidando com o gótico e o próprio conceito de *estranho*, como ocorre nos contos de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Igualmente, há o fantástico estranho, mas motivado pelo conceito de absurdo, como ocorre nos contos de Murilo Rubião, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho” e “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Há o fantástico da imprecisão e da incerteza, que de certa forma é motivado pela hesitação diante de acontecimentos insólitos, como ocorrem nos contos de Lygia Fagundes Telles, “A caçada” e “As formigas”, e de Murilo Rubião, “Epidólia” e “O convidado”. O fantástico de linguagem também se faz presente nas narrativas brasileiras quando observamos os minicontos de Nuno Ramos, “Ele canta”, “Cinza” e “Vespa”, que construídos sob constantes

lacunas, manifestam a ambiguidade, a dúvida e a incerteza no leitor e este, por sua vez, experimenta a desestabilização, o estranhamento e até o medo por não reconhecer mais sua realidade como esperava. Não podemos deixar de frisar, também, a presença de temas de crenças populares que, tão presentes na cultura popular brasileira, ou seja, no imaginário social de diversas regiões do país, também serviram de pano de fundo para a manifestação do fantástico, como ocorre na narrativa “As bruxas”, de Fagundes Varela, e nos contos do interior pernambucano “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho” e “O zumbi de ‘Mansinha’”, de Jayme Griz.

Conclui-se, então, que por mais que o fantástico no Brasil pareça ser *à maneira de* considerando os moldes fantásticos europeus, estadunidense e sul-americanos, há o fantástico de caráter mais nacional, pois, como já visto, a manifestação do sobrenatural depende muito do referente pragmático do real, da verossimilhança, e, em quase todas as narrativas aqui analisadas, os autores buscaram esse referente brasileiro sustentados num contexto local. Nesse âmbito, podemos citar até José Veríssimo, cuja teoria, apesar de se referir a outras vertentes e escolas literárias, também é válida para a compreensão da literatura fantástica: “O que se me afigura afirmável, e não hesito em afirmar, é que, de fora parte o valor histórico que a classificação por escolas pode oferecer, a valia, a estimação, o mérito da obra literária, são independentes da escola a que, ciente ou inscientemente, se filie” (Veríssimo, 1977, p. 203), afirma o crítico. Sob esse viés, no que tange à literatura fantástica no Brasil, temos construções e temas do modo fantástico de certa forma universais; contudo, os efeitos causados por essas construções, ou seja, os efeitos fantásticos, só são mais acentuados para o leitor que (re)conhece o cotidiano e o banal retratados nas narrativas, antes do irrompimento insólito.

Na série literária brasileira, há uma variedade de *fantásticos*, cuja desinência de número, em caráter metalinguístico, aponta para essa pluralidade no que se refere aos diferentes modos, meios, temas e efeitos de sentido da literatura fantástica. Nesse sentido, convém trazer, também, o sistema de classificação adotado por Maria Cristina Batalha (2013, p. 17-60), em seu estudo sobre o fantástico no Brasil, no qual a autora caracteriza o fantástico brasileiro em oito grupos de acordo com os efeitos de sentido e temáticas abordadas:

- i) *Conto fantástico gótico*, caracterizado pelo apelo a fantasmas, almas penadas e aparições aterrorizantes no ambiente clássico do desconhecido e do sombrio, como locais abandonados e florestas. O gótico, conforme Batalha (2013, p. 27), está fortemente vinculado ao grotesco e ao macabro, predominantes no período romântico no Brasil. É encontrado nos textos de *Noite na taverna*, de Aluísio Azevedo, e “As ruínas da Glória” e “As bruxas”, de Fagundes Varela.

- ii) *Conto fantástico maravilhoso*, em que o universo maravilhoso proporcionado por seres extraordinários se misturam naturalmente ao ambiente trivial, sem causar sobressaltos. No Brasil, o exemplo mais comum dessa classificação de fantástico, são os textos do escritor Murilo Rubião, principalmente “Teleco, o coelhinho” e “Os dragões”, entre os do escritor aqui analisados. Também, de maneira extensiva, está a narrativa de Jayme Griz, “O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho”, e “As bruxas”, de Fagundes Varela, que trazem elementos folclóricos e míticos, indo ao encontro, também, da colocação de Batalha (2013, p. 31) de que “na sua grande maioria, os contos fantásticos brasileiros que estão nessa categoria [fantástico maravilhoso] são baseados em lendas e mitos regionais”.
- iii) *Conto fantástico filosófico, metafísico*, trata-se das percepções extrassensoriais e espectros, experimentados pelos personagens, mas não para procurar saber se tais fenômenos paranormais são verdadeiros ou não, pelo contrário, para demonstrar que, apesar da impossibilidade no conceito da razão cotidiana, tendem a ocorrer. É o que se apresenta, por exemplo, nos contos “A segunda vida” e “O Capitão Mendonça”, de Machado de Assis: é possível ou não uma segunda vida na Terra? E a criação de um autômato com alma humana? Como também o conto de Jayme Griz, “O zumbi de Mansinha”, o qual coloca o desafio da possibilidade de um animal regressar do mundo dos mortos e assombrar os homens.
- iv) *Conto fantástico esotérico*, o qual, segundo Batalha (2013, p. 37), tem relação com o ocultismo e o interesse pelo mistério e pelos acontecimentos paranormais que alimentam crises espirituais, como reencarnações, almas retornadas e imortalidade. Pode ser percebido em “A caçada” e, principalmente, devido ao seu teor ocultista, em “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles.
- v) *Conto fantástico parodístico*, marcado por narrativas que se apoiam no absurdo e no paradoxo cotidiano colocando ao avesso a percepção da realidade. Também pode ser encontrado nos textos de Murilo Rubião.
- vi) *Conto fantástico cruel*, trata-se de narrativas que exploram o comportamento humano oposto à compaixão e à generosidade, colocando em destaque a crueldade excessiva do homem. É verificado nas narrativas de *Noite na taverna*, nas quais a paixão exagerada leva a atitudes excessiva, contornadas pela crueldade.

- vii) *Conto fantástico absurdo-existencial*, muito próximo também do conceito de fantástico moderno, a classificação absurdo-existencial, conforme Batalha (2013, p. 41-42), provoca uma reflexão sobre o sentido e o lugar do homem no mundo, suscitando uma “problematização da crise do sujeito moderno”, que agora se vê perdido no meio que ele acreditava conhecer. Esse fantástico é percebido nas narrativas de Murilo Rubião, mas também, em maior escala, nos textos de Nuno Ramos, o qual coloca o leitor sob total estranhamento e desconfiança de seu mundo.
- viii) *Conto fantástico moderno (metaconto)*, como o próprio prefixo *meta-* sugere, é o fantástico que lida com os jogos da linguagem, provocando a autoreferencialidade da própria literatura, ou seja, o fantástico reside na linguagem disposta de total liberdade ao leitor para que ele intervenha no texto livremente, por meio do seu imaginário e repertório de mundo, e contribua para a ruptura entre o normal e o extraordinário, entre o real e o literário. Batalha (2013, p. 48-49) lembra de os textos de Murilo Rubião estarem fortemente vinculados à questão da linguagem, pois o autor insere em suas narrativas algo que perturba as possibilidades entre o real e o suprarreal e provoca – no leitor e na própria literatura – uma reflexão sobre limitações e alcance de possibilidades imaginativas. Não só, as narrativas de Nuno Ramos também se encaixam nessa concepção de fantástico moderno, pois também explora as possibilidades e se manifesta por uma linguagem de ausências, a qual possibilita ao leitor sua entrada na narrativa de forma a contribuir com os efeitos do fantástico.

Como visto, não há apenas uma espécie de fantástico nas narrativas brasileiras, mas sim uma variedade de textos e temas que convergem para um mesmo propósito: manifestar inquietações no leitor, sendo este recurso a máxima do fantástico. Sobre essa questão, Batalha ainda faz uma ressalva:

Os autores inventam caminhos tortuosos, passagens caprichosas e brincam com as fronteiras que os especialistas insistem obsessivamente em determinar. Por conseguinte, os traços que aqui destacamos num esforço classificatório são fluidos e cambiantes e não devem ser entendidos como independentes uns dos outros; ao contrário, muitos deles encontram-se mesclados a traços predominantes em outros textos, dialogando entre si e invadindo-se mutuamente. (Batalha, 2013, p. 26).

Logo, conforme percebido pela declaração da pesquisadora e por meio das análises das narrativas do corpus deste trabalho, as classificações quanto aos eixos temáticos e aos efeitos

de sentido são puramente arbitrárias e abstratas, não restritas a apenas um autor ou, mais ainda, a um mesmo texto, podendo uma mesma narrativa variar entre temas e efeitos, sem se desvincilhar do caráter fantástico.

Em paralelo, a interrogação que fica é com relação à presença fantástica na série literária brasileira que se tem mostrado subterrânea até as publicações de Murilo Rubião em meados do século XX, o autor mais conhecido e vinculado à literatura fantástica no Brasil. Essa colocação pode ser explicada por meio de uma verificação da preferência literária, por parte de autores e, maiormente, da crítica a respeito das produções brasileiras, conforme analisaremos a seguir.

5 O ESPAÇO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA

Quando se fala em literatura fantástica no Brasil, de modo geral, tem-se dois posicionamentos: o fantástico na série literária brasileira só apareceu com tal título nas obras de Murilo Rubião, em razão, principalmente, da repercussão e sucesso do realismo mágico na literatura latino-americana; ou, por outro lado, consideram que o fantástico aparece, de modo tímido e mesclado ao romantismo e ao gótico, na obra de Álvares de Azevedo, nos contos de *Noite na taverna* (1855).

Percebe-se, portanto, que, assim como a definição de literatura fantástica, sua posição na historiografia literária brasileira também não possui precisões; é, pois, dependente de cada ótica crítica que se adota ou de cada perspectiva e objetivo de estudo levados em consideração.

Contudo, como averiguado neste trabalho, vários são os exemplares da vertente fantástica no Brasil, desde o século XIX, passando pelo século XX, quando alcançou maior popularidade, e se mantendo ainda na era contemporânea, com notável crescimento do interesse pelo fantástico, seja nas produções literárias (narrativas ou em quadrinhos), seja nas produções cinematográficas ou – como ocorre nesta pesquisa – nos estudos acerca desta literatura.

Sabe-se que a produção fantástica no Brasil não obteve muito destaque no século XIX, em comparação com aquela que circulava na Europa e nos Estados Unidos, e foi suprimida pelas literaturas de cunho romântico, realista e naturalista. Isso se deve, principalmente, pela intenção momentânea da sociedade brasileira e, por consequência, dos literatos do período, em demarcar certo nacionalismo, buscando desvincular-se da pátria portuguesa (Niels, 2018). Dessa maneira, Romantismo, Realismo e Naturalismo, sucessivamente, foram movimentos de constante afirmação de uma cultura nacional local, distante da lusitana, tencionando pela primazia de representação da realidade vernácula, o que acabou deixando às margens uma literatura mais imaginativa, logo, a literatura fantástica.

Atestam essa obstrução do gênero fantástico na literatura brasileira oitocentista, esquecida até o século XX pela historiografia literária, as concepções dos críticos e historiadores José Veríssimo (1857-1916) e Sílvio Romero (1851-1914), os quais vivenciaram boa parte do período em questão e debruçaram-se notadamente sobre a história literária. Seus escritos servem como exemplo da instância negativa e até mesmo ausente da literatura fantástica brasileira, concomitante com as escolas romântica, realista e naturalista.

Entretanto, conforme sugerem novos estudos, sobretudo a partir do século XX, da teorização e popularização do fantástico, e ao que se pretende investigar a partir deste projeto de pesquisa, a literatura fantástica brasileira teve, de fato, um espaço significativo no período

correspondente ao século XIX; e escritores como Machado de Assis, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo e Aluísio Azevedo publicaram contos com especificidades relativas às temáticas e características do fantástico. Essa prerrogativa vai de encontro ao que postularam Romero, Veríssimo e Miguel-Pereira, apontando para novas perspectivas teóricas e historiográficas da literatura brasileira, como averiguaremos neste capítulo.

5.1 O (NÃO) LUGAR DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Com relação à posição do fantástico na história da literatura brasileira oitocentista, do século XIX, convém mencionar, como fio condutor, a declaração de Maria Cristina Batalha concedida em uma entrevista para a revista *Desassossego*, em 2014. Quando questionada a respeito da possibilidade de preconceito com quem se dedica a pesquisas acerca da literatura fantástica, sobretudo no Brasil, Batalha nos concede a seguinte assertiva:

Existiu esse preconceito no período que os críticos denominam o da “formação” da literatura brasileira, ou seja, no século XIX. Havia então um compromisso dos escritores em apresentar o Brasil, descrevê-lo, fixar nossas origens e marcar nossa diferença. Imperou assim a vocação documental e realista da literatura brasileira, descartando uma outra leitura da realidade que não tivesse esse perfil. Isso explica a pouca produção da literatura fantástica, embora isso nem sempre signifique falta de qualidade. Hoje, há uma alteração completa desse quadro e a produção fantástica ganha um espaço bem maior, acompanhando uma tendência mais geral, seguindo a trilha aberta pelo *boom* do realismo maravilhoso latino-americano, iniciado nos anos 40, e que chega ao apogeu nos anos 60, projetando a literatura sul-americana no mundo inteiro.

Nos países que estavam empenhados em construir uma literatura nacional, vinculada a um projeto realista, em particular no Brasil, em Portugal e na própria França, a produção fantástica chegou bem mais tarde, teve um espaço bem mais restrito e somente agora ganha o reconhecimento da crítica e das academias. (Batalha, 2014, p. 189).

Nesse sentido, Maria Cristina Batalha nos lembra da reação adversa dos escritores e da crítica oitocentista com relação à literatura entendida como fantasiosa, sem compromisso com a realidade brasileira da época. Dessa maneira, no século XIX, a produção literária estava focada em uma escrita mais documental do que fantasiosa – mas com ressalvas, pois o romantismo brasileiro muito se afastava desse caráter realista. Isso fez com que textos de cunho fantasioso, no caso, de cunho fantástico, fossem menosprezados e apagados das páginas da crítica e da história literárias, como ocorreu com os textos fantásticos aqui analisados. Como é possível ser observado e comprovado a partir da análise de textos de autores brasileiros como

Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Fagundes Varela¹¹⁰ que, embora estivessem inseridos no contexto da literatura realista ou romântica, não deixaram de se aventurar pela tendência fantástica.

Apesar de haver a produção de textos fantásticos de qualidade e com alcance do público, mesmo que em menor escala, como afirma Batalha (2014, p. 189), houve um descarte por parte da crítica dos textos que não se apresentassem com caráter nacional, realista e documental. Era esse caráter que se fazia fundamental para colocar certos textos na historiografia literária, como completa Batalha:

Do ponto de vista da nossa série literária, a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um largo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e antologias, damo-nos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação substancialista da nacionalidade. Ora, no âmbito de uma cultura literária tão fortemente vinculada a uma concepção realista e naturalista de ficção, não seria surpreendente que o espaço reservado a uma literatura que se caracteriza precisamente pela construção ficcional da “sobrenaturalidade” e de uma “suprarrealidade” fosse deixada de lado. (Batalha, 2011, p. 11).

Essas asserções podem ser percebidas ao analisarmos textos canônicos da crítica e da história literária, como os escritos por Sílvio Romero, José Veríssimo e Lúcia Miguel-Pereira. Contudo, é importante ressaltar que essa propensão ao caráter documental e realista e a subestimação da literatura mais fantasiosa – fantástica – parecia ser um consenso entre boa parte da América Latina do século XIX. De acordo com David Roas (2023, p. 7), o estudo da literatura latino-americana, especialmente entre os séculos XIX e XX, historicamente negligenciou o gênero fantástico, muitas vezes relegando-o a um plano secundário, ofuscado pelo predomínio do realismo. Esse fenômeno se explica pela ênfase em uma produção literária que buscava refletir a realidade social e política da época, especialmente nos países recém-independentes, que procuravam estabelecer uma identidade nacional clara. Contudo, como o crítico aponta, esse quadro de subvalorização do fantástico começa a ser progressivamente corrigido, e a literatura fantástica emerge como uma tradição de longa data na região, mesmo que sua presença tenha sido marginalizada por períodos.

Roas (2023, p. 10) argumenta que as primeiras manifestações do gênero fantástico na América Latina surgiram de maneira embrionária por volta de 1830, não de forma homogênea,

¹¹⁰ E até de Aluísio Azevedo que, embora não tenha sido analisado neste trabalho, também ousou em escrever textos fantásticos, como *Demônios* (1893). Este autor não foi inserido no corpus por conta da variedade de trabalhos já existentes a respeito de sua obra sob a ótica fantástica.

mas hibridizada com elementos do maravilhoso, do lendário e das tradições orais indígenas e coloniais. Esses primeiros escritos refletiam a singularidade da região, entrelaçando o real com o prodigioso, sendo essas obras imersas em uma visão “maravilhosa” do continente, evocada especialmente nas crônicas de descobrimento e conquista. Embora ainda não constituíssem uma “história fantástica” no sentido moderno, essas produções representaram uma base rica para o gênero, ao explorar a relação do continente com o sobrenatural e o prodigioso. Roas também salienta que, ao longo do processo de formação das literaturas nacionais, muitos autores recorreram a essas tradições mitológicas e lendárias, reelaborando-as para construir um imaginário nacional que conectasse o passado indígena com as novas realidades políticas e sociais da América Latina.

O que Roas (2023, p. 10-11) sublinha, no entanto, é que a consolidação da literatura fantástica, como um gênero mais definido, ocorre apenas durante o período romântico, embora esse processo tenha se dado de forma tardia e desigual, variando de país para país. Assim, reforça:

Mas o que podemos chamar de história fantástica, embora tenha ido buscar inspiração a essas fontes, surgiu – como também ocorreu no resto da literatura ocidental – durante o período romântico, cuja aclimação na América Latina foi tardia – e desigual, dependendo das país –, devido fundamentalmente às condições culturais, históricas e socioeconômicas especiais do continente, pois até o fim das lutas pela independência, o contexto político e econômico adequado para promover o desenvolvimento e as manifestações de uma consciência cultural própria [...] ¹¹¹. (Roas, 2023, p. 10, tradução nossa).

Esse atraso, como o crítico explica, deve-se em grande parte às condições históricas, culturais e socioeconômicas particulares de cada nação latino-americana, que enfrentava desafios políticos e econômicos profundos, especialmente após as lutas pela independência. Nesse cenário, o romantismo, que chegou à América Latina de forma gradual, não só proporcionou a consolidação da literatura fantástica, mas também moldou suas características específicas, influenciado pelas mesmas tensões entre modernidade e tradição que marcaram outras partes do mundo. No entanto, como Roas também aponta, o realismo se manteve dominante durante grande parte do século XIX, dificultando a plena ascensão do fantástico como um campo literário de maior destaque.

¹¹¹ Texto original: “Pero lo que podemos denominar relato fantástico, si bien bebió de esas fuentes en busca de inspiración, surge —como también ocurrió en el resto de literaturas occidentales— durante el periodo romántico, cuya aclimatación en Latinoamérica fue tardía —y desigual, según los países—, debido fundamentalmente a las especiales condiciones culturales, históricas y socioeconómicas del continente, puesto que hasta el final de las luchas por la independencia no se dio, en las diversas naciones americanas, el contexto político y económico adecuado para impulsar el desarrollo y las manifestaciones de una conciencia cultural propia [...]”.

Roas (2023, p. 8) reconhece que, apesar dessa marginalização histórica, a literatura fantástica se manteve viva ao longo do tempo, embora com variações na intensidade e na forma de sua manifestação. Países como Argentina e México, que absorveram as influências do romantismo de maneira mais rápida e profunda, possuem uma tradição mais consolidada de literatura fantástica, sendo essas produções mais estudadas e reconhecidas. No entanto, na medida em que o século XXI trouxe um renovado interesse pelo gênero, outras nações latino-americanas, como Peru, Chile, Brasil, Cuba e República Dominicana, começaram a ver sua produção fantástica ganhando mais visibilidade. A renovação do interesse crítico por esses textos, por meio de novos estudos e antologias, permitiu uma reavaliação mais equitativa da literatura fantástica latino-americana. No entanto, esse interesse ainda é desigual, o que se reflete na escassa atenção dada a certos países cujas produções fantásticas permanecem marginalizadas.

O crítico também destaca que há países, como Bolívia, Equador e Paraguai, cujas literaturas fantásticas ainda estão praticamente ausentes da bibliografia crítica sobre o gênero. O silenciamento dessas produções torna ainda mais importante o trabalho de resgatar e estudar essas obras, a fim de corrigir as lacunas históricas que persistem nos estudos literários da região. O interesse recente por essas literaturas, como é o caso das contribuições coletadas por Roas, revela uma tentativa de corrigir uma visão distorcida e incompleta da história literária latino-americana. Ao ampliar o olhar para as produções menos conhecidas ou negligenciadas, os estudos literários podem oferecer uma perspectiva mais rica e inclusiva da história da literatura da América Latina, reconhecendo a pluralidade e a diversidade que caracterizam a produção fantástica desses países.

Essa resistência ao fantástico e a subordinação de sua relevância em relação ao realismo América Latina como um todo, como Roas destaca, refletem-se de maneira incisiva no contexto brasileiro. Entre os críticos da literatura brasileira que se propuseram a criticar a literatura compreendida como fantástica, Sílvia Romero, em sua *História da literatura brasileira*, dividida em diversos volumes publicados no ano de 1888, apresenta-se como o mais negativo com relação à produção de textos fantasiosos – fantásticos. Inclusive os termos *fantasia* (*phantasia*) e *fantástico* (*phantastico*) aparecem constantemente em suas asserções, não para se referir à literatura fantástica propriamente dita, mas sim para alegar uma literatura no sentido mais amplo do conceito de fantasia, algo imaginativo, sem compromisso com a realidade. Contudo, nesse interim, Romero alude aos textos de cunho fantástico de Álvares de Azevedo e de Machado de Assis, empregando tais termos como uma forma de criticá-los de forma severa.

Sobre Álvares de Azevedo, Romero apresenta, em primeiro lugar, elogios ao autor brasileiro, mas somente enquanto poeta. Afirmar ser o poeta um produto local, filho de um meio intelectual brasileiro, responsável por arrancar da literatura brasileira a influência exclusiva portuguesa. Para o crítico,

Em Álvares de Azevedo há um poeta lírico e o esboço de um crítico, de um dramata e de um conteur. O lirismo do jovem artista não é o simples lirismo melancólico à Lamartine. Há nele grande variedade introduzida por pinturas objetivistas, por cenas de costumes, por cantos políticos, por passagens humorísticas.

Quando se fala em Azevedo vem logo à mente a ideia de um lacrimoso perpétuo. Pois é um grande erro.

Há nele páginas de um objetivismo completo: “Pedro Ivo”, “Teresa”, “Cantiga do Sertanejo”, “Na Minha Terra”, “Crepúsculo no Mar”, “Crepúsculo nas Montanhas”, e muitas outras. Em “Glória Moribunda”, “Cadáver de Poeta”, “Sombra de D. Juan”, “Boémios”, “Poema do Frade”, e no “Conde Lopo”, recentemente publicado, há muito desse satanismo, desse desprazer da vida em que veio acabar o romantismo. Há apenas mais talento do que em Baudelaire; porque, de envolta com os desalentos e extravagâncias do gênero, em Azevedo aparecem manifestações de lirismo que não possuía tão eloquentes o poeta francês. (Romero, 1888, p. 918).

Contudo, quando trata de Azevedo enquanto contista (*conteur*), Romero tece comentários pejorativos ao escritor, reforçando que sua qualidade reside apenas na poesia, pois enquanto contista, falta-lhe o sentimento documental exatamente como deveria ser a literatura de sua época:

Eu disse que o poeta abrigava em si o esboço de um conteur, dum dramata e dum crítico. O conteur está nessa tão afamada “Noite na Taverna”, onde há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. O dramata está nos Boémios e em Macário, fragmentos informes para o palco, porém contendo algumas ideias felizes. Pelo que me toca, prefiro o poeta. O crítico me parece também de não mui avultado alcance. O drama e o conto exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação criadora. Não creio que aquelas qualidades predominassem no espírito do poeta.

A crítica exige muita lógica, compreensão muito nítida, ausência de toda nebulosidade, nada de sestros fanáticos, intuição rápida, aptidão filosófica intensa, assimilação pronta.

Azevedo não era propriamente isto. (Romero, 1888, p. 923).

Em suas palavras, a literatura em prosa da época exigia muita observação e análise para ser possível alcançar o caráter documental, assim como a crítica almejava um caráter menos fantasioso e, em Azevedo, conforme Romero, essas obrigatoriedades não existiam, sobretudo com as narrativas de *Noite na Taverna*. Assim, o emprego de apenas uma imaginação criadora, fantasiosa, nebulosa, não servia à produção em prosa – seja no conto, no drama ou no romance – e, por esta razão, Sílvio Romero pouco se aprofunda pela *Noite* de Azevedo e destina comentários negligentes e desfavoráveis ao contista.

Nesse sentido, convém colocar em destaque a declaração feita a respeito da produção, de forma de geral, do escritor brasileiro: Romero insiste em dizer que, até mesmo na poética de Azevedo, entre os textos “Glória Moribunda”, “Cadáver de Poeta”, “Sombra de D. Juan”, “Boémios”, “Poema do Frade” e “Conde Lopo”, “[...] há muito desse satanismo, desse desprazer da vida em que veio acabar o romantismo” (Romero, 1888, p. 918). Entende-se, a partir de sua colocação, uma crítica aguda às temáticas próximas da literatura entendida como fantástica, as quais, por essa razão, afastariam o poeta da estética romântica, assim como do caráter documental das realidades sociais e naturais do período.

Quanto a Machado de Assis, o escritor não escapou das críticas de Sílvio Romero. Segundo o crítico literário, certos textos de Machado inclinavam com temáticas próximas ao “horrível” – ou seja, possuíam uma atmosfera fantástica – e, por essa razão, não eram consideradas de prestígio. Em sua maior parte, Romero elogia a produção de Machado por, segundo ele, ser realista e possuir o escritor uma alta capacidade de observação, sendo suas obras corretas e puras (Romero, 1888, p. 1511). Contudo, Romero insiste que Machado, em certo momento, “[...] teve veleidades de pensador, de filósofo, e entendeu que devia polvilhar os seus artefatos de *humour* e, às vezes, de cenas com pretensão ao *horrível*” (Romero, 1888, p. 1511) e, nas entrelinhas, parece menosprezar essa particularidade do horror (próxima à do fantástico) por não ser mais uma literatura de observação, tentando dizer que a tendência ao horror não é tão aproveitável como a de cunho realista, conforme percebe-se na seguinte declaração: “A manifestação mais aproveitável de seu talento foi certa aptidão de observação comedida e a capacidade de a revestir, em suas obras, de uma forma correta e pura” (Romero, 1888, p. 1511, grifos nossos).

Mais à frente, Sílvio Romero volta a criticar a produção do bruxo do Cosme Velho com qualquer indício de certo caráter do horror; mas agora, compara-o a Edgar Allan Poe como forma de menosprezar a literatura de Machado com tendência, de certa forma, fantástica:

[...] o seu pessimismo da última fase tem alguma cousa de exterior.
 [...] a coloração de horrível que exprime em alguns de seus quadros.
 Falta neste ponto a Machado um não sabemos quê que é uma espécie de impavidez na loucura, qualidade possuída pelo grande Ed. Poe e de que é medonho exemplo o seu Gato Preto. (Romero, 1888, p. 1514).

Raimundo Magalhães Jr., responsável por reunir numa antologia os contos fantásticos de Machado, traz à lume essa crítica severa de Romero ao escritor realista do século XIX, reforçando que o crítico apresenta uma análise injusta e desprezível a Machado. Assim, na apresentação da antologia, Magalhães Jr. escreve:

[...] num livro injusto e tendencioso sobre Machado de Assis (Estudo Comparativo de Literatura Brasileira), Sílvia Romero anotara, na página 133, que o grande escritor “hoje tem veleidades de pensador, de filósofo, e entende que deve polvilhar os seus artefatos de humour e, às vezes, de cenas com pretensão ao horrível”. A isto acrescentava: “Quanto ao humour, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível; quanto ao horrível, agrada-me muito mais o de Edgar Allan Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou o de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético”. Achava Sílvia Romero incrível que um pacato diretor de Secretaria de Estado, no caso o Ministério da Viação e Obras Públicas, condecorado com a Ordem da Rosa, pudesse dar-se ao luxo de abordar o que chamou de horrível, como se um verdadeiro escritor não fosse capaz de dissociar sua vida cotidiana das criações de seu espírito. E disso ninguém foi mais capaz do que Machado de Assis, o cidadão perfeito, o burocrata exemplar, que era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. Foi, também, um cultor do fantástico. Às vezes, de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros, como é o caso de “Um Esqueleto”. (Magalhães Jr., 1973, p. 8).

A “pretensão ao horrível” encontrada em Machado e citada por Romero diz respeito aos seus contos de cunho fantástico, dentre os quais, alguns foram analisados nesta pesquisa. E, nessa crítica, mais uma vez Sílvia Romero parece superestimar a literatura gótica (e fantástica) estrangeira, ao elogiar Edgar Allan Poe em detrimento de Machado de Assis, colocando o escritor brasileiro como inferior. Mais uma vez, encontra-se a motivação de Romero em querer destacar o caráter documental da literatura brasileira oitocentista, pois, para ele, fora desses padrões não possuía a devida qualidade.

Em linhas gerais, para Romero, em *História da literatura brasileira* (1888), a produção em prosa deveria ter como primazia o registro documental da realidade social, não sobrando espaço à ficção fantasiosa e não cabendo, portanto, a imaginação fantástica, a manifestação do sobrenatural, do estranho, do gótico, do suspense, nem do horror. Logo, percebe-se a insatisfação, à época, no tocante às narrativas que beiravam o fantástico e exploravam suas principais temáticas.

José Veríssimo, por sua vez, em *História da Literatura Brasileira* (1916), também não depreende considerações contundentes e extensivas a respeito dos exemplares próximos ao fantástico da literatura do século XIX. Por ocasião da abordagem de Machado de Assis, Veríssimo alude sutilmente à presença fantástica: “Ainda em algum tipo, episódio, ou cena de pura fantasia, nunca a ficção de Machado de Assis afronta o nosso senso da íntima realidade” (1916, 426, grifo nosso). Ou então, em outra obra de sua autoria a respeito da historiografia literária brasileira, em *Estudos de Literatura Brasileira* (1977), Veríssimo nem sequer trata de uma literatura mais inventiva, se abstendo mais uma vez – talvez contaminado pelos juízos de

outrem, como de Sílvio Romero – de abranger escritos que não fossem de caráter mais documental, colocando aqueles textos próximos ao fantástico como não dignos das páginas da avaliação crítico-literária. Nesse sentido, a (não) apreciação do crítico reitera o discurso de que a literatura fantástica no Brasil, até início do século XX, esteve quase que esquecida e obstruída pela crítica e história literária.

Do mesmo modo, Lúcia Miguel-Pereira (1957) discorre a respeito da propensão realista brasileira, de 1870 a 1920, argumentando que boa parte dos escritores possuíam limitações imaginativas, o que justificava também o desejo destes de realizar a representação do real e o registro documental de um período. Para a crítica e ensaísta, “a narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que as ideias puras [...]. Romancistas [...] de grande imaginação, ou como Machado de Assis, atentos sobretudo ao mundo interior, são raros” (1957, p. 21). Em relação à narrativa fantástica propriamente dita, Miguel-Pereira apenas faz também menção à *Noite da Taverna* como o único exemplar satisfatório brasileiro:

[...] os temas filosóficos ou fantásticos só se refletiram na novela de um poeta, na *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo. Não possuímos senão raríssimos livros de aventuras nem termos novelas policiais é sintomático. A vida familiar e quotidiana tem sido o mais constante tema dos ficcionistas que não enveredaram pelo regionalismo, pelo menos na época aqui examinada. (Miguel-Pereira, 1957, p. 21).

A crítica reforça o caráter realista e documental da literatura brasileira do referido período, atestando, nas entrelinhas, que, embora houvesse produções que fugissem a essa lógica interna, estas foram quase que apagadas para dar lugar ao culto ao documental. O fantástico, fruto de uma ficção imaginativa, ficaria de fora dessa espécie de cânone literário do século XIX.

O também crítico literário Luiz Costa Lima, em sua obra *Sociedade e discurso ficcional* (1986), igualmente se refere à tendência documental de todo o sistema literário brasileiro oitocentista, a qual foi iniciada pelo Romantismo como forma de exaltar o caráter nacionalista, passando pelo Realismo/Naturalismo e alcançando o Modernismo anos mais tarde:

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituísse o culto do fato e da observação científica. (Lima, 1986, p. 207).

Esse “serviço à pátria”, ou seja, a formação da literatura brasileira calcada no nacionalismo foi uma das causas para que uma literatura menos documental, no caso o fantástico, tivesse alcançado as páginas da crítica na época. Mais uma vez, isso não significa que não houve produções alheias à documental, pelo contrário, não só houve a produção de tais

obras como também essas foram lidas e republicadas devido ao gosto do público. Como atesta Murilo Garcia Gabrielli em sua tese *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira* (2004), essa ideia de apagamento não reside no eixo da produção, mas sim no da recepção literária que fez uma segregação (e até mesmo um apagamento) dos textos mais inventivos e fantasiosos.

Para complementar essa ideia de obstrução de uma literatura fantasiosa tal como aconteceu com o fantástico, pode-se levar em conta também os escritos que lidavam com temáticas voltadas para o horror e para a ficção científica. Nessa mesma época, houve produções brasileiras que abordavam tais temáticas, assim como as do fantástico, porém, também foram ocultadas pela crítica para dar lugar a obras mais documentais. Para Bráulio Tavares, a partir de sua análise sobre o espaço da ficção científica no Brasil, sobretudo no século XIX, dois fatores muito prejudicaram a propagação dessa literatura no país:

[...] 1) a existência de uma ou mais Grandes Obras que desencadeiam dezenas de imitações por anos a fio, ou 2) a existência de um grupo organizado de autores com objetivos semelhantes, que, [...] inscrevem uma tendência intelectual na história da literatura de seu país. (Tavares, 1993, p. 3).

Mesmo que suas declarações se direcionam apenas à ficção científica (a qual também se pode considerar como uma espécie de subgênero do fantástico, em certos casos), estas também podem ser aplicadas à literatura fantástica, como uma forma de novamente compreender que houve sim uma propensão de registro da história nacional na formação da literatura brasileira; o que acabou por diminuir o espaço dessa literatura mais fantasiosa na historiografia literária.

Como contemplado, não só pela crítica oitocentista aqui exposta, mas também pelos contos publicados no referido período e analisados neste trabalho, houve, no Brasil, uma importante produção de textos ligados à estética fantástica no século XIX. No entanto, essa produção foi pouco mencionada ou apagada de muitos dos textos da historiografia e da crítica literárias produzidas e publicadas neste mesmo século, ou, então, quando mencionada, tal produção fantástica era impetuosamente abordada de forma desdenhosa e negativa; isso porque, como até as próprias palavras dos críticos sugerem, na época interessava primordialmente a produção literária de caráter documental, de registros representativos das realidades sociais e naturais brasileiras, não cabendo, assim, lugar para aquela literatura mais “imaginativa”, “fantasiosa” ou com certo “satanismo” – tal como se apresenta a literatura compreendida como fantástica.

Inclusive, Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2000), explica que a preferência por prezar tão e somente para o engajamento à representação da “cor local” acabou por diminuir a liberdade da invenção, do “exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata” (Candido, 2000, p. 26), o que contribuiu também para uma certa “renúncia à imaginação”. Contudo, como também defende, esse “nacionalismo infuso” não impediu a coexistência entre “realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor” (Candido, 2000, p. 27); enfim, houve a coexistência entre a literatura mais documental e aquela com teor fantástico.

Essa mesma ideia é compartilhada por Maria Cristina Batalha (2014) que, ainda na entrevista concedida, explica que a obstrução do fantástico no século XIX deu-se por conta de uma negligência por parte da historiografia literária, mas que, mesmo assim, ocupou um espaço significativo na literatura brasileira no que se refere às produções de textos que podem ser analisados sob a perspectiva fantástica. Para Batalha, foi Azevedo o responsável por abrir e propagar o fantástico no Brasil que, embora negligenciado, coexistiu com a literatura da “cor local” e foi lido pelo público brasileiro, assim como demais obras que se sucederam no século XIX. Assim declara:

As razões são de ordem histórica: como não era um modelo legitimado pelas academias, sua produção ficou limitada e sem visibilidade. O viés aberto pela produção ficcional de Álvares de Azevedo permaneceu um caminho quase solitário na nossa série literária e não serviu de modelo de emulação. Presa a exemplos identificados com um romantismo “lacrimoso” e sensacionalista, a ficção fantástica fica relegada a um segundo plano tanto pela crítica, como pelos próprios escritores que não querem ver seus nomes associados a ela. Daí a pouca importância em termos numéricos. Se nem todos os contos eram de grande qualidade literária, a culpa fica por conta da falta de reconhecimento. Falo isso com relação ao Brasil e a Portugal; quando surgem as primeiras manifestações das literaturas africanas de língua portuguesa, já a literatura fantástica em seu sentido amplo não constitui um tabu e já desfruta de reconhecimento no cenário literário. Nesse caso, ao contrário, o animismo e o realismo maravilhoso da maioria dessa ficção investem-se de característica hegemônica porque são traços de identificação cultural. (Batalha, 2014, p. 190-191).

Conclui-se, portanto, que apesar desses juízos, a produção fantástica brasileira do século XIX não deixou de existir e de ser contemplada pelo público-leitor: apesar de a crítica da época a rejeitar, parece ter havido boa aceitação e simpatia por parte do público-leitor, visto que obras fantásticas como os contos de *Noite na Taverna*, por exemplo, tiveram republicações e diversos escritores brasileiros não deixaram de publicar textos de teor fantástico. Ainda, posteriormente, no século seguinte, essa literatura fantástica oitocentista foi resgatada, estudada e analisada pelos críticos da literatura brasileira. Neste momento, há um *boom* do fantástico no Brasil, sobretudo no campo teórico, como também assinala Batalha (2014).

5.2 DESDOBRAMENTOS DO FANTÁSTICO BRASILEIRO NO SÉCULO XX

Retomando as declarações de Maria Cristina Batalha (2014, p. 189), entende-se que no Brasil a literatura fantástica ocupou maior notoriedade – tanto em relação à quantidade produtiva, quanto em relação ao maior interesse do público-leitor – devido, principalmente, ao *boom* do realismo maravilhoso latino-americano observado na segunda metade do século XX, o que, segundo Batalha, foi responsável por divulgar a literatura sul-americana em nível global.

Contudo, convém mencionar que mesmo a literatura entendida como fantástica tendo alcançado maior notoriedade no século XX em comparação com o século anterior, ainda assim foi concebida como uma vertente mais reclusa, permanecendo o destaque ainda àquelas produções menos fantasiosas e mais documentais, como um resquício da máxima de representar a “cor local” empregada na literatura do século XIX. Há ainda na literatura do início do século XX uma forte associação da literatura com o real, vinculada com a exaltação do caráter nacionalista: “[...] é bastante clara a tendência da literatura brasileira para os diversos tipos de naturalismo: no século XIX, o Realismo-Naturalismo; nos anos trinta do nosso século [XX], o regionalismo; nos anos setenta, o romance-reportagem” (Rodrigues, 1988, p. 64). Há, dessa forma, uma espécie de restrição, ainda, quanto à literatura fantástica no Brasil, porém, isso, mais uma vez, não impediu que o fantástico se manifestasse nas produções nacionais – agora com maior notoriedade.

Uma das causas do maior alcance do fantástico no Brasil, como bem lembra Maria Cristina Batalha (2014), é devido ao sucesso do gênero nas Américas. O fantástico torna-se, agora, a literatura identitária das nações latino-americanas, colocando em cena o realismo mágico como uma literatura que lida com o sobrenatural oriundo das mais diversas tradições culturais das narrativas orais em face à realidade social, como sugere Carpentier (2010) no prólogo de *O reino deste mundo* (*El reino de este mundo* – 1949).

Nesse sentido, surgem publicações de caráter fantástico – do realismo mágico – de nomes como Artur Uslar Pietri (Venezuela), considerado o pai do realismo mágico, Jorge Luis Borges (Argentina), Adolfo Bioy Casares (Argentina), Julio Cortázar (Argentina), Gabriel García Márquez (Colômbia), entre outros, que trouxeram novos rumos para a literatura fantástica, rompendo, inclusive, com os padrões eurocêtricos – marca, inclusive, que se acentua a partir do realismo social da década de 30 – dando origem a uma literatura fantástica mais moderna, conhecida à época como realismo mágico ou realismo maravilhoso.

Essas novas manifestações do fantástico no século XX parecem causar muitos estranhamentos e dúvidas nos críticos e até mesmo escritores, fazendo com que o fantástico aumentasse sua relevância devido à quantidade de estudos que começam a surgir a respeito dessa literatura. Tentaram os críticos explicar e classificar os plurais vieses do fantástico, tentando separá-los em gêneros circunvizinhos (tal como fez Todorov com o fantástico, o estranho e o maravilhoso). A esse respeito, destacamos um comentário de Flávio García que serve para explicar que o fantástico no século XX começa a despontar um maior interesse dos teóricos por conta da sua pluralidade e, conseqüentemente, da dificuldade em defini-lo em termos exatos:

A segunda metade do século XX testemunhou o despontar de um outro e novo gênero literário, ainda não distinguido pela tradição crítico-teórica de seus principais antecessores – o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso – nem das demais escolas e movimentos poético-estéticos da vasta, diversificada e multifacetada gama de experiências da Pós-Modernidade. Em nossa pesquisa, na falta de melhor nomenclatura, esse gênero está sendo, ainda que provisoriamente, chamado de “Insólito Banalizado”. (García, 2007, p. 6).

Entende-se, pois, que o sucesso da literatura fantástica neste período também é devido aos diversos estudos críticos (hoje até mesmo canônicos àqueles que se enveredam por tal literatura) publicados, sobretudo na Europa, que tentaram teorizar o fantástico, como *Le conte fantastique* (1951), de Pierre-Georges Castex, *Anthologie du fantastique* (1958), *De la féerie à la science-fiction* e *Au cœur du fantastique* (1965), de Roger Callois, *L'art et La Littérature fantastiques*, de Louis Vax (1960), *Pour une Théorie du Récit* (1969) e *Introduction à la littérature fantastique* (1970), de Tzvetan Todorov. Quanto às teorias divulgadas em língua portuguesa, houve traduções em Portugal e no Brasil, e por aqui as traduções que alcançaram maior notoriedade foram as de Todorov: *As estruturas narrativas* e *Introdução à literatura fantástica*. No Brasil, foram também as traduções de Todorov as principais responsáveis por difundir e resgatar o estudo da literatura fantástica, o que acabou por provocar um boom de estudos acerca dessa literatura, resultando em artigos, ensaios e teses e resgatando, inclusive, as produções do século passado.

Nesse período do século XX, também, surgem as várias antologias fantásticas brasileiras, com narrativas excluídas ou ocultadas por muito tempo das páginas da historiografia e crítica literárias. Nesse sentido, surgem, no século XX, antologias e coleções que auxiliaram no processo de trazer o fantástico brasileiro à tona, como: *Contos brasileiros* (1920), a primeira antologia de contos que apresentava certos textos fantásticos, organizada por Alberto de Oliveira e Jorge Jobim; *O conto fantástico*, oitavo volume da coleção *Panorama do conto*

brasileiro (1959), organizada por Jerônimo Monteiro; *Maravilhas do conto fantástico* (1960), antologia que conta com três narrativas brasileiras, organizada por Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes; *Obras primas do conto fantástico* (1961), antologia com cinco contos brasileiros, organizada por Jacob Pentead; *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1973), selecionados por Magalhães Jr.; *Os buracos da máscara* (1985), coletânea publicada por José Paulo Paes com contos estrangeiros e brasileiros; e *Histórias fantásticas* (1996), por também José Paulo Paes (Niels, 2018, p. 38; Batalha, 2013, p. 22). Essa variedade de publicações atesta o maior interesse despertado pela literatura fantástica no Brasil, agora não apenas pelo público-leitor, mas também pela posição da crítica.

Não só a partir do resgate, mas também de produções atuais, o fantástico começou a ganhar maior notoriedade na segunda metade do século XX, com diversas produções – algumas bastante conhecidas, com reedições e republicações, outras esparsas entre uma ou outra publicação – que começam a moldar e trazer certa opulência ao corpus da literatura fantástica brasileira, tanto em quantidade, quanto em qualidade.

De fato, quando se fala em literatura fantástica no Brasil, sobretudo no século XX, época de difusão do realismo-maravilhoso latino-americano, pensa-se em Murilo Rubião, considerado por muitos estudiosos como o maior representante do fantástico nacional. São múltiplos os seus textos que exploram os mais variados temas do fantástico moderno, como o estranho e o absurdo. Rubião, também, teve um grande alcance de público, desde a publicação de *O Ex-mágico e outros contos*, em 1947. Os textos do autor brasileiro circularam no Brasil, de modo paralelo, mais ou menos ao mesmo tempo em que se propagavam pelos países hispano-americanos as produções congêneres ao fantástico, do realismo maravilhoso.

Igualmente, nomes como José J. Veiga e Lygia Fagundes Telles surgem quando se fala da produção fantástica brasileira, também de cunho mais moderno, com os temas do estranho que reverberam os sentimentos de angústia, pavor, receio, medo e inquietude. Surgem, ainda, textos como os de Jayme Griz e Gilberto Freire que trouxeram as lendas dos interiores do Brasil ao encontro das possibilidades da narrativa fantástica, mesclando o sobrenatural das narrativas das tradições orais com as crenças, o religioso e a qualidade imaginativa para dar forma a uma literatura fantástica ímpar, tipicamente brasileira.

São, pois, evidências que comprovam o maior espaço e a maior atenção para produções fantásticas no Brasil, agora no período novecentista, a maior e reservada atenção da crítica para com a literatura fantástica e, também, as produções em massa que surgem, com diversos títulos, de diferentes autores e com diversificadas temáticas narrativas, mas que culminam para um mesmo resultado: a manifestação do fantástico na literatura brasileira do século XX.

5.3 A CONSTITUIÇÃO DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL

Os desdobramentos da ficção fantástica no século XX foram cruciais para a permanência dessa literatura contemporaneamente no Brasil. Isso porque diante da proeminente e consecutiva produção de textos fantásticos no século XX e, conseqüentemente, o destaque da crítica – tanto internacional, quanto nacional, que passou a destacar, analisar e inserir a ficção fantástica nas páginas da crítica literária – fizeram a produção fantástica alcançar seu auge no país, sendo de interesse do público-leitor, da crítica e dos próprios escritores que se aventuraram por esta literatura.

O professor e crítico literário brasileiro Flávio Carneiro, em sua obra *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), na qual analisa as características e os caminhos da literatura brasileira contemporânea, explica que no âmbito da ficção contemporânea em prosa nacional parece haver um abandono daquela ruptura vanguardista de antes, a qual ele nomeia como *transgressão ruidosa*, característica da virada do século XIX para o século XX, com os defensores da “cor local” e do movimento antropofágico, para dar lugar a um modo de ruptura mais sutil (*transgressão silenciosa* para o crítico), que vai aos poucos consumindo o cânone literário e atingindo dois tipos de leitores: o leitor comum, em massa, e o leitor especializado que percebe essa transgressão.

Em suas palavras, “O que a ficção dos anos 80 deixa como legado, para a década seguinte e para este início de século, é a possibilidade de uma nova forma de ruptura, sem o alarde dos modernistas ou das vanguardas. Uma transgressão silenciosa” (CARNEIRO, 2005, p. 28). Nesse sentido, o crítico comenta ainda que o fantástico no Brasil alcançou uma notável força no panorama literário nacional, nas décadas finais do século XX e início do século XXI: “impressiona também a força que a narrativa fantástica vem adquirindo” (CARNEIRO, 2005, p. 306).

Com base nessa concepção de transgressão, compreende-se que a ficção contemporânea brasileira tem colocado em destaque o desafio de rompimento com o real, antes tão prezado, como forma de provocar uma reflexão sobre a própria realidade e até mesmo questionar a ideia da tradição literária brasileira de cunho documental, estabelecida desde o século XIX. E são estas, pois, as características tão necessárias para a manifestação do fantástico contemporâneo: de ameaçar a ideia de realidade do leitor e de trazer à tona a estranheza e arbitrariedade do mundo pós-moderno, como outrora explicou David Roas (2014).

Apesar de Roas tratar do fantástico moderno e pós-moderno em âmbito geral, suas declarações também cabem à presença do fantástico na literatura brasileira contemporânea. Segundo ele, o fantástico alcança uma forte vigência e se torna uma forma dos escritores de questionarem e refletirem sobre a estranheza que existe neste mundo pós-moderno:

O fantástico continua tendo vigência e um lugar dentro do panorama literário pós-moderno. Melhor dizendo, ainda que soe óbvio, ele é literatura pós-moderna. O que permite calar algumas vozes agourentas que negaram essa vigência ou que o contemplam como uma categoria defasada [...] Os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo. (Roas, 2014, p. 106).

Para Maria Cristina Batalha, ainda, o crescimento da literatura fantástica no Brasil, e de sua respectiva popularização e estudos, expandiu-se muito no século XXI, na era contemporânea, ocupando espaço além das páginas dos livros, alcançando, inclusive, outros meios artísticos:

[...] há um interesse muito grande pela estética do fantástico (gótico, realismo mágico, insólito etc.) expressa em filmes, quadrinhos e obras literárias. Acredito que essa demanda fique por conta de um fenômeno de moda, mas também porque o fantástico desacredita e relativiza os modelos de pensamento e de representação baseados na racionalidade e no pragmatismo. O mundo não parece mais explicar-se por esse viés. (Batalha, 2014, p. 191).

Essa observação de Batalha comprova e justifica a popularização do fantástico atualmente, presente nos mais diversos suportes artístico-literários sendo de grande interesse do público-leitor ou espectador e, indissociavelmente, dos estudos teórico-críticos a respeito desse – agora considerado – modo literário, pois abrange plurais meios, formas e temáticas.

No Brasil, como uma ideia de um modo que transgride as páginas da literatura e alcança outros meios, temos o escritor e artista plástico Nuno Ramos que, como biografado no corpus deste trabalho, traz elementos do modo fantástico contemporâneo, que inquieta, incomoda e até mesmo causa medo e pavor no público, tanto para suas obras artísticas quanto para seus textos narrativos. Muitos são os autores brasileiros contemporâneos escritores de narrativas de cunho fantástico, contudo, nossa intenção não é fazer este levantamento, pois se trata de um período ainda vigente, com sequentes publicações e republicações de obras contemporâneas. O fato é que, na atualidade, o fantástico se tornou um espaço relevante de produção, divulgação e de discussões a seu respeito, ocupando importante espaço no campo teórico – algo anteriormente inexistente ou pouco ocorrido.

À guisa de uma conclusão acerca da presença fantástica na historiografia literária brasileira, compreende-se que houve uma obstrução dessa literatura mais imaginativa sobretudo no século XIX e início do século XX, mas esta não sufocou a publicação de narrativas que abordassem características fantásticas. Nas décadas seguintes do século XX até os dias de hoje, o fantástico no Brasil alcançou maior notoriedade, seja pelo interesse de escritores em publicar narrativas fantásticas, seja pela estima do público em consumi-las e, ainda, por sua boa aceitação pela crítica.

Há quem diga, principalmente ao consultarmos as teorias literárias brasileiras do século XIX, não ter havido uma tradição em literatura fantástica no Brasil, algo descabido, pois, conforme também defende Maria Cristina Batalha e, com a qual concordamos,

Cada autor, à sua maneira, alimenta sua ficção fantástica com os fantasmas de seu subconsciente, as tensões da existência, deixando de lado atualizando demônios e vampiros de tradição romântica e servindo-se de estratégias diversificadas como sonho, a presença subliminar de um duplo, a loucura, autômatos, objetos animados, almas do outro mundo, monstros que cruzam repentinamente o caminho dos personagens ou que se escondem solitariamente atrás das portas. (Batalha, 2013, p. 53).

Em outros termos, o fantástico brasileiro existe e sempre (r)existiu não deixando, como pensavam certos teóricos, de representar a “cor local” na habilidade de escritores que por aqui utilizaram também de temas locais ou transversais para colocar o fantástico em cena.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, é indispensável mencionar a intenção deste trabalho de não – necessariamente – provar a produção de literatura fantástica no Brasil desde o século XIX, isso porque já existem estudos que resgatam os textos de cunho fantástico de Machado de Assis, Fagundes Varela e de Álvares de Azevedo. Inclusive, em alguns desses estudos considera-se *Noite na taverna*, de Azevedo, como um dos primórdios da inserção da literatura fantástica na série nacional.

Isto posto, reforçamos nossa proposta de, primeiramente, demonstrar de qual maneira e em qual escala textos entendidos como fantásticos foram produzidos e publicados na série literária brasileira, a considerar o recorte temporal entre o século XIX e início do século XXI. Havia, também, o intuito de demonstrar por intermédio de quais temas e de quais meios e efeitos os autores manifestam o fantástico em suas narrativas, seja de forma mais tradicional, de acordo com as teorias estruturalistas de Todorov, ou de forma mais contemporânea, conforme os estudos de Roas. Por fim, tínhamos a intenção de, paralelamente ao estudo da literatura fantástica ao longo dos anos no Brasil, entender como os gêneros textuais conto e, posteriormente, miniconto contribuíram para a produção dos efeitos de sentido e sucesso das narrativas fantásticas, de acordo com suas próprias características inerentes à estrutura dos gêneros conto e miniconto.

De antemão, verifica-se que desde suas primeiras manifestações, o fantástico tem se mostrado um meio tortuoso e não estanque, escapando a qualquer tentativa de definição que limite suas fronteiras em linhas teóricas. Em vista desta complexidade, para poder definir o que é fantástico, verificou-se, por parte da crítica, uma necessidade de tentar reduzir e situar o conceito em linhas limítrofes. Porém, o conceito de fantástico, assim como suas manifestações na literatura e no corpo social, parece ser extremamente fluido e escorregadio, devido às suas variedades – do ponto de vista temático, semântico e até mesmo estrutural, a considerar as possibilidades do conto e do miniconto.

No Brasil, seu roteiro não foi diferente: nas narrativas publicadas no século XIX, percebeu-se um fantástico muito atrelado ao Romantismo, aos exageros do gótico, com temas tradicionais que permeiam o estranho e a crueldade, como os percebidos nos contos de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, e as narrativas “As bruxas” e “As ruínas da Glória”, as quais apresentam os temas do entendido fantástico tradicional, do irrompimento de aparições e acontecimentos ligados ao ocultismo, desafiando a lógica da realidade. Com Machado de Assis, ao lado da estética realista, o fantástico também esteve presente em sua roupagem mais

tradicional, de forma parecida com os textos de Hoffmann e Poe, com temas que brincam com desafios à Ciência e que desafiam a razão humana e a lógica cotidiana. Ao alcançar o século XX, o fantástico no Brasil ganhou maior desenvoltura, pois bruxas e fantasmas não mais aterrorizam o leitor moderno. Temos, então, o fantástico do estranho e de linguagem, aquele responsável por inserir no seio cotidiano da realidade acontecimentos de ordem extraordinária que contrariam as leis conhecidas e impressionam o leitor, provocando, assim, os efeitos pretendidos do fantástico, de dúvida, desestabilização e inquietude. Por fim, na virada do século XX para os anos iniciais do século XXI, percebe-se a manutenção do fantástico que inquieta o leitor por meio da desestabilização do real e da representação da arbitrariedade do mundo em que ele está inserido. Contudo, nesse último período, esse fantástico de linguagem é mais acentuado e levado a uma complexidade, principalmente quando se verifica seu suporte textual, o miniconto, o qual, entre outras características, é marcado pelas ausências que muito contribuem como recurso ao fantástico para manifestar tal estranheza, dúvida e inquietude no público-leitor.

Em outra perspectiva, percebe-se que, na linha temporal da literatura fantástica, os gêneros textuais conto e miniconto modificam, em parte, a maneira como o fantástico se manifesta. A facilidade de representação de uma “fatia de vida” e a relativa breve extensão do gênero conto, que permite a leitura de uma única assentada, contribuem para que o fantástico seja irrompido de modo repentino no ambiente conhecido do leitor e, em seguida, mantido até o fim da narrativa (ou até mesmo após sua finalização). Da mesma maneira, a presença de um único conflito contribui para que o efeito fantástico seja sustentado, de modo a não distrair o leitor com outros acontecimentos intrínsecos à aparição do elemento sobrenatural, mantendo os efeitos do fantástico – seja de medo, hesitação, dúvida ou inquietude – sob o leitor que se prende à narrativa e se coloca ao lado do personagem ou narrador-personagem.

Quanto ao gênero miniconto, popularizado no Brasil na virada de século e presente na era contemporânea, este permitiu que a complexidade de manifestação do fantástico de linguagem fosse acentuada, devido, sobretudo, à sua brevíssima extensão, elipses e ausências. Por ser uma narrativa extremamente curta, demais detalhes que faltam (ou não) à narrativa são completados pelo leitor que, contaminado pelo ar fantástico propiciado na narrativa, passa a interpretar a trama de múltiplas formas; contudo, esse mesmo leitor não encontra respostas e provas concretas para suas interpretações, encontrando-se finalmente na dúvida e na inquietude por não deter certezas absolutas – efeitos esses característicos da literatura fantástica contemporânea.

No que se refere à presença da literatura com aspectos fantásticos na historiografia literária brasileira, esta foi duramente sufocada nos anos de 1800 e início dos anos do século XX em razão de uma força maior que pairava sobre as letras do país, as quais almejavam e valorizavam uma literatura de registro e caráter documental. Porém, com o passar dos anos, o fantástico foi cada vez mais atraindo o público-leitor e autores que assumiram para si o título de escritores do fantástico, como Murilo Rubião, dando segmento, assim, a uma tradição recente de uma literatura fantástica brasileira – que se mantém e se intensifica até os dias atuais.

À guisa de conclusão, as pesquisas realizadas, juntamente com a investigação teórica e a análise das narrativas selecionadas, confirmam a hipótese inicialmente proposta nesta tese. A literatura fantástica brasileira, ao longo de sua trajetória, se revela como um campo fluido e plural, que não se limita a fronteiras ou definições rígidas, conforme indicado na introdução. As análises das narrativas demonstraram que o fantástico, longe de se restringir a uma única forma ou conceito, manifesta-se de diversas maneiras. Cada uma dessas formas do fantástico se adapta e se reinventa conforme o contexto histórico, cultural e social da produção literária, reafirmando sua capacidade de se transfigurar e de dialogar com as especificidades de diferentes períodos. Além disso, foi possível observar que os gêneros conto e miniconto são particularmente eficazes na construção do fantástico, funcionando como estruturas que amplificam os efeitos de sentido e expandem as possibilidades interpretativas dessas narrativas. A combinação entre a flexibilidade do gênero e a construção do fantástico nesses textos revela uma complexidade única, que não se limita à simples aplicação de fórmulas, mas sim à criação de novos espaços de significação.

Dessa maneira, a literatura fantástica brasileira se configura não apenas como uma herança dos modelos tradicionais, mas como um campo de constante reconfiguração e renovação. Ao longo do tempo, o fantástico brasileiro se mantém vivo, sempre se modificando, expandindo suas possibilidades e relevando a importância dessa manifestação literária no contexto cultural e literário nacional. Assim, esta pesquisa contribui para o entendimento da literatura fantástica como um fenômeno dinâmico e plural, capaz de dialogar com diversas vertentes literárias e refletir as transformações de um país em constante evolução.

Ainda, compreendemos, na série literária brasileira, do século XIX ao século XXI, que o fantástico esteve presente de plurais formas – nas mãos de diferentes escritores brasileiros, muitas vezes vinculados a outras estéticas literárias – e em diferentes suportes, como no conto e no miniconto, abordando variados temas, como de fantasmas, de bruxas, de assombrações, do duplo, do além-vida, do estranho, do maravilhoso, de lendas e crenças populares, da linguagem

caótica e da estranheza e da arbitrariedade de nosso mundo. Isso comprova que, no Brasil, apesar de ter sido uma literatura inicialmente negligenciada em detrimento do caráter documental, a literatura fantástica (r)existiu e prosperou de forma qualitativa e, a partir de meados dos anos de 1900, de forma quantitativa, demonstrando a riqueza de nossas letras e a habilidade de nossos escritores em trazer o fantástico em meio às tradições sociais, culturais e (de modo metalinguístico) literárias brasileiras.

Por fim, levamos em consideração os escritos de Tzvetan Todorov a respeito daqueles que se dedicam a analisar as produções literárias: “A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela” (1992, p. 27), e, diante desse preceito, temos em vista que este trabalho não esgota a compreensão das teorias em torno do fantástico, dos gêneros conto e miniconto e tampouco da série fantástica brasileira.

Nesse sentido, esperamos que este trabalho sirva de contribuição e proporcione novos estudos a respeito da literatura fantástica, sobretudo de origem brasileira, como uma forma de sempre buscar melhor compreender não *o que é*, mas *como se apresenta* o modo fantástico, principalmente no Brasil, pelas mãos de escritores os quais podem ou não ser necessariamente dedicados exclusivamente a esta literatura, mas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a manifestação de um fantástico fluido e tortuoso, o qual foge a toda tentativa de definição precisa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico?. *In*: ROAS, D. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- ALVAREZ, R. G. H. Apresentação do autor. *In*: ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Edunesp, 2014. p. 11-27.
- ANDERS, G. **Kafka**: pró e contra: os autos do processo. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, M. A segunda vida [1884]. *In*: BATALHA, M. C (org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011. p. 38-46.
- ASSIS, M. O Capitão Mendonça [1870]. *In*: ASSIS, M. **Contos recolhidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. p. 157-183.
- AZEVEDO, A. **Noite na taverna** [1855]. Jandira: Principis, 2019. (Clássicos da literatura).
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARINE, A. **Névrosés**: Hoffmann, Quincey, Edgar Poe, G. De Nerval. Paris: Hachette, 1898. Disponível em: <https://archive.org/details/nvrosshoffma00vinc/mode/2up?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BARONIAN, J. B. **Un nouveau fantastique**: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire. Lausanne: L'Age d'homme, 1977.
- BASTOS, H. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga: para uma leitura de “Epidólia” de Murilo Rubião. **Cerrados**: revista do programa de pós-graduação em literatura, Brasília, v. 8, n. 9, p. 93–106, 1999. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/997/862>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BATALHA, M. C. (org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- BATALHA, M. C. A literatura fantástica e seu lugar na série literária brasileira. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL FANPERU, 2010. **Actas [...]**. Lima: Centro de Estudos Antonio Correjo Polar, 2010. p. 39-53.
- BATALHA, M. C. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. *In*: RAMOS, M. C. T.; ALVES, M. C. R.; HATTNER, A. L. **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 17-60.

- BATALHA, M. C. Entrevista com a professora Maria Cristina Batalha acerca da literatura insólita em língua portuguesa: entrevista concedida a Bruno Anselmi Matangrano. **Desassossego**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 188-192, jun., 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/dessassossego/article/view/82993/86107>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BATALHA, M. C. Introdução: primeiras conversas. In: BATALHA, M. C (org.). **O fantástico brasileiro**: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011. p. 9-19.
- BATALHA, M. C. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877/14232>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BECKETT, S. **En attendant Godot**. Paris: Ed. de Minuit, 1973.
- BELLEMIN-NOËL, J. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). **Littérature**, Paris, n. 8, p. 3-23. dec. 1972. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1051. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza [1933]. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 83-90.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/download/12991/9481/31125>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Salt Lake City: Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.
- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 7-22.
- BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BOZETTO, R. **Territoires des fantastiques**: des romans gothiques aux récits d'horreur moderne. Aix-em-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.
- BROOKE-ROSE, C. **A Rhetoric of the Unreal**: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- CAILLOIS, R. **Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966. t. 1.
- CAILLOIS, R. Au cœur du fantastique. In: CAILLOIS, R. **Cohérences aventureuses**: Esthétique généralisée, Au cœur du fantastique, La dissymétrie. Paris: Gallimard, 1976. p. 69-192.

CAILLOIS, R. Fantastique. *In*: GREGORY, C. (org.). **Encyclopaedia universalis**. Boulogne-Billancourt: Universalis, 1980. v. 6.

CAILLOIS, R. Prestígios e problemas do sonho: a imagem onírica. *In*: CAILLOIS, R.; GRUNEBAUM, G. E. V. **O sonho e as sociedades humanas**. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 27-50.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPRA, R. Fantástico y sintaxis narrativa. **Río de la Plata**, Buenos Aires, n. 1, p. 95-111, 1985.

CAMPRA, R. Los silencios del texto en la literatura fantástica. *In*: VENTURA, E. M. (org.). **El relato fantástico en España e Hispanoamérica**. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario; Editorial Siruela, 1991. p. 49-73.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CÁNOVAS, S. Y. L. M. **O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica**. 2004. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5522/000427438.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jan. 2025.

CARPENTIER, A. Prefácio. *In*: CARPENTIER, A. **O reino deste mundo**. Tradução de José Manuel Lopes. São Pedro: Saída de Emergência, 2010. p. 11-17.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**: origens e unidade: 1500-1960. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. v. 2.

CASTEX, P. G. **Le conte fantastique en France**: De Nodier a Maupassant. Paris: José Corti, 1951.

CAVALHEIRO, E. **Álvares de Azevedo**. São Paulo: Melhoramentos, 1943.

CAVALHEIRO, E. **Fagundes Varela**. Rio de Janeiro: Martins Editora, 1953.

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton C. Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CHAVES, F. L. **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1973.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympo, 2001.

COALLA, F. S. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares**. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

COELHO, N. N. O convidado, Murilo Rubião. *In*: RUBIÃO, M. **O convidado**: contos. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1979. p. 1-12. (Coleção Jorgal).

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

COMPANHIA DAS LETRAS. Vida e obra de Murilo Rubião. *In*: RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 7-12.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006a. p. 147-163.

CORTÁZAR, J. Do sentimento do fantástico. *In*: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006b. p. 175-179.

CÔRTEZ, G. P. **Dança, Brasil!**: festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

COSTA, L. R. N. **O mito do lobisomem e o fantástico**: o sobrenatural na Zona da Mata pernambucana. 2021. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2021. Disponível em: https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/4194/1/tcc_art_leonardorodrigonascimentoosta.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

DEUTSCH, D. **La estructura de la realidad**. Barcelona: Anagrama, 2002.

ECO, U. Bosques possíveis. *In*: ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

FANTÁSTICO. *In*: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 873.

FANTÁSTICO. *In*: DICIONÁRIO novo Aurélio do Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 879.

FONSECA, R. Os inocentes. *In*: FONSECA, R. **Lúcia McCartney**. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. p. 169.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos: 1900. *In*: FREUD, S. **Edição standard Bbasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREYRE, G. “Prefácio”. *In*: GRIZ, J. **O lobisomem da porteira velha**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

FRYE, N. **The Secular Scripture**: A Study of the Structure of Romance. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

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

FURTADO, F. Fantástico: género. In: CEIA, C. (coord.). **E-dicionário de termos literários (EDTL)**. [S. l.: s. n.], 2009a. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-genero/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

FURTADO, F. Fantástico: modo. In: CEIA, C. (coord.). **E-dicionário de Termos Literários (EDTL)**. [S. l.: s. n.], 2009b. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

GABRIELLI, M. G. **A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira**. 2004. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GAMA, V. L. **Antologias brasileiras da literatura fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados**. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/4194/1/tcc_art_leonardorodrigonascimentocosta.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

GAMA-KHALIL, M. M. A Literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra Roxa e Outras Terras**: revista de estudos literários, Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025. .

GARCÍA, F. Tensões entre os conceitos de gênero e períodos, escolas e estilos na historiografia literária: os gêneros do insólito. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 7., 2008, Porto Alegre. **Anais [...]**, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1972.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GOYANES, M. B. **El cuento español**: del Romanticismo al Realismo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

GRIZ, J. O cavalo fantasma da entrada do Engenho Barbalho. In: GRIZ, J. **O Cara de Fogo**. Museu do Açúcar: Recife, 1969. p. 125-135.

GRIZ, J. O zumbi de “Mansinha”. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, v. 80, n. 2, p. 62-64, ago. 1972. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/002534/per002534_1972_00080.pdf. Acesso em: 13 mai. 2024.

ISER, W. O jogo. In: ROCHA, J. C. C. (org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p 145-178.

JACKSON, R. **Fantasy**: The Literature of Subversion. London: Routledge, 1988.

JAFFE, N. “O Pão do Corvo” causa misto de medo e fascínio. **Folha de S. Paulo Ilustrada**, São Paulo, 11 dez. 2001. Seção Literatura. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1112200109.htm>. Acesso em: 13 jan. 2025.

JOLLES, A. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, G. C. **O homem à descoberta da sua alma**: estrutura e funcionamento do inconsciente. 2. ed. Porto: Tavares Martins, 1975.

LAGMANOVICH, D. Introducción: El microrrelato en nuestra cultura. *In*: LAGMANOVICH, D. **La otra mirada**: Antología del microrrelato hispánico. Palencia: Menoscuarto, 2005. p. 8-33.

LIMA, H. Evolução do conto. *In*: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. F. **A literatura no Brasil**: relações e perspectivas: conclusão. 4. ed. São Paulo: Global, 1997. v. 6. p. 45-63.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LINS, A. Sagas de Minas Gerais. *In*: LINS, A. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas de literatura brasileira: ensaios e estudos: 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura** [Supernatural Horror in Literature]. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

LOWE, E. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. **Revista Escrita**. São Paulo, ano IV, n. 29, p. 24-33, 1979. Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-low-e-a-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 15 jan. 2025.

LOWE, E. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. **Revista Escrita**, São Paulo, ano 4, n. 29, p. 24-33, 1979. Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-low-e-a-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 13 jan. 2025.

MAGALHÃES JR., R. Apresentação. MAGALHÃES JR., R. *In*: ASSIS, Machado de: **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Bloch, 1998.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MARQUES, I. Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem. **Revista Cult**, São Paulo, 5. mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-com-nuno-ramos/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

MAUPASSANT, G. de. Adieu mystères. **Le Gaulois**, Paris, 8 nov. 1881. Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrAdieumysteres.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.

MAUPASSANT, G. de. Le Fantastique. **Le Gaulois**, Paris, 7 out. 1883. Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 13 jan. 2025.

MELLIER, D. **La Littérature fantastique**. Paris: Seuil, 2000.

MELLO, A. M. L. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. C. (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MIGUEL-PEREIRA, L. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix; Medusa, 1983.

MONTEIRO, L. *et al.* **Lygia Fagundes Telles**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Editora Abril, 1980.

MORENO, A. **Biologia do conto**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

MURPHY, P. D. Intruduction. In: MURPHY, P. D.; HYLES, V. R. (org.). **The Poetic Fantastic**: studies in an evolving genre. Westport: Greenword Press, 1989.

NIELS, K. M. L. **Fantástico à brasileira**: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista. 2018. 156f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/9687/NIELS%2c%20Karla%20M.%20L._Fant%3%a1stico%20%c3%a0%20Brasileira_manifesta%c3%a7%c3%b5es%20do%20Fant%3%a1stico%20no%20Brasil%20oitocentista_201.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 13 jan. 2025.

NIELS, K. M. L. **Noite fantástica**: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo. 2013. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling.) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/6574/1/Karla%20Niels_dissertacao.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

NODIER, C. **Contes**: avec des textes et des documents inédits. Paris: Garnier, 1961.

NODIER, C. Du fantastique en littérature. **Revue de Paris**, Paris, p. 205-226. nov. 1830. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c/f1.item>. Acesso em: 13 jan. 2025.

NUNO RAMOS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2459/nuno-ramos>. Acesso em: 13 jan. 2025.

NUNO RAMOS. **Sobre Nuno Ramos**. [S. l.: s. n.], c2022. Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/sobre/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

NUNO Ramos: a sétima edição do Paiol 2011 contou com a presença de Nuno Ramos: projeto Paiol Literário. **Rascunho**: o jornal de literatura do Brasil, out. 2011. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/nuno-ramos/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

O ESTADO DE S. PAULO. O personagem da Semana: “A obra de arte é uma criação da liberdade e do amor”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 3, n. 149, 17 abr. 1983. Caderno de Cultura, p. 12-14. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830416-33161-nac-0069-cul-13-not>. Acesso em: 13 jan. 2025.

PAES, J. P. As dimensões do fantástico. In: PAES, J. P. **Gregos e baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184-192.

PEIXOTO, A. A originalidade de Álvares de Azevedo. **Revista Nova**, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 355-374, 1931. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7699786/mod_resource/content/1/Revista%20Nova.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

PENZOLDT, P. **The Supernatural in Fiction**. London: Peter Nevill, 1952.

PEREIRA, J. B. Escritura e memória: A Troia Negra de Jayme Griz. **Revista da Anpoll**, Campinas, ano 1, v. 50, p. 49–57, 2019. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1321/1053>. Acesso em: 13 jan. 2025.

PEREIRA, J. B. Jayme Griz e sua obra: um esboço crítico. In: PEREIRA, J. B.; SILVA, I. B. (org.). **Jayme Griz**: literatura, história, memória. Recife: EDUFRPE, 2022. p. 6-23.

PREGO, O; CORTÁZAR, J. **La fascinacion de las palabras**: conversaciones con Julio Cortázar. Barcelona: Muchnik, 1985.

RAMOS, N. Cinza. In: RAMOS, N. **O pão do corvo**. São Paulo: Iluminuras, 2017a. p. 29.

RAMOS, N. Ele canta. In: RAMOS, N. **O pão do corvo**. São Paulo: Iluminuras, 2017b. p. 9-10.

RAMOS, N. **O pão do corvo**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAMOS, N. Vespa. In: RAMOS, N. **O pão do corvo**. São Paulo: Iluminuras, 2017c. p. 31.

RÉGIS, S. A densidade do parente. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. **Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: IMS, 1998. p. 84-97. (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 5).

RÉGIS, S. Mistérios. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 2, n. 131, 12 dez. 1982. Caderno de Cultura, p. 10. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19821212-33056-nac-0198-cul-10-not>. Acesso em: 13 jan. 2025.

REIS, C. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 54-69.

REZENDE, A. P. **(Des)encantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de 20. 1992. 327 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

RIBEIRO, J. S. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do fantástico. 2008, 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/423378>. Acesso em: 13 jan. 2025.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Edunesp, 2014.

ROAS, D. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. Tradução de Lara D’Onofrio Longo. In: VOLOBUEF, K.; WIMMER, N.; ALVAREZ, R. G. H. **Vertentes do fantástico na literatura**. São Paulo: Annablume, 2012. p. 117-142.

ROAS, D. Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica. In: ROAS, D. (Org.). **Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)**. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2023. p. 7-11.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1888. 3 t.

RUBIÃO, M. Epidólia. In: RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 175-182.

RUBIÃO, M. O convidado. In: RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 197-206.

RUBIÃO, M. O ex-mágico da Taberna Minhota. In: RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 21-26.

RUBIÃO, M. Os dragões. In: RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d. p. 47-56.

RUBIÃO, M. Teleco, o coelhinho. In: RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010e. p. 52-59.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, S. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS, 1998. p. 98-111. (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 5).

SANTOS, L. A. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 1-14, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4873/2788>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SARTRE, J. P. “Aminadab”, ou o fantástico considerado como uma linguagem. *In*: SARTRE, J. P. **Situações I**. Tradução de Rui Mario Gonçalves. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1947. p. 108-126.

SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 450.

SCHWARTZ, J. Do fantástico como máscara. *In*: RUBIÃO, M. **O convidado**: contos. São Paulo: Quíron, 1979. p. 11-20.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA JÚNIOR, J. F. *et al.* **Território Mata Sul Pernambucana**. Brasília, DF: Agência Embrapa de Informação Tecnológica, 2021. Disponível em: <https://www.embrapa.br/agencia-de-informacao-tecnologica/territorios/territorio-mata-sul-pernambucana/caracteristicas-do-territorio>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SILVA, I. B. **Assombrações na estrada do Engenho Barbalho**: o fantástico em O cara de fogo, de Jayme Griz. 2019. 35 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/1126/1/tcc_art_ivsonbrunodasilva.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

SILVA, J. N. S. Notícia sobre M. A. Álvares de Azevedo e suas obras. *In*: MIRANDA, J. A. *et al.* (org.). **Crítica reunida**: 1850-1892. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. p. 129-172.

SILVA, V. M. T. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SOUTO MAIOR, M. O Cara de Fogo. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 mar. 1969. Primeiro Caderno, p. 4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pagfis=68453. Acesso em: 13 jan. 2025.

SPALDING, M. **Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. 81 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13816/000651683.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SPALDING, M. Pequena poética do miniconto. **Digestivo Cultural**, [S. l.], 20 fev. 2007. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2196&titulo=Pequena_poetica_do_miniconto. Acesso em: 13 jan. 2025.

SPALDING, M. Presença do miniconto na literatura brasileira. **Revista Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 65-76, ago. 2012. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55443/33705>. Acesso em: 13 jan. 2025.

STRAUSZ, A. R. Sobre Histórias de mistério. In: TELLES, L. F. **Histórias de mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 4-5.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TACCA, O. **As vozes do romance**. 2. ed. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAVARES, B. As origens da ficção científica no Brasil. **D. O. Leitura**, São Paulo, n. 138, nov. 1993.

TELLES, L. F. A caçada. In: TELLES, L. F. **Histórias de mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 8-15.

TELLES, L. F. As formigas. In: TELLES, L. F. **Histórias de mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 16-25.

THOMÉ, B. B.; GIUSTINA, S. D. Uma análise do tempo em Esperando Godot, de Samuel Beckett. **Qorpus**, Florianópolis, v. 30, p. 91-96, jul./out. 2019. Disponível em: https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/07/TEXT09_P91-96.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 4. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VARELA, F. As bruxas [1861]. In: BATALHA, M. C (org.). **O fantástico brasileiro**: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011. p. 53-58.

VARELA, F. As bruxas: crenças populares. **Jornal do Recife**, Recife, n. 134, v. 3, p. 388-389, 7 dez. 1861. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705110&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=808>. Acesso em: 13 jan. 2025.

VARELA, F. As ruínas da Glória [1861]. In: CAVALHEIRO, E.; BRITO, M. S. (org.). **O conto romântico**: panorama do conto brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961. v. 2. p. 133-150.

VARELA, F. As ruínas da Glória: conto fantástico. **Jornal do Recife**, Recife, n. 155, v. 3, p. 395-397, 14 dez. 1861. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705110&pasta=ano%20186&pesq=as%20ruinas%20da%20gloria&pagfis=816>. Acesso em: 13 jan. 2025.

VAX, L. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

VAX, L. **La séduction de l'étrange**: étude sur la littérature fantastique. Paris: PUF, 1965.

VERÍSSIMO, J. **Estudos de literatura brasileira**: 2ª série. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional, 1916. Disponível em: <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/historia-da-literatura-brasileira.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2025.

VERÍSSIMO, J. O Naturalismo na literatura brasileira. *In*: BARBOSA, J. A. (org.). **José Veríssimo**: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977. p. 203-209.

VOLOBUEF, K. Uma leitura do fantástico: A Invenção de Morel (A. B. Casares) e O Processo (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jan./jun. 2000, Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18866/12181>. Acesso em: 13 jan. 2025.

YURKIEVICH, S. Um encontro do homem com seu reino. *In*: YURKIEVICH, S (org.). **Julio Cortázar**: obra crítica. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1. p. 7-13.

ZAMBRANO, M. O sonho e a criação literária. *In*: CAILLOIS, R.; GRUNEBAUM, G. E. V. **O sonho e as sociedades humanas**. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 127-136.