



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Câmpus de São José do Rio Preto

Michelle Nunes da Silva

O FANTÁSTICO E O FEMININO: UMA ANÁLISE COMPARADA DA
CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS SELECIONADOS
DE MURILO RUBIÃO E LYGIA FAGUNDES TELLES

São José do Rio Preto
2021

Michelle Nunes da Silva

O FANTÁSTICO E O FEMININO: UMA ANÁLISE COMPARADA DA
CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS SELECIONADOS
DE MURILO RUBIÃO E LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Flávia Nascimento Falleiros

São José do Rio Preto
2021

S586f Silva, Michelle Nunes da
O fantástico e o feminino : uma análise comparada da configuração da personagem feminina em contos selecionados de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles / Michelle Nunes da Silva. -- São José do Rio Preto, 2021
119 p.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Flávia Nascimento Falleiros
1. Teoria e estudos literários. 2. Fantástico. 3. Feminino. 4. Gênero na autoria. 5. Personagem feminina. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Michelle Nunes da Silva

O FANTÁSTICO E O FEMININO: UMA ANÁLISE COMPARADA DA
CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS SELECIONADOS
DE MURILO RUBIÃO E LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Flávia Nascimento Falleiros
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Michelle Aranda Facchin
UEMG – Passos

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
26 de julho de 2021

À minha família, base, refúgio e força.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Celso e Margaret, e à minha irmã, Milene, pelo amor sempre compartilhado e por serem fonte de apoio incondicional. Obrigada por tudo.

Agradeço ao meu sobrinho, Murilo, alegria da minha vida, por todos os momentos de respiro, distração e afeto frente aos momentos difíceis da vida. Obrigada por tornar a vida mais doce.

Agradeço à Mariana, pela companhia indispensável, pela escuta incansável, pelo apoio moral e acadêmico, pelo afeto e por toda ajuda neste trabalho. Obrigada pelo companheirismo.

Agradeço aos meus amigos pelos momentos de distração e de cumplicidade que me ajudaram a seguir firme. Em especial ao Lucas, amigo de caminhada e grande apoiador, e aos amigos Leonardo e João Gabriel por sempre estarem comigo. Obrigada pela amizade.

Agradeço à Prof^ª. Flávia Nascimento Falleiros, pela orientação acadêmica e por todo apoio no percurso até aqui. Obrigada por me orientar de uma maneira tão sábia, segura e compreensiva.

Agradeço à Prof^ª. Norma Wimmer e à Prof^ª. Michelle Aranda Facchin pela disponibilidade em compartilhar seus conhecimentos e me indicarem caminhos para a evolução dos meus estudos.

Agradeço à Prof^ª. Renata Soares Junqueira e Prof^ª. Karina Chianca Venâncio, pela disponibilidade e leitura atenta do meu trabalho.

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.

RESUMO

Este estudo tem como questão central a investigação da configuração das personagens femininas, em contos selecionados, por meio de uma perspectiva comparada de autoria masculina e feminina. O *corpus* é composto por contos fantásticos escritos e publicados no Brasil no século XX: “Aglaiia”, “Bárbara” e “Petúnia”, extraídos de *Contos Reunidos* (1998), de Murilo Rubião, e “Emanuel”, “Tigreia” e “Noturno Amarelo”, presentes no livro *Mistérios* (1998), de Lygia Fagundes Telles. Inicialmente nosso estudo se presta a traçar uma trajetória teórica sobre o fantástico, do centro à margem, contando com teorias de Todorov (2014), Bessière (2012), Furtado (1980), Ceserani (2006) e Roas (2001), que são tidas como tradicionais, e Paula Júnior (2011), que propõe o conceito do fantástico feminino. A partir dessa questão, propomos uma reflexão sobre o lugar da mulher na literatura fantástica, tendo por base a teoria de Paula Júnior (2011), que propõe as categorias *objeto*, *sujeito* e *autora*. Longe de esgotarmos as possíveis leituras e resumi-las a nossa perspectiva, analisamos o *corpus*, com foco na configuração da personagem feminina, e buscamos construir um parâmetro de comparação das perspectivas de autoria. Identificamos, segundo propõe Paula Júnior (2011), uma correspondência com as categorias de *objeto*, na perspectiva masculina de autoria, de Murilo Rubião, e de *sujeito*, na perspectiva feminina, de Lygia Fagundes Telles. Assim, como propõe Coelho (1991), nosso intuito, ao analisarmos a questão de gênero na autoria, não está ligado a atribuição de valor – de qual seria a melhor –, mas busca investigar a questão por meio de outras teorias que se constituem de parâmetros que corroboram a distinção básica entre as duas perspectivas.

Palavras-chave: Fantástico. Gênero na autoria. Personagem feminina. Murilo Rubião. Lygia Fagundes Telles.

RESUMEN

Este estudio tiene como pregunta central la investigación de la configuración de personajes femeninos, en cuentos seleccionados, a través de una perspectiva comparativa de autoría masculina y femenina. El *corpus* está compuesto por relatos fantásticos escritos y publicados en Brasil en el siglo XX: “Aglaia”, “Bárbara” y “Petúnia”, extraídos de *Contos Reunidos* (1998), de Murilo Rubião, y “Emanuel”, “Tigrela” y “Noturno Amarelo”, presente en el libro *Mistérios* (1998), de Lygia Fagundes Telles. Inicialmente, nuestro estudio se presta a trazar una trayectoria teórica sobre lo fantástico, del centro al margen, apoyándose en las teorías de Todorov (2014), Bessière (2012), Furtado (1980), Ceserani (2006) y Roas (2001), considerados tradicionales, y Paula Júnior (2011), que propone el concepto de fantástico femenino. A partir de esta pregunta, proponemos una reflexión sobre el lugar de la mujer en la literatura fantástica, a partir de la teoría de Paula Júnior (2011), que propone las categorías *objeto*, *sujeto* y *autora*. Lejos de agotar las posibles lecturas y resumirlas desde nuestra perspectiva, analizamos el *corpus*, centrándonos en la configuración del personaje femenino, y buscamos construir un parámetro para comparar las perspectivas de autoría. Según Paula Júnior (2011), identificamos una correspondencia con las categorías de *objeto*, en la perspectiva masculina de autoría, de Murilo Rubião, y de *sujeto*, en la perspectiva femenina, de Lygia Fagundes Telles. Así, como propone Coelho (1991), nuestra intención, al analizar la cuestión del género en la autoría, no está ligada a la atribución de valor – de cuál sería la mejor –, sino que busca investigar el tema a través de otras teorías que constituyen parámetros que corroboran la distinción básica entre las dos perspectivas.

Palabras-claves: Fantástico. Género en la autoría. Personaje Femenino. Murilo Rubião. Lygia Fagundes Telles.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. O FANTÁSTICO: UM PERCURSO TEÓRICO DO CENTRO À MARGEM	15
2.1 Um percurso pelas teorias centrais: o cânone	16
2.2 O olhar voltado às margens: o fantástico feminino	35
2.3 A escrita feminina e a mulher: imagem, inserção e autoria	41
2.3.1 A mulher enquanto imagem: sob uma perspectiva canônica	45
2.3.2 Da ausência à inserção: um caminho da margem ao centro.....	47
2.3.3 De sujeito a autora: a mulher no centro.....	49
3. O FANTÁSTICO E AS PERSONAGENS FEMININAS DE MURILO RUBIÃO	53
3.1 O fantástico e o feminino de Murilo Rubião	53
3.2 O conto “Aglaiia” e a configuração da personagem feminina	58
3.2.1 O subtexto cristão e o resgate das figuras de Eva e Lilith.....	61
3.3 O conto “Bárbara” e a configuração da personagem feminina	65
3.3.1 O resgate da figura feminina do mito de Pandora.....	68
3.4 O conto “Petúnia” e a configuração das personagens femininas	72
3.4.1 O resgate da figura mitológica da Medusa e a mulher fatal.....	76
4. O FANTÁSTICO E AS PERSONAGENS FEMININAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES	80
4.1 O fantástico e o feminino em Lygia Fagundes Telles	81
4.2 O conto “Emanuel” e a configuração das personagens femininas	84
4.2.1 Os perfis femininos e o paradigma de comparação.....	89
4.3 O conto “Tigrela” e a configuração das personagens femininas	94
4.3.1 A personagem Romana: o duplo, o lesbianismo e o ciúme	97
4.4 O conto “Noturno Amarelo” e a configuração das personagens femininas	101
4.4.1 A personagem Laura: o amor, o passado e o perdão.....	104
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	116

1. INTRODUÇÃO

A ideia de estudar a literatura de cunho sobrenatural, mais especificamente o fantástico, surge a partir de uma iniciação científica, ainda durante a graduação. De imediato, o que levou ao interesse pelo fantástico foram as possibilidades de universos ficcionais, a hesitação e a dúvida, que se estabelecem diante de um evento insólito, as tensões entre o real convencional e o irreal possível, entre outros aspectos. A esse respeito cabem algumas considerações iniciais sobre o fantástico, o qual, mais adiante – no primeiro capítulo –, discutiremos mais a fundo. Destacaremos, neste momento inicial, as teorias de Todorov (2014), Bessière (2012) e Roas (2013) sobre o fantástico, além de introduzir a questão do insólito por meio da teoria de Covizzi (1978).

Sobre o gênero literário ou modo discursivo fantástico devemos evocar algumas teorias muito presentes em grande parte dos trabalhos que se propõem a estudá-lo. Primeiramente, lembremos a teoria de Todorov, apresentada em 1970 em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, que considera o fantástico como um gênero literário e, de certa forma, impõe limites ao que considerar como tal, já que estabelece dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso – a depender do que chama de "hesitação". Assim, para ele: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31). O mesmo crítico afirma que o fantástico pressupõe um acontecimento estranho que provoque uma vacilação, ou hesitação, no leitor – passível também de ser experimentada pelos personagens e pelo narrador. Além disso, para o autor, o texto deve convencer o leitor de que o mundo das personagens é real, tal como o nosso referente extradiegético do que é real, mas sem deixar de proporcionar uma vacilação entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos estranhos ou, pode-se dizer, insólitos. De maneira resumida, essa vacilação, sem a tomada de partido para uma explicação natural ou sobrenatural, é o que delimita o fantástico em relação ao estranho e ao maravilhoso.

Bessière (2012), por sua vez, considera o fantástico como um modo discursivo, sem se preocupar em delimitá-lo como um gênero narrativo e, assim, restringi-lo a uma estrutura relativamente engessada. O fantástico como modo discursivo, para a autora, está garantido com a presença da incerteza – por parte do leitor, personagem ou próprio narrador – diante do elemento ou acontecimento insólito e suas possíveis explicações. O fantástico se dá, então, por meio: “[...] das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame”

(BESSIÈRE, 2012, p. 307). Para ela: "O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais [...]" (BESSIÈRE, 2012, p. 306). E ainda:

Ele [o relato fantástico] corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível 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)

A respeito da perspectiva dos dois autores acima citados, Garcia (2011), ao refletir brevemente sobre a postura genológica de Todorov e a modal de Bessièrre, conclui que o comum entre as duas proposições é a presença do insólito, ou seja:

[...] de algo que fuja às regras convencionais da racionalidade própria do senso comum cotidiano – obviamente, subvertendo os padrões do sistema literário real-naturalista, representante, no imaginário ficcional, das referências imediatas da realidade ôntica, física, empírica –, e, conseqüentemente, a incerteza que disso resulta, tanto por parte dos seres de papel, quanto pelo leitor real, diante das possíveis explicações para o evento insólito. (GARCIA, 2011, p. 2)

Covizzi (1978)¹ adota a noção de insólito ao pensar a literatura fantástica. Para a autora, o insólito é uma manifestação que foge ao padrão, ao cânone, sendo algo que se origina de um mundo caótico e, justamente por isso, não pode deixar de resultar em uma produção que expresse esse mundo não sólito. Novas significações são reivindicadas, as barreiras entre o que é convencional ou não são diluídas e novas possibilidades de representação e entendimento dos referentes são exploradas. Tudo isso na medida em que a narração possibilite o alcance de uma forma mais integral e menos restrigente de compreensão, exposição e representação da realidade.

Roas (2013) defende que a invasão do sobrenatural no que conhecemos e chamamos como real é o que garante a presença do fantástico nas narrativas. Pontua a importância do referente de "real" – a que Covizzi (1978) chamou real "convencionado" – para a construção da realidade ficcional nesse tipo de narrativa. Para o autor:

[...] o fantástico é construído a partir da convivência conflitiva que se produz entre o real e o impossível. E a condição de impossibilidade do fenômeno fantástico é estabelecida, por sua vez, em função da concepção de real que utilizam tanto as personagens quanto os leitores: o impossível é aquilo que não pode ser, aquilo que é inconcebível (inexplicável), segundo essa concepção. (ROAS, 2013, p. 61)

Assim, de maneira inicial, podemos adotar essas concepções para o que chamaremos daqui em diante de fantástico, assegurando que estamos considerando o elemento ou evento

¹ *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978).

insólito presente na narrativa como uma questão central, bem como a hesitação ou a dúvida diante desse elemento – por parte do narrador, dos personagens ou do leitor. Isto estabelecido, o que se segue é a questão da presença feminina, ou seja, das mulheres dentro desse tipo de literatura, como autoras e, para além disso, a caracterização das personagens femininas nessas narrativas em particular. A ideia de um estudo comparado, entre um escritor e uma escritora, surge primeiro a partir de leituras teóricas sobre o fantástico, visto que as autoras mulheres não são muito citadas, nem pelos teóricos que procuravam uma sistematização do fantástico, nem por aqueles que procuravam traçar uma cronologia e evolução dele. E, a partir disso, a constatação de que as mulheres, desde o início desse tipo de literatura, foram caracterizadas nas narrativas de maneira negativa e depreciativa, por exemplo. Notado isso, o que pareceu lógico foi unir essas duas questões.

Dessa forma chegamos à questão motivadora desta pesquisa: a configuração da personagem feminina, nos textos fantásticos, constitui-se de maneira diferente nas narrativas escritas sob as perspectivas masculina e feminina? Há, de certa forma, um padrão de configuração das personagens femininas que possa ser identificado a partir do gênero na autoria? Sabendo que a questão jamais se esgotaria e que não seria possível uma resposta que se aplicasse a todos os casos, um recorte se fez necessário para começar a margear a questão. Assim chegamos à delimitação de dois autores: Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. E, ainda, mais um recorte se fez necessário: as narrativas a serem usadas para abordar a questão. O gênero textual que melhor se prestou ao nosso recorte foi o conto – a produção de Rubião se constitui inteiramente por eles e Telles tem uma produção expressiva em quantidade e importância neste sentido.

Por fim, definido o gênero textual e levada em conta a necessidade dos recortes e delimitações – considerando os temas abordados e as personagens femininas presentes, bem como o período de produção –, definimos como *corpus* os seguintes contos escritos e publicados no Brasil, no século XX: “Aglaia”, “Bárbara” e “Petúnia”, extraídos de *Contos Reunidos* (1998), de Murilo Rubião; e “Emanuel”, “Tigrela” e “Noturno Amarelo”, presentes no livro *Mistérios* (1998), de Lygia Fagundes Telles.

Em seguida, definida a questão motivadora da pesquisa e a delimitação do *corpus*, alguns outros pontos devem ser introduzidos para tornar ainda mais claros a escolha e o recorte feitos. Uma questão importante é a concernente ao estudo comparado. Inicialmente, pareceu-nos bastante profícua a ideia de estudar apenas a presença feminina, da mulher, dentro da literatura fantástica – tendo a autoria masculina apenas como um ponto genérico que serviria como paralelo para tratar da autoria feminina. Mas, iniciadas as leituras, a

decisão de estudar comparativamente dois autores, levando em conta a questão de gênero na autoria, pareceu-nos mais pertinente. Dessa forma, o que pretendemos é chegar a uma melhor ilustração de alguns pontos que poderiam parecer vagos sem uma perspectiva em paralelo das questões levantadas nas e pelas narrativas. Por isso, trabalhar em termos comparativistas traz uma perspectiva mais relevante da questão, já que a literatura comparada pode ser entendida numa perspectiva similar à de Carvalhal (2006):

[...] o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 86)

Assim, mesmo que tenhamos delimitado o *corpus* e a pesquisa restrinja-se mais às suas especificidades dentro dessa comparação, as análises e as reflexões poderão servir a questões mais gerais das quais os nossos autores e contos em específico são a “manifestação concreta” – como a questão da caracterização da personagem feminina na literatura fantástica nas perspectivas masculina e feminina de autoria. Dessa forma, podemos dizer que o que se busca neste estudo não é apenas um levantamento de semelhanças e diferenças entre a escrita dos autores, mas uma análise dessas particularidades em conjunto com teorias e com reflexões concernentes ao gênero na autoria (masculino e feminino) e à caracterização das personagens femininas dentro da literatura fantástica.

Esclarecidos estes pontos iniciais, partimos rumo a outras considerações importantes, mas ainda em níveis introdutórios: i) a autoria, na perspectiva de escrita masculina e feminina; e ii) a imagem feminina, da mulher como personagem, no fantástico – ou ainda na literatura de cunho sobrenatural. Sobre a questão da autoria e de sua relação com o gênero do escritor(a), vale ressaltar o que afirma Coelho (1991). Para ela, o ponto a ser considerado não diz respeito ao valor, sobre qual perspectiva de autoria é melhor, mas, sim, sobre pontuar as diferenças marcantes e inegáveis que constituem uma literatura feminina e uma literatura masculina, a partir das constituições sociais motivadas pelo gênero – ponto que mais a frente discutiremos. Além da perspectiva da autora, ainda destacaremos as ideias de Xavier (1991), Hollanda (1994), Showalter (1994), Paula Júnior (2011), entre outros, sobre a literatura de autoria feminina e seu lugar de escrita diante da perspectiva androcêntrica.

Para além da questão específica do gênero na autoria, a fim de conseguirmos um parâmetro de comparação ao que a autoria masculina já representa, visto que é o tipo considerado canônico, faz-se necessário refletir sobre a questão da mulher na literatura, tanto como sujeito criador, quanto como criatura/personagem de ficção. E, ainda mais do que isso, da mulher no âmbito da literatura fantástica brasileira.

A esse respeito, destacaremos o papel central de Paula Júnior (2012)² para nosso estudo. O autor, em sua pesquisa sobre a condição da mulher na literatura fantástica, apresenta-nos as categorias da mulher como *objeto*, *sujeito* e *autora*. Paula Júnior (2012), sobre a imagem da mulher que figurou desde o início nessa literatura, fala primeiramente em Gaia, Pandora, Eva e Lilith. Depois aponta a mulher como um dos principais assuntos do alto Romantismo europeu, sublinhando que, longe de representar a "mulher real":

[...] todas as personagens femininas desse cânone nos foram apresentadas segundo a ótica masculina, por isso surgiam aos nossos olhos como bruxas, vampiras, anjos, deusas ou fadas, dotadas antagonicamente de uma peculiar domesticidade e um singular e, às vezes, vulgar sensualismo, como observamos nos primeiros contos fantásticos da nossa literatura, escritos por Álvares de Azevedo em *Noites na Taverna* (1855). (PAULA JÚNIOR, 2012, p. 74)

Esta é a perspectiva da mulher como *objeto* da literatura fantástica – com destaque de que, segundo o autor, essa concepção foi essencialmente construída a partir da visão masculina, do cânone. Já no caso da mulher como *sujeito*, o autor afirma que, em dado momento, na produção dessa literatura, surge uma nova representação da mulher, que começa a assumir ares de protagonista. Como exemplo destaca as personagens de Lygia Fagundes Telles, que representam a "[...] mulher que sonha, que tem desejos, que age, que realiza e, acima de tudo, faz tudo isso, criando com liberdade ou não o seu próprio mundo, tornando-se dona de si mesma, como há muito se esperava" (PAULA JÚNIOR, 2012, p. 77). E, por fim, a perspectiva da mulher enquanto *autora*: "Nessa trajetória ascendente, de objeto a personagem, personagem secundária ao status de protagonista, surgiu, ainda no século XIX, a mulher como autora de textos de cunho sobrenatural" (PAULA JÚNIOR, 2012, p. 77).

Visto que o fantástico promove uma ruptura com o que conhecemos como real convencional e com o cânone literário como um todo: o fantástico produzido por mulheres promove uma ruptura ainda maior, já que rompe também, especificamente, com a visão convencional androcêntrica do cânone do próprio fantástico? A voz da mulher-autora em meio às produções hegemonicamente masculinas, dentro da realidade convencional que é o

² Artigo publicado na revista *Letra Viva*, em 2012, a partir de sua tese intitulada *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011).

patriarcado, pode constituir uma dupla ruptura do real? A sistematização de Paula Júnior (2011), sobre a mulher nas categorias de *objeto* e *sujeito* na literatura fantástica, é aplicável na perspectiva de gênero na autoria que propomos nesta pesquisa? Acreditamos que o enfoque na questão de gênero na autoria, por meio do estudo da caracterização ficcional da mulher, enquanto personagem de ficção fantástica, constitui uma questão produtiva para o entendimento de certas particularidades do fantástico, assim como do lugar da mulher diante desse tipo de narrativas.

Por fim, feitas essas considerações iniciais, os capítulos que se seguem apresentarão, de maneira mais aprofundada, as questões até aqui expostas. O primeiro capítulo busca problematizar o conceito de fantástico, propondo uma exposição teórica do centro à margem da teoria, partindo da perspectiva tradicional, portanto androcêntrica, para a perspectiva do fantástico feminino, proposta por Paula Júnior (2011). Além disso, será discutida a questão da autoria feminina em paralelo com a masculina. No segundo capítulo, como representantes da perspectiva do fantástico androcêntrico, que se propõe à análise de “Aglaia”, “Bárbara” e “Petúnia”, de Murilo Rubião, temos a discussão sobre o fantástico muriliano e a configuração das personagens femininas em questão. No terceiro e último capítulo, como representante da perspectiva feminina de autoria do fantástico, temos as análises dos contos “Emanuel”, “Tigrela” e “Noturno Amarelo”, de Lygia Fagundes Telles, momento no qual discorreremos sobre as características de seus contos fantásticos e propomos a discussão sobre a configuração das personagens femininas escritas pela autora.

2. O FANTÁSTICO: UM PERCURSO TEÓRICO DO CENTRO À MARGEM

Este capítulo tem como função apresentar algumas teorias sobre o fantástico que serão úteis tanto para a caracterização do que entenderemos aqui como narrativas fantásticas, quanto para tratarmos da questão do fantástico tradicional (aquele figurado nas teorias, no cânone, portanto majoritariamente sob perspectiva de autoria masculina) e o fantástico feminino (aquele de autoria feminina que esteve à margem por, de certa forma, não fazer parte da tradição ou cânone). Ao tratar de cada uma dessas categorias o que se pretende é promover uma reflexão geral sobre como a caracterização da mulher, da personagem feminina, se deu dentro dessas duas perspectivas de autoria.

A autora Gama-Khalil (2013), ao discutir a questão do fantástico como gênero ou como modo literário, apresenta algumas importantes teorias que se debruçam sobre o fantástico. Entre os autores que cita para ilustrar a questão do fantástico como gênero, temos: Todorov, Felipe Furtado e David Roas. Já em relação a considerar o fantástico como modo literário, a autora cita: Bessière, Remo Ceserani e Lenira Marques Covizzi – ainda que pontue que estes dois últimos não apresentam em seus trabalhos a denominação *modo*, mas que se encaixam nela por suas formulações. Segundo a autora: “A construção da narrativa fantástica pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos e, dependendo da maneira como é tecida a sua trama, os estudiosos delegam a ela variáveis denominações” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 19). Assim, em linhas gerais, a autora destaca que os estudos que privilegiam a questão de entender o fantástico como *gênero* se propõem a enfatizar as diferenças – e assim delimitar o que seria o fantástico e o que seriam seus gêneros vizinhos, portanto uma visão mais restritiva – e os que o entendem como *modo* enfatizam não só as diferenças, mas também as similaridades. Por fim, a autora conclui que:

[...] Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfaixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30)

Para nosso estudo não interessa discutir a questão de entender o fantástico como gênero ou modo literários, mas, sob essa perspectiva, entenderemos o fantástico mais como modo literário, já que não nos limitaremos a sua definição mais restritiva de gênero. Assim como Gama-Khalil, Garcia (2011), ao discutir a mesma questão, também destaca o caráter

mais restritivo da definição quando se trata de entender o fantástico como gênero literário.

Para ele:

[...] verificam-se, principalmente, a engessada estrutura genológica proposta por Todorov – em que, se muda um traço na construção narrativa, muda o gênero em que se realiza – e a abrangente construção discursiva modal sugerida por Bessière – na qual a simples manifestação do insólito e a incerteza diante de sua irrupção garantem a realização do fantástico. (GARCIA, 2011, p. 3)

Entretanto, mesmo nos aproximando mais da perspectiva modal, ao longo do capítulo apresentaremos as teorias tanto de autores que entendem o fantástico como gênero, quanto dos que o entendem – ou se encaixam – na proposição modal. Como não nos debruçaremos nesta discussão específica levantada por Gama-Khalil e Garcia, nosso foco é construir um percurso teórico que dê conta de abarcar a produção dos dois autores do *corpus* – Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. Entenderemos o fantástico de maneira mais ampla, levando em conta a presença do sobrenatural e do insólito. Por essa razão, nas seções que se seguem neste capítulo, buscaremos traçar esse percurso teórico primeiro com as principais teorias concernentes ao fantástico tradicional e, depois, com uma perspectiva do que Paula Júnior (2011) denominou como fantástico feminino, ou ainda fantástico diferenciado³. Nesse sentido, este capítulo se propõe a um percurso do centro (teorias tradicionais, com enfoque no cânone) às margens (neste caso, o fantástico feminino).

2.1 Um percurso pelas teorias centrais: o cânone

Antes de entrarmos de fato nas teorias concernentes ao fantástico, faz-se necessária uma breve explicação do que entendemos aqui como “cânone”. Para isso, recorreremos, primeiramente, ao *E-dicionário de Termos Literários*. O verbete escrito por João Ferreira Duarte inicia-se apontando que o termo surge da palavra grega “kanon”, um tipo de instrumento de medida, e depois evoluiu para algo como o “padrão ou modelo a aplicar como norma”. O autor fala da evolução do termo desde a sua relação com a igreja cristã até como o conceito foi empregado na literatura desde então e até recentemente. Uma das definições que podemos encontrar no verbete:

O cânone literário é, assim, o corpo de obras (e seus autores) social e institucionalmente consideradas "grandes", "geniais", perenes, comunicando valores humanos essenciais, por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração. Tal definição é válida, quer se trate de um cânone nacional, onde se

³ Termo proposto pelo próprio autor.

presume que o povo se reconhece nas suas características específicas, quer se trate do cânone universal (de Homero a...), o que significa de facto, dada a própria origem histórica da categoria literatura, um cânone eurocêntrico ou, quanto muito, ocidental. (CÂNONE, 2009)

A partir da colocação de Duarte, pensemos também no que propõe Bloom (1995), autor de *O cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*, publicado em 1994. Para o autor, já na parte inicial de sua obra, o cânone é definido como uma lista de livros que figura nas instituições de ensino e, depois, como lista de sobreviventes. Bloom (1995) vai além dessa prerrogativa inicial, expõe suas ideias e reflexões, apontando para uma exposição de autores caros a ele mesmo e que reúnem as características necessárias, segundo sua concepção, para constituírem o cânone. Em dado momento Bloom (1995) afirma: "[...] o Cânone é a verdadeira arte da memória, a autêntica fundação do pensamento cultural" (BLOOM, 1995, p. 42). Nesse sentido, podemos entender, assim como na inicial definição de Duarte, o cânone como a base para a criação cultural, para a constituição do padrão estético e também para a crítica e os estudos literários. Bloom (1995), a respeito de certas vertentes de crítica que propõem uma abertura do cânone – tal como a feminista, que grosso modo propõe uma releitura do cânone –, acrescenta:

Por sua própria natureza, o Cânone Ocidental jamais se fechará, mas não pode ser aberto a força por nossas atuais animadoras de torcida. Só a verdadeira força pode abri-lo, a força de um Freud ou um Kafka, persistentes em suas negações cognitivas. (BLOOM, 1995, p. 42)

Para o autor, as tendências que apontam para uma certa revisão⁴ do cânone ou que incorporam em si questões políticas, sociais, etnocêntricas ou ainda de gênero para a leitura destas obras ou, ainda, que propõem a assimilação de novos nomes, acabam por minar o que se constitui – ou o que ele entende que constitui – como cânone. Para Bloom (1995):

Pode-se idealizar interminavelmente a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de gênero sexual, e as metas sociais podem ser de fato admiráveis. Mas só a força pode juntar-se à força, como atestou Nietzsche. (BLOOM, 1995, p. 47)

Assim, segundo ele, as obras e os autores que por ventura não se sagraram como parte do cânone, não o fizeram por falta de força poética, já que não apresentam o conjunto de características entendidas por ele como indispensáveis: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento e dicção exuberante, por exemplo. Vale ressaltar ainda, como é de interesse de nosso estudo, indicar que os autores a que Bloom

⁴ O sentido que aqui consideramos não é o da exclusão ou invalidação deste cânone. Diz respeito mais a uma proposição de reorientação ou de um novo olhar crítico voltado a este cânone, bem como um resgate de autores e obras – esquecidos ou marginalizados.

(1995) faz referência, em sua lista, são majoritariamente homens – citando, vez ou outra, alguma autora. A respeito dessas ideias de Bloom, Queiroz (1997), em seu estudo intitulado *Crítica literária e estratégia de gênero*, qualifica-as como excludentes do universo literário feminino e até como uma desleitura. A autora, ao refletir sobre a questão do cânone, afirma:

Pensar a tradição canônica de uma literatura implica investigá-la nos dois aspectos sob os quais ela se organiza: a que trabalha com a produção das obras e com seus autores e a que se move em torno da crítica a essas obras. (QUEIROZ, 1997, p. 21)

Levando em consideração o pensamento da autora, ao longo de nosso capítulo, propomos pensar, mais do que na questão das obras e dos autores da literatura fantástica, a crítica e os estudos que se debruçaram sobre este cânone – ainda que sem levantar a discussão específica relacionada à estética da recepção. Faremos isso, neste capítulo, em uma trajetória que se propõe partir do centro à margem das teorias sobre o fantástico.

Vistas estas questões, estendemos que o cânone constitui o padrão, a norma ou o modelo, a serem seguidos. As obras e os autores que compõem este cânone são considerados como o que se entende por mais relevante e o que baliza esteticamente, por exemplo, a construção dos parâmetros do que se estabelece por um tipo de literatura. Por consequência disso, podemos assumir, também, que esse cânone é o parâmetro tanto para as teorias, quanto para as críticas voltadas a esses tipos de literatura. Definido isso, as teorias mais importantes que se debruçam sobre o fantástico, como veremos, tomam como base e parâmetro o que podemos entender como o cânone da literatura fantástica, sendo este majoritariamente de autoria masculina – como buscaremos assinalar.

Quanto às teorias, poderíamos iniciar por Tzvetan Todorov, crítico e teórico do fantástico considerado como base para os estudos nesse âmbito. Porém, antes de expormos suas ideias, vale ressaltar seus precursores. Resgataremos, então, o estudo de Camarani (2014) que, em suas reflexões e discussões sobre o fantástico tradicional, busca traçar os “caminhos teóricos do fantástico”. A autora, inicialmente, aponta para a similaridade do fantástico com o romance gótico e com o realismo mágico, fala numa concepção mais atual de fantástico contemporâneo ou neofantástico e enfatiza a questão da oposição entre real e irreal, dos elementos estranhos, insólitos, mágicos ou sobrenaturais, que são comuns a todos – ainda que não trabalhados de maneira igual. A autora destaca, ao definir que seu objetivo é centrado no estudo do fantástico tradicional, que há uma flutuação nas definições do que é este fantástico e que em seu estudo opta por adotar a concepção de “modalidade” ou “modo” literário. Assim parece-nos pertinente, para falarmos dos precursores do fantástico, usarmos

de sua sistematização, já que a autora elenca Charles Nodier, Maupassant e Pierre-Georges Castex.

Camarani (2014), ao falar de Nodier, propõe: “Se Cazotte foi o precursor da literatura fantástica, Charles Nodier pode ser considerado precursor no que tange às reflexões teóricas sobre o fantástico” (CAMARANI, 2014, p. 13). Resumidamente, o autor entende que o fantástico provém do racional e que o mundo do fantástico não é regido por leis diferentes das do mundo real, mas sim por uma hiperbolização destas. Essa concepção, como destaca a autora, se assemelha a teorias mais atuais do fantástico como perturbação ou desequilíbrio das leis do mundo real – podemos assimilar esse ponto, por exemplo, com as ideias de Roas, que destaca a importância dos parâmetros de nossa realidade nesse tipo de literatura. Quanto aos tipos de fantástico que Nodier (1870) propõe – “histórias falsas”, “histórias verdadeiras” e “histórias vagas” –, como apresenta Camarani (2014), podemos destacar:

[...] seria possível afirmar que ele [Nodier] propõe, de modo ainda tênue, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov (1970)⁵ estaria bastante próxima, quando este, considerando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos do fantástico, aponta a existência de gêneros transitórios ou subgêneros: o fantástico maravilhoso (onde a existência do sobrenatural não é contestada) e o fantástico-estranho (que apresenta uma explicação racional, possível de ocorrer na vida real); o fantástico-puro, que corresponderia ao segundo tipo apresentado por Nodier, seria aquele no qual a hesitação se mantém, deixando “a alma suspensa na dúvida”. (CAMARANI, 2014, p. 17)

Vale também ressaltar, ainda, que Nodier não fez muita distinção entre o maravilhoso e o fantástico em suas classificações, mas, como apresentado antes, suas ideias serviram como parâmetro para as reflexões genológicas de Todorov. Outro ponto destacado é a menção de Nodier ao leitor real, aspecto que também serve a teorias posteriores, que fazem menção ao papel do leitor, ainda que implícito – assim o fez, por exemplo, Todorov. Em seguida, sobre a reflexão da autora, a respeito de Maupassant, podemos destacar o que nos será mais útil em nosso estudo para as teorias posteriores:

Palavras como hesitação, dúvida, inquietação, indecisão – extraídas da própria crônica de Maupassant (2013a) – remetem de imediato a textos teóricos fundadores: a hesitação, tão cara a Todorov (1970a), na qual se baseia sua definição de fantástico e o desenvolvimento de sua teoria; a dúvida, que Bessière (1974)⁶ assinala em sua *poétique de l'incertain* [...]. (CAMARANI, 2014, p. 25)

E ainda que: “Maupassant insiste, como se vê, na descrença de seu próprio tempo, consequente da evolução da civilização humana” (CAMARANI, 2014, p. 24). Este ponto também pode, de certa forma, ser visto no que Covizzi (1978) formula sobre o insólito –

⁵ Em nosso trabalho a referência corresponde a Todorov (2014).

⁶ Em nosso trabalho a referência corresponde a Bessière (2012).

questão que também destacaremos mais a frente. Para já nos adiantarmos, o insólito carrega consigo o: “[...] inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal [...]” (COVIZZI, 1978, p. 26).

O último autor citado por Camarani (2014), nessa perspectiva dos precursores do fantástico, é Pierre-Georges Castex, a respeito do qual a autora destaca o livro intitulado *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, com a primeira edição em 1951, e que apresenta formulações sobre as transformações do fantástico no decorrer do século XIX. Em linhas gerais, Camarani (2014) afirma: “[...] Castex caracteriza a narrativa fantástica como um novo modo literário e, antecipando-se às proposições dos teóricos do fantástico, não deixa de apontar a existência da ordem do sobrenatural que se opõe à do real” (CAMARANI, 2014, p. 31). Esta afirmação remete-nos às teorias posteriores que propõem que o estabelecimento do fantástico se dá pela invasão do elemento insólito, sobrenatural ou de algum elemento que rompa com a ordem do real. Destacamos, ainda, que Castex reconhece dois tipos de fantástico, que posteriormente Todorov também reconhecerá e que denominou como “fantástico-estranho” e “fantástico maravilhoso”. Além disso, nos interessa destacar os autores que foram usados por Castex como parâmetro para suas formulações sobre o fantástico: afirma a importância e relevância de Nodier e Maupassant, assim como de Hoffmann e Edgar Allan Poe, em seus contos, e:

[...] Castex discute as características daqueles que considera os escritores maiores do fantástico, percorrendo o século XIX, de Nodier a Maupassant. Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Lautréamont, Villiers de l’Isle Adam e Guy de Maupassant são os autores de narrativas fantásticas selecionados por Castex, por meio dos quais acaba por tratar da diversidade e da transformação da literatura fantástica até o final do século XIX [...]. (CAMARANI, 2014, p. 37)

Este ponto nos parece especialmente interessante para destacar a questão que iniciou este capítulo: a das obras que compõem o cânone e que, portanto, constituem o “padrão” a ser seguido e a partir das quais as teorias, desde as iniciais, são construídas. Como notamos com o trecho sobre a teoria de Castex, os autores que constituem a base para os estudos do fantástico e que, portanto, são considerados como cânone, são em sua maioria homens. Isso nos permite assumir que os teóricos – sucessores de Castex, por exemplo –, que mobilizaremos mais a frente em nosso percurso, têm como base o mesmo cânone fantástico e, por isso, uma base majoritariamente de perspectiva androcêntrica – o que tem, entre outros aspectos, suas explicações sociais e históricas, de acesso à educação e liberdade social garantida pelos direitos e divisões de tarefas entre os sexos.

Voltando às teorias do fantástico, antes de enveredarmos pelas teorias de Todorov, Bessière, Covizzi, Furtado, Ceserani e Roas, falaremos ainda em Louis Vax, que escreveu sobre o fantástico um pouco antes desses autores. Vax (1965), em *Arte e literatura fantástica*, anuncia, antes de tudo, que não se arrisca a definir o fantástico, mas que procura, em seu livro, delimitar os limites do fantástico com os territórios vizinhos – a saber denominados por ele: o feérico, o poético, o trágico, e outros – e pensar a organização interna do fantástico, levantando alguns temas. A respeito disso podemos notar que sua visão foi compartilhada por Todorov, já que Vax busca uma delimitação das fronteiras do fantástico em relação aos territórios vizinhos – o que se assemelha à divisão genológica proposta por Todorov entre estranho, fantástico e maravilhoso. A questão de pensar temas do fantástico também é algo que notamos em Todorov, mas este sistematiza ainda um pouco mais, já que propõe uma divisão em redes temáticas: *temas do eu e temas do tu*.

Para nosso estudo, ressaltamos ainda que o conflito entre o real e o impossível é um ponto importante para a caracterização do fantástico de Vax (1965). Assim podemos entender que, para ele também, a intrusão do elemento sobrenatural, insólito ou inexplicável é uma característica do fantástico e é o fator responsável pelo “sentimento estranho” ou “sentimento de estranheza” que o fantástico provoca. Para o autor, os temas não são por si só fantásticos, mas o trato dado a eles é o que os configura como tal. Assim, a partir dessa síntese das ideias de Vax (1965), chegamos a Todorov – e os demais teóricos que figurarão por nosso percurso de reflexão sobre o fantástico. Para Camarani (2014), em sua sistematização, os escritos de Vax, Todorov e Bessière são considerados, juntamente com alguns outros, como os “textos fundadores” do fantástico.

As reflexões de Todorov, presentes em *Introdução à literatura fantástica* (1970)⁷, permeiam todo nosso percurso teórico por sua relevância dentro do campo de estudos sobre o fantástico. Assim, ao longo de nossas reflexões, sempre teremos um paralelo com suas reflexões. Visto que, como destaca Batalha (2012), até hoje: “[...] a definição proposta por Tzvetan Todorov, em 1970, permanece como ponto de referência para os estudos sobre a literatura fantástica” (BATALHA, 2012, p. 498). Bem como o que conclui Camarani (2014):

Apesar de certas imprecisões, esse livro de Todorov, além de ser um texto fundador, permanece imprescindível para a compreensão da literatura fantástica, sobretudo em relação à estrutura que propõe para as narrativas dessa modalidade literária. Como se observará, os teóricos e críticos posteriores partem da *Introdução à literatura*

⁷ Assim como ao longo de todo percurso teórico, quando necessário, indicaremos no corpo do texto o ano da primeira publicação das obras dos teóricos e, depois, para mencioná-los, usaremos o ano de publicação das edições lidas e referenciadas. Um exemplo é o caso de Todorov: para referências futuras usaremos a edição de 2014, portanto, no corpo do texto, constará Todorov (2014).

fantástica para propor suas próprias reflexões, mesmo que indiquem os pontos que consideram falhos. (CAMARANI, 2014, p. 72)

Por esses motivos vamos nos deter um pouco mais nas formulações de Todorov sobre o fantástico, já que as reflexões de teóricos posteriores têm como base as suas – ainda que para discordar ou questionar. Todorov, em 1970, publica seu livro *Introdução à literatura fantástica*, no qual busca uma conceituação do fantástico, defendendo-o como um gênero literário – dedica um capítulo a discutir a questão, fazendo uso de teorias que se prestam a pensar o gênero literário, como as de Genette e Frye –, delimitando-o em relação às suas fronteiras. Propõe uma definição do que para ele é esse gênero, instituindo condições que garantem o fantástico e explorando os aspectos semânticos, ou temas, presentes nesse tipo de literatura –a partir de um *corpus* delimitado por ele mesmo. Assim podemos dizer que Todorov (2014) estudou o fantástico como um gênero literário, já que o estabeleceu em relação a seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso.

Antes de falarmos nos gêneros vizinhos ao fantástico, tão importantes para a caracterização de Todorov (2014), apresentaremos as condições que o autor propõe para que o fantástico esteja garantido em uma obra. A hesitação do leitor é a primeira e uma das mais importantes condições. Para ele: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31). Dessa maneira, levando em conta esse acontecimento aparentemente sobrenatural, o autor afirma que a relação com o real e o imaginário é imprescindível para a definição do fantástico. Assim, sobre as três condições, o autor propõe:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 2014, p. 39)

A primeira e a terceira condições são, para o autor, imprescindíveis. Temos, assim, a recepção do leitor como centro: ele deve experimentar a hesitação e vacilar, durante a leitura, entre as explicações natural e sobrenatural suscitadas pelo elemento aparentemente sobrenatural (ou insólito, como podemos entender). Esta hesitação pode ou não ser experimentada pelos personagens (ou narrador-personagem), mas essa não é uma condição tida como de mesmo valor das outras duas. Essa vacilação entre as explicações, durante a leitura e até depois de seu término, deixa a questão em suspenso e garantem a ambiguidade, e

é para Todorov um exemplo de fantástico puro – o autor cita, por exemplo, *A volta do parafuso*, de Henry James, e *La Vénus d'Ille*, de Mérimée, obras em que a dúvida se mantém até depois de terminada a leitura. E é justamente essa hesitação, acompanhada da vacilação entre as explicações, que dita os limites entre o fantástico e seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Estaríamos no campo do *estranho* quando a explicação natural, racional, fosse pressuposta ou adotada em detrimento da outra – a sobrenatural. Já o *maravilhoso* se daria quando adotássemos a explicação sobrenatural para os fatos e aceitássemos que o mundo diegético seria um distinto do nosso, com leis e regras próprias, sem que os elementos sobrenaturais da narrativa levantassem dúvidas ou provocassem hesitação. Todorov (2014) ainda atenta para o fato:

[...] em cada um dos casos, um subgênero transitório surge: entre o fantástico e o estranho, de um lado, o fantástico e o maravilhoso, de outro. Esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho. (TODOROV, 2014, p. 50)

Os subgêneros de que fala o autor são o *fantástico-estranho* e o *fantástico maravilhoso*, que são, por assim dizer, formas mistas ou híbridas dos gêneros instituídos por ele. Como a sua definição do fantástico depende também desses limites, podemos afirmar que a perspectiva genológica é um dos pontos centrais para Todorov (2014). O autor também fala em um discurso fantástico, destacando a unidade estrutural, que se dá pelos aspectos verbal (enunciado e enunciação) e sintático (relação das partes do texto entre si). O primeiro aspecto, com relação ao enunciado, em termos gerais, diz respeito: ao sentido figurado tomado ao pé da letra – segundo o autor é o que frequentemente resultaria no nascimento do sobrenatural –, o emprego de verbos no pretérito imperfeito e a modalização – estes colaboram para a ambiguidade do que está sendo narrado, intensificando a hesitação; assim o leitor não levaria a interpretação para o alegórico ou poético. Ainda no aspecto verbal, a respeito da enunciação, temos como destaque o narrador. Para Todorov (2014), o narrador em primeira pessoa – narrador representado ou autodiegético – é o que mais se presta ao estabelecimento do fantástico, já que colabora para o estabelecimento da dúvida e da confiabilidade nos fatos narrados, assim como pode provocar uma identificação do leitor com o personagem-narrador. Quanto ao aspecto sintático, está ligado à composição da narrativa. O tempo da leitura é muito importante para o estabelecimento do fantástico: o ponto culminante, o aparecimento do elemento sobrenatural, se daria logo antes do fim, o que colabora, também, para a intensificação da dúvida ao término da leitura e para a suspensão da explicação ou resolução que esse elemento suscita.

Em seguida, em seu livro, Todorov (2014) se dedica ao aspecto semântico, a saber, os temas da literatura fantástica. Inicialmente, como o autor afirma que o fantástico se dá pela hesitação provocada diante de um acontecimento estranho, o aspecto semântico é o que se dedica a esses acontecimentos em si. O autor pontua que sua classificação não é a de interpretação crítica de uma obra, não é a classificação de imagens concretas, mas a busca por uma sistematização que chegue às categorias abstratas: “[...] é a descrição dessa estrutura oca que impregna as interpretações dos críticos e dos leitores” (TODOROV, 2014, p. 103). Todorov (2014) não está interessado em classificar e distinguir os acontecimentos estranhos em extensas listas, como fizeram antes outros autores. Para ele, a partir de compatibilidades e incompatibilidades, o que interessa é chegar a grupos temáticos que acomodem esses acontecimentos. Por essa razão chega a dois grandes grupos: os *temas do eu* e os *temas do tu*.

Por meio de um critério puramente formal, segundo o autor, com relação a sua copresença, estabelece os *temas do eu*. Isolados os elementos sobrenaturais, Todorov (2014) buscou chegar a um ponto comum dentro de seu *corpus* para reuni-los nessa categoria. O autor afirma que os *temas do eu* são os concernentes ao sistema de *percepção-consciência*, da relação do homem com o mundo, mas não de maneira direta e ativa, já que: “[...] não implica as ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele” (TODOROV, 2014, p. 128). Poderíamos também, como o autor afirma, chamá-los de “temas do olhar”. Essa é uma categoria que tem como problemática o limite entre matéria e espírito, e compreende, de maneira geral, os temas fundamentais ligados a: “[...] uma causalidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço” (TODOROV, 2014, p. 128).

Quantos aos *temas do tu*, tidos como mais exteriores, estão ligados à sexualidade, quando levados ao exagero, ao limite, podendo, grande parte das vezes, em seu caráter sobrenatural, estar ligado à figura do diabo. Em paralelo com a definição da outra categoria de temas, Todorov (2014) propõe que os *temas do tu* constituem a categoria do inconsciente, da relação do homem com seu desejo, implicando uma relação mais direta com os outros homens. Esta categoria compreende os temas ligados ao incesto, ao homossexualismo⁸, ao amor a mais de dois, ao sadismo e à necrofilia. Para o autor:

[...] se se podiam consignar na primeira rede os “temas do olhar”, pela importância que a vista e a percepção em geral aí assumiram, deveríamos falar aqui dos “temas do discurso”, uma vez que a linguagem é, com efeito, a forma por excelência – e o agente estruturante – da relação do homem outrem. (TODOROV, 2014, p. 148)

⁸ Termo usado como consta no livro.

Todorov (2014), ao longo dessas duas grandes categorias, cita exemplos de autores – em sua grande maioria homens – que serviram de base para a formulação desses temas. Sobre esta questão que envolve a perspectiva masculina de autoria – que envolve ainda a figura da mulher e sua representação nessas obras – nos alongaremos mais adiante, nas próximas seções. Ainda uma observação é necessária: o autor entende que o fantástico, o puro, a que se dedica a formular a respeito, ficou restrito às obras escritas até o final do século XIX. Enfim, para nosso estudo sobre os percursos teóricos do fantástico, que se presta a pensar nas possíveis formas de entendê-lo, são essas as considerações importantes que destacamos de Todorov (2014) – sem perdê-las de vista ao longo das considerações seguintes, dada a importância da teoria e a colaboração do autor para os estudos que buscam uma compreensão do fantástico e das questões ligadas a ele.

Irène Bessière, em 1974, publicou *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, e delimitou um *corpus* mais reduzido – voltando-se principalmente para Cortázar e Borges – e situou seu enfoque no século XX, diferente do que Todorov (2014) propôs em seu próprio estudo. Como já mencionado antes, Bessière (2012) entende o fantástico mais como um modo narrativo, como uma lógica narrativa, do que como um gênero literário – nesse sentido também trilhou um caminho teórico um tanto diferente de Todorov (2014). Mas, assim como teóricos anteriores, a autora pensa no fantástico também sob o viés da relação entre real e irreal. Para Bessière (2012), as dificuldades de tratar o fantástico são resultado de questões metodológicas e conceituais. Estas se dariam pela separação de fundo e forma, por exemplo, por resumir o traço definidor do fantástico por meio da hesitação, dissociando a questão do sobrenatural ou extranatural, e por tomar a questão semântica como uma enumeração de imagens. A autora inicia em suas considerações propondo:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. [...] supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIÈRE, 2012, p. 305)

Dessa forma, o fantástico que Bessière (2012) propõe não deve ser entendido pelas vias do inconsciente⁹ ou apenas como modo de inserção das temáticas sobrenaturais, já que é comandado por uma lógica interna própria. Assim, o fantástico usa os domínios do natural e do sobrenatural não para chegar a alguma certeza ou resposta metafísica, mas para colocar questões relativas aos confrontos socioculturais, intelectuais ou de qualquer ordem, que

⁹ Esta, assim como a hesitação, nas teorias, serviu à separação de fundo e forma nas definições do fantástico.

escapem aos domínios do real e do surreal. Ele está ligado ao suprassensível e ao sensível, por parte do sujeito, e pressupõe, em dada época: “[...] uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor” (BESSIÈRE, 2012, p. 306). Para a autora:

[...] é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. (BESSIÈRE, 2012, p. 307)

Portanto, o fantástico se estabelece na desrazão, na superação dos limites da ordem e da desordem, dentro de uma racionalidade formal. Alimenta-se do cotidiano, da realidade mesma do homem: “[...] ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários” (BESSIÈRE, 2012, p. 307). Assim, o fantástico é a criação de uma realidade outra, mas pelos meios de nossa própria realidade, não anula e nem cria suas próprias leis para o universo ficcional, mas usa as nossas próprias, subvertendo-as e incluindo ainda o que seria do universo do irreal, por exemplo.

Bessière (2012), além de reconhecer a origem do fantástico no maravilhoso, o distingue, por exemplo, do romance. Este estaria centrado na *atuação* e na *ação* do sujeito, diferente do fantástico que tem como seu centro o acontecimento em si – no caso o acontecimento sobrenatural, estranho ou insólito. Nesse sentido, por exemplo, alarga sua definição do que pode ser instituído como fantástico – diferente de Todorov (2014). A autora cita o absurdo de Kafka e o sadismo/erotismo de Sade para dizer que, em certas perspectivas, podemos considerar ambos como autores de literatura fantástica. E, então, a autora chega em seu paralelo entre o conto maravilhoso – que a autora chama, em seu texto, apenas de conto – e o fantástico. Diferente do romance, o conto maravilhoso se centra no acontecimento, mas o trato deste é diferente de como é no fantástico. Nesse sentido a autora propõe que o maravilhoso: “[...] é menos estranho ou insólito do que ele parece ser; ele redime o universo real rebelde e torna-o conforme a expectativa do sujeito, entendido tanto como o representante do homem universal quanto do coletivo” (BESSIÈRE, 2012, p. 310). O conto maravilhoso: não promove a ambiguidade – que o fantástico se propõe por suas técnicas narrativas; não se alimenta do real, já que anula as leis da nossa realidade; e reconstrói sua própria ordem. Assim, a autora institui a universalidade do maravilhoso e a singularidade do fantástico:

[...] o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. A não-realidade introduz sempre a questão sobre o acontecimento, mas esse acontecimento é um ataque contra a ordem do bem, do mal, da natureza, da sobrenatureza, da sociedade. Se o maravilhoso é o lugar do universal, então, o fantástico é o do singular no sentido jurídico. (BESSIÈRE, 2012, p. 311-312)

Dessa forma, o fantástico impõe uma incerteza, ou ambiguidade, sem possibilidade de resposta pelo texto em si. A tomada de decisão só é possível por parte do leitor – mas este não tem meios que o guiem a isso na própria narrativa fantástica – e qualquer atitude assumida, frente à questão proposta, seria deixar uma parte da equação sem ser considerada. A partir dessas reflexões, Bessière (2012) chega a sua proposição:

Forma mista do caso e da adivinha, o fantástico se constrói sobre a dialética da norma que, traça outra ordem, que não é necessariamente aquela da harmonia, e cujas prescrições são problemas. Ele burla a realidade na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida. Alimentado pelo ceticismo e pela relatividade da crença, o fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem. (BESSIÈRE, 2012, p. 315)

Este caso que a autora propõe se daria pela incapacidade do herói de resolução dessa adivinha, que nos coloca uma questão – introduzida pelo elemento fantástico na narrativa –, mas que não nos dá meio para uma resolução assertiva, apesar de muitas vezes nos apresentar diversas possibilidades. Nesse sentido, dado o que Bessière (2012) entende por fantástico, podemos notar algumas semelhanças com a teoria proposta por Todorov (2014), mas muitos pontos, no trato sistemático e teórico, seguem um percurso distinto. Notamos que ambos entendem o fantástico em paralelo com o maravilhoso e que reconhecem como central o trato do elemento estranho, sobrenatural, ou insólito – numa relação sempre estabelecida entre os âmbitos do real e irreal –, pressupondo uma hesitação ou incerteza diante dele.

A esse respeito, visando principalmente as semelhanças entre as teorias dos autores, podemos concluir, assim como García (2011), que um ponto comum a se destacar entre elas, na definição das condições do estabelecimento do fantástico, é a presença do insólito – poderíamos também tratar como o elemento estranho, ou sobrenatural, mas o *insólito* se presta bem em abarcar as possibilidades do elemento e seus usos na narrativa. Para Garcia (2011):

As teorias de Todorov e de Bessière têm em comum o insólito, porque, para ambos, é necessária a manifestação, no plano narrativo, de algo que fuja às regras convencionais da racionalidade própria do senso comum cotidiano [...]. Assim, a irrupção do incomum, do inesperado, do inaudito, ou seja, do insólito, no nível da diegese, e a hesitação de seres de papel e de leitor real frente às possíveis explicações para essa irrupção, seja como produto da ambiguidade – conforme

Todorov – ou da incerteza – conforme Bessière –, são aspectos comuns às teorias dos dois estudiosos. (GARCIA, 2011, p. 2-3)

Considerado o insólito como ponto a ser destacado nessas duas teorias tão centrais, parece-nos importante apresentar considerações a respeito dessa perspectiva. Para isso, tomaremos por base, principalmente, os conceitos desenvolvidos por Lenira Covizzi (1978), que busca uma reflexão sobre o conceito de insólito no mundo e na ficção priorizando o século XX. Para a autora, assim como já mencionado, o insólito pode ser caracterizado, de maneira geral, como uma manifestação que foge ao padrão, ao cânone, sendo algo que se origina de um mundo caótico e que justamente por isso não pode deixar de resultar em uma produção artística que expresse esse mundo não sólito, ou seja: ele se distancia do costumeiro, do habitual.

Este tipo de composição, segundo a autora, enfatiza o próprio ato de narrar, sendo ele mesmo o foco principal. Aspectos básicos do enredo, como tempo e espaço, ou ainda a caracterização dos personagens, deixam de ser o foco da narração e são utilizados de maneira inesperada para compor o tecido narrativo. A consciência instrumental que se obtém com a ênfase no próprio ato de narrar pode ser apontada como o resultado da atitude do autor frente a sua produção, o que leva a uma nova posição do narrador, que deixa de ser aquela entidade tradicional e confiável. Este, antes com uma configuração única, passa a ser vários, um ou nenhum, ou ainda a oscilar entre essas possibilidades, e em certos momentos pode ser interrompido para dar lugar à intervenção do autor – sendo ele considerado como implícito ou como empírico. O narrador já não pode ser considerado o gerador da narração, já que, além de sua múltipla possibilidade de posições, ainda pode se ausentar em alguns casos. Esse efeito pode provocar uma sensação de estranhamento que resulte na impressão de uma produção e representação caóticas, mas que, na verdade, é produto da “[...] especial ordenação do caos, que é a do autor” (COVIZZI, 1978, p. 31).

Ainda, para Covizzi (1978), as produções pertencentes a esse universo do insólito acabam por permitir ao leitor várias possibilidades de leitura, já que esse tipo de escrita não é restrita a um único modo de entender e representar o que se convencionou como realidade. Esta é recriada, ou reconstruída, suas possibilidades são exploradas e o objeto ficcional não mantém compromisso com aquela única representação do mundo, salvo o compromisso com a realidade que a ficção reivindica para si. Dessa forma, é possível notar, em produções do século XX, a abordagem da realidade sob novas perspectivas, relacionando diversas áreas de conhecimento e de representação do mundo, de maneiras não antes abordadas, o que leva a intensificar a sensação de estranheza diante das expressões artísticas. A língua, instrumento

da narração, é combinada e explorada a fim de estender sua capacidade de significação para a expressão de algo que não é mais subordinado à perspectiva do conhecimento perceptual¹⁰. Novas significações são reivindicadas, as barreiras entre o que é convencionalizado ou não são diluídas e novas possibilidades de representação e entendimento dos referentes são exploradas. O uso desses recursos para a construção da narração só é permitido à medida que possibilite o alcance de uma forma mais integral e menos restrita de compreensão, exposição e representação da realidade. Assim, segundo Covizzi (1978):

Essa exigência, a da busca de uma realidade total que contivesse o micro e o macrocosmo, determina uma arte estruturalmente marcada pelo acúmulo de contrários. Não opera sucessões, mas repetições, ausências, não-causalidade entre presente, passado e futuro, tentando contê-los todos significativamente. Tende à totalização sincrônica, mas que contém também uma diacronia significativa. É a perspectiva, enquanto se coloca na situação do espanto primordial. Arte fascinante porque espanta, amedronta e comunica a consciência dolorosa e lúcida de que as palavras não esgotam a expressão da realidade. (COVIZZI, 1978, p. 41)

Assim, antes de seguirmos nosso percurso teórico pelo fantástico, foi necessária uma abordagem do insólito, já que este é um traço comum nas definições de Todorov (2014) e Bessière (2012) e, em muitos casos, incorpora ou chega a se confundir com a própria denominação de fantástico. Ainda que para Covizzi (1978), de certa forma, a denominação de insólito se preste mais à caracterização do modo discursivo, em lugar de denominá-lo fantástico, podemos estabelecer a relação dele com o elemento dito insólito. Veremos que este será o elemento que seguirá como central nas teorias seguintes, como foi nas anteriores, ainda que seja entendido como elemento sobrenatural ou estranho.

Filipe Furtado, que publica *A construção do fantástico na narrativa* em 1980, inicia sua reflexão mencionando as "vias de abordagem do fantástico" – nome de seu primeiro capítulo. O autor, já de partida, assume o fantástico como gênero, sob uma perspectiva genológica, semelhante a de Todorov (2014). Furtado (1980) define que o sobrenatural é um elemento indispensável ao estabelecimento do fantástico, embora seja comum a outros gêneros – como o maravilhoso, o estranho, o gótico, etc. O autor busca, em seu livro, como ele mesmo indica, estabelecer características de construção do gênero, bem como estabelecer um traço distintivo do fantástico e discorrer sobre categorias narrativas que o compõem. O autor ressalta as contribuições de alguns teóricos, fazendo ressalvas aos seus modos de definição ou sistematização, até que introduz Todorov e Bessière – quase imediatamente anteriores a ele, em questão de período de publicação – como autores de teorias que iniciaram a maioridade da crítica do gênero. Furtado (1980) destaca que seu objetivo não é definir o

¹⁰ Modo de pensamento dirigido pela percepção imediata, puro ato mental.

fantástico de maneira sintética, mas sistematizar sua reflexão de modo que: "[...] o gênero será aqui abordado como uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil" (FURTADO, 1980, p. 15).

O autor propõe como primeira característica do gênero o surgimento do sobrenatural, em um ambiente cotidiano, sem, de fato, romper com as leis naturais convencionadas. A esse respeito, fala em temas da *fenomenologia meta-empírica* – pode ser tratada também por termos como *sobrenatural*, *extra-natural*, *meta-natural*, *alucinado* ou *insólito* – que diz respeito ao que não pode ser compreendido, apreendido ou explicado pela mente humana e nem por seus aparatos conhecidos. Essa característica, segundo o autor, é indispensável ao fantástico, mas não é exclusiva dele. Assim como Todorov (2014), o autor busca a compreensão do fantástico limítrofe ao maravilhoso e ao estranho. Dessa forma, para Furtado (1980): “[...] a manifestação sobrenatural encenada pelo fantástico não pode ser arbitrária, devendo manter uma certa coerência ao longo de toda a narrativa e conformar-se aos princípios gerais pela construção do gênero” (FURTADO, 1980, p. 28).

Para o autor, o traço distintivo entre o maravilhoso, o fantástico e o estranho deve se dar com relação ao trato dado ao elemento sobrenatural – comum a todos eles. O que então distingue o fantástico de seus gêneros limítrofes é a ambiguidade que a narrativa suscita na tensão entre o real e o sobrenatural, ou como quer o autor, do mundo empírico e o metaempírico. Para Furtado (1980), o fantástico está instituído se o elemento sobrenatural, que irrompe no mundo real – no qual se considera nossas leis naturais –, provocar uma ambiguidade e sustentá-la até o fim da narrativa. Isto porque o maravilhoso pressupõe uma aceitação do sobrenatural e uma recusa de nossas leis naturais reais, sem o intuito de levantar dúvidas nos leitores; e o estranho pode até manter a ambiguidade ou a dúvida, mas, ao fim, esta sempre será explicada ou solucionada. De certa forma essa reflexão de Furtado (1980) se aproxima da proposta por Todorov (2014), que destaca a hesitação como traço distintivo sendo, portanto, centrado mais na recepção, no leitor. Furtado (1980), como vimos, centra sua questão no estabelecimento da ambiguidade na narrativa por meio de recursos formais. Diferente de Todorov (2014), que propõe um fantástico mais restritivo e datado, Furtado (1980) afirma:

[...] há que admitir uma certa latitude de critérios quanto à expressão textual da ambiguidade, podendo convencionar-se que qualquer narrativa cujo tema dominante se relacione de forma inegável com uma manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceita reúne já as condições básicas para ser tomada como fantástica, sobretudo se essa dialética entre a natureza e o extranatural vier a ser repetida e ampliada inúmeras vezes no decurso da intriga. (FURTADO, 1980, p. 42)

Para além disso, ao longo de seu estudo, o autor também se dedica a formular sobre os recursos narrativos que se prestam bem ao fantástico, já que ajudam a manter a ambiguidade. Cita, por exemplo: i) a adoção de narrador-personagem – homodiegético e autodiegético –, já que o relato feito por meio desta perspectiva, enquanto parte da história, pode sustentar uma maior ambiguidade, principalmente em se tratando do narrador homodiegético; ii) a descrição minuciosa que deve ser evitada, focando-se mais na descrição do espaço, o que confere maior verossimilhança; iii) dar certo ar de plausibilidade para o elemento sobrenatural que irrompe no cotidiano, no universo real de leis naturais; entre outros.

Em nosso percurso, algumas décadas depois da publicação de Furtado (1980), temos *O fantástico*, de Remo Ceserani, publicado em 2004. Sob a perspectiva levantada até aqui, Ceserani (2006), desde sua introdução, deixa claro que para ele o fantástico é um modo literário – diferente de Todorov (2014), por exemplo, e de maneira similar a Bessière (2012). Para o autor, há duas possibilidades correntes de entender o fantástico como modo: uma que restringe sua abrangência, limitando-o a alguns gêneros e subgêneros, datados, e outra que aumenta sua abrangência, mas de uma forma generalizada, em que o conceito de “fantástico” é usado indiscriminadamente como um termo a designar algo oposto ao real – como, por exemplo, sinônimo de *irrealidade*, *ficção* e *imaginário*. Assim, para o autor:

[...] 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. (CESERANI, 2006, p. 12)

Além disso, para o autor, há uma tradição específica correspondente ao século XIX e até depois dele: “[...] no qual o fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental de representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor” (CESERANI, 2006, p. 12). A esse respeito, em seu capítulo intitulado “Experiências fantásticas e inquietantes”, o autor cita como textos exemplares os de Hoffmann, Gautier, Merimée e Poe – aqui vale ressaltar que, diferente de Todorov (2014), Ceserani (2006) inclui Poe nos textos exemplares do modo fantástico – e empreende uma análise desses autores e de suas obras. E, então, chega ao capítulo de “Tentativas de definição”, no qual centra, em grande medida, sua questão nas contribuições e méritos da teoria de Todorov (2014), sem deixar de citar teorias anteriores – algumas citadas aqui, como as de Castex e Vax – e posteriores – das quais destacamos Bessière. O autor conclui que como modo: “[...] o fantástico resulta ser uma presença muito forte e persistente na literatura

da modernidade" (CESERANI, 2006, p. 65). Dessa forma o autor chega a sua proposição de procedimentos formais e sistemas temáticos bastante recorrentes ao modo fantástico:

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p. 67)

A esse respeito, sobre os procedimentos formais recorrentes no fantástico, citados pelo autor, podemos destacar aqui: i) a narração em primeira pessoa; ii) o envolvimento do leitor (surpresa, terror, humor); iii) a passagem de limite e de fronteira; entre outros – ao todo o autor identifica dez processos. Já sobre os sistemas temáticos, o autor reconhece oito: i) o mundo noturno; ii) a vida dos mortos; iii) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; iv) a loucura; v) o duplo; vi) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; vii) o Eros e as frustrações do amor romântico; viii) o nada. Para Ceserani (2006), esses procedimentos e temas não são exclusivos ao modo literário (ou discursivo) do fantástico, mas são encontrados com recorrência neste tipo de narrativas.

Ceserani (2006) ainda destaca o caráter movente do fantástico, entendendo que este modo tem suas raízes nos séculos XVIII e XIX, mas que não se restringem a esse período. Para ele: "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). Em seu livro, inclusive, nos expõe um breve panorama sobre o fantástico de Cortázar e o surrealismo no século XX. Percebemos, com nossa exposição, que Ceserani (2006) segue mais de perto a visão de Bessière sobre o fantástico, como um modo literário, e na linha da poética da incerteza – ainda que não seja uma relação totalmente direta. Mas, nem por isso, deixa de dialogar, em suas proposições, com outras teorias e centralizar as contribuições de Todorov (2014) para o estudo da literatura fantástica.

Ainda, em nosso percurso teórico, destacaremos as ideias de David Roas, presentes em seu livro *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, publicado em 2001. Roas (2001) entende o fantástico como uma categoria estética, portanto multidisciplinar, que, além de presente na literatura, está também em outras formas artísticas que abordam a relação entre o real e o impossível. O autor propõe sua definição levando em conta o funcionamento, sentido e efeito do fantástico, elegendo quatro conceitos centrais para isso: i) a realidade, ii) o impossível, iii) o medo e iv) a linguagem. Respectivamente dizem respeito à i) relação com o

conceito estabelecido como real, ii) os limites do fantástico com formas fronteiriças, iii) os efeitos provocados e iv) a transgressão por meio da linguagem.

Para Roas (2001), o fantástico pressupõe uma relação conflitante entre o real e o impossível. Esta relação deve começar a ser pensada a partir do conceito do que se estabelece por realidade – esta tem como parâmetro a nossa própria, portanto, a extratextual –, já que sempre dependerá deste referente para que o fantástico seja estabelecido. Para o autor, o conceito de realidade foi se transformando conforme o passar do tempo e o progresso da humanidade. Antes a realidade era objetiva, submetida a leis fixas, e o sobrenatural era identificado por se opor a essa ordem. Com o passar do tempo, a realidade deixa de ser estável e fixa e passa a ser: "[...] vista como uma construção virtual, um simulacro autorreferencial que se faz passar por ou simula ser a realidade"¹¹ (ROAS, 2001, p. 29, tradução nossa). E, a esse respeito, o fantástico pressupõe duas realidades, uma construída pela lógica narrativa e a outra que constitui nossa ideia de realidade, extratextual. Essas duas realidades não podem conviver harmonicamente na narrativa e quando elas se encontram há o fenômeno fantástico ou de impossibilidade. Este impossível, de que Roas (2001) fala, é o que não pode ser, o que não faz sentido segundo uma realidade concebida.

Sobre os limites do fantástico, Roas (2001) fala primeiro no maravilhoso, constituído como um mundo explicitamente inventado e que não suscita em nós as confrontações básicas de incerteza ou de dúvida que o fantástico suscita. Fala ainda em formas ou categorias híbridas entre o maravilhoso e o fantástico, como o maravilhoso cristão e o realismo mágico. O primeiro teria o elemento sobrenatural explicado pelo milagre, por exemplo, e o segundo neutralizaria o sobrenatural e conferiria a ele condição de existência. O autor ainda diferencia o fantástico do que chama de pseudo-fantástico – em que teríamos o fantástico explicado, pelas vias mecânica ou psicológica –, o fantástico como alegoria e o grotesco.

Quanto ao conceito de medo, Roas (2001) relaciona-o ao leitor, portanto, à recepção. Tem como sinônimos, a depender de seu uso: terror, inquietação, angústia, horror, apreensão e desconcerto. Para o autor, o fantástico não se define em função do medo, mas esta é uma condição necessária para que ele se instaure. Já com relação à linguagem, de maneira bastante simplificada, destacamos que o autor entende que o fantástico pressupõe a transgressão do código. A expressão do fenômeno fantástico é impossível e por isso pressupõe uma superação dos limites da linguagem – para ilustrar cita o conto de Borges, "o Aleph", em que o narrador

¹¹ “[...] vista como una construcción virtual, un simulacro autoreferencial que suplanta o simula ser la realidad”.

tenta expressar uma experiência indizível por meio da linguagem e reconhece esse problema em sua narração.

A respeito do conceito de realismo mágico, apresentado aqui pelas ideias de Roas (2001), vale algumas considerações. Como propõe o autor, podemos pensar no realismo mágico como um gênero que não pressupõe uma existência conflituosa entre a realidade e o impossível, ou entre o empírico e o metaempírico – como propõe Furtado (1980) –, e no qual a manifestação do elemento estranho, sobrenatural ou insólito, é naturalizada na narrativa, tanto para o narrador, quanto para o leitor. Nessa mesma linha, temos as considerações de Chiampi (1980) que diferencia, de certa forma, o realismo maravilhoso¹² do fantástico. Para a autora:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 1980, p. 59)

Dada essa breve exposição sobre o realismo mágico ou realismo maravilhoso, podemos entender que há uma similaridade entre ele e o fantástico. Por isso, podemos pensar que a relação estabelecida entre o real e o impossível, bem como a naturalização ou não do evento insólito, é uma via para chegarmos à distinção entre eles. A respeito deste ponto, não nos alongaremos, mas retornaremos à questão mais a frente. Ainda vale ressaltar que para Garcia (2012) o realismo mágico, assim com o fantástico, o maravilhoso, o realismo maravilhoso, entre outros, está presente no que o autor denomina como insólito – ponto que explicitamos, anteriormente, a partir do estudo de Covizzi (1978). Dessa forma, identificando e refletindo sobre as categorias limítrofes, podemos entender que assumir o estabelecimento de uma ou outra pode ser bastante complexo e sensível.

Diante do percurso teórico exposto, abordando as diferentes formas de definir, entender ou pensar o fantástico, seja como gênero literário, seja como modalidade discursiva – ou modo literário –, pensamos ser possível definir o que aqui assumiremos como fantástico em nosso *corpus*. Para além de aspectos formais e temáticos, que abordaremos mais adiante, em nossa análise dos contos, assumiremos que o fantástico se dá, como quer Todorov (2014), pela hesitação, ou como quer Bessièrre (2012), pela incerteza, diante de um elemento sobrenatural – podendo ser entendido também como insólito, estranho, metaempírico,

¹² Chiampi (1980) promove um debate a respeito da denominação “mágico” e termina por entender que para seu estudo adotará os termos “realismo maravilhoso” para pensar a questão. Aqui tomaremos as duas denominações como sinônimas.

extranatural – que irrompe em uma realidade cotidiana, familiar, convencionada, estabelecida com parâmetros semelhantes à nossa realidade extratextual. Esta, como quer Roas (2013), depende do referencial de nossa própria realidade e de sua representação o mais fiel possível. Como vimos nas teorias anteriormente expostas, essa relação se dá pela tensão entre uma realidade empírica e uma metaempírica, como expõe Furtado (1980). Além disso, também destacamos a característica do elemento insólito, presente na narrativa, manter-se insolúvel. Assim, tomando como base o que estabelecemos aqui, assumimos as narrativas de nosso *corpus* como narrativas fantásticas. Os contos apresentam o elemento insólito, que irrompe em um mundo regido – aparentemente – por leis semelhantes às nossas, e permanece insolúvel ao longo de toda a narrativa – mesmo que a hesitação, como propõe Todorov (2014), não seja mantida até o final, o evento insólito não é explicado em momento algum.

2.2 O olhar voltado às margens: o fantástico feminino

Trabalhadas as teorias concernentes à definição do fantástico, convêm-nos empreender um estudo paralelo, pensando o lugar da mulher na literatura fantástica. Para isso, teremos como base o estudo empreendido por Paula Júnior (2011) sobre o fantástico diferenciado¹³ ou fantástico feminino – como o próprio autor propõe denominá-lo. Além disso, trataremos da produção de literatura de cunho sobrenatural, que, segundo o autor, encaixa-se nas condições mínimas para o estabelecimento do fantástico, entendendo a caracterização da mulher, personagem feminina, como elemento presente nessas narrativas e a condição da mulher autora nesse contexto de produção.

Paula Júnior (2011), em seu estudo, propõe um percurso teórico pelas variadas definições do fantástico; pensa a condição da mulher nesse tipo de literatura e, por fim, estabelece o que ele mesmo propõe como o fantástico feminino, ponto que destacaremos nesta seção. O autor toma por base as ideias de Todorov (2014), assim como os teóricos que, anteriormente, apontamos. Nesse sentido, como havíamos proposto, as teorias concernentes ao fantástico tradicional, como a de Todorov (2014) e as que se seguiram, por exemplo, têm como parâmetro principal as produções canônicas – que em sua grande maioria são narrativas empreendidas a partir da perspectiva masculina. Assim, o que o autor propõe, por meio do estudo da relação entre mulher e literatura fantástica, é demarcar e discutir a importância da

¹³ Como exposto anteriormente, o termo “diferenciado” é usado pelo próprio autor. Aqui adotaremos, para futuras referências, a outra denominação proposta pelo autor: “fantástico feminino”.

mulher na literatura de cunho sobrenatural, visto que a tradição literária androcêntrica e a tradição oral reforçaram, ou ainda cristalizaram, a visão depreciativa e demoníaca da figura feminina. Isso é importante porque, segundo o autor:

[...] a mulher expressa a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista (no caso o fantástico) e de um sujeito de representação (ela mesma ou suas personagens) autônomos, que constituem, na verdade, uma alteridade (o feminino), ou um outro ponto de vista (o do excluído), substancializando um olhar necessário sobre a diferença. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 45)

Fato este que corrobora, por exemplo, uma diferenciação do fantástico de autoria masculina, aquele tido como canônico, do fantástico feminino, escrito por mulheres – desenvolveremos essa questão mais a frente. Para seguirmos o percurso teórico proposto, destacaremos o que Paula Júnior (2011) propõe como fantástico feminino e suas características. O autor, depois de seu percurso teórico que busca a compreensão maximalista do fantástico e suas variantes, nota que a mulher é figura importante e até fundante do fantástico. Segundo ele, faz-se necessário uma "análise da condição da mulher na literatura fantástica" em sua representação e crítica. Ressalta que o que será trabalhado é a questão do fantástico feminino em sua autoria e em seus temas. Para tanto, Paula Júnior (2011) liga sua proposição à estrutura que Todorov (2014) usou para falar da literatura fantástica em geral – com foco nos aspectos semânticos, ou temáticos, e da importância da análise desses eventos de maneira particularizada. O autor, em seu trabalho, atenta para o fato de que em seu *corpus* os textos escolhidos se prestam a atender a condição mínima de estabelecimento do fantástico, assim não busca discutir sua função. Paula Júnior (2011) afirma:

O que interessa agora é a construção desse texto com a utilização de procedimentos característicos e temas ligados ao feminino e ao feminismo, para a elaboração do universo fantástico ficcional, interligando a sua narradora com o que é narrado; a descrição com o que é descrito; o texto com a sua autoria, a ficção com os parâmetros subjetivos da realidade. E nisso o fantástico androcêntrico difere flagrantemente do fantástico feminino, embora seja algo ainda pouco percebido. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 90-91)

Portanto, para o autor, o que é importante nessa formulação não é o tipo de sobrenatural, mas elementos particulares que caracterizam o fantástico feminino. E os componentes ressaltados, mais especificamente, são os temas, que são similares aos temas do fantástico em geral, assim como de seus gêneros vizinhos – já que, assim como a literatura em geral, o componente principal é o ser humano. A questão a ser tratada não é a de "imitação" da vida, mas:

[...] o que se torna passível de análise, mesmo, é quando esta vida é bem ou mal imitada no que tange a problemática da mulher que a escreveu porque,

notadamente, seus dramas, seus anseios, acabam naturalmente refletidos nas personagens por ela inventados. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 91)

Assim, o que o autor pretende, segundo ele mesmo, é uma técnica para análise de procedimentos compatíveis a uma só vez com a literatura fantástica e o texto de autoria feminina. Paula Júnior (2011) reforça que seu estudo dos temas seguirá a estrutura de Todorov (2014), devido a sua extrema importância, classificando as narrativas em *temas do eu* e *temas do tu*. Enfim, postula, por sua conta e a partir de todo seu percurso teórico e reflexivo, que há um fantástico unicamente feminino que não pode ser verdadeiramente escrito por homens, ainda que estes tenham tentado e conseguido emulá-lo de maneira bastante satisfatória, mas que a eles falta a questão do "ser mulher".

O autor afirma a premissa primeira de que os textos do fantástico feminino sempre apresentarão, pelo menos, contato mínimo com o sobrenatural – e aqui fala na questão da presença do "acontecimento estranho", de Todorov (2014). Para além do fato da escrita pela perspectiva da mulher, temos a questão da função do feminino nas características e temas que diferenciam a produção. Portanto, segundo Paula Júnior (2011): "[...] o olhar feminino ressignifica a obra fantástica, na maioria dos seus elementos, dando-lhe uma nova funcionalidade: falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição na sociedade" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 93).

Paula Júnior (2011) também aborda a questão dos homens terem a primazia de fingirem-se mulheres na escrita, mas que estes acabam por reforçar estigmas ligados à feminilidade para serem aceitos como tal. Sendo assim, ainda que emulada a autoria feminina, esses textos guardam o ponto de vista masculino em primeiro lugar, como uma espécie de filtro para essa emulação: "[...] tanto que o que temos nas mãos, até hoje, nessas obras, é um simulacro masculino da mulher, criatura pouco confiável se observarmos por quem havia sido criada [...]" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 94). E, a respeito da escrita feminina, ainda afirma: "[...] asseguramos que seus textos tornaram-se diferentes [...] pois um texto pode até não ter 'sexo', masculino ou feminino, mas tem autoria e, como o discurso, toda autoria é ideológica, principalmente no caso da autoria feminina" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 94).

Destaca, também, o duplo papel das mulheres escritoras no mundo, dada sua luta como mulher numa sociedade patriarcal e como escritora numa cultura androcêntrica (particularidade que os homens nunca tiveram). Paula Júnior (2011), segundo o que estabelece Todorov (2014), propõe que não haveria motivo para o texto feminino ser diferente, mas o discurso guarda relações que o diferenciam de acordo com o ponto de vista e

o lugar que ocupa quem está escrevendo, por exemplo. O autor elenca os parâmetros a serem observados no fantástico feminino: autoria feminina; abordagem direta ou indireta de temas inerentes ao feminino; discurso fantástico; a questão da alteridade (relação entre a mulher e o outro); abordagem simbólica ou mítica da condição da mulher; ponto de vista feminino. E conclui: "A mulher escreve, pois, no fantástico feminino, como em toda a literatura, marcada por determinantes sociais, ideológicas, culturais, políticas e, inclusive, sexuais." (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 96).

Sobre os aspectos semânticos ou temas da literatura fantástica, Paula Júnior (2011), centrando-se na questão da mulher, assinala que dividirá os temas assim como Todorov (2014) o fez em sua teoria, em duas grandes redes: *temas do eu* e *temas do tu*. Na primeira rede temática, também entendida como *temas do olhar*, o autor propõe que o que é considerada é a "[...] relação da mulher com o mundo, mas não implicando com isso ações particulares [...], mas a percepção que se tem do mundo e de preferência uma interação com ele [...]" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 104). Assim, resume as categorias que abordará:

Pertencem, então, a essa esfera temática, para efeito de um fantástico feminino, as transformações do corpo da mulher ou de seres que a cercam; a experiência de limite a partir da tensão entre matéria e espírito; os desdobramentos de personalidade; a busca por uma identidade; a transformação do objeto em sujeito e vice versa e as modificações que se operam, de forma sobrenatural, no tempo e no espaço desse texto de autoria feminina [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 104-105)

Sobre a primeira categoria de abordagem, com relação às transformações do corpo da mulher ou de seres que a cercam, dá o nome de metamorfoses e as divide em metamorfose interior ou pessoal e metamorfose exterior ou extrapessoal. Sobre esta última divisão, destaca Lygia Fagundes Telles e seu conto "Emanuel", que será trabalhado em nossa análise. Sobre a categoria de tensão entre espírito e matéria: "[...] espírito e matéria são marcados por uma tensão, uma experiência dos limites, entre a carne que não evanesce e o espírito que não pode ser tocado" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 109). A categoria tida como desdobramento da personalidade, em relação com a anterior, traz à tona a questão da loucura, que, segundo o autor, merece uma maior atenção quando relacionada à loucura da personagem feminina. Para ele:

[...] quando situações estranhas ou mágicas, continuam acontecendo sem a perspectiva da loucura, atribuída apenas à personagem, o fantástico ressurgirá exatamente pela simples possibilidade de concretizar situações que não poderiam acontecer no campo da realidade" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 111-112)

Outra categoria é a busca por identidade, na qual o autor fala dos diversos papéis sociais conflituosos que as mulheres ocupam, o que pode fragilizá-las ou dividi-las.

Apresenta, nessa categoria, o conceito de bilocação, relacionado simbolicamente aos espelhos e similares, em que a mulher vê-se a um só tempo em dois lugares, o que proporciona também a questão do duplo. Para Paula Júnior (2011):

[...] o texto de autoria feminina, ligado ao fantástico, adquire maior significação no campo das simbologias, como se a protagonista vivesse uma crise de identidade, enveredando na busca por si mesma, mas de uma forma tão automática que nem sempre pode dar conta disso. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 112)

O autor propõe também a categoria de transformação do objeto em sujeito e do sujeito em objeto, atentando para a importância de não se confundir com a categoria da metamorfose. Paula Júnior (2011) pensa a questão da *objetização*¹⁴ ou coisificação da mulher nas narrativas e escreve:

[...] nas narrativas de autoria feminina, quando é possível perceber que não é mais a mulher-objeto que está em foco, mas a mulher sujeito, ou seja, a mulher que tem voz, que tem sentimentos e se expressa, estabelece-se um novo parâmetro interpretativo [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 114)

O autor visa, no texto de teor sobrenatural, pensar a condição da mulher, ou da imagem feminina. Por fim, fala na categoria de transformação do tempo e do espaço. Sobre o tempo, o autor afirma que este não é o mesmo da vida cotidiana, sendo um tempo particular ao mundo sobrenatural, sobrepondo-se e compondo duas realidades distintas, por exemplo. Paula Júnior (2011) ainda recupera ideias de Furtado (1980), que reitera a importância da categoria do espaço:

[...] principalmente a sua construção, porque é exatamente da interpenetração de dois espaços que resulta um terceiro, o espaço fantástico no qual as leis que regem o mundo comum são desrespeitadas a partir do momento em que se dá o evento, a irrupção do sobrenatural na narrativa [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 116)

Paula Júnior (2011), para dar exemplos dessa categoria, cita o conto "Noturno amarelo", de Lygia Fagundes Telles – que também analisaremos mais a frente. O autor ainda expõe a questão de que cabe à autoria feminina a relativização e a desconstrução das imagens propagadas durante toda a tradição da literatura fantástica androcêntrica, assim como cabe também:

[...] a reorganização desses símbolos, bem como da sua ressignificação por meio de novas estruturas, de um novo discurso e de símbolos, antigos ou recentes, que darão uma nova dimensão para o texto feminino e para a condição da mulher na sociedade. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 117)

Já com relação aos *temas do tu*, o autor, assim como Todorov (2014), fala na relação com o desejo, o inconsciente, com a internalização do mundo exterior para que assim seja

¹⁴ Termo utilizado pelo próprio autor.

expresso. Paula Júnior (2011) escreve que, como é uma rede de temas ligados à linguagem, estão ligados também às ideias e falas. Assim, para ele:

[...] pertencem aos temas do Tu: o desejo sexual intenso e suas variantes, a saber, o lesbianismo e o incesto; em seguida, o maternalismo como refúgio do Bem; a alteridade, nas manifestações do outro e do seu duplo; as neuroses; a violência excessiva contra o outro, principalmente contra a mulher; a morte, personificada ou não; a necrofilia e o vampirismo. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 118)

Sobre a primeira categoria, o desejo sexual e seus desdobramentos, fala na grande importância do tópico da sexualidade, que foi tido, por meio do ponto de vista tanto cristão, quanto pagão, e assimilado – por exemplo quando se tratando da homossexualidade e da ninfomania – como atrelado ao Mal, um desvirtuamento do caráter. Para Paula Júnior (2011), quando pensamos nessa temática no fantástico escrito por mulheres, percebemos que há alguns outros desdobramentos, já que o incesto e o homossexualidade foram abordados em menor e maior graus de importância nos séculos XIX, XX, XXI. Assim, para ele: "[...] as narrativas sobrenaturais de autoria feminina relativizam a questão carnal do sexo com a importância da maternidade" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 120). O autor divide essa categoria em dois grandes tópicos, o lesbianismo e o incesto. Sobre o primeiro tópico, o autor, relembando Todorov (2014), afirma:

[...] o homossexualismo é uma outra variante do amor que a literatura fantástica tem retomado frequentemente. [...] a ambiguidade sobre a sexualidade das personagens é um forte elemento do fantástico por subverter comportamentos e padrões socialmente instituídos. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 121)

A esse respeito, por exemplo, cita o conto "Tigrela", de Lygia Fagundes Telles – que também trataremos em nossa análise. A segunda categoria proposta pelo autor é a do maternalismo como um refúgio do bem, recuperando o mito da grande deusa ou da deusa mãe, ligado à natureza e à fertilidade. Aborda ainda a mulher, como mãe, entendida como a força do Bem – como expõe também Todorov (2014) –, protetora principalmente do homem, em relação à mulher que o seduz e é ligada à força do Mal, à mulher-diabo. Afirma que, na literatura de autoria feminina, a mulher não precisa ser apenas, ou somente: "[...] uma santa, uma reparadora dos filhos, uma redentora do lar e dos costumes cristãos [...]" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 124).

Sobre a categoria da alteridade, o autor subdivide em: categoria do outro e do duplo. Sobre a primeira, o autor fala na perspectiva da mulher que surge como autora, sendo o outro, o discurso da diferença, que busca trilhar um caminho da margem ao centro. E, na questão do duplo, propõe que está ligada – como exposto antes – com a questão dos desdobramentos da

personalidade. Este duplo, também na perspectiva da bilocação, acaba por se resolver com a aniquilação do eu ou do duplo. Há também a categoria da crueldade excessiva e a violência contra a mulher, em que o autor destaca – como expõe Todorov (2014) – a questão do desejo e da sexualidade, nesse caso com relação à mulher, servindo como um meio de introdução, exposição e discussão desse tema dentro da literatura de cunho sobrenatural. O autor escreve ainda sobre as categorias da morte, da necrofilia e do vampirismo, que seriam, por assim dizer, o desdobramento da relação da morte, do pós-vida, com o sobrenatural – tópicos que não discutiremos.

E, a partir do exposto, é que propomos estudar a mulher autora no fantástico, tomando por base o que Paula Júnior (2011) chamou de fantástico feminino, em paralelo com o tradicional. Para, assim, analisarmos como as perspectivas dos autores, a depender do gênero a que pertencem, diferem na maneira de representar ficcionalmente as personagens femininas. E, para discutir essa questão ampla, teremos como base as análises das narrativas que compõem o *corpus* – nos capítulos posteriores. Na seção seguinte trataremos da imagem feminina propagada na literatura fantástica e da relação de gênero na autoria nesses tipos de narrativas.

2.3 A escrita feminina e a mulher: imagem, inserção e autoria

Esta seção tem como objetivo tratar da questão da imagem feminina que figurou, e ainda figura, na literatura fantástica, e da mulher enquanto autora desse tipo de narrativas – em um âmbito outro em relação ao masculino. Para iniciarmos a discussão, pensaremos em alguns aspectos que particularizam a escrita feminina e que constituem um ponto pertinente de estudo. Para isso, contaremos com as ideias de algumas autoras, como Heloísa Buarque de Hollanda e Elaine Showalter. Porém, antes de pensar na autoria feminina como uma outra categoria em relação à masculina, cabem ainda algumas reflexões.

Para Barthes (1988), a questão do gênero do autor não seria algo a ser levado em conta, já que para ele, em *A morte do autor*, a escrita – a enunciação – é neutra, o sujeito que escreve perde a identidade e, por isso, a escrita perde sua origem. Barthes (1988) mobiliza ideias da linguística para reforçar seu ponto de vista: "[...] a enunciação em seu todo é um processo vazio [...]: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, [...] a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa' [...]" (BARTHES, 1988, p. 67). Porém,

pensando na questão do sujeito, segundo o que apresenta Xavier (1991), a questão de gênero na autoria é um aspecto relevante de estudo, já que:

[...] sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares [...]. (XAVIER, 1991, p. 13)

Ainda nessa perspectiva de que o gênero dos autores pode constituir diferenças significativas nos enunciados por eles produzidos, temos as ideias de Woolf (2012). Em um texto que escreveu para a *Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres*, em 1931, a autora afirma que, para que ela mesma pudesse se tornar uma escritora, teve que matar um "fantasma mulher" que chamou de "Anjo do Lar": "[...] seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com opiniões e vontades dos outros" (WOOLF, 2012, p. 12). Para ela, era imprescindível que todas as escritoras da época matassem esse Anjo do Lar, já que "[...] não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo" (WOOLF, 2012, p. 13). Ainda acrescenta que, diferentemente dos homens, as mulheres têm mais obstáculos a superar enquanto autoras, já que há "[...] muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer [...]" (WOOLF, 2012, p. 17).

Assim, nessa perspectiva mais específica, pensando a autoria feminina enquanto categoria de análise – em oposição à masculina – podemos destacar algumas reflexões pertinentes. Heloísa Buarque de Hollanda (1994) – em introdução a um volume que reúne textos de críticas feministas contemporâneas –, em seu panorama, fala em duas correntes de pensamentos da crítica feminista, a anglo-saxônica e a francesa. Sobre a primeira – com a qual nosso estudo está mais alinhado – a autora define:

A corrente anglo-saxônica, muito prestigiada na área da teoria literária, vem, há quase vinte anos, procurando denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina. (HOLLANDA, 1994, p. 11)

Para ela, essa tendência tem como um de seus compromissos a denúncia da ideologia patriarcal – na construção do cânone, por exemplo, que tem como função a determinação de “[...] critérios estéticos e estratégias interpretativas da crítica literária tradicional” (HOLLANDA, 1994, p. 12). Assim, em sua exposição introdutória, Hollanda (1994) trata do discurso da mulher como um *contradiscurso*, que, segundo ela, merece ser explorado. Aspectos que, em linhas gerais, nosso estudo propõe em relação à questão de gênero na

autoria – na análise das personagens femininas nas narrativas selecionadas. Nesse sentido, traremos algumas ideias que Showalter (1994) apresenta em um de seus textos sobre um panorama da crítica feminista na literatura. É interessante notar que a autora destaca que dentro da crítica feminista há vertentes específicas que não levam em conta apenas a questão da mulher, mas aliam a elas outros aspectos ou perspectivas que lhes convêm para seus objetivos. Para citar algumas, há as críticas feministas negras, as marxistas, as historiadoras literárias, as desconstrucionistas, as freudianas e as lacanianas, por exemplo. Isso nos mostra a pluralidade existente dentro desse campo de investigação da crítica feminista. Showalter (1994), em seguida, divide a crítica feminista em duas formas: uma interpretativa ou revisionista e a outra a que chama de ginocrítica. A primeira, para ela:

[...] é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos. (SHOWALTER, 1994, p. 24)

Ainda que a autora atente para o caráter reducionista desta forma – já que ela propõe uma possibilidade de leitura entre muitas outras –, para nosso estudo a forma interpretativa ou revisionista seria a perspectiva de pensar a autoria masculina e de seu uso da figura feminina – portanto da expressão da mulher enquanto grupo coletivo ou, pelo menos, o que podemos entender de maneira abstrata como a categoria mais geral de representação da mulher. Visto que, de maneira geral, em relação à autoria masculina, o que propomos em nosso estudo pode ser entendido como uma revisão de textos que, de uma maneira ou outra, compõem o cânone e seguem uma tradição já estabelecida – ponto que discutiremos mais a seguir. Sobre a segunda forma, a ginocrítica:

[...] é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. (SHOWALTER, 1994, p. 29)

A autora ainda apresenta quatro modelos de diferença para pensar a escrita feminina: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. Esses modelos, como propõe a autora, se incorporam e, por isso, trataremos apenas do último, o mais completo. Para Showalter (1994):

[...] uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as

dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

Com essa centralidade do contexto cultural – e também da relação historicizante – para pensar os modelos propostos, percebemos que há especificidades, mesmo que se busque uma compreensão geral, já que: “Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Nesse sentido, vale ressaltar que nosso estudo não se pretende completo e nem definitivo, já que nossa análise se restringirá a um *corpus* não muito extenso, levando em conta a produção de uma escritora com suas particularidades específicas de contexto social, racial e histórico. Mas, para além disso, o que propomos é uma reflexão que, apesar de específica, levante questões para se pensar a mulher enquanto escritora de literatura fantástica na literatura em geral e, mais especificamente, no Brasil. E, ainda, mesmo ressaltados esses aspectos, não deixaremos de lado a discussão geral da condição das mulheres na literatura fantástica: como imagem feminina que figura nessas narrativas – levando em conta a questão nas perspectivas masculina e feminina – e como autora.

Showalter (1994) apresenta também o que chama de *zona do selvagem*, ao destacar um diagrama de grupos dominante e silenciado. Essa zona pertencente ao feminino, ou silenciado, no âmbito metafísico ou em termos de consciência, e não tem o correspondente de uma zona masculina, já que esta é tida como a cultura dominante – nesta não há uma zona inexplorada ou não conhecida. Sobre o texto de autoria feminina estar situado na zona selvagem, conclui: “[...] na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Dessa forma, fazendo um paralelo com o fantástico feminino, podemos perceber que a mulher, enquanto autora, portanto inserida nesse duplo discurso, também está sujeita a ele, mais especificamente a esse papel duplo no próprio discurso das narrativas fantásticas, já que incorpora também o discurso disseminado pelo cânone androcêntrico que, quase como via de regra, disseminou uma imagem tradicionalmente negativa sobre o feminino e excluiu as mulheres enquanto autoras – tópicos de que trataremos ao longo do capítulo.

Diante disso, para além da questão específica do gênero na autoria, a fim de obtermos um parâmetro de comparação ao que a autoria masculina já representa, visto que é o tipo considerado canônico, faz-se necessário refletir sobre a questão da mulher na literatura

fantástica, tanto como criatura/personagem de ficção, quanto como sujeito criador, e ainda mais do que isso, da mulher na literatura fantástica brasileira.

2.3.1 A mulher enquanto imagem: sob uma perspectiva canônica

Paula Júnior (2011), em seu estudo, aborda a questão da imagem negativa da mulher que se estabeleceu no fantástico, afirmando que a invisibilização da mulher, na literatura fantástica e na literatura como um todo, corrobora a imagem negativa "assimilada, reforçada e reproduzida" pela tradição androcêntrica. A esse respeito, o autor promove uma abordagem linear, cronológica, da figura da mulher, tratada desde sempre de maneira negativa. Cita a *Teogonia* de Hesíodo (VIII a.C), com sua perspectiva maniqueísta de embate entre Bem e Mal – obra que junto com a produção de Homero ajudou a constituir as bases do cânone filosófico por meio da obra de arte. Hesíodo aborda, em dado momento, o mito de Prometeu e Pandora. A figura de Pandora é retratada como uma mulher bela que foi enviada como castigo/punição aos homens pelo ato de Prometeu – que roubou o fogo dos deuses e o deu aos homens. Assim, Pandora é a primeira mulher de fato retratada na literatura de cunho sobrenatural – já que antes há a figura de Gaia na mitologia, mas era uma divindade, não uma humana – e surge no âmbito do maravilhoso. Pandora é vista, na perspectiva de Hesíodo, como um objeto que, forjado e enviado aos homens, torna-se sujeito, mas nessa representação primeira já carrega o estigma de punição, da esposa como um castigo e que causa sofrimento ao marido, retratado como vítima nessa relação entre o homem e a mulher.

A partir de então, segundo o autor, o legado dado às mulheres foi negativo e estigmatizado e passou adiante por toda a tradição artística e filosófica, assim incluindo a literatura em geral e, mais ainda, a literatura fantástica, que promoveu a ligação da questão feminina a toda sorte de arquétipos míticos e místicos. Isso tudo reforçado, em seguida, pela visão cristã, com a figura de Eva, o pecado original, a punição e a expulsão do paraíso. Paula Júnior (2011) cita Borges (2000) e Shua (1994) para trazer à luz a figura de Lilith, que teria sido a primeira mulher de Adão, mas tida como um demônio feminino (súcubo que paria centenas de filhos-demônios por dia). O autor cita também o *Livro de seres imaginários/Bestiário* (1952), de Borges, apresentando o dado de que 27 das criaturas listadas por ele são femininas e cita também a existência de outras figuras que não estão presentes no livro de Borges, mas figuram na tradição literária. Sobre as criaturas femininas, catalogadas ou não, o autor conclui:

[...] todas elas representam, na literatura androcêntrica, ações ou sentimentos ruins ligados ao ser humano, à derrocada dos homens por alguma atitude sensualista ou antirreligiosa sua ou da mulher em especial. (PAULA JÚNIOR, 2011, p.71)

Paula Júnior (2011) cita ainda a ligação da mulher, na literatura, com relatos de dons especiais e soma-os à questão da fé cristã e sua caça às bruxas; cita a figura da Harpia e depois o surgimento da figura da vampira. O autor atenta ainda para o fato de que, atualmente, algumas dessas criaturas/monstros ainda são alimentadas na tradição.

Além disso, para Paula Júnior (2011), as instâncias que resumem a inserção da mulher na literatura fantástica são: a mulher como *objeto*, como *sujeito* e como *autora*. Sobre a categoria *objeto*, o autor chama a atenção para a questão de que a mulher, muitas vezes, ainda é tratada na literatura como no começo dos tempos. Afirma que as primeiras incidências se dão no Romantismo (posteriormente a *gothic literature*), destacando que nesses casos a figura da mulher sempre é usada para algum tipo de maldade. Cita também algumas obras e especifica a característica da mulher-objeto, como em *A Vénus d'Ille* (1837), de Prosper Mérimée, e *Noites na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo – obra inaugural do fantástico no Brasil, pertencente ao romantismo, no qual imperava a idealização da mulher e sua objetificação, pois assim pregava o cânone. A mulher representada nesses escritos não tinha nada relacionado à "mulher real", era uma representação dela a partir da visão masculina influenciada por toda história literária de viés negativo do feminino – um estereótipo anglo-germânico que chegou e fez sucesso no Brasil.

Dessa forma, Paula Júnior (2011) afirma que: "No Romantismo, então, momento maior da nossa prosa e também da literatura fantástica, a mulher se torna um duplo objeto na literatura do sobrenatural [...]" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 77). Duplo porque era peça fundamental para o jogo ficcional e porque só servia à satisfação do protagonista, numa estética de depreciação quase que obrigatória. O autor cita, novamente, a obra *Le Diable amoureux*, de Cazotte, considerada inaugural da literatura fantástica, e ressalta especificamente a mulher caracterizada como objeto. E conclui:

Observamos a coisificação e a objetização do feminino na gênese da literatura fantástica em personagens como a desobediente Pandora, de Hesíodo; a demoníaca Biondetta, de Cazotte; a misteriosa Olimpia, de Hoffmann; a mortífera Vênus, de Merimée, pois da forma como foram criadas ou introduzidas dentro de suas narrativas, referendam a presença da mulher como um tipo de objeto ou instrumento da negatividade nas histórias das quais fazem parte. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 79)

Segundo Paula Júnior (2011), esses autores que compõem o cânone, além do já exposto, tinham a mulher, desde o início da literatura, como algo a ser entendido e explicado, como "objeto de estudo". E as mulheres, na perspectiva privada, a qual era relegada a elas,

eram apenas mais um objeto/mobiliário na perspectiva masculina. Nessa prática de coisificação a mulher perde: "[...] a identidade, seus sentimentos, sua razão e seu ar humano" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 79). A partir dessa exposição da imagem feminina que figurou na literatura em geral, e mais especificamente na literatura fantástica, convém pensar no que destacamos de Paula Júnior (2011) no início desta subseção: a invisibilização da mulher na literatura fantástica.

2.3.2 Da ausência à inserção: um caminho da margem ao centro

Para tratarmos da condição da mulher na literatura fantástica, seguimos com o estudo de Paula Júnior (2011). A esse respeito, o autor reflete sobre a presença – ou ausência – da mulher na literatura fantástica em três momentos: tradicional, moderno e contemporâneo¹⁵. Sobre a mulher na literatura fantástica tradicional, que seria para Todorov (2014) o período do fantástico instituído por ele – referente aos séculos XVIII e XIX –, Paula Júnior (2011) elenca os autores e obras considerados principais: Jacques Cazotte, com *Le Diable amoureux*; Horace Walpole, com *O castelo de Otranto*; E. T. A. Hoffman, com *O homem de areia*; Theophile Gautier, com *A morte amorosa*; Prosper Mérimée, com *A Vênus d'Ille*; e Gérard de Nerval, com *A mão encantada*. Autores e obras quase sempre citados em todas as teorias apresentadas aqui para a definição ou caracterização do fantástico. Paula Júnior (2011) ainda pontua que, em coletâneas de maior expressão da literatura fantástica – a saber *Maravilhas do conto fantástico* (1958), com organização de José Paulo Paes e Fernando Correia da Silva, e *Contos fantásticos do séculos XIX* (1983), com organização de Ítalo Calvino – não se encontra menção à produção de mulheres escritoras. Ao que Paula Júnior (2011) conclui: “Percebe-se com isso que a LF, de qualquer época, tem sido um mundo também dominado pelo rigor da pena masculina” (PAULA JÚNNIOR, 2011, p. 47).

E, para ilustrar que há a presença significativa de mulheres autoras nesse período, em relação à literatura fantástica – numa visão maximalista adotada sobre o gênero literário em questão –, o autor começa por citar de Mary Shelley (1817), com *Frankenstein*, que criou, ou inaugurou, o conceito de ficção científica, e Anne Ward Radcliff, em 1894, com *The Mysteries of Udolpho* – com a "heroína perseguida", um modelo para criações posteriores. Já em relação ao cenário brasileiro, cita Emília Freitas, com *A Rainha do Ignoto* (1899), que inaugura a ficção científica no Brasil, com uma narrativa que conta com a utopia de uma

¹⁵ As três denominações dos períodos são estabelecidas pelo autor.

realidade em que a mulher é o centro. Depois fala em D. Júlia Lopes de Almeida, no século XIX, que não se dedicou de fato à literatura fantástica, mas que tem nuances sobrenaturais em alguns contos, e, com uma perspectiva feminina e maternalista, promove sua intrusão no meio literário patriarcal. Presenças estas que foram omitidas ou suprimidas, como visto, das teorias e formulações a respeito do fantástico, mas que podem ser consideradas de expressiva importância para a literatura em geral e, especialmente, para a literatura fantástica.

Com relação ao fantástico moderno, Paula Júnior (2011) começa citando os norte-americanos Hawthorne e Poe – este, segundo a reflexão de Calvino (2004), considerado o marco de transição do fantástico tradicional, iniciado no século XVIII, para o fantástico moderno. Este fantástico moderno, na classificação todoroviana, seria entendido como fantástico-estranho. Paula Júnior (2011) retoma a cronologia dos autores fantásticos, por meio de Calvino (2004), e insere a literatura fantástica das Américas, citando Borges, Gabriel Garcia Márquez e Cortázar – autores que substituíram o cenário da *gothic novel* por paisagens características, claras e abertas, mas que ainda serviam aos propósitos da narrativa sobrenatural. E, então, o autor chega ao tópico da intrusão feminina, citando Doris Lessing e, em seguida, Ângela Carter, no século XX – esta que apresenta em sua escrita um teor sobrenatural e feminino e reescreve, sob a perspectiva feminina, alguns clássicos. Cita também Agatha Christie, que embora tenha se dedicado mais às narrativas policiais, também trilha seu caminho pelo fantástico.

Paula Júnior (2011), em relação ao Brasil, destaca Lygia Fagundes Telles, que recebe destaque na tradição fantástica brasileira e, no estudo do autor, tem sua produção relacionada com a questão da alteridade e do duplo. Destaca *As meninas* (1973) como explicitamente de cunho feminista, com a frase: "Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos" (TELLES apud PAULA JÚNIOR, 2011). E, a partir de reflexões de Showalter (1994), o autor afirma que Lygia Fagundes Telles representa a transição do fantástico tradicional para o moderno, como autora de uma literatura feminista. Ainda sobre Lygia Fagundes Telles, afirma que a autora viveu durante o Estado Novo, mas: "Seus textos não são obrigatoriamente panfletários, mas sempre abordaram questões muito importantes à causa feminista" (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 57).

Enfim, sobre o fantástico contemporâneo, o autor estabelece uma ligação entre ele e o feminismo, considerado por Telles (1997): "[...] a mais importante revolução do século XX" (TELLES apud PAULA JÚNIOR, 2011). O autor ressalta que pensar no fantástico contemporâneo é tão importante quanto pensar no fantástico feminino, já que a escrita feminina sempre esteve à margem e foi excluída do cânone da história da literatura brasileira.

Nesta, além da ausência das mulheres, ainda encontramos a ausência de representantes da literatura fantástica contemporânea. Junto a isso o autor ressalta a criação do conceito de "realismo mágico", de autores hispano-americanos, e da literatura fantástica contemporânea latino-americana, que promove a invasão do sobrenatural no cotidiano e afirma que nesta se inicia uma nova perspectiva da realidade, já que o olhar para o sobrenatural não é mais da perspectiva do europeu, mas, sim, do latino-americano, do colonizado, e que esta literatura até apresenta um caráter mais político e social, às vezes até alegórico – o homem, o "ser", é tomado como fantástico, assim como tudo o que o rodeia (cotidiano e paisagens). Paula Júnior (2011) afirma que a literatura fantástica da América Latina não tem um passado, um medievo, para sua base, e por isso toma de empréstimo a literatura mágica do Ocidente e cria sua própria mitologia.

Paula Júnior (2011) situa Murilo Rubião e José J. Veiga como autores de um fantástico contemporâneo e hibridizado – em que Murilo Rubião é assimilado com o absurdo kafkiano e José J. Veiga com o realismo mágico. Cita Augusta Faro, que também pode apresentar um caráter alegórico e crítico-político – o que pode fazer com que suas narrativas não sejam sempre vistas como pertencentes à literatura fantástica. Destaca também: Isabel Allende, na hispano-américa do século XX; a mexicana Verónica Murguía, no realismo mágico; e a brasileira Marina Colosati (não há apelo ao fantástico, mas a discussão sobre a mulher). O autor cita Bessière (1974) para falar do fantástico como fratura da racionalidade e ressaltar que o que interessa a seu estudo é a mulher que promove essa ruptura. Assim, pensar na presença, e mais ainda na ausência, dessas mulheres no cânone de um tipo de literatura nos permite não só atentar para um fato – a omissão e invisibilização da mulher autora –, mas pensar também nos escritos, nas particularidades e na importância dessas mulheres para o fantástico. Por isso, destacaremos a mulher como *sujeito* e como *autora* desse tipo de literatura, promovendo uma reflexão a esse respeito.

2.3.3 De sujeito a autora: a mulher no centro

À instância da mulher como *objeto*, proposta por Paula Júnior (2011), explicitada anteriormente, se segue a instância da mulher como *sujeito* da literatura fantástica. O autor aponta para o início do momento em que a mulher, sempre situada à margem, começa seu caminho em direção ao centro, no sentido da literatura em geral e da literatura fantástica, e liga isso ao início dos estudos da crítica feminista. Afirma que, da condição de objeto até a

condição de sujeito de uma literatura, posteriormente, houve muito a ser conquistado. Para ele:

[...] as mulheres dos séculos XIX, XX e XXI têm escrito na literatura e na literatura fantástica com objetivos tão importantes quanto os elencados em uma literatura androcêntrica, mas com limitações do espaço editorial e midiático, conseqüentemente uma menor oportunidade de expressão e discussão de seus problemas. (PAULA JÚNIOR, 2011, p.75)

Paula Júnior (2011) afirma a importância de pensar a condição da mulher e aborda a questão desta como protagonista, já no Romantismo, sempre na visão do homem, apresentada não de uma forma correspondente ou similar à mulher real, mas na perspectiva androcêntrica, portanto carregando o estigma negativo que sempre figurou sobre a mulher na literatura. Sendo assim, não como um sujeito de fato, mas como um objeto, na perspectiva do que se entendia como conduta e perfis femininos.

Nesse sentido, da mulher como *sujeito* e depois da mulher como *autora*, que destacaremos com o estudo de Paula Júnior (2011), podemos acrescentar algumas ideias pertinentes de Coelho (1991). A autora fala em "uma nova mulher", essa que, segundo ela, seria a mulher do século XX. Ela aponta como motivos para o surgimento dessa nova mulher o amadurecimento da consciência crítica:

Consciência que a força a se posicionar, não só em relação à falência do modelo-de-comportamento feminino, herdado da sociedade Tradicional (a Sociedade cristã/burguesa/liberal patriarcal/capitalista que vem sendo questionada e abalada em seus alicerces desde o início do século), como também quanto à interdependência existente ou imposições do contexto sócio-cultural em que essa criação surge. (COELHO, 1991, p. 95)

De uma literatura lírica/sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, etc.) a mulher chegou a uma literatura épica/existencial (gerada pela ação épica/passional), que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta, inerente à imagem-padrão da mulher, anjo/demônio, esposa/cortesã, "ânfora do prazer"/"porta do inferno", etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a "nova" mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano. (COELHO, 1991, p. 96)

E, então, é a partir dessa mudança apontada por Coelho (1991) que podemos entender melhor a instância da mulher autora, proposta por Paula Júnior (2011), no âmbito da literatura fantástica. Para ele, essa é a instância das mulheres autoras que iniciaram a escrita e compuseram mulheres como centro, de fato, das narrativas, como sujeito feminino mais consciente de sua condição. O autor ressalta a questão de que durante a tradição literária encontrávamos mulheres protagonistas, mas estas eram escritas por homens, seguindo a premissa negativa que se traçou desde o início sobre a figura feminina. Paula Júnior (2011)

destaca novamente Emília Freitas e sua colaboração, com a personagem feminina como protagonista, agora escrita por uma mulher, que ainda carrega certos aspectos da transição e, portanto, ainda apresenta certos simbolismos e imagens da mulher para não escandalizar o meio. Destaca também, novamente, Lygia Fagundes Telles, que apresenta uma nova mulher na literatura e, no caso da literatura fantástica, recebe destaque a coletânea de contos *Mistério*, de 1981, que aborda protagonistas com vontade própria, expondo sua condição e consciência de mulher. A respeito da autora, afirma:

Uma outra escritora da literatura fantástica cuja obra é muito importante para que se possa pensar a nova condição do sexo feminino, mesmo do ponto de vista ficcional, depois do movimento sufragista, dos difíceis anos 60, tendo a revolução sexual como pedra de toque [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 82)

Assim, nessa perspectiva, de *sujeito à autora*, faltava ainda mais um degrau às mulheres para representarem-se: a autoria dentro da literatura fantástica. Nessa trajetória ascendente, Paula Júnior (2011) destaca as obras de cunho sobrenatural de autoria feminina, atentando novamente para Mary Shelley – que inaugura a literatura de ficção científica – que teve sua autoria questionada, já que acreditavam que seu marido era o autor de *Frankenstein*. Retoma também o papel central de Emília Freitas nesse paradigma de autoras de literatura fantástica – que apresentaram a mulher como figura central, como uma protagonista humanizada e sob a perspectiva feminina da vivência própria – que pouco reconhecimento recebeu, mesmo sendo considerada uma das pioneiras da literatura fantástica no Brasil. Assim, sobre suas próprias considerações, o autor afirma:

[...] partilhamos das ideias de Lobo (1997) ao dizer que a literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social, ou seja, o texto que desnuda a mulher no seu diálogo consigo mesma, na interação com o outro sexo, e na difícil relação com as estruturas de poder concebidas em seu tempo. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 84-85)

Paula Júnior (2011) ainda destaca também o estudo de Showalter (1994), *A crítica feminista no território selvagem*, em que a autora divide em três fases a escrita feminina: feminina, feminista e fêmea. Então chega à Lygia Fagundes Telles, afirmando-a como literatura fêmea, aquela que se situa: “[...] de 1920 até o presente, com maior ênfase na politização da mulher ou na sua autoconsciência nos difíceis anos 60” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 85). O *boom* dessa produção se deu, segundo o autor, na década de 80. E, na América latina, em questão de literatura sobrenatural, as mulheres iniciaram uma prosa de ficção muito bem recebida pela crítica feminista, que busca a apresentação de: “[...] uma mulher mais ousada, mais independente e menos vitimizada pela sociedade patriarcal”

(PAULA JÚNIOR, 2011, p. 86). Sobre a ficção de Lygia Fagundes Telles, com *Mistérios* (1981), Paula Júnior (2011) faz mais um paralelo ainda com a teoria de Showalter (1994), usando o exemplo do "jardim selvagem", representando temáticas próprias às mulheres – no sentido de constituir um espaço simbólico de luta e de expressão das questões femininas, que, portanto, só poderia ser escrito por mulheres – e, além disso, destaca Vax (1965), sobre o jardim selvagem ser algo simbólico e comum na literatura fantástica.

Paula Júnior (2011), por meio de ideias de Colasanti (1997), chama atenção para a ameaça que a escrita feminina constituiu à tradição androcêntrica, que, por isso, foi posta em dúvida e descreditada e de sua voz se sempre ligada às figuras míticas e místicas sempre desacreditadas. A esse respeito conclui que a questão do imaginário:

[...] em relação às representações do feminino que, em nossa opinião, perpassam também a literatura fantástica, não é descabido o conceito de Deleuze (1994) de que o imaginário como evocador de imagens rompe os limites do real, e “utiliza o simbólico para exprimir-se”. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 89)

O autor propõe ainda que a figura da mulher pode ser usada tanto para o mal, quanto para o bem, e que no caso do primeiro, como propõe Melo (1999), pode ser uma estratégia de sobrevivência e forma de exercer o poder. Por essas razões, o que nós podemos concluir é que essa representação da mulher, simbólica e produto do imaginário da tradição, seja de fato algo a se atentar porque é fruto de uma realidade traduzida em ficção, assim como pode resultar numa produção específica de cunho feminino, já que o oposto seria verdadeiro – resultou numa produção característica da perspectiva masculina.

Expostas essas questões, de uma escrita feminina, em que a perspectiva feminina e a masculina podem constituir categorias de análise particulares, principalmente no que nos convém nesse estudo – a literatura fantástica ou de cunho sobrenatural –, parece-nos pertinente propor uma análise comparada entre um autor e uma autora, tendo como parâmetro central a caracterização, ou configuração, da personagem feminina empreendida por eles – ponto que podemos notar como significativo nas perspectivas de gênero na autoria. Buscaremos destacar suas particularidades e refletir, por meio de nosso *corpus*, a questão da mulher na literatura fantástica brasileira. Vale ainda ressaltar, novamente, o caráter específico do estudo e as particularidades dos autores, lembrando que o nosso estudo não se pretende definitivo, nem completo, nem universal, mas como uma via de reflexão para essas questões.

3. O FANTÁSTICO E AS PERSONAGENS FEMININAS DE MURILO RUBIÃO

Feitas as devidas considerações teóricas, pertinentes para iniciarmos a análise do *corpus*, optamos por começar pelos contos de Murilo Rubião, nosso autor representante da perspectiva masculina de autoria. Para melhor compreensão da ficção do autor, faz-se necessária uma breve introdução sobre ele e sobre sua obra.

Murilo Eugênio Rubião nasceu em Carmo de Minas, no dia 1º de junho de 1916, e morreu em Belo Horizonte, em 1991, onde viveu a maior parte de sua vida. Foi funcionário público, jornalista e escritor, sendo considerado um dos principais autores de literatura fantástica no Brasil – embora só tenha chegado a receber certo reconhecimento nos anos 70, quando a veiculação de obras de autores como Borges, Júlio Cortázar e até mesmo Gabriel Garcia Marquez, que se dedicaram ao fantástico ou realismo mágico no continente, fizeram com que a crítica e o público se voltassem para a produção do contista brasileiro. Perfeccionista, Rubião dedicou-se apenas aos contos, forma que buscava lapidar exaustivamente. Sua produção toda somada chega a 33 contos – mas conta com inúmeras reedições deles, sendo republicados ao longo de toda sua carreira. Seu primeiro livro publicado foi *O ex-mágico* (1947), seguido de *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974), *A casa do girassol vermelho* (1978) e o último publicado em vida foi *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990).

Pareceu-nos apropriado, para a seleção do *corpus*, o uso do livro *Contos Reunidos* (1998), volume póstumo, que reúne todos os contos escritos e publicados pelo autor, entre 1947 e 1991, em suas últimas versões editadas. Seleccionamos os contos sob o critério de apresentarem personagens femininas centrais escritas e configuradas por meio da perspectiva masculina de autoria – fato que possibilita nossa investigação proposta. Os contos são: “Aglaiia”, “Bárbara” e “Petúnia”. Discutiremos, mais adiante, cada um deles e suas particularidades. Antes, destacaremos alguns pontos principais da ficção muriliana, segundo o estudo de Schwartz (1981).

3.1 O fantástico e o feminino de Murilo Rubião

Schwartz (1981), em seu livro *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*, apresenta um estudo bastante completo sobre a ficção de Murilo Rubião, chegando ao que ele entende

como estrutura da obra: "[...] no sentido de uma rede dinâmica de elementos equivalentes, latentes ou expressos, desvendadora de ocultamentos metafóricos, simbólicos ou alegóricos" (SCHWARTZ, 1981, p. 1). Nesse sentido, destacaremos, de maneira resumida, as principais ideias apresentadas por Schwartz (1981), que nos permitirão um entendimento maior do fantástico muriliano. Inicialmente o autor destaca o valor das epígrafes bíblicas utilizadas por Rubião em todos os seus contos, tanto para a significação geral, quanto para sua interpretação como projeto de texto independente. A respeito delas não nos alongaremos, já que para as análises dos contos as epígrafes serão analisadas individualmente, assim, não exigindo maiores explicitações sobre o projeto textual identificado. Vale ainda ressaltar sobre as epígrafes a seguinte afirmação: "[...] elas representam tematicamente um espelho redutor dos contos" (SCHWARTZ, 1981, p. 3). Discutiremos melhor este ponto nas seções seguintes, nas análises dos contos. Ainda podemos destacar, com a presença marcante das epígrafes bíblicas, um indicativo de uma narrativa alinhada, de certa forma, com o discurso religioso ou cristão, ponto que também discutiremos.

Schwartz (1981) dedica um capítulo para analisar o fantástico particular – como ele mesmo caracteriza – de Murilo Rubião. O primeiro tópico que aborda é o do fantástico como linguagem. Estabelece a relação do fantástico com o real, afirmando que em primeiro lugar o que se estabelece como fato fantástico é aquilo que transgride as leis definidas pela tradição cultural. E, em consequência disso, define três categorias: o sólito, o insólito e o sobrenatural. O primeiro é o corriqueiro, o que poderíamos entender como o "real convencional" – como proposto por Covizzi (1978); o segundo seria a oposição ao primeiro, à norma, apontando para o "estranho"; e o terceiro diz respeito àquilo que não tem possibilidade de acontecer no universo real, ligado ao "fantástico" e ao "maravilhoso". Assim, de maneira análoga a Roas (2001) e outros autores, que apresentamos no capítulo anterior, Schwartz (1981) estabelece o fantástico em relação a essa norma da tradição cultural extratextual, que corresponde ao mundo referencial do leitor. O fantástico, que transgride essas regras, como não é passível de existência no mundo real do leitor, existe apenas por meio da linguagem. Assim, pensando a linguagem como processo poético, de construção e até inversão de valores, Schwartz (1981) propõe: "[...] o elemento fantástico, que num dado momento nasce como 'desvio' narrativo, é captado semanticamente pelas suas particularidades que ajudam a defini-lo" (SCHWARTZ, 1981, p. 59). E ainda: "O discurso fantástico identifica-se então com a função poética da linguagem, não apenas por pertencer ao universo da ficção, mas pelo caráter autônomo de sua irreabilidade" (SCHWARTZ, 1981, p. 65).

Ao usar o exemplo de "Teleco, o coelhinho", conto de Murilo Rubião, Schwartz (1981) afirma que o fato fantástico, ao não ser questionado pelo personagem, por exemplo, integra o fantástico e o cotidiano, resultando em uma não dúvida ou surpresa por parte do leitor. Isso se dá, segundo o teórico, pelo fato da redução do tempo da inverossimilhança na narrativa – característica muito presente na narrativa muriliana. Nesse ponto, ao relembrarmos a hesitação como uma das condições mínimas para o estabelecimento do fantástico, proposta por Todorov (2014), temos um impasse. Para resolvê-lo, pensemos primeiro que para Todorov (2014) o fantástico estudado e estabelecido por ele teria tido seu fim no século XIX – fato que Schwartz, inclusive, expressa e questiona –, atestando, por isso, a impossibilidade de abarcar completamente produções posteriores a esse período.

Em seguida, pensemos no que foi estabelecido no primeiro capítulo: em nosso percurso teórico, a hesitação de Todorov (2014), ou a incerteza, de Bessièrre (2012), frente à irrupção do elemento estranho, meta-empírico, sobrenatural ou insólito, deve ser considerada como característica primordial para o estabelecimento do fantástico. No caso das narrativas murilianas, como propõe Schwartz (1981), essa hesitação não persiste na narrativa mais do que o breve momento entre sua irrupção e sua naturalização – esta empreendida pelo autor ou narrador –, mas, mesmo assim e ainda que momentaneamente, está presente. Ainda que os universos do real e do impossível, como propõe Roas (2001), não permaneçam em conflito até o final e acabem por coexistirem pacificamente, o breve momento em que a hesitação existe e o elemento insólito ainda não está naturalizado, rompendo assim com o convencionalizado pela realidade extratextual, nos permite pensar num estabelecimento do fantástico – ao qual nos apoiamos aqui. Além disso, como também apontamos como característica do fantástico, as narrativas murilianas não apresentam a explicação do elemento insólito – ainda que este tenha sido naturalizado.

Paula Júnior (2011), em seu estudo, cita Murilo Rubião como um exemplo do fantástico contemporâneo e hibridizado, relacionando-o ao absurdo kafkiano, bem como Schwartz (1981) que fala em uma lógica do absurdo, ao falar na modernidade do fantástico muriliano. Bessièrre (2012), inclusive, ao tratar em sua proposição o fantástico como modo literário, afirma que o absurdo kafkiano pode ser entendido dentro dos parâmetros do discurso fantástico. Portanto, mesmo com possíveis inconsistências em relação aos pressupostos de Todorov (2014) e, conseqüentemente, dos autores que tomaram por base sua teoria, e podendo ser classificada de outras formas, por seu caráter inovador e hibridizado – como seria no caso da teoria de Roas (2001), que apontaria para o realismo mágico, e de

Chiampi (1980), para o realismo maravilhoso –¹⁶, as narrativas de Murilo Rubião podem ser entendidas e estudadas pela perspectiva da literatura fantástica, assim como propomos em nosso estudo.

Dessa forma, estabelecida a perspectiva em que pretendemos nosso estudo, podemos seguir com as considerações de Schwartz (1981). O autor acredita que a enumeração temática é redutiva, mas não deixa de apontar seis temas centrais da obra de Murilo Rubião: inversão da causalidade espaço-temporal; tendência ao infinito; desaparecimento de personagens; contaminação sonho/realidade; metamorfose/zoomorfismo; e contaminação homem/objeto. À esses temas, relaciona "Aglaiia" e "Bárbara" com a tendência ao infinito e "Petúnia" com a metamorfose/zoomorfismo, ponto que, nas seções seguintes, serão melhor abordados durante a análise dos contos. Schwartz (1981) segue, então, para a análise dos processos configuradores do fantástico muriliano, a partir de sua forma de expressão. Aponta primeiramente a hipérbole como figura-chave da poética do autor, dividindo-a em hipérbole que exagera no aumento – hipérbole por dilatação – e hipérbole que exagera na diminuição – hipérbole por contração. A esse respeito afirma: "Este sistema de expansão atinge não apenas as próprias personagens ou objetos circundantes, mas também categorias cronológicas" (SCHWARTZ, 1981, p. 71-72). Aponta também para as "descrições de caráter marcadamente surrealista" e ainda trata da reiteração, na qual a hipérbole se apoia para sua formalização no discurso, levando a uma redundância retórica na narrativa. Ao que conclui: "Se por um lado a hipérbole é um modo inicial de ruptura, por outro conduz, pelo próprio processo de redundância, à noção de ausência, para a qual se encaminha a estrutura da obra" (SCHWARTZ, 1981, p. 75).

Schwartz (1981), ainda sobre a configuração do fantástico muriliano, afirma ser possível identificar três subtextos encobertos: o subtexto cristão, o social e o existencial. Sobre o primeiro, afirma que a presença não se dá apenas pelas epígrafes bíblicas, mas também porque as narrativas parecem filtradas pelo pensamento cristão – na seção de análise do conto "Aglaiia" retomaremos essa questão para nosso estudo. Sobre o segundo, Schwartz (1981) aponta que o sobrenatural acaba por encobrir, quase sempre, uma crítica social. Sobre o terceiro, afirma que o texto não se limita apenas ao campo da crítica social, mas também aponta para o questionar do "homem-e-sua-circunstância", mesmo que os personagens não

¹⁶ Apesar de sinalizar a possibilidade, não nos debruçaremos em discutir a questão das narrativas murilianas pensadas por meio das teorias do realismo mágico ou realismo maravilhoso, já que este não é o foco de nosso estudo.

sejam configurados com um mundo interior denso e expressivo. E, em relação aos subtextos encobertos, conclui:

Os três subtextos amalgamados, o cristão, o social e o existencial, urdem a trama consistente de uma narrativa que se universaliza na possibilidade de estabelecer homologias com o contexto, em última instância, com o homem. E na relação texto/contexto, a obra de arte sintetiza, em sua imanência, plausíveis universos culturais. (SCHWARTZ, 1981, p. 82)

Podemos entender, assim como expõe Schwartz (1981), que a poética muriliana carrega em si mesma uma relação com o discurso religioso, seja nas epígrafes, na forma ou ainda no possível conteúdo metafórico ou alegórico. Além disso, podemos também destacar a relação com o subtexto social que aponta para uma configuração diegética que remete, por exemplo, ao contexto social das personagens, nos permitindo, assim, pensar nessa relação – tanto do subtexto cristão, quanto social – para analisar a configuração das personagens femininas murilianas. Portanto, apresentada essa visão geral da configuração do fantástico muriliano e esclarecida a questão de analisá-lo sob o viés das teorias do fantástico, faz-se necessário abordar, para nosso estudo, a questão mais específica da configuração das personagens femininas. A esse respeito, falaremos a seguir.

Schwartz (1981) dedica um capítulo para articular epígrafe e texto num eixo temático, identificando algumas categorias estruturais na obra de Rubião, como: a *hybris* do uroboro, a arquipersonagem; tipologia do herói reificado; a personagem erotizada; o desajuste do uroboro; o uroboro contextualizado; o uroboro banido; o uroboro mascarado; e o uroboro petrificado. Com importância direta para nosso estudo, destacaremos duas dessas categorias expostas pelo autor. Em "o herói reificado", temos a categoria que trata de uma fundamental característica de Murilo Rubião: a reificação enquanto coisificação humana, ou condição de objeto relegada às personagens. Schwartz (1981) afirma: "As consequências deste *modus operandi* no relacionamento entre as personagens levam à sua total reificação" (SCHWARTZ, 1981, p. 35). Ponto que nos leva à categoria "A personagem erotizada", em que há uma breve consideração em relação às personagens femininas da obra muriliana. Ao citar o conto e a relação entre as personagens em "A Casa do Girassol Vermelho", Schwartz (1981) afirma: "A ausência de afeto entre as personagens tem por consequência uma percepção erotizada das mesmas, e as descrições físicas são frequentes nos contos. Esta visão erótica recai quase sempre sobre as figuras femininas" (SCHWARTZ, 1981, p. 37). Este trecho nos permite pensar e afirmar que a questão da configuração da personagem feminina

muriliana, relacionada ao nosso estudo, se torna bastante plausível. Além disso, destacamos o estudo de Cánovas (2004):

Na obra do autor, a esterilidade tem, compreensivelmente, estrita relação com as mulheres, cujo protótipo é Bárbara. Há uma recorrência de imagens em que é focalizado o ventre das mulheres de onde brotam filhos raquíticos ou flores. A imagem da mulher infecunda, que é estéril ou apenas é capaz de gerar um ser minguido, é reiterada na metáfora da flor, que, no mundo muriliano, está ligada à infecundidade. (CÁNOVAS, 2004, p. 114)

Assim, temos a erotização e a infecundidade ou esterilidade feminina – tanto biológica quanto dos relacionamentos amorosos – como temáticas recorrentes na poética de Rubião. Sendo Murilo Rubião o autor dos contos escolhidos como representantes da perspectiva de autoria masculina, portanto representante da visão androcêntrica, procuramos analisar se a caracterização das personagens femininas murilianas estaria ou não alinhada com a categoria de representação da mulher como *objeto* na literatura fantástica – levando em conta o estudo apresentado por Paula Júnior (2011).

Feitas estas considerações gerais sobre a obra muriliana, dedicare-nos-mos agora à análise dos contos selecionados – “Aglaiia”, “Bárbara” e “Petúnia” – a fim de investigar a questão da configuração, ou construção, da personagem feminina nessas narrativas.

3.2 O conto “Aglaiia” e a configuração da personagem feminina

O conto “Aglaiia”, de Murilo Rubião, teve sua primeira publicação em 1974, no livro *O pirotécnico Zacarias*, e a publicação com as últimas alterações feitas pelo autor em 1988. Em nossa análise, a versão que consta é a do livro *Contos Reunidos*, de 1998, correspondente à de 1988. Resumidamente, a história narrada em terceira pessoa conta a história de Colebra e Aglaiia, um casal que, mediante separação de bens e com a condição de não terem filhos, se casam. Em um dado momento Aglaiia engravida, mesmo usando métodos anticonceptivos, e resolve fazer um aborto: executa-o e quase perde a vida. A partir desse momento, mesmo tentando os mais diversos métodos, começa a gerar filhos de maneira caótica e desordenada, aos montes. Ao fim seu companheiro a abandona e continua a viver sua vida boêmia à custa da pensão da ex-esposa.

Feito esse breve resumo, agora nos dedicaremos mais especificamente aos detalhes dos contos e da relação que eles estabelecem com a configuração da personagem feminina na narrativa em questão. O conto é dividido em nove partes, com uma parte inicial que não é

numerada. A estrutura lembra um pouco a divisão bíblica dos versículos, o que pode ser facilmente notado, principalmente se acrescido do fato de que o conto tem uma epígrafe bíblica, referente ao Gênesis – ponto que trataremos mais adiante. A parte inicial, que não é numerada, narra a chegada de Colebra a seu hotel, embriagado e acompanhado de uma moça – ele sempre estava acompanhado de uma moça diferente, segundo o recepcionista. O personagem diz que sempre comemora o recebimento da pensão de sua ex-esposa e, então, abre o envelope que recebera, apanha o cheque e pede um uísque. Nesse momento já notamos o uso, por parte de Colebra, da palavra “safra” para se referir aos filhos que ele identifica nas fotos recebidas junto ao cheque – são os filhos novos, nascidos entre uma pensão e outra. Ao fim dessa parte, há a narração dos filhos que invadem o quarto de Colebra, se amontoando, em grande número, em uma descrição que já nos indica um discurso fantástico. Na parte seguinte, que começa a ser numerada, percebemos que o início do conto – a parte não numerada –, na verdade, poderia ser a parte final, indicando a circularidade da narrativa muriliana, apontada por Schwartz (1981). A parte *Um* narra os arranjos iniciais do casamento, marcando as exigências do pai e do marido, sendo a primeira a condição que o casamento fosse feito com separação de bens e a segunda que o casal não tivesse filhos. Apesar de a noiva concordar, já notamos nesse trecho que as exigências e os acordos são feitos entre os homens e a aceitação da mulher, ou não, não apresenta nenhum tipo de peso. O narrador também expressa que a noiva, Aglaia, tinha repugnância à prole.

A parte *Dois* trata do casamento e da lua de mel do casal. Podemos notar, como apontado por Schwartz (1981), as descrições – narradas em terceira pessoa, mas que parecem ser do ponto de vista de Colebra – que explicitam a ausência de afeto e a erotização da personagem feminina, marcada por trechos em que as mulheres resumem-se a seus atributos físicos. Destacamos fragmentos como: “Ela retornou ao quarto vestida com uma camisola transparente, entremostrando a **carnadura sólida e harmônica**” (RUBIÃO, 1998, p. 189, grifo nosso) e “Subiu as mãos pelas coxas dela e pensou, satisfeito, que **nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo**” (RUBIÃO, 1998, p. 189, grifo nosso). Estas características e termos escolhidos apontam para a objetificação da figura feminina, corroborada pela perspectiva masculina da personagem Colebra.

Na parte *Três* temos a descrição breve da vida boêmia e orgiaca em que o casal estava inserido, regada a bebidas e sexo. Logo em seguida, temos a descrição da primeira gravidez de Aglaia e o espanto do casal, já que a esposa tomava pílulas anticoncepcionais – segundo o médico, esta ainda era uma gravidez que se justificava, mesmo com os cuidados tomados.

Ainda nessa parte, temos a advertência do médico que, após Aglaia expressar que gostaria de fazer um aborto, repreende a moça e diz que o procedimento é considerado um crime.

A parte *Quatro* conta com a narração do aborto praticado por Aglaia, com descrições bastante significativas de seu sofrimento, contando com a observação de que a personagem “entrou em uma crise **histérica**”, o que nos remete à histeria tão estigmatizada e atribuída às mulheres durante o século XIX – termo que em grande parte pode ser usado para desacreditar, silenciar e reduzir as mulheres e suas questões. O procedimento é descrito de maneira bem objetiva, mas caracterizado como algo que “ultrapassara os limites do sofrimento físico”.

Na parte *Cinco*, Aglaia está no hospital, já que teve o útero perfurado pela prática do aborto, e seu quadro clínico é bastante delicado e há perigo de morte. Seu marido, preocupado apenas com a possibilidade de a morte de sua mulher resultar no fim de sua boa vida – provida pelo dinheiro dela – propõe que ela faça um testamento e deixe metade de sua fortuna para ele. Este, diante do sofrimento da esposa, chega a pensar: “E a **estúpida** não usara corretamente a pílula!” (RUBIÃO, 1998, p. 189, grifo nosso), o que também explicita a relação de afeto inexistente, além da culpa atribuída à mulher pela gravidez indesejada, isentando a si mesmo, o homem, de qualquer responsabilidade e culpa. Isso, acrescido do interesse puramente financeiro, destaca novamente, de certa forma, a objetificação da personagem feminina e a inexistência de afeto.

Na parte *Seis* temos a recuperação de Aglaia, a volta do casal à sua vida noturna – ainda que de maneira menos alegre – e uma nova gravidez da personagem. Este fato causa imenso espanto já que o casal faz uso de vários métodos contraceptivos, como pílula, dispositivo intra-uterino, tabelas, preservativos, espermicidas, esponjas, supositórios, além de evitar relações sexuais e recorrer à esterilização para evitar as gestações. Mesmo assim, Aglaia continua a engravidar.

Na parte *Sete* podemos notar de fato o evento insólito, estranho ou sobrenatural: Aglaia pare filhos em ninhadas, mesmo sem relações sexuais e sendo agora estéril, sem que haja qualquer período mínimo de gravidez. O fato, depois do espanto das personagens, é naturalizado na narrativa, característica também apontada por Schwartz (1981), mas não é explicada ou justificada. Aqui podemos notar também, como é característica apontada pelos autores que se dedicaram à literatura fantástica, que a relação do tempo é dissolvida, não há de fato um tempo linear ou uma padronização do tempo natural ou biológico de gestação. O discurso fantástico muriliano, assim como é comum nas teorias, apresenta um tempo particular, que serve para alimentar o fenômeno sobrenatural jamais explicado ou justificado – apesar de ser submetido a certa naturalização. Além disso, com a “produção” de filhos em

larga escala e dessa maneira, podemos também relacionar o processo de dar à luz tantos filhos com o processo narrativo de hipérbole por aumento, citado por Schwartz (1981).

Por fim, sem conseguir cessar os partos, o desquite é proposto por Aglaia. O marido tenta embargar o acordo, pensando que conseguiria uma pensão maior, mas, dado o caos descrito na parte *Oito*, aceita a separação, após, na parte *Nove*, começarem a nascer as filhas de olhos de vidro. Aglaia, no momento em que seu marido está partindo – este sem se importar ou levar em consideração o pedido da esposa – implora: “Não me abandone, não me deixe sozinha a parir **essas coisas** que nem ao menos se parecem comigo! Por favor, não me abandone!” (RUBIÃO, 1998, p. 194, grifo nosso). Sobre este trecho, destacando o fato de a personagem chamar seus filhos de “coisas”, podemos citar Schwartz (1981) quando fala na reificação: “[...] a descontrolada produção de bebês os reduz à condição de objetos não apenas pela quantidade, mas pela própria qualidade ('... nasceram as primeiras filhas de olhos de vidro') [...]” (SCHWARTZ, 1981, p. 35). Assim, vemos que a maternidade, de maneira geral, adquire *status* de processo, quase como uma linha de produção, podendo colaborar para uma maior objetificação da personagem feminina e de suas particularidades enquanto mulher. Cánovas (2004), a esse respeito, afirma:

Há, pois, uma hiperbolização da fecundação, remetendo o seu excesso para a mesma idéia de esterilidade, que se fixa, por fim, na imagem das primeiras filhas que nascem com olhos de vidro. Essas imagens recorrentes evidenciam um aspecto essencial da narrativa muriliana, que é a falência do relacionamento amoroso, e fazem surgir uma segunda figura muriliana – a mulher nefasta. (CÁNOVAS, 2004, p. 116)

Como propõe a autora, a narrativa muriliana aponta para a figura da mulher nefasta – a qual retomaremos ao longo de nossas análises – que pode ser associada, por exemplo, à Pandora e Lilith, ou ainda à Eva, no sentido de corromper o homem – figuras femininas citadas no estudo de Paula Júnior (2011) ao falar sobre a categoria da mulher como objeto na literatura fantástica. A seguir trataremos do resgate de figuras femininas relacionadas ao subtexto cristão, iniciando pela análise da epígrafe bíblica em relação à narrativa empreendida por Murilo Rubião.

3.2.1 O subtexto cristão e o resgate das figuras de Eva e Lilith

Como já mencionado, Murilo Rubião sempre inicia seus contos com epígrafes bíblicas, que podem ser vistas como espelhos redutores dos contos, como apontado por

Schwartz (1981). Visto isso, empreenderemos uma análise mais pormenorizada da relação da epígrafe com o conto, relacionando-a às figuras de Eva e Lilith. A epígrafe bíblica do conto “Agliaia” está presente no livro do *Gênesis*, primeiro livro que compõe a Bíblia cristã, sendo especificamente um trecho do versículo 16, no capítulo três, em que podemos ler: “Eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos. (*Gênesis*, III, 16)”. Este livro bíblico narra a criação do mundo e o capítulo três, especificamente, é destinado a contar a queda de Adão e Eva do jardim do Éden ou do paraíso. O fato se dá por Eva, mulher criada por Deus a partir das costelas de Adão, ter comido do fruto proibido – instigada pela serpente – e corrompido seu companheiro, fazendo-o comer também. O versículo 16 corresponde às palavras de Deus, em repreensão a Eva, castigando-a.

Pelo uso da epígrafe podemos entender que Murilo Rubião toma como referência o mito bíblico da criação e, mais especificamente, a questão do castigo destinado a Eva e, por consequência, a Adão. Isso é corroborado a partir do que vemos no conto, já que Aglaia, por assim dizer, recebe o castigo de parir filhos incessantemente, mesmo recorrendo à abstinência sexual e à esterilização. Podemos ainda – além de ligar a figura de Aglaia à de Eva e a de Colebra à de Adão – estabelecer um paralelo entre a figura do médico com a figura de Deus. Apesar de não ser ele quem castiga Aglaia, ele aparece como a voz que repreende o ato do aborto – motivo que podemos entender como desencadeador do processo caótico e maquinal dos partos em série de Aglaia. Isso pode ser notado no trecho em que o médico adverte Aglaia das consequências do aborto, mencionando o risco à saúde e até a condenação por lei, visto que o aborto era – e ainda é – considerado um crime. Além disso, destacamos o trecho em que o médico diz: “Vocês são uns irresponsáveis! Como puderam fazer isso, se foram alertados das consequências?!” (RUBIÃO, 1998, p. 191). Assim como Deus havia advertido Eva a não consumir o fruto proibido da Árvore da vida, no jardim do Éden, o médico advertiu Aglaia e Colebra a respeito do aborto. Os dois atos que eram “proibidos” foram cometidos por ambos os casais e o castigo e a culpa recaíram principalmente sobre as duas figuras femininas. E Colebra, tal como o Adão bíblico, acaba por ter um papel bastante passivo diante de tudo, ainda que a ele sejam relegados certos poderes – Adão era a cabeça da mulher, a criatura que daria nome a tudo e tudo seria a ele subordinado nos reinos da terra, e Colebra, enquanto homem, também tinha, de certa forma, a figura feminina subordinada a ele, inclusive para fazer as exigências antes do casamento e para simplesmente abandonar a mulher em seu sofrimento ou negligenciar os cuidados necessários aos filhos. A respeito da assimilação com o mito bíblico, podemos destacar:

Quando a fecundidade toca as raias do absurdo e contraria as leis da natureza, como em “Aglaiia”, acaba convertendo-se no mesmo símbolo de infecundidade: os partos em série e o nascimento de filhos com olhos de vidro. Nesse conto, cabe destacar os nomes das personagens – Aglaiia, o amor e Colebra, a cobra. Assim, como aqui se associam amor e serpente, vemos que o animal do paraíso desloca-se para a figura masculina, condenando a mulher a partos estéreis. (CÁNOVAS, 2004, p. 173)

Assim, além de assimilarmos Colebra à figura de Adão, ainda podemos destacá-lo com um papel semelhante ao da serpente que instiga Eva a comer o fruto proibido, já que a ideia de não ter filhos parte dele – em consonância com Aglaiia – e ele apoia o aborto, além de com ela viver a vida boêmia já mencionada. Então, apesar do conto apresentar algumas inversões, tais como o papel da serpente ter recaído sobre a figura masculina e o castigo sofrido apontar para uma infecundidade paradoxal – já que é uma fecundidade que gera filhos, mas é estéril –, podemos perceber uma clara relação da personagem Aglaiia com a figura de Eva. Sobre esta Paula Júnior (2011) constata: “[...] o mito de Eva tem servido para desvalorizar a imagem feminina por seu comportamento ambíguo e lascivo, seu poder de sedução e de persuasão, como se viu no mito de Pandora [...]” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 70). Murilo Rubião, então, em seu conto, faz o resgate do mito de Eva, legando à sua personagem o estigma negativo que se propagou ao longo da literatura como um todo e da literatura de cunho maravilhoso e fantástico – como é de nosso interesse. Já que:

[...] Eva será, na verdade, um tipo de subterfúgio, até os dias atuais, para incutir na humanidade, preconceituosamente, dentre outras mazelas, a mancha do *pecado original* de onde se extrai, de forma quase dogmática, que a mulher foi *responsável pela expulsão do homem* do Paraíso, algo que colocou em xeque a própria “salvação” da raça humana. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 70)

Além dessa relação mais direta com a figura de Eva, podemos ainda, de maneira mais indireta, assimilar a figura de Aglaiia à de Lilith. Esta não está presente nos textos bíblicos, mas remonta a textos hebraicos, segundo Borges (2000), sendo apontada como antecessora de Eva e igualmente humana a Adão – assim como ele, criada do mesmo pó, e não de sua costela, como Eva. Paula Júnior (2011), embasado em Borges (2000) e Shua (1994), escreve:

[...] Lilith, um demônio feminino (súcubo) que, nos dias de descanso do Criador, banqueteara-se em constantes orgias com os seres imperfeitos, “sem obedecer ordens de ninguém, divertindo-se com os outros demônios, e **parindo filhos demônios (os lilim) a não menos de cem deles por dia**”, como diz Shua (1994, p.16). (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 70, grifo nosso)

A relação de Aglaiia com Lilith torna-se, então, um tanto mais clara: assim como Lilith, Aglaiia também se divertia com orgias e uma vida social bastante movimentada, além da similar característica de que Lilith paria mais de cem demônios ao dia, tal como Aglaiia paria muitos filhos – inclusive sem obediência ao tempo natural estipulado para as gestações.

Ainda sobre esta última característica apontada, destacamos que Aglaia paria “ninhadas” – palavra que consta no conto –, ou seja, muitos filhos de uma só vez. O termo “ninhada”, como sabemos do uso corrente da palavra, não é usado para falar de humanos – podendo inclusive ser usado para falar em ninhadas de demônios. Há um trecho, ao final do conto, em que é descrito o caos provocado pelas crianças na casa do casal:

Além da algazarra, das brigas, **a desordem dominava a casa**. Em meio a móveis quebrados, fraldas molhadas e pedaços de brinquedos, **os pequenos destruidores** se divertiam em jogar para o ar as bolas e urinóis nem sempre vazios. [...] Nessas ocasiões, [Colebra] reagia brutalmente, jogando os meninos contra a parede. Reprimia, a custo, o impulso de **esmagá-los com os pés**. (RUBIÃO, 1998, p. 194, grifo nosso)

Visto o trecho, podemos assimilar a descrição do caos e do comportamento das crianças à prole de demônios de Lilith. Ainda mais com o que é expresso sobre o impulso de Colebra de esmagá-los com os pés, remetendo à figura de uma serpente, ou réptil, atribuída a Lilith – e, por consequência de assimilação com as características de demônio, à sua prole. Além disso, como escreve Laraia (1997), Lilith representa a primeira reação feminina ao domínio masculino, já que se rebelou contra o Criador e seu companheiro humano, Adão, não querendo se submeter ao seu jugo e fugindo para ser livre, banqueteadando-se com outros demônios. A respeito das duas figuras e de sua ligação, Laraia (1997) afirma: “Estruturalmente, Lilith e Eva cometeram o mesmo crime, o da desobediência ao Senhor e foram punidas da mesma forma [...]” (LARAIA, 1997, p. 160). Aglaia, de certa forma, também se insurgiu a certos poderes patriarcais da sociedade, negando uma das questões essenciais legada às mulheres, a maternidade, e praticando o aborto em consequência disso. E, apesar de podermos entendê-las como um exemplo de insurreição e rebeldia, a figura recuperada leva o castigo, a culpa e o estigma negativo perpetuado por toda a história da literatura. Com relação a isso, destacamos ainda mais uma reflexão a respeito de Lilith:

Este singular mito feminino [...] fundamentado na cultura judaica, só reforça, na verdade, o caráter ambíguo e malévolos atribuído ao longo dos tempos à figura feminina com grandes implicações teológicas, sociológicas e culturais que merecem indubitavelmente ser discutidas porque geram, a nosso ver, uma grande problemática: uma visão errada do sexo feminino que, mesmo montada em um passado remoto, tem implicações diretas nas péssimas condições sociais da mulher no mundo atual. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 71)

Dado o exposto, o conto de Murilo Rubião – apesar de ter recuperado duas figuras da mitologia cristã de maneira não tão direta e de ter proposto algumas inversões e adaptações do mito da criação – nos apresenta como uma das leituras possíveis o resgate de figuras femininas que corroboram a estigmatização negativa das mulheres, apresentando como

destino final para elas o castigo e o sofrimento – ainda que o conto apresente a discussão de temas como aborto ou a negação da maternidade, estes resultam em certas punições.

3.3 O conto “Bárbara” e a configuração da personagem feminina

O conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, teve sua primeira publicação em 1947, em seu primeiro livro de contos, *O ex-mágico*. O conto usado para nossa análise corresponde ao da versão de 1991, com as últimas alterações feitas pelo autor, e está presente no livro *Contos Reunidos* (1998). Resumidamente, em “Bárbara” temos um conto narrado por um narrador-personagem homem – então podemos pensar em termos de uma perspectiva masculina duplicada, já que temos a perspectiva de autoria e de narração masculinas. O narrador é o marido de Bárbara – personagem homônima ao título – e inicia o conto com a frase que podemos entender como um resumo da história narrada: “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 1998, p. 33). Dessa forma, temos a personagem Bárbara que, por meio de seus desejos e a satisfação deles, engordava cada vez mais.

O fato insólito principal pode ser entendido aqui como a classe dos desejos de Bárbara – como, por exemplo, pedir o oceano, uma árvore de dez metros, um navio, uma estrela – e as grandes dimensões que a personagem assume conforme pede e seus desejos são atendidos pelo marido – remetendo novamente ao caráter hiperbólico mencionado por Schwartz (1981). Esse cenário de pedidos e dimensões insólitas está inserido em uma realidade semelhante à nossa e, em certa medida, com as mesmas leis que regem a realidade extradiegética, já que o marido de Bárbara tem que se desdobrar para atender seus pedidos extravagantes – como, por exemplo, mandar desmontar um navio, carregar as peças pela estrada e, por fim, comprar lotes imensos para poder montá-lo novamente. Além disso, não há uma explicação do motivo pelo qual Bárbara engordava ao ter seus desejos atendidos e nem como seu corpo sustentava dimensões absurdamente enormes, insólitas. Assim podemos entender que as condições mínimas expostas no primeiro capítulo para o estabelecimento do fantástico foram atendidas.

Ainda, para considerações posteriores, destacamos um trecho em que Cánovas (2004), citando Regina Obata (19--), fala sobre o significado do nome Bárbara: “[...] vem do grego bárbaros (estrangeiro), [...] usada para designar aqueles que não falavam a língua grega. Assim, seu significado se estendeu para ‘selvagem, rude, brutal’” (CÁNOVAS, 2004, p. 149). Além disso, trataremos mais adiante da reflexão e afirmação da autora sobre Bárbara como uma “mãe devoradora por excelência”. Visto isso, partiremos aos pormenores do conto.

O conto narrado pelo marido começa com a frase já destaca – podendo ser entendida como um resumo da narrativa – e em seguida apresenta duas constatações: “Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente” e “[...] agora posso confessar que não passamos de simples companheiros” (RUBIÃO, 1998, p. 33). Os dois trechos destacados dão indícios da relação amorosa falida e estéril, evidenciando uma característica apontada por Schwartz (1981) e por Cánovas (2004). Além disso, no primeiro trecho temos o marido atestando que atendia a todos os desejos da esposa, que só fazia pedir e cada vez pedia mais. Os pedidos começaram na adolescência, quando se conheceram, e desde então o narrador os atendia, a qualquer custo – mesmo o de tomar uma surra e voltar machucado ao encontro da amada, que, satisfeita, acariciava seus hematomas. Assim, podemos destacar o estudo de Cánovas (2004), que a partir das ideias de Quintão (1979), fala na inversão de papéis na relação disfuncional do casal, já o que marido tem o papel passivo (de atender aos pedidos) e a mulher o papel ativo (de pedir).

Em uma ocasião, excepcionalmente, o marido deixou de atender aos pedidos de Bárbara e esta começou a definhar o corpo, porém sua barriga continuava a crescer, sendo caracterizada como “compacta massa de banha” pelo narrador. O resultado disso, depois descobriram, era uma gravidez. Em relação à gestação podemos destacar um trecho em que o temor do narrador se expressa: “Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava **como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe** a obsessão de pedir as coisas” (RUBIÃO, 1998, p. 35, grifo nosso). Pelas palavras do narrador, mais uma vez, podemos perceber os vínculos sentimentais inexistentes, tanto com relação à esposa, quanto ao filho. Sem deixar de notar o pavor expresso pelo narrador de ter que lidar com o fardo de atender aos pedidos de Bárbara e enfrentar a possibilidade de ter que atender aos pedidos de mais alguém – que dela herdasse essa obsessão. Somado a isso, o narrador ainda expressa ter que enfrentar o pavor da possibilidade do filho herdar as formas físicas descomunais da mãe, parecendo uma criança gigante. Estas constatações nos permitem atentar para uma caracterização negativa atribuída à Bárbara pelo narrador, tanto por suas formas físicas enormes, quanto por sua herança genética, consideradas terríveis – como expresso no trecho destacado.

Quando enfim o filho do casal nasce, para surpresa do narrador, não passava de um menino raquítico e feio, pesando não mais que um quilo. Bárbara o rejeitou desde seu nascimento, já que não havia pedido ou desejado um filho, e tudo o que não fosse um desejo seu, não despertava nenhum interesse nela. Schwartz (1981) afirma:

A rejeição da criança, ao longo de todo o conto, demonstra a ausência de afeto que vai implicar na atrofia do relacionamento. [...] O traço gigantesco do desejo de Bárbara opõe-se diametralmente ao desenvolvimento da criança. (SCHWARTZ, 1981, p. 30-31)

Assim, a característica já apontada das relações amorosas inférteis ou estéreis é reafirmada com o nascimento e subdesenvolvimento do filho do casal. Em dado ponto o narrador expressa: “A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo” (RUBIÃO, 1998, p. 35) e “Eu ficava junto ao menino e, se conseguia burlar a vigilância de minha mulher, roubava pedaços de madeira ou ferro do transatlântico e trocava-os por alimento” (RUBIÃO, 1998, p. 38). Mais uma vez, como apontado no caso do conto “Aglaiá”, temos a negação da maternidade por parte da personagem feminina. Temos ainda, diferente do caso anterior, um pai que assume totalmente a função de criar e prover alimento ao filho. Cánovas (2004) aponta que há uma inversão de papéis, rompendo com o arquétipo materno. Em “Bárbara”, então, coube ao homem o papel destinado ou esperado da mulher, de criar e nutrir o filho, o que corrobora a afirmação de Cánovas (2004) de Bárbara estar ligada às imagens da mãe devoradora ou mãe terrível, já que a personagem parece simbolicamente uma devoradora de objetos e situações, assim como de ânimos e pessoas, sugando até mesmo a energia que o filho necessitaria para desenvolver-se, e negando a ele cuidados. Bárbara tornando-se o centro das atenções, sugando tudo ao seu redor, como o olho de um furacão.

Por isso, ao longo de toda a narrativa, temos Bárbara caracterizada apenas como uma força insaciável de desejo, que apenas pede e suga tudo ao seu redor, até mesmo levando ao subdesenvolvimento do filho – que jamais cresceu – e à ruína financeira e pessoal do marido, que faz tudo para atender aos seus pedidos. As únicas características atribuídas à Bárbara que podemos depreender da narrativa a qualificam, por exemplo, como manipuladora, rude e insensível. Respectivamente, podemos notar esses qualificativos nos trechos:

[...] **que ar convincente o dela** ao me fazer tão extravagantes solicitações. (RUBIÃO, 1998, p. 34, grifo nosso)

— Aqui. E lhe exibi a mão, que trazia oculta nas costas.

— **Idiota!** — **gritou, cuspindo no meu rosto.** — Não lhe pedi um galho. — E virou para o canto, sem me dar tempo para explicar que o baobá era demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura. (RUBIÃO, 1998, p. 36, grifo nosso)

— Seria tão feliz se possuísse um navio!

— Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

— **Não importa o garoto,** teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo. (RUBIÃO, 1998, p. 37, grifo nosso)

A isso podemos somar, como expresso ao início dessa análise, o significado do nome Bárbara apresentado por Cánovas (2004), ligado aos qualificativos “rude e brutal”, o que é reforçado pelos trechos de caracterização da personagem pelo narrador. Já ao fim do conto, Bárbara faz seu último pedido, tanto da extensão material do conto, quanto em relação à sua impossibilidade: uma estrela. Cánovas (2004) faz uma relação simbólica de todos os objetos pedidos por Bárbara com o feminino e, sobre esse pedido final, que é uma estrela e não a Lua, a autora conclui: “[...] no simbolismo da estrela, vemos um dos raros momentos no universo de Rubião em que o masculino, no sentido de luz, espírito, escapa de ser devorado pela goela imensa da mãe” (CÁNOVAS, 2004, p. 155). Assim, mesmo que ao final o narrador escape dessa “goela imensa da mãe” – que no caso de Bárbara já havia tragado quase tudo –, ainda podemos identificar a narrativa muriliana com essa característica, o que, somado à nossa análise, nos possibilita entender que há uma caracterização negativa das personagens femininas.

Assim, mesmo com algumas inversões de papéis apresentadas na narrativa, como o homem assumir um papel passivo na relação, de submissão, e assumir o papel relegado à mãe – depois desta romper com o arquétipo materno –, ainda podemos notar a caracterização e configuração da personagem Bárbara de maneira negativa ou simbolicamente ruim. A personagem acaba representando uma força insaciável de desejo, manipulação, rispidez e brutalidade, que acaba sugando tudo: objetos, sentimentos e até pessoas. A essas reflexões, somaremos ainda a questão do resgate da figura de Pandora.

3.3.1 O resgate da figura feminina do mito de Pandora

Cánovas (2004), em seu estudo, apresenta uma assimilação – recuperada de Quintão (1979) – entre Bárbara e a figura da Pandora grega. É dessa assimilação, então, que partimos para empreender nossa análise nesta parte do estudo. Vale ressaltar antes que a relação não é explícita e nem aparentemente direta na narrativa, mas, mesmo assim, torna-se possível. Segundo o estudo de Paula Júnior (2011), Pandora foi a primeira mulher, enquanto representação humana e não como uma entidade – como Gaia e Lilith, por exemplo –, a figurar na literatura, tendo surgido no contexto da literatura de cunho maravilhoso – da qual sabemos, pelas considerações teóricas apresentadas no primeiro capítulo, ser considerada como precursora da literatura fantástica. Assim sendo, temos Pandora como uma figura que serviu de modelo, ou pelo menos de inspiração, para toda uma gama de escritores, de diversas

gerações. O resgate deste mito em específico – assim como o resgate da figura de Eva da mitologia cristã –, por meio de autores e de suas obras literárias canônicas, como propõe Paula Júnior (2011), acaba por reforçar um estigma negativo da representação ficcional da mulher. Visto isso, nos interessa saber como o resgate da figura de Pandora se dá por meio da personagem Bárbara, de Rubião.

Iniciemos, então, pelo mito de Pandora. Resumidamente podemos entender que Pandora foi: “[...] forjada pelo deus Vulcano, a pedido de Zeus, para vingar-se de Prometeu, segundo a Teogonia e seus teóricos. [...] um tipo de ‘punição’ imposta por Zeus ao titã desobediente que, desrespeitando os desígnios divinos, [...] roubou o fogo [...]” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 68). Pandora, então, foi forjada como uma bela mulher – ainda que antes do sopro da vida tenha sido um objeto –, e enviada aos homens, a mando de Zeus, para castigá-los por sua infração de roubar o fogo do Olimpo. Epimeteu, ignorando as advertências do irmão Prometeu, casa-se com Pandora e aceita um jarro enviado pelos deuses por meio dela. O jarro, presente dos deuses, continha todos os males do mundo e Pandora foi avisada que não deveria abri-lo. Mas, por sua imensa curiosidade, a mulher abriu o jarro e deixou escapar de lá todos os males que assolam o mundo dos homens, restando apenas a esperança em seu interior. Assim nasce o mito de Pandora e também do jarro ou caixa de Pandora. Percebemos que já em sua origem o mito faz uso da figura feminina para simbolizar a punição, a curiosidade, a traição, enfim, a porta de entrada para os males do mundo. Além dessa representação e simbolismo da figura de Pandora, cabe ainda mais uma reflexão de Paula Júnior (2011), feita a partir da Pandora de Hesíodo:

[...] as qualidades ruins da mulher são evidenciadas no casamento, cabendo ao homem, na tradição clássica ou cristã, o papel de vítima de um ser malicioso, persuasivo e mau, que será responsável por intrigá-lo com Deus ou com os deuses. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 69)

Este ponto ressaltado diz respeito ao que destacamos no episódio da união entre Epimeteu e Pandora. Explicitado o mito e a simbologia de Pandora, com relação à mulher e ao casamento, façamos as assimilações correspondentes entre o mito e a personagem de Rubião. Bárbara, no conto homônimo, é caracterizada por meio da visão do narrador, seu marido. Ela, ao longo do conto, como dito, não é representada de uma maneira individualizada, ou seja, aparece como um ser que, egoísta, incapaz de amar ou reconhecer o amor de seu marido, apenas pede e quer seus desejos atendidos, sem que nada mais interesse a ela – nem mesmo o filho. Assim, dentro do casamento, a personagem pode simbolizar uma punição a seu marido, que a ela fica submetido.

Podemos entender, por isso e pela análise já feita, que Bárbara assume ares mais de objeto, sendo esse ser – coisa ou força – que deseja e que suga tudo ao seu redor. A relação entre Bárbara e Pandora, portanto, começa a parecer mais clara, visto que a personagem de Rubião pode ser entendida como um castigo, ou fardo, para seu marido, que assume um papel de vítima dos desejos e pedidos constantes de sua esposa. Nesse sentido, Cánovas (2004) afirma: “Como Pandora é símbolo do fogo dos desejos que trazem desgraça aos homens, o desafortunado marido da Pandora muriliana, à medida que ela vai satisfazendo seus caprichos, vai-se consumindo, tanto no sentido moral como material” (CÁNOVAS, 2004, p. 150). Bárbara assume, então, um papel de símbolo, como afirma Cánovas (2004), sendo não só o símbolo do desejo, mas também o da desgraça dos homens – no caso muriliano, do marido e do filho –, condenados por um deus e destinados a esse fim por meio de uma mulher. Bárbara e Pandora são caracterizadas de maneiras distintas, mas que levam ao mesmo fim. Uma como gorda, rude, manipuladora, e a outra, apesar de um exemplo de beleza, carrega consigo, como presente dos deuses, a traição, a mentira e a curiosidade que leva à desgraça. Assim, mesmo parecendo opostas, ainda assumem o papel de objeto, de desejo e de punição, todos alinhados com aspectos negativos e danosos aos homens.

Com relação à mulher enviada aos homens como forma de castigo ou punição, evidenciando o casamento, como é o caso de Pandora, podemos ainda, sobre Bárbara, analisar a epígrafe do conto, entendida, como já dito, como seu espelho redutor (SCHWARTS, 1981). A epígrafe “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembléia dos gigantes. (*Provérbios*, XXI, 16)”, presente no conto “Bárbara”, tem sua origem no Antigo Testamento da Bíblia cristã, em um livro intitulado *Provérbios* ou *Livro dos Provérbios*. Este livro reúne muitos capítulos e se ocupa, principalmente, de questões relacionadas à sabedoria e aos pensamentos dos tidos como Sábios. Além de outros pontos, destacamos aqui a relação com os parâmetros de valores e comportamentos morais que perduraram através dos tempos. Como no capítulo XXI os provérbios não são associados entre si, analisaremos de maneira isolada a epígrafe. Seu significado, ou advertência, basicamente indica que o homem que não seguir o caminho de Deus será punido. Há, como bem se sabe, uma grande quantidade de traduções da Bíblia, podendo haver divergências, mas no caso do versículo em questão não há uma diferença com relação ao significado – apesar de alguns termos mudarem, por exemplo: “assembléia de gigantes” ser substituído por “trevas” ou “congregação/companhia dos mortos”. A esse respeito, Cánovas (2004) escreve:

No tocante à epígrafe do conto – “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembléia dos gigantes” – verificamos que, em outra

tradução deste mesmo provérbio, que não foi a utilizada por Rubião, lê-se: “O homem que se desvia do caminho da prudência, repousará na companhia das trevas.” Assim, o herói se extravia do caminho quando não consegue perfazer a rota da ascensão à transcendência, tendo, como conseqüência, as trevas do reino das mães como morada. (CÁNOVAS, 2004, p. 156)

Ainda que não sigamos exatamente pelo caminho que propõe a autora, já que seu estudo se alinha com várias áreas do conhecimento, como, por exemplo, a psicologia, aproveitamo-nos de seu raciocínio presente no trecho destacado – além de já termos mencionado e relacionado antes a questão de Bárbara com a figura da Mãe, exposta pela autora. Assim, o que vale ressaltar em relação à passagem da epígrafe é que o homem que fizer algo errado, desviando-se da doutrina, dos princípios ou da sensatez, será castigado. Entendendo que a epígrafe tem relação com o conto a que pertence – como já destacamos aqui –, podemos entender que o marido de Bárbara, o narrador-personagem, se extraviou do caminho, se desviou da sensatez, e acabou sendo punido. Em nossa leitura seu extravio ou desvio pode ser entendido como o papel passivo que o marido assumiu em sua relação com a esposa, atendendo todos os pedidos de Bárbara, mesmo que estes não fossem razoáveis; ou ainda o fato de ter assumido o papel materno que caberia à sua esposa. Os dois motivos citados contrariam o que é indicado, por exemplo, na tradição e moral cristã, portanto podem ser tidos como um desvio da doutrina. A punição que disso decorre – como previsto pela epígrafe e levando em conta o que é narrado – podemos assumir que seja simbolizada por Bárbara, em sua incapacidade de afeto, em sua negação da maternidade, em seu desejo e pedidos exagerados, etc., bem como suas dimensões enormes – físicas e de desejos –, podendo ser associada ao castigo da assembleia dos gigantes. Assim, resumidamente, temos uma transgressão feita pelo homem e um castigo enviado a ele na forma ou por meio de uma mulher.

Dado todo o exposto, os pontos destacados nos permitem, como é o intento dessa parte da análise, corroborar ainda mais a relação proposta entre Bárbara e o mito de Pandora. Assim, pela configuração da personagem, por sua trajetória e a partir da relação do mito com a epígrafe, percebemos que Bárbara simboliza menos um sujeito e mais uma força, um objeto – ambos postos numa condição negativa de caracterização e existência.

3.4 O conto “Petúnia” e a configuração das personagens femininas

O conto “Petúnia”, de Murilo Rubião, teve sua primeira publicação em 1974, no livro *O pirotécnico Zacarias*. A versão que utilizaremos para a nossa análise, encontrada no livro *Contos Reunidos* (1998), corresponde à versão com as últimas alterações do autor, de 1988. Resumidamente, podemos sintetizar o conto, narrado em terceira pessoa, como a história de Éolo, filho único de Dona Mineides, que por intervenção da mãe, casa-se com Cacilda. Éolo chama Cacilda de Petúnia desde quando a conhece, assim como chama as suas filhas, fruto desse casamento, de Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica – que sabemos ao decorrer do conto que não são os nomes das meninas. Dona Mineides, em dado momento, morre, mas deixa como último desejo que seu retrato seja colocado no quarto do casal, ao que Cacilda/Petúnia aquiesce. O casal viveu sem atritos até o nascimento da terceira filha, depois disso o retrato da mãe começa a interferir em sua relação, como uma verdadeira presença. As filhas morrem inesperadamente, aparentemente assassinadas por Cacilda/Petúnia, que se volta contra o marido, chegando a mantê-lo preso e sob vigilância. Éolo saía todas as noites, escondido da esposa, para desenterrar suas filhas no quintal, para que elas cumprissem seu ritual diário de dança. Em uma dessas vezes, ele percebe no ventre de sua mulher uma flor negra brotando e ele a arranca com uma faca no primeiro dia, nos dias seguintes ele a arranca com as mãos, até que num momento de raiva, esfaqueia sua esposa, posteriormente enterrando-a no jardim, junto ao canteiro de couves.

Por fim, as flores negras que nasceram da esposa tomam conta de todo quarto e começam a nascer por toda casa, mesmo após a mulher ser enterrada. Para que as flores não tomassem a casa toda e chegassem até as casas vizinhas, Éolo acaba por ter que cortá-las todos os dias, parando apenas para cumprir o ritual noturno de dança das filhas, sendo, então, condenado ao cumprimento dessas tarefas, pelo que podemos entender, eternamente. Apenas por esse breve resumo, podemos já identificar as características fantásticas que perpassam a narrativa toda: as filhas desenterradas toda noite, para cumprirem um ritual de dança noturno, o retrato da mãe que parece ter vida e a flor que brota do ventre de Cacilda/Petúnia, como erva daninha. Os fatos mencionados não são tomados com espanto por Éolo, mas em certa medida podemos notar um espanto da parte da esposa, em relação ao quadro de Dona Mineides – além de obviamente causarem uma certa hesitação nos leitores. Podemos, então, notar que, em um universo diegético aparentemente semelhante ao nosso, há a intromissão do elemento fantástico, por várias vezes. Estes, mesmo que naturalizados – como já exposto

pelas ideias de Schwartz (1981) –, não são explicados e nem justificados, mantendo assim mais uma das condições para o estabelecimento do fantástico.

Visto o breve resumo, podemos, por sistematização nossa, separar o conto em quatro momentos: i) a influência da mãe e o encontro entre o casal; ii) o casamento funcional e o nascimento das filhas; iii) o fim do casamento e a relação de Cacilda/Petúnia com Éolo; iv) as mortes femininas e o cumprimento eterno das tarefas de Éolo. Como nossa análise tem como foco as personagens femininas, ao longo dessa parte tentaremos evidenciar os papéis e as caracterizações destas dentro da narrativa, sem deixar de evidenciar o papel de Éolo em relação a elas.

Iniciaremos pela relação entre Éolo e sua mãe, Dona Mineides. Éolo é caracterizado de uma maneira bastante juvenil, desligado do mundo e sem pretensões de se casar, e é desinteressado das moças levadas pela mãe até a casa deles. Em dado momento temos acesso ao trecho: “O filho bocejava, ou se irritava ouvindo os **gritinhos histéricos**, as **perguntas idiotas**, a admiração das mocinhas pelo casarão, onde o mau gosto predominava” (RUBIÃO, 1998, p. 181, grifos nossos). Aqui notamos, além do desinteresse de Éolo, a forma como ele parecia ver as moças, de maneira bastante superficial e até estereotipada, com seus “gritinhos histéricos”, além de sua irritação com a mãe por fazer com que ele tivesse que participar dessas festinhas feitas a fim de arranjar uma esposa para ele. Também podemos destacar as razões que a mãe tinha para tal empreitada: ter para quem deixar sua fortuna quando morresse e para que a futura esposa de seu filho pudesse substituí-la nos cuidados a ele e à casa. Além disso, a relação da mãe com o filho era de controle, chegando a tratá-lo mal, como quando o chama “– Éolo, seu surdo, venha cá!” (RUBIÃO, 1998, p. 181), ao que o filho atende com desagrado, pelo tom brusco usado pela mãe. O trecho destacado corresponde ao momento em que Éolo é apresentado à Cacilda, a quem, desde o início, chama de Petúnia. Sobre o primeiro contato dos dois, destacamos o trecho:

O rubor subiu-lhe a face, ele que de ordinário mostrava-se seguro de si ou indiferente no trato com as mulheres. **Ficou a contemplar em silêncio os olhos castanhos e grandes, os lábios carnudos, os cabelos longos da desconhecida. [...] Dominado pela sensualidade que aquele corpo lhe provocava, esqueceu-se da mãe.** (RUBIÃO, 1998, p. 181-182, grifo nosso).

Sobre o trecho destacado podemos inicialmente retomar a afirmação de Schwartz (1981) de que as personagens femininas de Rubião geralmente são erotizadas e representadas por descrições físicas, por seus tributos, sendo reduzidas a eles. Cacilda, então, além de perder sua identidade na perspectiva de Éolo, já que ele a destitui de seu nome, é reduzida a uma descrição puramente física, caracterizada pela sensualidade que possuía em seu corpo.

Mas, veremos adiante, sua caracterização não se resume só a isso. Outro ponto que pode ser destacado é que neste momento, em que Éolo se apaixona pela sensualidade da moça, ele esquece a mãe, o que podemos entender como uma substituição da figura feminina central por parte do personagem.

O segundo momento, do relacionamento funcional dos dois, representado pelo período em que Cacilda/Petúnia consegue ver os pássaros – que apenas Éolo via – e o encontro deles com os cavalos marinhos, trazidos pela esposa, dura pouco. Como já dito, vivem sem atritos até o nascimento da terceira filha. Não é à toa que esta é uma parte bastante pequena textualmente, já que como dissemos as relações amorosas murilianas são estéreis, portanto inexistentes ou incapazes de serem levadas adiante: Éolo e Cacilda/Petúnia são mais um exemplo dessa característica da narrativa muriliana.

O terceiro momento, indicamos como dividido em: i) a falência do casamento e ii) a relação de controle de Cacilda/Petúnia sobre Éolo. O primeiro momento da divisão é marcado, principalmente, pelo fato do quadro do retrato da mãe de Éolo – colocado no quarto do casal a pedido da Dona Mineides – começar a derreter, com a tinta escorrendo pela moldura e pela parede. Éolo, então, imediatamente, pega as maquiagens e começa a retocar o quadro, fato que se repete nas noites seguintes – temos então a primeira tarefa eterna de Éolo. Isto perturba Cacilda/Petúnia e sua relação com o marido, que vai se deteriorando até que chega à indiferença, depois substituída por uma tirania por parte da esposa. Fato que nos leva ao segundo tópico: a relação entre o casal. O conto se inicia com: “Nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia quem a tivesse amado tanto, enquanto Petúnia” (RUBIÃO, 1998, p. 181). Éolo amou a esposa enquanto produto de sua projeção, chamando-a de Petúnia, mas, quando a relação acabou, ela já não era Petúnia, era Cacilda novamente. Podemos perceber essa questão nas palavras do narrador, logo em seguida ao primeiro parágrafo, que caracteriza a relação conturbada do casal após a morte das filhas: “Cacilda se **assenhorara** do seu talento, das suas recordações. **Proibira-lhe** visitar os jazigos das meninas [...]. **Vedou-lhe** o jardim, **tomou-lhe** o binóculo” (RUBIÃO, 1998, p. 179, grifo nosso). Assim, como destacamos, a esposa, agora tratada por Cacilda – então não mais a idealização chamada Petúnia –, controlava e até confinava Éolo sob seus mandos. Isso nos ajuda a mostrar, como já mencionamos, que temos no conto a figura controladora da mãe substituída pela figura controladora (e má) da esposa. Portanto, podemos entender ainda que Éolo está subjugado a duas figuras castradoras, a mãe e a esposa, como afirma Cánovas (2004) em seu estudo.

Já o quarto momento classificamos como sendo o correspondente às mortes femininas – das filhas, as pequenas Petúnias, e da esposa –, assim como o momento das tarefas eternas

de Éolo. Sobre a morte das pequenas Petúncias, Éolo é surpreendido ao chegar em casa e ver as filhas mortas, estranguladas, no sofá. Quando Éolo a encontra a esposa, ela está no quarto e declara que fora Dona Mineides, a mãe – a figura do quadro –, a culpada pelo assassinato. A questão fica em aberto, não se sabe quem matou as crianças, mas a indicação é que tenha sido Cacilda/Petúncia, apesar de ter culpado Dona Mineides. Depois da morte das filhas, Éolo, mesmo proibido pela esposa de ir ao jardim, onde as crianças foram enterradas, consegue escapar todos os dias à noite e desenterrar as pequenas Petúncias para que elas realizassem seu ritual noturno de dança. Novamente as meninas eram enterradas e no dia seguinte o fato se repetia, sempre. Aqui temos a segunda tarefa eterna de Éolo, a de desenterrar e enterrar as filhas todas as noites.

Além da morte das meninas, temos a morte de Cacilda, assassinada por Éolo, que depois de tentar decepar e arrancar, ao longo dos dias, a flor negra que nascera no ventre da esposa, acaba cravando a faca em sua barriga para acabar com a situação. Novamente temos expressa a esterilidade ou infecundidade própria da narrativa muriliana, agora simbolizada pela flor negra que nasce no ventre da mulher, como pontua Cánovas (2004). Porém, ao enterrar a esposa no canteiro de couves, no jardim – notemos que não foi colocada junto às flores, como as pequenas Petúncias –, a flor negra começa a crescer e tomar conta da casa. Éolo, então, encontra-se com sua terceira tarefa eterna: a de cortar ou arrancar as flores negras diariamente para que elas não chegassem até as casas vizinhas e denunciasses seu crime. Assim, o trecho final do conto nos pontua a situação eterna a que Éolo está fadado:

Não dorme. Sabe que os **seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores**. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue. (RUBIÃO, 1998, p. 186, grifo nosso).

Com relação a Éolo e o que destacamos, podemos notar a semelhança do trabalho eterno que o personagem é destinado a empreender com o mito de Sísifo – que como castigo dos deuses deveria, eternamente, rolar uma pedra monte acima, numa tarefa inútil, já que a pedra sempre rolava de volta, forçando-o a repetir o processo novamente, numa empreitada infinita. Assim acontece com Éolo, como destacamos no trecho de encerramento do conto. Cánovas (2004), inclusive, afirma que:

Mas Petúncia mãe, enquanto Cacilda, é a mulher nefasta que, como a Górgona, precisa ser sacrificada pelo herói com o instrumento cortante com que se abatem os monstros. Mas Éolo, o portador do sopro divino, revertendo-se o mito tradicional, é, na verdade, Sísifo, e não Perseu. (CÁNOVAS, 2004, p. 164).

Dessa forma, segundo a visão da autora, Éolo simboliza um Sísifo muriliano, Cacilda/Petúnia simboliza a mulher fatal e Dona Mineides simboliza uma Górgona, mais especificamente a Medusa. Como nossa análise se volta às personagens femininas, não nos dedicaremos à questão de Éolo como Sísifo, mas discutiremos a questão da mulher fatal e da Medusa.

3.4.1 O resgate da figura mitológica da Medusa e a mulher fatal

Como dito anteriormente, nos dedicaremos, nesta parte, a investigar a configuração das personagens femininas centrais do conto “Petúnia”: Dona Mineides e Cacilda/Petúnia. Pela análise empreendida anteriormente notamos que as duas personagens em questão são configuradas de maneira negativa, já que subjagam Éolo, tornando-o até prisioneiro. As figuras da mãe e da esposa são centrais e parecem postas em uma perspectiva que se pode entender como negativa, até maléfica. Cánovas (2004) assimila a figura de Dona Mineides à da Medusa. A autora afirma:

Dentro do arquétipo da mãe terrível, associado ao complexo de castração, outra variante é a que está ligada à Medusa, cuja cabeça decapitada tem o poder de petrificar aquele que a olha. Tal é a problemática do conto “Petúnia” [...]. (CÁNOVAS, 2004, p. 160)

Como vimos, a cabeça de Medusa, que está dependurada na parede do quarto, manifesta-se para causar a morte paulatinamente: primeiro, do relacionamento do casal; a seguir, das meninas e, finalmente, de Cacilda. (CÁNOVAS, 2004, p. 166)

A autora associa o retrato presente no quarto do casal com a cabeça da Medusa – esta, decapitada, poderia ser usada como uma espécie de arma, já que quem a olhasse diretamente seria petrificado e, conseqüentemente, morto. Cánovas (2004), como vimos, aponta esses momentos em que o quadro figura, direta ou indiretamente, como parte presentes das mortes no conto. A primeira morte, simbólica, é a da relação do casal, que ocorre após o nascimento da terceira filha e se dá após a primeira vez que o quadro da mãe, pendurado na parede, começa a derreter e exige que Éolo o retoque, noite após noite, provocando a repulsa de Cacilda/Petúnia e o afastamento do casal. A segunda, com relação à morte das filhas, as pequenas Petúnias, acontece com a acusação de Cacilda/Petúnia de que foi a “megera” do retrato que provocou as mortes. A última, a de Cacilda/Petúnia, de maneira mais indireta, se dá pela relação deteriorada do casal, provocada pelo atrito inicial de Éolo retocar o quadro da mãe todas as noites com as maquiagens. Dessa forma, o retrato de Dona Mineides, pendurado

na parede do quarto do casal, poderia mesmo ser assimilado com a narrativa da cabeça de Medusa, decapitada por Perseu e usada para petrificar ou eliminar seus inimigos.

Visto desta forma, por exemplo, a assimilação entre as duas figuras femininas parece se justificar, ainda que de maneira bastante indireta, reforçando assim uma configuração já negativa – destacada anteriormente na análise apresentada do conto. Sobre a Medusa e outras figuras femininas, Paula Júnior (2011) escreve:

[...] a Gorgone ou Medusa, as Moiras, as Parcas, as Bruxas, as Vampirias, a Melusina, a Dama Pé-de-cabra, a Dama do lago etc. [...] todas elas representam, na literatura androcêntrica, ações ou sentimentos ruins ligados ao ser humano, à derrocada dos homens por alguma atitude sensualista ou antirreligiosa sua ou da mulher em especial. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 71)

O paralelo estabelecido com a Medusa, amplamente entendida como uma figura nefasta, como mais uma destas que representam o feminino negativo, é assimilado às inúmeras representações simbólicas da mulher, portanto do feminino, que figuraram ao longo da literatura e reforçaram o estigma ruim, danoso e maléfico legado a elas. Assim, nessa assimilação da personagem Dona Mineides com a Medusa, entendemos que mesmo que não haja uma referência direta a esse mito por parte de Rubião, a assimilação entre a personagem e o mito torna-se uma possível leitura.

Além disso, temos a personagem Cacilda/Petúnia que, apesar de também tornar-se vítima da meduseia Dona Mineides, também pode ser apontada como um exemplo da mulher nefasta na narrativa muriliana, como aponta Cánovas (2004). Os dois grandes momentos em que Cacilda/Petúnia pode ser caracterizada como mulher nefasta são: o aprisionamento de Éolo, em sua própria casa, e o possível assassinato das filhas. O primeiro caso já foi discutido anteriormente, com as privações e proibições a que Éolo foi submetido. Sobre o segundo, do assassinato das filhas, as pequenas Petúnias, temos o seguinte trecho:

Éolo acabava de entrar em casa, vindo da cidade, quando sentiu o corpo tremer, afrouxarem-lhe as pernas, a náusea chegando à boca: **jogadas no sofá, as três petúnias jaziam inertes, estranguladas.**

[...] Não entendia porque alguém poderia ter feito aquilo. De repente tudo se aclarou e saiu à procura de Cacilda. Encontrou-a sentada na cama, segurando a cabeça nas mãos.

Inquirida sobre o que acontecera, levantou os **olhos secos** na direção do marido:

- Foi ela, a megera. - **A voz era inexpressiva**, sumida. O dedo apontava o retrato da velha a se desmanchar na tela. (RUBIÃO, 1998, p. 183-184, grifo nosso)

A narrativa, talvez por uma perspectiva de Éolo, nos sugere – sem que haja confirmação – que quem matou as pequenas Petúnias estranguladas foi Cacilda/Petúnia. O estrangulamento, segundo Cánovas (2004), pode também ser interpretado na linha da

castração, presente nas narrativas murilianas, além de ser uma morte considerada violenta, ainda mais se pensarmos que foi praticada por uma mãe contra suas próprias filhas. Notamos também, no trecho, que Cacilda/Petúnia acusa Dona Mineides de ser a responsável, mas ainda sim podemos assumir, mesmo que possa ter sido influenciada, que quem cometeu o ato foi Cacilda – notemos que a questão em aberto nos permite ainda mais uma interrogação que corrobora o fantástico. Interessa-nos também destacar no trecho exposto que Cacilda/Petúnia está com os olhos secos e uma voz inexpressiva, demonstrando talvez uma falta de sentimento ou até uma frieza, tanto diante do fato do possível assassinato das filhas, quanto em relação ao sentimento de ter as três filhas mortas – mesmo se não as tiver matado. Assim o assassinato das filhas e até mesmo sua reação diante dele – acrescido do poder que exerce sobre Éolo, confinando-o e limitando sua liberdade –, pode nos permitir qualificar a Cacilda/Petúnia como uma mulher nefasta, marcando, mais uma vez, o estigma negativo que é atribuído à personagem feminina ao longo do tempo na literatura fantástica.

Além disso, se assumida a culpa de Cacilda, por parte do leitor, temos o ato do filicídio – quando os pais matam os filhos – cometido pela mãe, o que de imediato pode nos remeter à figura de Medeia. Esta era uma mortal que traiu o pai, em favor de um semi-deus, Jasão, cometeu um fratricídio e fugiu com o herói. Este, em dado momento, abandona Medeia para casar-se com uma princesa. Como parte de sua vingança ao marido, que inclui o assassinato da princesa, Medeia, em sua fuga, mata os filhos. Apenas por esse breve resumo da história de Medeia talvez não identifiquemos nada além do filicídio em comum, mas mais uma assimilação pode ainda ser feita. Quando Éolo insiste em retocar a maquiagem da mãe, todas as noites – apesar da repulsa de Cacilda/Petúnia e de seus pedidos para que ele parasse com isso –, podemos entender que o personagem optou pela mãe em detrimento de sua relação com a esposa. Assim, dadas as proporções, podemos entender que Cacilda/Petúnia poderia ter assassinado as filhas como uma forma de vingar-se do marido, já que ele havia escolhido o retrato da mãe em vez da boa relação entre o casal. Além disso, Medeia é conhecida como uma feiticeira, vingativa, uma mulher que comete traições e assassinatos, podendo ser assimilada à classe das personagens entendidas como mulheres nefastas. Dessa forma, por meio dessa breve reflexão e a partir da configuração de Cacilda/Petúnia na narrativa, entendemos que o mito de Medeia pode ser acionado, trazendo consigo, mais uma vez, a simbologia e o estigma negativo legado às mulheres.

Quanto à epígrafe bíblica, podemos identificá-la no livro de Isaías, no Antigo Testamento, localizada no capítulo XXXIV, versículo 13. Este livro é conhecido como um dos livros de profecias. No conto consta-nos o seguinte trecho: “E nascerão nas suas casas

espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho”. Podemos notar, logo de início, a relação semântica entre a epígrafe e o conto, já que se fala em plantas e flores nascerem ou brotarem. Somado a isso, podemos entender que a epígrafe bíblica profética também o é para o conto, que já anuncia que nascerão “espinhos e urtigas” em suas casas, assim como nasceram as flores negras e tomaram conta da casa de Éolo. Cánovas (2004), a esse respeito, escreve:

As “ervas daninhas”, de que fala a epígrafe extraída de Isaías, serão extirpadas da casa de Éolo todos os dias: as flores negras serão cortadas, o chão será limpo das manchas da Medusa - sangue ou cosmético? - e as meninas serão desenterradas para dançar. Só que aqui não há proveito em arrancá-las, porque se trata de um trabalho de Sísifo que será absurdamente repetido *ad infinitum*. (CÁNOVAS, 2004, p. 167)

Assim, a profecia que a epígrafe traz é prenúncio da trajetória de Éolo no conto. E sua parte negativa, representada pelos espinhos e as urtigas, diz respeito diretamente a Cacilda/Petúnia. Dessa forma, tanto pelas assimilações possíveis com a Medusa, a mulher nefasta e a Medeia, quanto pela relação epígrafe-conto, temos uma conotação negativa construída e atribuída à personagem feminina.

Sendo estas as análises dos contos selecionados de Murilo Rubião, nosso representante da perspectiva masculina de autoria, faz-se necessário agora empreendermos nossa análise dos contos selecionados de Lygia Fagundes Telles, nossa representante da perspectiva feminina de autoria.

4. O FANTÁSTICO E AS PERSONAGENS FEMININAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Para iniciarmos a análise do *corpus* pertencente à nossa representante da perspectiva feminina de autoria na literatura fantástica, faz-se necessário um apanhado sobre ela e sua escrita fantástica. A advogada, romancista e contista Lygia Fagundes Telles nasceu em 19 de abril de 1923, em São Paulo. Em 1938 publicou seu primeiro livro intitulado *Porão e Sobrado*, em seguida *Praia Viva* (1944) e *O Cacto Vermelho* (1949), todos de contos. Com seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra* (1954), alcançou o reconhecimento nacional. A autora ingressou primeiro na Academia Paulista de Letras e, alguns anos depois, em 1987, passou a ocupar cadeira na Academia Brasileira de Letras. Suas obras foram amplamente traduzidas para outros idiomas, como inglês, espanhol, alemão e italiano. Telles é considerada uma das principais autoras da literatura brasileira do século XX e foi reconhecida nacional e internacionalmente com diversos prêmios por obras como *Antes do Baile Verde* (1970), *As meninas* (1973) e *Seminário dos Ratos* (1977).

Os temas mais recorrentes em suas obras são: o amor, a loucura, a morte, o suicídio, o medo e a fantasia. O fantástico se faz bastante presente nas narrativas da autora, em suas variantes como o insólito, o sobrenatural, o maravilhoso e a magia, mesclando-se. Segundo aponta Silva (2017), Telles tem uma preocupação constante em revisar seus contos, estes escolhidos e combinados de maneira minuciosa pela autora para compor suas coletâneas. Alguns contos apresentam reedições quase imperceptíveis e outros apresentam uma mudança considerável. O conto “Emanuel”, que será trabalhado em nosso estudo, é um exemplo, apontado por Silva (2017), que conta com reedição, apresentando algumas modificações¹⁷ entre uma e outra publicação. Notamos, portanto, que em certa medida esta característica se assemelha à apontada anteriormente em relação a Murilo Rubião.

O livro *Mistérios* (1998) – que reúne uma seleção de contos publicados pela autora entre 1949 e 1977, tem organização de Alfred Opitz e foi lançado na Alemanha com um título que pode ser traduzido como *Contos Fantásticos* – pareceu-nos bastante apropriado para a perspectiva que adotamos. Entre os 19 contos presentes no livro, optamos por selecionar três para constituírem nosso *corpus*, todos com personagens centrais femininas: “Emanuel”, “Tigrela” e “Noturno Amarelo”. Antes de emprendermos as análises dos contos

¹⁷ Ponto que, assim como no capítulo sobre Murilo Rubião, não discutiremos.

nos dedicaremos a uma apresentação geral do fantástico da autora, destacando a questão do feminino e das personagens femininas.

4.1 O fantástico e o feminino em Lygia Fagundes Telles

Como brevemente já exposto, Lygia Fagundes Telles não se dedicou apenas à literatura fantástica, nem apenas aos contos – como foi o caso de Murilo Rubião. Apesar de ter recebido um amplo reconhecimento por suas narrativas longas, os romances, ainda podemos destacá-la como uma autora de expressivo reconhecimento por sua produção de contos de cunho sobrenatural, misterioso e fantástico, no cenário brasileiro. Paula Júnior (2011) destaca Lygia Fagundes Telles, no âmbito da autoria feminina, como a principal ou umas das principais autoras de destaque na literatura fantástica. O autor pontua:

Lygia Fagundes Telles, no rastro de sua fortuna crítica, não é tratada como o maior nome da LF brasileira, principalmente porque ao seu lado seguem enfileirados autores como Álvares de Azevedo (*Noite na taverna*), Murilo Rubião (*O ex-mágico*) e José J. Veiga (*A usina atrás do morro*), mas passa a figurar, graças à incidência do fantástico em suas obras, romance e contos, como o maior nome da LF de autoria e de temas femininos, tendo como antecessoras Emília Freitas, com o romance *A Rainha do Ignoto*, e Júlia Lopes de Almeida, com alguns contos da coletânea *Ânsia Eterna*, as primeiras autoras em nosso país a tratarem, na Literatura, numa abordagem sobrenatural, dos temas inerentes ao Feminino. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 180)

Assim, além de entendermos a importância e a expressividade do fantástico de Lygia Fagundes Telles, ainda podemos destacar seu lugar secundário, atribuído pela crítica, em relação aos autores homens, entendidos como parte do cânone da literatura fantástica – ponto que já expusemos no primeiro capítulo. Para além disso, retomemos o pensamento de Paula Júnior (2011), em seu estudo, que a classifica como uma autora pertencente ao momento de transição da literatura fantástica tradicional para a literatura moderna, atentando para sua literatura fêmea, segundo os pensamentos de Showalter (1994).

Sobre o fantástico de Telles, principalmente relacionado a seus temas, podemos destacar que as questões femininas, concernentes às mulheres enquanto sujeito, perpassam toda, ou quase toda, sua ficção. Já que, como propõe Paula Júnior (2011), a autora apresenta em suas narrativas – tendo a coletânea *Mistérios* como um exemplo – a nova mulher, dotada de uma perspectiva particular, de opiniões e de voz, como um sujeito, não como um objeto ou símbolo. Sampaio (2015), para além da questão feminina que destacamos, aponta nos contos fantásticos de Telles: “[...] a utilização de temas bastante tradicionais: o duplo, a viagem ao

passado, a ressurreição, a possessão e os animais, a aparição de mortos e a animação de um ser inanimado [...]” (SAMPAIO, 2015, p. 267-268). Pontua ainda que estes temas acabam, em alguns casos, por serem trabalhos de maneiras não tradicionais, ressignificando os motivos por meio de seu uso. Ao que conclui:

A capacidade inventiva da escritora a faz tradicionalista na escolha dos temas de suas narrativas fantásticas, entretanto, as soluções formais e os procedimentos narrativos para fazer irromper o extranatural são simples, desprovidos da atmosfera lúgubre que sempre instaurava o evento nos contos tradicionais do gênero. (SAMPAIO, 2015, p. 288)

Para a autora, o fantástico de Telles encontra suas bases na indefinição dos acontecimentos – um exemplo que a autora cita é o conto “Emanuel”, que estudaremos a seguir. A esse respeito, reiterando o pensamento de Sampaio (2015), acrescentamos o que Paula Júnior (2011) destaca sobre os contos presentes em *Mistérios* (1998):

[...] são narrativas nas quais surge um fato misterioso (não necessariamente fantástico) que pode ou não ser decifrado ao final da história, embora seja usual a não resolução do enredo, pois é comum em Lygia Fagundes Telles o manutenção do indecifrável a partir da suspensão da narrativa e de finais em abertos [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 164)

A questão do final em aberto, da não resolução do acontecimento fantástico ou insólito, nos permite dizer que uma das condições primordiais para o estabelecimento do fantástico – destacada no primeiro capítulo – é atendida. A não explicação do fato ou evento em questão é o que difere o fantástico de seus gêneros vizinhos – numa perspectiva genológica – e garante a ambiguidade ou dúvida. Há também a questão do trato temporal não linear nas narrativas, própria da literatura fantástica, bastante presente nas narrativas de Telles – caso em que se destaca “Noturno Amarelo”, por exemplo. Ainda, do ponto de vista temático, estabelecido por Paula Júnior (2011) em seu estudo, o autor aponta uma questão bastante cara ao fantástico: o espaço. A interação dos espaços – um mais concernente ao real e outro ao mágico – é o que cria um efeito do fantástico; é um espaço onde determinadas leis reais são desrespeitadas, mas em prol da irrupção do elemento sobrenatural ou insólito.

Podemos também destacar Silva (2017) que resume, em certo sentido, o estilo de Telles:

Por seu estilo despojado, pelo tom que às vezes beira a confiança, pelo sensível desvendamento da intimidade de suas personagens, pela universalidade dos temas que aborda, pelo uso do simbólico (jamais tornado hermético), Lygia Fagundes Telles exerce um forte apelo junto ao público. Seus textos têm a rara virtude de alcançar tanto o leitor comum, que vê neles espelhados um pouco de seus próprios anseios, como o exigente leitor erudito, que logo percebe, sob a aparente facilidade

da linguagem, a cuidadosa arquitetura que sustenta as tramas. (SILVA, 2017, p. 182)

A característica expressa pela autora no trecho, a respeito do leitor erudito, surge pela presença da intertextualidade mobilizada nas narrativas. Nos contos de Telles há a presença de discursos tradicionais – como o mitológico e o bíblico –, bem como discursos alusivos ao próprio universo literário e musical, por exemplo – ponto que exploraremos à medida em que for necessário para a questão aqui investigada: a construção e configuração da personagem feminina.

Lucas (1990), em seu estudo sobre Telles, pontua que a autora, apesar de ter ganhado amplo destaque como autora de romances, começou sua trajetória como contista e nunca abandonou o gênero, amadurecendo sua escrita e suas técnicas narrativas, sempre demonstrando uma inclinação ao mistério, ao fantástico, ao insólito, ao sobrenatural e ao mágico. Sobre Telles como contista, o autor destaca algumas características, além das já ditas. O estilo livre e o fluxo de consciência, em suas narrativas, ganham um lugar de destaque, já que se voltam para a expressão do inconsciente e do interior das personagens. Estas, inclusive, são em grande parte personagens mulheres, sinalizando, assim, que Telles apresenta uma ampla perspectiva feminina em suas obras. O autor ainda reflete sobre os movimentos interiores das personagens na narrativa moderna, afirmando que, até o pós-guerra, o universo interior feminino sempre foi retratado do ponto de vista masculino. Inovando nesse sentido, Telles, em suas narrativas – seguindo a tendência da expressão feminina e feminista –, apresenta sua ficção com temas como o amor e o desejo sexual, voltando a perspectiva narrativa para a expressão da interioridade feminina, vista e narrada, também, pela ótica feminina. Para Lucas (1990):

Curiosamente as personagens masculinas de LFT não apresentam contornos tão definidos como as personagens femininas. Antes aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de status. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas. (LUCAS, 1990, p. 65)

Assim, podemos perceber uma outra "inovação" por parte da autora, já que o personagem masculino, sempre central na ficção fantástica, aparece como um símbolo, à margem das personagens femininas – movimento inverso ao da tradição literária e, por exemplo, diferente do que acontece nos contos de Rubião. Lucas (1990) destaca, também, na narrativa de Telles: a temática dos desencontros amorosos, bem como o caráter trágico ou falido deles – podemos identificar mais uma similaridade com as temáticas murilianas.

Ainda que o jogo entre amor e morte seja uma das temáticas mais presentes nas produções de Telles, Lucas (1990) destaca também que a autora tem como ponto marcante, em suas narrativas, o alinhamento com o discurso de humor e de ironia. Há também, por meio de sonhos, o regresso à infância e ao passado – o que atesta uma certa descontinuidade nas narrativas, por exemplo, podendo causar uma sensação de estranhamento. Outro traço importante, destacado por Lucas (1990), é sobre a natureza dos diálogos, que oscilam entre tensos, dramáticos e cômicos, e levam a uma expressão diversificada das personagens. O autor ainda acrescenta:

Além de dar muita flexibilidade ao diálogo, emprega fartamente o estilo indireto livre, técnica de alternância do titular da fala – ora o narrador, ora a personagem – com que o leitor acompanha a evolução da consciência desta. (LUCAS, 1990, p. 69)

Dessa forma, os contos selecionados de Telles, em nosso *corpus* – atendendo a principal premissa de pertencerem ao fantástico –, são bastante pertinentes para nosso estudo das personagens femininas sob a perspectiva também feminina de autoria. A seguir, portanto, partiremos às análises dos contos “Emanuel”, “Tigrela” e “Noturno Amarelo”, apontando e discutindo questões mais específicas concernentes às personagens femininas e à narrativa fantástica de Lygia Fagundes Telles.

4.2 O conto “Emanuel” e a configuração das personagens femininas

O conto “Emanuel” foi publicado pela primeira vez em 1980, em uma revista voltada ao público feminino – revista *Cláudia*. Em 1981, contando com uma revisão da autora, foi incluído no volume *Mistérios*, da editora Nova Fronteira. A versão referida em nossa análise é a correspondente ao ano 1998, presente no livro *Mistérios*, publicado pela editora Rocco. O conto “Emanuel” é apontado como um dos contos de Telles que são notadamente voltados a assuntos do universo feminino e sua interioridade – mesmo que não tenha nenhum tipo de tom panfletário explícito.

O conto é narrado em primeira pessoa, pela narradora-personagem Alice, e nos permite, por isso, considerar uma dupla perspectiva feminina – se levarmos em conta a perspectiva da autora e da narradora. A história se passa em um apartamento, onde está ocorrendo uma reunião de amigos, e narra a trajetória de Alice – quarentona virgem e solteira – que, para escapar do julgamento dos amigos, inventa que tem um amante chamado

Emanuel – nome do gato resgatado por ela na rua. Ao fim do conto, seguindo a característica dos finais em aberto, a campainha toca e é anunciado que Emanuel está à porta. Este é o fato que pode ser considerado fantástico, já que Emanuel, como podemos comprovar pela narração de Alice, foi inventado, como uma brincadeira, uma escapatória para a pressão dos amigos. Assim, como a narrativa não apresenta nenhum tipo de explicação após o anúncio da chegada de Emanuel, abrem-se várias possibilidades, como: não se sabe se o gato metamorfoseou-se em homem, se os amigos de Alice estão zombando dela e inventaram que Emanuel está à porta, para constrangê-la, ou se tudo não passa de uma coincidência, por exemplo.

Em dado momento, a respeito de sua invenção e da dinâmica proporcionada por meio dela, a narradora expressa: “[...] gosto da ambiguidade, do jogo, que difícil ser eu mesma!” (TELLES, 1998, p. 18). Ponto em que textualmente está inscrita uma das premissas do fantástico: a ambiguidade, o jogo de possibilidades apresentadas, a dúvida que permanece. Inicialmente a narradora fala da ambiguidade posta às outras personagens, mas, ao final, essa ambiguidade é posta também aos leitores – assim como para ela mesma. Podemos apontar também, com essas reflexões – a respeito da invenção, de seus desdobramentos e das muitas possibilidades de leitura –, a presença da condição de hesitação, estabelecida por Todorov (2014), ou de incerteza, como quer Bessière (2012), diante do evento insólito. Visto que essas são condições básicas, assumimos o texto como fantástico e partimos para a análise mais específica da narrativa e das personagens femininas.

Como já dito, a narrativa é apresentada pela perspectiva da personagem Alice, por isso temos acesso às suas impressões, a respeito dos amigos e das situações, às suas lembranças de menina, aos seus desejos e suas aflições. Além disso, acompanhamos, de certa forma, o processo de invenção do amante, Emanuel. Podemos perceber que o nome do amante inventado por Alice é motivado pelo nome que ela deu ao gato que resgatou na rua, numa esquina, todo mijado: “Um gato de rua mas um gato, Emanuel. Nome que dei ao meu amante e que saiu tão espontâneo da minha boca, Emanuel” (TELLES, 1998, p. 14). A partir desse momento, nos diálogos com Loris e Solange, Alice responde às perguntas sobre o Emanuel-amante pensando no comportamento do gato, como quando ela é questionada se o namorado é livre e diz que ele tem dona, mas que consegue dar suas escapadas – ela ainda pensa no episódio em que mandou subir o muro de casa para evitar que o gato escapasse novamente. A caracterização de Emanuel se dá por assimilação ao gato e por atributos físicos e materiais inventados – olhos verdes e Mercedes branco. A isso se somam os desejos de

Alice, como quando inventa que o amante é um médico e pensa, sem falar, que gostaria que ele fosse um ginecologista:

O que sempre desejei, um namorado médico **que me tomasse em suas mãos hábeis e através delas eu conheceria a mim mesma a começar por este corpo** que me escapa como um inimigo. [...] ele que já conheceu tantos corpos dentro e fora da profissão, **Me tome depressa que o tempo é de amor! Com mil desculpas pela minha virgindade, mas não foi nem por virtude, foi bloqueio, lá sei!** (TELLES, 1998, p. 16-17, grifo nosso)

O trecho destacado ainda possibilita apontar outros dois pontos importantes no conto: a virgindade e a sexualidade – ou o desejo sexual. Vale novamente lembrar que Alice é uma quarentona virgem, mas, como vemos no trecho anterior, a personagem afirma que não é por virtude, mas por bloqueio. Podemos entender, então, que Alice tinha problemas relacionados ao envolvimento sexual, podendo ser resultado de uma autodepreciação, da própria virgindade prolongada, da falta de interesse dos homens, etc. O trecho seguinte a esse que transcrevemos conta com uma volta ao passado de Alice, quando ela revive a oportunidade que teve de envolver-se com o homem do leite, que aparentemente tentava atraí-la. Imediatamente a seguir há um trecho sobre um procedimento dentário que, inserido no contexto em que ela reflete sobre sua virgindade, nos faz pensar que pode haver uma relação com o sexo: “É simples, Alice, ele diz Aliiiiice. Simples como beber um copo d'água, não fique contraída, você está tensa demais, relaxe, seu pescoço parece pedra, não endureça a boca porque desse jeito o doutor não vai poder arrancar o seu dentinho!” (TELLES, 1998, p. 17). Podemos entender esse excerto simplesmente como um traço característico da escritora, em que momentos narrativos distintos se misturam para compor a narrativa de uma maneira semelhante à do pensamento, e podemos entender, em nossa leitura, como uma assimilação da personagem em que ambas as situações – aparentemente com homens mais velhos – a fizeram colocá-las sob o paradigma da sexualidade, ou da insinuação sexual por parte dos homens. Como isto corresponde ao período em que era mais jovem – ou até criança –, podemos ainda pensar em um paralelo com um de seus complexos de que, por ser uma quarentona e já ter passado seu tempo de tentar mudar o *status* de virgem, a única versão dela que oferecia ou poderia oferecer atrativo para os homens é a que corresponde à da sua pouca idade. Como podemos perceber no fragmento: “Tarde demais para começar e começar com quem?” (TELLES, 1998, p. 15).

Vale ressaltar também que a virgindade da quarentona Alice, em seu círculo de amigos – que podemos entender como um reflexo da sociedade retratada –, é considerada de maneira bastante negativa, como podemos perceber pela colocação de Solange: “– Ainda

bem, acho que já passou da hora de você arrumar um caso, a gente já estava preocupada com essa virgindade, que horror” (TELLES, 1998, p. 14). Por essas questões destacadas, podemos notar a virgindade como um ponto importante da narrativa, sendo assimilada no universo feminino como um ponto negativo, ainda que muitas vezes seja símbolo de virtude para as mulheres mais novas. Esta questão, possível de ser apreendida pela narrativa, que diz respeito à ambiguidade da condição de virgindade feminina, conforme a idade, explicita ainda mais um impasse para as mulheres diante da sociedade: quando devem ser virgens, são desejadas; quando não devem mais ser virgens, já não são mais desejadas.

Ainda sobre a sexualidade destacamos um sonho que Alice nos apresenta em dado momento: “[...] agora me lembrava do sonho da véspera, da voz dizendo dentro do meu ouvido que queria a minha boca, minha boca! Abri a boca e a voz ficou mais obscura, mais secreta, **queria a outra boca, a boca silenciosa**” (TELLES, 1998, p. 15, grigo nosso). A forma como a narradora expressa o sonho não deixa explícita, ou direta, a relação com o ato sexual, porém é uma relação bastante clara. Como já apontado no início deste capítulo, Lygia Fagundes Telles tem como característica abordar em suas narrativas a questão da sexualidade feminina, tema considerado tabu – tanto quando a autora iniciou sua carreira como escritora, quanto décadas depois, quando a abordagem ainda apresentava ares de inovação sobre a liberdade de expressão feminina. Nesse aspecto, Telles é considerada uma autora de vanguarda por Lucas (1990): “[...] pois trará para a prosa de ficção uma liberdade que algumas poetisas já haviam alcançado” (LUCAS, 1990, p. 65). Dessa forma, a sexualidade, assim como a virgindade, assumem um lugar de destaque no conto “Emanuel”, não só como temática, mas como expressão dessas questões pela via da perspectiva feminina de narração, condicionando a subjetividade da personagem e exercendo sobre ela um papel importante, vinculado também ao lugar social ocupado pela mulher e suas questões. Paula Júnior (2011), ainda afirma:

[...] é válido assinalar que a personagem acaba nos dando uma série de inquietações da psique feminina como virgindade, carência afetiva, frustração sexual, mas sob uma perspectiva irônica e até agressiva como a exigir uma revisão das posturas feministas admitindo que é possível, também, ser frágil, dependente e menor que o homem, se isso for importante para tê-lo perto de si. (PAULA, JÚNIOR, 2011, p. 171-172)

Este é outro ponto a ser destacado e diz respeito ao trecho do conto em que temos acesso a uma opinião de Alice a respeito das feministas ou do feminismo. Este momento é motivado pelo desespero de Alice em ter um amante, em acabar com sua virgindade, em ser desejada, em não sentir-se mais humilhada diante de seus amigos. A personagem reflete que

o dinheiro seria uma boa forma de resolver seu problema, já que com ele poderia arranjar um homem para si. E afirma a esse respeito:

Dava-lhe o Mercedes, avião, navio e mais daria. Meu homem resplandecente, coberto de ouro em pó, Dê suas ordens, amor, quer que faça sua comida? que engraxe seus sapatos? **Engraxo tudo, sou um ser menor, dependente, frágil, que venham as feministas e que cusпам em mim seu desprezo, ora, cusпам à vontade!** As idiotas se fazendo de fortes, arregaçando mangas e dentes, tamanha arrogância. (TELLES, 1998, p. 16, grifo nosso)

A afirmação feita pela personagem coloca em debate uma outra questão concernente ao universo feminino e é bastante polêmica. Em um primeiro momento podemos pensar que Telles escreve um texto antifeminista, um texto que atesta a submissão feminina e corrobora o sistema de opressão social androcêntrico, mas isso se daria pela análise do trecho isolado. Alice, ao longo do conto, parece ser uma personagem bastante marcada e podada pela consciência coletiva, pelo sistema de valores da sociedade patriarcal. Dessa forma sua opinião expressa a respeito do feminismo constitui uma certa coerência interna na narrativa. Apesar disso, uma leitura mais global do conto, que leve em consideração as questões discutidas pela autora, nos revela um texto com tendências à expressão da subjetividade feminina, além de promover discussões acerca de temas importantes para a representação e expressão da condição feminina na literatura. A esse respeito, vale ressaltar a reflexão de Paula Júnior (2011) que, parafraseando ideias apresentadas por Irigaray (1989, p. 45), escreve:

[...] podemos dizer que o que mais caracteriza o fantástico feminino é o seu ponto de vista, que exigirá igualmente, a adoção de um sujeito de enunciação condizente com os temas abordados para revelar a consciência deste eu feminino ou feminista que não necessariamente direcionará o texto, mas colocará em discussão, explícita ou subentendida, por causa do discurso ambíguo em que normalmente se sustenta a condição da mulher [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 139)

Há ainda um trecho em que Alice reflete que comeria todos os doces da bandeja, porque ela tem uma vontade imensa de açúcar, de chocolate, e que um analista qualificaria isso como carência afetiva. A seguir uma outra reflexão: “[...] eu pensava no analista, tudo virando carência afetiva, meu irmãozinho de oito anos dependurava os gatos pelo rabo, um varal de gatos se contorcendo aos urros, também carência?” (TELLES, 1998, p. 18-19). Uma leitura possível é de que a personagem está questionando se os atos do seu irmão também seriam qualificados como carência afetiva por um analista. Ou por ser um menino a abordagem seria diferente e as coisas se explicariam de outra forma? Podemos entender que, de certa forma, a personagem enseja uma reflexão sobre papéis de gênero, mas como o

pensamento é um lampejo, sem desenvolvimento, constitui apenas uma sugestão possível – sobre a qual não nos debruçaremos.

Sendo assim, o conto “Emanuel” não assume um tom panfletário em relação às teorias e pensamentos feministas, mas, pela coerência interna, pela abordagem dos temas e pelas discussões colocadas em questão pela personagem Alice, podemos entender que o conto assume nuances ligadas ao feminismo, no sentido da expressão textual do universo feminino e de suas questões, colocando em um lugar central a perspectiva feminina e seus desdobramentos. A seguir faremos as análises das personagens femininas do conto e discutiremos um pouco mais a questão dos perfis femininos mobilizados pela autora.

4.2.1 Os perfis femininos e o paradigma de comparação

O conto “Emanuel” nos apresenta quatro personagens femininas: Alice, Loris, Solange e uma moça que não é nomeada. Sendo o conto narrado por Alice, todas as descrições são a partir da perspectiva da personagem. Ao longo de nossa análise, notaremos que Alice descreve a si mesma e às personagens de uma maneira que pode ser considerada dura, até rude, mas que apresenta de fato uma característica concernente ao fluxo de consciência. Notaremos também que Alice tem uma visão bastante autodepreciativa, colocando-se em um patamar inferior ou negativo em relação às outras personagens – mas nem por isso deixa de exaltar nelas características negativas, com tom de julgamento estético ou moral.

Primeiro destacamos Alice, a narradora. Logo no início do conto já podemos notar, num trecho sobre quando ela tenta se estender no almofadão, qual será o tom que a personagem assumirá sobre si mesma e a situação em que está: “[...] num movimento que poderia ser gracioso e **meu gesto é duro e minha voz fica postiça**, todos ali à vontade pelo chão, **só eu assim tensa** como um faquir em pregos” (TELLES, 1998, p. 13, grifo nosso). A primeira expressão de Alice sobre si já a coloca numa perspectiva negativa, demonstrando seu incômodo perante a situação, afirmando que seu gesto não é gracioso e que sua voz é postiça, afirmando ainda que não se sente confortável e tranquila como os amigos que estão ali. Em seguida a narradora pensa sobre o fato de ter inventado um amante tão fino, de olhos verdes e Mercedes branco, interrogando-se sobre o motivo de ninguém parecer acreditar nela: “Mas por que não acreditam, por quê? Sou assim tão horrenda, tão repugnante? Hein?” (TELLES, 1998, p. 14). Em seguida conclui:

[...] não é assim não, puro exagero, histeria, [...] essa mania de perseguição, minha culpa, minha culpa, quem mandou exagerar? Exagerei, não precisava ter exagerado tanto, podia dizer apenas que tenho um amante, pronto, um tipo comum, nada de especial. **Mas comecei com meus delírios, tanta vontade de beleza, de poder. Vontade antiga de chamar atenção, de mistura com um desejo agudo de vingança [...].** (TELLES, 1998, p. 14, grifo nosso)

No trecho temos acesso ao pensamento de Alice que está rebatendo a si mesma e afirmando seus anseios: vontade de beleza, poder, chamar a atenção, vingar-se – mesmo que antes de afirmá-los coloque-os num paradigma de delírio. Podemos notar também o uso do termo histeria, em que a personagem qualifica sua reação, seus pensamentos, como os de uma mulher histérica, ao que podemos entender que este é um termo coerente dentro da narrativa, correspondendo ao movimento natural de uma mulher de meia idade tão pressionada pelo contexto social, que desacredita de si mesma e de suas opiniões. A seguir, podemos ler:

[...] a quarentona sem a menor graça e com esses delírios. Sonhando com homens me pedindo a boca, não essa, a outra! [...] ô meu Pai! vontade de vomitar esta cara de freira sem a menor vocação. [...] ódio de mim mesma, sua imbecil! cretina, pior ainda do que feia é ser assim opaca, medíocre, nenhuma luz. (TELLES, 1998, p. 15)

Pelo fragmento exposto temos novamente acesso ao duro julgamento de Alice sobre si mesma. Ao longo da narrativa, como destacamos anteriormente, a personagem sente-se ridicularizada e humilhada pela opinião dos amigos que veem sua virgindade e sua falta de relacionamentos amorosos e sexuais como um *status* reprovável, horrível. Percebemos que Alice aborda essas questões quando diz ser uma quarentona com delírios de relações sexuais. A reflexão é permeada de qualificativos negativos – imbecil, cretina, feia, opaca, medíocre, etc. – desencadeados pela situação de reprovação dos amigos que, por consequência, levam à autorreprovação. Em dado momento, Alice fala de seu sonho em ter um amante ginecologista, que a tocasse e ajudasse a conhecer seu corpo, o corpo que lhe escapa como um inimigo. Não é por acaso que a personagem entende seu corpo dessa forma, já que para ela tudo em si era um grande problema, um dificultador, um certo motivo de vergonha. Em outros dois momentos ela ainda reforça isto: qualifica seus pés como grandes, querendo escondê-los, depois reflete como ficariam certas tornozeleiras em suas pernas de “fios de macarrão”. Como destacamos ao início dessa análise, a narradora coloca a si mesma num paradigma negativo, de reprovação, ao passo que reflete sobre as outras mulheres de um jeito que, mesmo quando se iniciam negativos, acabam postos em um paradigma positivo. A seguir veremos melhor essa questão ao falar das outras três personagens: Loris, Solange e a moça não nomeada.

Loris é a primeira amiga de Alice que aparece na narrativa – depois de Afonso, que é o primeiro amigo. Já de início percebemos que Loris está bebendo uísque e está aparentemente bêbada – ela não para de rir após Alice ter contado de seu amante. A narradora diz que Loris fica distante e ao mesmo tempo próxima quando bebe, já que ouve tudo. Ainda acrescenta que a amiga sabe que ela está mentindo e por isso Loris está sendo perversa. Em outro momento a narradora diz que a amiga entende bem que há muitas mulheres, de todos os tipos, se oferecendo para os homens, já que ela: “[...] se deitou com todos os sexos daqui e do mundo, viajou pelo mundo inteiro. E eu não saí nem do meu bairro. Dois ou três namorados sem o menor empenho, com preguiça de aprofundamento [...]” (TELLES, 1998, p. 15). Assim, Loris é caracterizada como um oposto de Alice em relação à vida sexual, já que a amiga teve relações com vários homens e mulheres e já esteve em vários lugares do mundo, ao que inferimos que suas relações sexuais se estendem a pessoas e culturas diversas, portando a personagem assume um *status* de experiente, diferentemente de Alice, que é virgem e nunca “nem saiu de seu bairro”. Além disso, há trechos em que Alice descreve Loris de uma maneira um tanto erotizada, como: “[...] Loris fazendo girar com o dedo o gelo do copo. **Chupou devagar o dedo molhado**” (TELLES, 1998, p. 15, grifo nosso). Essas descrições, da perspectiva da narradora, corroboram o perfil erotizado e sensual de Loris, reafirmado ainda pela questão de ser uma mulher experiente nos assuntos e práticas sexuais – total oposto de Alice.

Ao longo da narrativa, por termos a narração sob o ponto de vista de Alice, notamos que Loris está mesmo intrigada em relação ao amante, como se seus questionamentos, aparentemente curiosos, fossem uma forma de pressionar a narradora para que ela entregasse sua mentira. Disso decorre também o fato de que Loris e Afonso estão sempre rindo de Alice e de sua invenção – ou assim a narradora entende. A amiga pergunta à narradora sobre a hora que Emanuel virá, sobre o que ele faz, se Alice ainda mora sozinha na mesma casa, se Emanuel é casado; faz comentários sobre o significado do nome do amante – “aquele que há de vir” – e é a primeira a dizer, quando a campainha toca, que deve ser Emanuel, o amante de Alice que veio buscá-la – aparentando um certo tom de provocação, de falsa excitação. Alice sente-se pressionada por Loris:

Me volto para Loris que está bêbada e lúcida, o lado ruim me espicaçando, e o Emanuel?... Comecei e agora não posso parar, ninguém acredita, ninguém está se importando mas **Loris me fisgou e vem me puxando como o velho pescador puxou aquele peixe**, fiquei tão deprimida nesse pedaço da fita, **a linha mais curta, completamente esticada e o peixe**. Me deixo levar sem resistência e **agora ela está querendo — mas o que ela quer agora?** (TELLES, 1998, p. 18, grifo nosso)

No trecho destacado, podemos notar que a narradora usa uma metáfora – de uma relação entre predadora e presa – para falar da pressão que Loris está exercendo sobre ela, já que, segundo a narradora, a amiga sabe que o amante é uma invenção, uma mentira. Pela perspectiva de Alice, Loris está sendo uma pessoa perversa e ruim, deliberadamente pressionando-a em busca de pegá-la por sua mentira. Quando a narradora diz que vai embora, porque está tarde, Loris diz para que ela fique, já que está chovendo – uma tempestade, segundo ela. Logo em seguida anuncia que a campainha está tocando e que deve ser Emanuel, e então pede para que Afonso vá ver quem é. A pressão chega ao nível de fazer com que Alice cogite declarar para todos que contou uma mentira, que Emanuel é uma invenção dela. Percebemos, por todas as questões levantadas, que Loris parece representar, a uma só vez, a mulher ardilosa e manipuladora, assim como a mulher sensual, erotizada e experiente – é vista por Alice com bons olhos em relação a sua beleza e suas vivências, assim como provavelmente o é pelos homens, mas não deixa de apresentar um outro lado, este que pressiona e ridiculariza a narradora. Assim, apesar de Loris ser colocada num paradigma que pode ser entendido como negativo, estigmatizado, ela também é posta num paradigma positivo, por ser bem vista e considerada uma mulher admirável na opinião de Alice.

A segunda amiga, Solange, não aparece em muitos momentos da narrativa. A primeira vez que temos acesso à personagem é por meio da constatação de Alice de que nem ela, nem Loris e nem Afonso acreditam no amante inventado. O segundo momento em que Solange aparece é quando diz que a virgindade de Alice já estava durando muito tempo, que era um horror e eles já estavam preocupados, mas que ainda bem que a narradora havia conseguido um amante, ainda mais um amante lindo. Assim, a primeira vez na narrativa em que a virgindade de Alice é usada diretamente como forma de constrangê-la, é por meio da fala de Solange. Em outro momento temos o trecho sobre a amiga: “[...] tem corpo bonito mas a boca é grossa, vulgar — não, não! devo estar verde de inveja, tem uma boca fascinante, quisera eu” (TELLES, 1998, p. 15). Por esse trecho podemos perceber que Alice chega a expor uma opinião negativa a respeito da amiga, mas em seguida volta atrás e ainda acrescenta que deve ter sido por inveja que teve esse pensamento a respeito de Solange. A partir desse trecho podemos afirmar que a inveja, mais especificamente a feminina, também é um tópico abordado pelo conto, ainda que de maneira bastante pontual – apesar de ser sugerida também em relação à Loris e à moça não nomeada. Além da boca, a narradora acrescenta, em outro momento, que as pernas de Solange são belíssimas, corroborando a opinião estética positiva, em oposição à opinião negativa que a narradora expressa sobre si – qualifica as próprias pernas como fios de macarrão. Solange, então, representa

principalmente, em questões físicas, um referente estético de comparação para Alice, gerando um sentimento conflituoso equivalente à inveja.

Por fim, a outra personagem feminina presente na narrativa, que não é denominada, é apresentada como uma desenhista, que, num certo plano de fundo, sem interações com a narradora, flerta com um homem. O trecho de descrição da moça resume-se em:

[...] jovem desenhista, não é bonita mas soube armar um tipo com tanta imaginação que bateria a Vênus da concha se a Vênus da concha aportasse nesta praia. Faz o que eu devia ter feito: tirou partido da feiúra que virou ousadia [...]. (TELLES, 1998, p. 18)

Isto nos permite ver que mais uma vez a narradora caracteriza de forma negativa uma das mulheres, mas que ao fim a perspectiva se inverte, nesse caso dizendo que a moça era feia, mas que soube tomar partido disso e tornar-se comparável à Vênus da concha. Vênus é a deusa do amor e da beleza, o que coloca a moça como um tipo bastante atraente e interessante, ainda mais se colocarmos em questão a idade – em oposição à de Alice, que é uma quarentona. O paralelo que existe entre a moça e a Vênus faz com que esta seja relevante pela questão da sedução, mais do que por seus atributos físicos. Paula Júnior (2011), em seu estudo, escreve:

A alusão à deusa Vênus chega a ser um procedimento irônico e antitético uma vez que a deusa representa, em seu arquétipo, a ousadia da sedução, a intenção efetivada de subjugar o sexo masculino ao seu desejo, e isso, definitivamente, não combina com a personagem Alice [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 173)

A afirmação do autor corrobora ainda mais a questão de Alice como oposto das outras personagens, colocando-se em uma perspectiva negativa. Além disso, o trecho de “Emanuel” destacado, como aponta Paula Júnior (2011), ainda apresenta mais uma abordagem, agora simbólica, de temas femininos ligados à sexualidade, por exemplo. Assim, por meio da narradora-personagem e das outras personagens femininas, notamos que Telles promove uma ampla discussão acerca de temas como a virgindade, a sexualidade, os traumas, a inveja, a autodepreciação, a sedução, o desejo, etc., sob a perspectiva feminina. Expõe, de certa forma, perfis femininos bastante diversos que constituem um paralelo ao perfil que a narradora traça de si mesma, sendo levado ao ponto da comparação – resultando, sempre, na autodepreciação e diminuição de si mesma. Notamos também que as personagens – Loris e Solange, principalmente – ainda transitam entre os paradigmas positivos e negativos de caracterização, explicitando um caráter movente de configuração dessas personagens femininas – ainda que de uma maneira mais superficial. Além disso, a narradora, como peça central da trama,

constitui um sujeito bastante complexo, marcado e influenciado por imposições e estigmas relegados às mulheres pela sociedade, por isso sendo construída de maneira muito coerente.

4.3 O conto “Tigrela” e a configuração das personagens femininas

O conto “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles, foi publicado pela primeira vez em 1977, na coletânea de contos intitulada *Seminário dos Ratos*. Para nossa análise usaremos a versão correspondente a da coletânea de contos *Mistérios*, de 1998. O conto é narrado em primeira pessoa, por uma personagem não nomeada, e há uma alternância de discursos na narrativa – temos a perspectiva da narradora-personagem e também a perspectiva da personagem Romana. Podemos entender, por isso, que há o que Genette (1995) chama de discurso imediato ou discurso relatado – quando, por exemplo, a instância de narração dilui-se para dar voz a uma personagem. Dessa forma, como fizemos anteriormente nas análises, podemos pensar em uma tripla perspectiva feminina – a da autora, a da narradora e a da personagem Romana, quando assume a narração.

Resumidamente a narrativa trata do encontro por acaso da narradora-personagem com Romana, sua antiga amiga. As duas estão em um café e Romana conta sobre uma tigresa, chamada Tigrela, que ela cria em seu apartamento – ao longo do conto, como veremos mais adiante, Tigrela é descrita com ares humanos. Destacamos o ciúme como um ponto central da narrativa, já que por causa dele Romana tenta se livrar de Tigrela, facilitando seu “suicídio”. Ao final, depois de termos acesso a trechos de pavor, medo e apreensão de Romana, ela acrescenta nas últimas linhas do conto: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 1998, p. 101) – trecho que nos ajuda a instituir a presença do fantástico. Tigrela, então, seria uma jovem? Transformara-se em uma jovem? Tigrela seria um duplo de Romana? Estas questões, colocadas pelo final em aberto – característica da escrita de Telles – e jamais resolvidas, promovem a hesitação, de Todorov (2014), ou a incerteza, de Bessière (2012). Pela presença do fato insólito, a incerteza sobre ele, a ambiguidade provocada pela narrativa, pelas possibilidades de entendimento e pelo trato dado a elas, podemos assumir que o conto atende à condição básica de estabelecimento do fantástico.

Antes da análise da personagem Romana – foco de nosso estudo sobre personagem feminina –, trataremos de Tigrela. Romana, assumindo a narração, conta à amiga que ganhou

a tigresa de um namorado, que esteve na Ásia, e que ela cria o animal em seu apartamento. Fala ainda que Tigrela tem: “Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora” (TELLES, 1998, p. 95). Já neste trecho, inicial, podemos notar que Tigrela assume um *status* humano, levado ao longo da narrativa, mas não deixa de ser mencionada como um animal – fator que intensifica caráter insólito/fantástico final, anteriormente apontado. Além disso, a frase, que se encerra parecendo incompleta, colabora para a incerteza acerca de Tigrela – este procedimento formal, a elipse, é apontado por Ceserani (2006) como recorrente no estabelecimento do fantástico. Em dados momentos temos acesso à informação de que a tigresa não passa de um gato aumentado, já que seu crescimento foi condicionado pelo tamanho do apartamento – este decorado com estilo asiático, com tapeçarias e adornos que combinam com Tigrela. Esta, ao longo do conto, reúne características humanas, tais como: gostar de uísque e saber quando ele é falsificado; gostar de ouvir Bach; ser vegetariana; ter dentes sensíveis e preferência por creme dental sabor hortelã; ficar deprimida – e bêbada – a ponto de tentar suicídio; sentir ciúmes – e, por ter consciência de tudo, sabotar Romana em suas relações amorosas; ser sensível ao tato e aos cheiros; gostar de jóias; chorar de raiva; ser soberba; etc.

Quando Romana fala do gosto de Tigrela por Bach, cita a *Paixão Segundo São Mateus* como sendo particularmente uma música sempre muito ouvida e apreciada pela tigresa. Esse dado pode ser entendido como uma referência ao oratório que trata do evangelho de São Mateus e aborda o sofrimento e a morte de Jesus Cristo, causada pela traição de Judas Iscariotes. Sendo assim, podemos destacar a referência ao texto bíblico, ainda que por meio do universo musical e sem estender-se para além disso. Ainda sim, pela referência, podemos assimilar a questão bíblica ao conto, já que, de certa forma, em “Tigrela” há também uma relação com esta temática: Tigrela tem ciúmes de Romana com o ex-namorado, por exemplo, e por isso considera-se traída, fato que leva a um comportamento agressivo da tigresa e, por consequência, leva Romana a planejar a morte da companheira de apartamento. Nessa possibilidade de leitura, como apontamos, há uma certa ligação do conto de Telles com o texto bíblico, do qual inferimos a similaridade das temáticas do sofrimento, da traição e da morte – agora com protagonismo feminino, diferente do texto bíblico.

Outro ponto que destacamos é a questão de Tigrela ser vegetariana. Segundo Romana: “Tigrela só come legumes; ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa, que carne dá mau hálito. E certas idéias, disse e apertou minha mão. Eu preciso de você.” (TELLES, 1998, p. 98). Em primeira instância Romana está falando de uma tigresa, portanto um animal carnívoro, que caça para comer; porém, Tigrela não come carne e nem caça, o que nos

permite pensar que essas “certas ideias” a que Romana se refere podem dizer respeito a tigresa voltar a ter seu instinto animal despertado, predando-a. Ainda ao final do trecho destacado, a personagem acrescenta uma súplica à narradora, mostrando de certa forma um pedido de ajuda. Em outro momento, Romana acrescenta sobre Tigrela: “Não usa o fio dental porque não come nada de fibroso, mas se um dia me comer sabe onde encontrar o fio” (TELLES, 1998, p. 99). Este trecho atesta a possibilidade ou medo que Romana tem de ser predada – e morta – pela tigresa. Dessa forma, o medo de Romana em relação a Tigrela assume um importante lugar na construção da narrativa, seja o medo real do animal, ou o medo simbólico representado pela imagem da tigresa ou por seu duplo – ponto que destacaremos mais à frente.

Por fim, trataremos da questão de Tigrela com a bebida e o suicídio. Romana fala à amiga que Tigrela gosta de uísque, que sabe beber e que apenas na bebedeira tenta suicídio. Certa vez quase se jogou da sacada do apartamento:

E Romana sorriu quando se lembrou do bicho dando cambalhotas, rolando pelos móveis até pular no lustre e ficar lá se balançando de um lado para outro, fez Romana imitando frouxamente o movimento de um pêndulo. Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz. **Depois ficou deprimida e na depressão se exalta**, quase arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas. No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, **que nem gente, igual**. (TELLES, 1998, p. 96, grifo nosso)

O trecho mostra a inconstância de Tigrela, bem como a inconstância da relação entre ela e Romana. Além disso, atentamos para a exaltação de Tigrela, que chega a uma explosão de raiva. Este é mais um momento que reforça o medo que Romana sente da tigresa – apesar de terem também momentos felizes juntas. A relação de Tigrela e Romana, muitas vezes, lembra uma relação amorosa. Paula Júnior (2011), a esse respeito, fala em uma temática de lesbianismo – ponto que abordaremos mais à frente. Ainda pelo trecho transcrito anteriormente, chamamos atenção para a questão de Romana descrever a cena toda e, ao final, dizer que Tigrela se comportou igualzinho gente, ser humano, sendo mais um ponto que promove a intensificação do *status* dúbio da personagem: mulher-tigresa.

Em relação à narradora-personagem, percebemos que ela assume um papel mais de ouvinte e observadora, não possibilitando para nós uma análise particularizada de sua configuração no conto. Mas é por meio de sua narração, sua perspectiva, que temos acesso a pontos muito significativos sobre Romana, como quando notamos que ela está provavelmente bêbada, bastante nervosa e impaciente com alguma coisa. Em dado momento, a narradora faz um questionamento bastante importante a Romana e recebe uma resposta inesperada:

[...] não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula, e se for mais feliz na outra? Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser. Não vai lhe dar ao menos a liberdade de escolha? [...] Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar. (TELLES, 1998, p. 100)

Pelo trecho podemos entender que a narradora questiona Romana sobre manter a tigresa presa e se isso não seria algo que tiraria do animal sua liberdade, ao que Romana responde que a liberdade está no conforto e que ela mesma foi submetida a isso pelo seu namorado, Yasbeck. Em seguida a narradora acrescenta que Romana está fazendo o mesmo com Tigrela: mantendo-a presa para depois descartá-la. Por meio deste ponto exposto percebemos a relação de poder invertida: antes Romana foi privada de certa liberdade, por parte de seu namorado, até ser descartada; agora priva Tigrela e pretende descartá-la. Assim, na relação entre Tigrela e Romana, esta é que assume o papel de privar a tigresa de sua liberdade, em nome do conforto, e, ao embebedar a tigresa e esperar que ela cometa suicídio, pretende descartá-la. É possível concluir, então, que a personagem inverte seu papel de vítima – com relação a Yasbeck –, tornando-se a agente do controle – com Tigrela.

Após tratarmos de Tigrela e da narradora, entraremos na análise da personagem Romana, que nos fará abordar melhor outras questões, mobilizando reflexões já mencionadas em nossa análise até aqui, como a do duplo, a do lesbianismo e a do ciúme. Trataremos, mais especificamente, da configuração de Romana como personagem feminina concebida por Telles.

4.3.1 A personagem Romana: o duplo, o lesbianismo e o ciúme

Já na primeira linha do conto a narradora nos informa que Romana estava meio bêbada e que, em alguns momentos, seu olhar fugidio desaparecia e sua feição transformava-se de caça em caçadora. Por essa afirmação podemos depreender que Romana oscilava entre um comportamento avoado, desligado e embriagado, e um comportamento amedrontado, alerta, até calculista. Em dado momento, depois de Romana contar que vivia com Tigrela em seu apartamento e narrar o episódio da embriaguez e quase suicídio da tigresa, a narradora constata sobre a amiga: “Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar num cálculo sombrio. Ficou em silêncio. Esperei. Quando recomeçou a falar, me pareceu uma jogadora excitada, escondendo o jogo na voz artificial [...]” (TELLES, 1998, p. 96). Assim como neste trecho destacado, ao longo do conto notamos que Romana se apresenta

dessa forma oscilante, já pontuada, e que está ansiosa, sempre preocupada com as horas, como se esperasse o momento em que algo deveria acontecer. Por isso, assim como a narradora, ficamos com a sensação de espera, como se a qualquer momento algo pudesse ser revelado. Ao final do conto percebemos que o que deixava Romana ansiosa e agitada era a possibilidade de Tigrela ter ou não se jogado da sacada do apartamento, depois de tomar o uísque da tigela. Porém, tal como é esperado de um conto fantástico, não temos a resolução da questão, mas, sim, nos são colocadas novas perguntas: sobre a natureza de Tigrela, sobre a sanidade de Romana e sobre o tipo de relação entre as duas.

Antes de entrarmos nessas questões, faz-se necessário ainda atentar para a caracterização de Romana. A personagem, além de descrita como aparentemente bêbada e oscilante entre o estado de alerta e de devaneio, também é apresentada como uma mulher bela, mas triste. Suas mãos são geladas, seus dedos são magros – a ponto do anel escorregar deles – e, em dado momento, é descrita como artificial, apática, frívola. Segundo a narradora, a Romana do café, a do tempo atual da narrativa, conservava apenas a beleza da Romana dos tempos de escola, e até na alegria era triste. Desta forma, a caracterização presente no conto, acrescida do discurso imediato – em que a personagem toma a palavra do narrador –, nos leva a uma imersão pelo universo interno caótico e complexo da personagem, bem como às suas modificações pessoais ao longo do tempo; além de, com especial ênfase, nos apresentar um panorama sobre sua relação com Tigrela – questão central do conto.

Em primeiro lugar destacaremos a questão da relação entre Romana e Tigrela por meio da presença ou identificação da temática do duplo. Para Paula Júnior (2011), em seu estudo sobre o fantástico feminino, uma das categorias expostas de *temas do tu* – resgatadas de Todorov – é a do duplo, tratada como subtema da alteridade. Para ele, o duplo é: “[...] um tipo de desdobramento da personalidade e, às vezes, de bilocação em que o eu, aparentemente conhecido, consegue vislumbrar a sua outra face, o eu desconhecido, ou seja, seu duplo” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 127). Segundo sua formulação, o encontro com o duplo e a resolução do conflito geralmente acaba por proporcionar uma aniquilação do eu ou do duplo, o outro. Além disso, para um maior entendimento, resgatamos algumas ideias de López (2006). De maneira geral, para a autora, o duplo se dá por meio de uma confrontação entre duas facetas de uma mesma personagem, que coexistem no mesmo espaço ou mundo ficcional, resultando em questionamentos sobre identidade e unidade, já que são resultados de um confronto entre o eu, o original, e o outro, a cópia. Além disso, para a autora, a presença do duplo pode suscitar, por exemplo, a usurpação de personalidade e o impulso de aniquilar o rival (a cópia do eu original). Dessa forma, no conto Tigrela, podemos mobilizar em uma

dada leitura este conceito de duplo, em que Tigrela – tigre + ela – poderia ser o duplo, a cópia ou a outra face de Romana, que é o eu original. Em dado momento da narrativa, Romana expressa:

No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se estirar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa. (TELLES, 1998, p. 95)

Neste trecho destacado podemos notar que Tigrela e Romana se misturaram de uma tal forma que já não é possível saber o que era influência de uma ou de outra. Em outro fragmento de Romana, podemos ler: “Às vezes nos medimos e não sei o resultado, ensinei-lhe tanta coisa, aprendi outro tanto” (TELLES, 1998, p. 99). Estes pontos confluem para questionamentos como: quem estaria imitando quem? Quais comportamentos eram assimilados e quais eram delas mesmas? Essas são questões corroboradas ainda mais pelos relatos de Romana que também não entendia o limite entre uma e outra. Portanto, ao decorrer do conto, começamos a pensar em Tigrela como uma extensão de Romana, ou mesmo como uma projeção dela. Podemos pensar que a tigresa, como é descrita, poderia ser a outra faceta mais irracional – animal – da personagem: melancólica, dramática, enciumada, violenta, presa para ser domesticada em nome de um conforto limitante – reflexo de quando Romana esteve presa na relação com Yasbeck.

Ao final do conto, quando sabemos que Romana pretende embriagar Tigrela para que ela cometa um suicídio, podemos pensar na questão já exposta da aniquilação do eu ou do outro, resultado do confronto entre o eu original e a cópia. Sob esta via de entendimento, Romana tenta aniquilar o seu duplo, Tigrela, mas também corre o risco de aniquilar-se a si mesma, já que está confrontando sua outra faceta, que pode ser entendida como violenta. Caso consideremos a questão do duplo, Romana e Tigrela, em seu embate, poderiam aniquilar uma parte de si – a que sucumbir ao processo – ou ainda eliminar as duas versões, resultando na morte da personagem e de seu duplo. Porém, neste conto de Telles, não há uma resposta definitiva sobre qual das partes foi ou será aniquilada, mas há a afirmação de que, caso o plano da personagem dê certo, o porteiro avisará que uma jovem nua se jogou da sacada - Tigrela. Seria, então, esta jovem a própria Romana que, bêbada, depois de voltar para casa, tentaria o suicídio como sendo Tigrela, seu outro eu? Esta impossibilidade de resolução, bem como a temática do duplo, corrobora um intenso efeito fantástico na narrativa.

Além disso, encarada a questão sob o viés do duplo, podemos entender que há uma tripla perspectiva fornecida sobre Romana, permitindo-nos acesso: ao seu exterior, por meio

da narradora; ao seu eu consciente, por meio da própria personagem; e ao seu eu inconsciente ou eu mais irracional, por meio de Tigrela. A primeira é a expressão social de Romana; a segunda é a expressão privada ou pessoal – aquela que está reservada a uma esfera em que não há compromisso com o outro, salvo aquele que a alteridade impõe; e a terceira é como a expressão de uma faceta que Romana tenta esconder, controlar ou destruir. Esta última é, portanto, a face de si mesma, mais instintiva, que Romana pretende eliminar, para sentir-se “livre” e para, por exemplo, deixar-se relacionar novamente com Yasbeck – o homem mais ciumento com quem já se relacionou, que contratou um detetive para segui-la e que tolhia sua liberdade em nome do conforto que proporcionava. Dessa forma, nesta tripla perspectiva de Romana – caso assumamos Tigrela como seu duplo –, podemos ter acesso às camadas da personagem que imprimem nela uma complexidade inquestionável, evidenciando ainda uma linearidade inexistente, que não a coloca nem só como presa, nem só como predadora, além de não reduzi-la apenas ao olhar de um terceiro. Romana, então, a uma só vez, pode ser entendida por meio de suas duas facetas e também por meio da perspectiva da narradora.

Paula Júnior (2011), ainda, com relação aos *temas do tu*, assimila o conto “Tigrela” com a temática do lesbianismo – uma categoria temática do fantástico feminino correspondente à que Todorov chamou “homossexualismo”, uma forma de amor ou de relação sexual que as narrativas fantásticas retomam como temática para instaurar-se. Assim, dadas as possibilidades de leitura, essa é uma temática que pode ser identificada no conto, juntamente à questão da metamorfose. Com relação direta ao lesbianismo, podemos entender que se considerarmos a relação de Romana e Tigrela – por toda aproximação, confusão entre as identidades e, principalmente, o ciúme – como romântica, poderíamos ainda entendê-la como o oposto direto da relação de Romana com Yasbeck, seu ex-namorado – como já esboçamos anteriormente. Por essa via de entendimento, somando a questão da metamorfose, poderíamos dizer ainda que uma possibilidade de interpretação é que Tigrela metamorfoseou-se em uma moça que Romana mantém sob seu poder, retida no apartamento de luxo. Assim, a relação das duas, dadas as passagens de explosão de raiva de Tigrela e de seu manifesto ciúme de Romana com Yasbeck, ou com qualquer moça mais nova e bonita, parece se configurar num caminho das relações românticas, ganhando um maior destaque do que a relação heterossexual, que fica como pano de fundo ou mera comparação para a relação das duas mulheres. Fato que, como dissemos, é uma das temáticas reconhecidas por Paula Júnior (2011) como traço da escrita feminina e do fantástico feminino. Se considerarmos o lesbianismo como via de abordagem do conto, entendemos que Telles, por meio da relação fantástica entre Romana e Tigrela, promove ainda mais um debate em sua narrativa: a relação

homoafetiva entre duas mulheres e seus possíveis desdobramentos. Este ponto, mesmo que sugestivo, se estende para além da expressão corrente da sexualidade feminina, enveredando por um caminho que, quando abordado, costuma ser erotizado sob a perspectiva masculina.

Dessa forma, no conto “Tigrela”, temos Romana como personagem central, sendo nosso foco de análise, e é por meio de suas relações que os temas se estabelecem. Assim, entre ela e Tigrela, temos a mobilização de temas mais formais, identificados principalmente por meio das reflexões de Paula Júnior (2011), como o duplo, o lesbianismo e a metamorfose, por exemplo; e temos questões concernentes mais às relações pessoais, com foco no sujeito feminino, como o ciúme, as relações amorosas – hetero e homossexuais –, questões concernentes à liberdade e ao sentimento de posse, entre outras já citadas. Todas elas, direta ou mais indiretamente, são tratadas de acordo com a perspectiva feminina e seus desdobramentos, apresentando-nos não uma visão unilateral, mas multifocada da subjetividade feminina – esta, ainda, configurada com várias camadas.

4.4 O conto “Noturno Amarelo” e a configuração das personagens femininas

O conto “Noturno amarelo”, de Lygia Fagundes Telles, foi publicado originalmente em 1977, no livro *Seminário dos Ratos*. Para a análise que faremos, a versão usada é a que está presente na coletânea de contos do livro *Mistérios*, de 1998, da editora Rocco. O conto é narrado em primeira pessoa, pela personagem Laura, e nos permite pensar que há uma dupla perspectiva feminina – a da autora e a da narradora-personagem. Resumidamente a narrativa trata da experiência de Laura com seu passado, em busca de esclarecimento e perdão com seus familiares. A personagem está numa viagem de carro, com seu namorado Fernando, e o conto se inicia pelo momento em que os dois estão parados fora do automóvel tentando resolver um problema. Logo no início já percebemos, pelo diálogo dos dois, que a relação amorosa está deteriorada, que Laura não ama mais Fernando e nem quer estar mais com ele. Em seguida, a narradora-personagem começa a sentir o aroma da flor dama-da-noite e acaba sendo atraída por um caminho na beira da estrada, pelo qual segue quase correndo:

Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca **fora do tempo, mas dentro do jardim**. O perfume que me servira de guia estava agora diluído, como se, cumprida a tarefa, relaxasse agora num esvaimento [...]. (TELLES, 1998, p. 162, grifo nosso)

O trecho apresenta-nos o início da jornada de Laura pelo seu passado e em busca do perdão, estes materializados na casa alta e branca, a qual a personagem reconhece como sendo de seus avós, a de sua infância. Outro ponto bastante pertinente de ser notado, concernente à construção do fantástico neste conto, é que a casa estava fora do tempo, mas dentro do jardim – este também, mais tarde sabemos, não está situado no espaço real ou seu espaço de origem.

Paula Júnior (2011), em seu trabalho sobre o fantástico feminino, seguindo a mesma sistematização de Todorov (2014), cita o conto “Noturno amarelo” como exemplo de transformação do tempo e do espaço – categoria que pertence aos *temas do eu* e dizem respeito à relação do indivíduo com o mundo, à sua percepção em relação ao que é exterior. Sobre o tempo na literatura fantástica, Paula Júnior (2011) ressalta, por meio das ideias de Todorov (2014), que esta é uma categoria diferente do tempo da vida cotidiana; nas narrativas fantásticas, às vezes, o tempo está suspenso, os limites entre passado, presente e futuro são diluídos e podem apresentar-se de maneira amalgamada, simultânea. Podemos notar, no conto, que Telles faz uso da temática temporal, já que Laura está no presente, tendo contato com seu passado, como se fossem tempos simultâneos – assim os limites são diluídos. Podemos notar isso em trechos como: “**O passado confundido no futuro** que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou das velas? Apaguei-as [...]” (TELLES, 1998, p. 166, grifo nosso); “Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, **se os atuais ou os de outrora**” (TELLES, 1998, p. 167, grifo nosso); “Um ou outro elemento esclarecedor, que eu já tinha ou ia ter, me advertia que **era nova essa noite antiga**” (TELLES, 1998, p. 167, grifo nosso); “**O tempo não alcança vocês**, Avó, eu disse. Estão todos iguais. Iguais” (TELLES, 1998, p. 172, grifo nosso).

Dessa forma, podemos afirmar que a personagem passa, no presente, pela experiência com seu passado e, quando retorna ao carro, com o namorado, descobre que o tempo entre sua saída e sua chegada não transcorreu: ainda é o mesmo horário, nove horas da noite – horário que marcava no relógio da casa da avó, durante sua interação com os parentes, e no painel do carro quando ela volta para a estrada. Sampaio (2015), em seu estudo, formula a esse respeito:

Nenhuma anormalidade revestiria o fato, se ele se configurasse no tempo em que se situa a personagem ou se acontecesse em um sonho. A transposição entre o limite que separa o presente do passado, no entanto, ultrapassa o senso racional e instaura o inexplicável, pois há a prova final da ocorrência [...]. Quando retorna da sua viagem, Laura percebe que traz na mão a pulseira que Eduarda lhe ofertara como nova aliança de amizade [...]. (SAMPAIO, 2015, p. 273)

A autora ainda aponta que essa prova final, que garante a veracidade do fato insólito, é um recurso bastante usado na literatura fantástica tradicional. Sendo assim, já pelo trato com o tema do tempo, que provoca hesitação ou pelo menos a impossibilidade de resolução do fato insólito – surgem perguntas como: foi uma viagem no tempo? Laura estava apenas devaneando? O que explica a pulseira/argola em sua mão? – podemos entender que a narrativa se enquadra nas condições básicas que estabelecemos aqui como necessárias ao fantástico. Além disso, há a questão do espaço, bastante cara à composição do sobrenatural e o estabelecimento do fantástico. A casa da avó, que surge no caminho seguido pela margem da estrada, é resultado da tensão entre o espaço real de pertencimento da casa e um espaço totalmente mental, o da memória de Laura. Assim, o espaço da casa encontrada por Laura no presente diegético, que permite sua existência como tal na narrativa, é o espaço que resulta da junção dos dois outros espaços – Schwartz (1981), em seu estudo sobre Murilo Rubião, também destaca esta característica como típica da narrativa fantástica. Dessa forma, apontadas as questões do fato insólito e da dúvida que se estabelece acerca dele, bem como do trato dado às categorias de espaço e tempo, assumimos o conto como fantástico e partimos agora às outras questões.

Antes de iniciarmos de fato a empreitada, faz-se necessário ainda um esclarecimento: sobre quais são as questões tão importantes para Laura que a fizeram confrontar seu passado, movida por sua consciência devoradora, em busca de perdão. Em um trecho que apresenta a fala de Ducha – prima de Laura, que contava por volta de treze anos e era provocadora e tagarela – temos acesso a um resumo dos fatos que encheram Laura de culpa: “Não veio buscar Ifigênia que queria cumprir a promessa, não trouxe meu espelho, roubou a torre do Avô, roubou o noivo de Eduarda e não visitou a Avó! É demais!” (TELLES, 1998, p. 173). Laura prometera que levaria Ifigênia para pagar uma promessa, mas nunca cumpriu; ficou com uma blusa de Ducha e nunca deu em troca o espelho que tinha prometido à menina; e assim por diante, como disse Ducha. Além disso, com relação à questão de Eduarda, a prima de quem Laura roubou o namorado, ainda temos que considerar Rodrigo, com quem Laura viveu um amor dos tempos de moça. Podemos resumir a questão como: Eduarda tinha um namorado, professor de Alemão; Laura tinha uma relação com Rodrigo e os dois se amavam, apesar terem uma relação um tanto caótica; Laura roubou o namorado de Eduarda, traindo não só a prima, mas também Rodrigo; este, como podemos concluir, tentou o suicídio depois do drama com Laura, quase conseguindo se matar com um tiro no peito. A esse respeito, em dado momento, Laura narra:

Tinha o Rodrigo (meu Deus, o Rodrigo!) que era o meu querido amor, um amor tumultuado, só imprevisão, só loucura, mas amor. E achei que seria a oportunidade de me livrar dele, a troca era vantajosa, mas calculei mal, logo nos primeiros encontros descobri que a traição faz apodrecer o amor. (TELLES, 1998, p. 169)

No trecho transcrito, Laura se explica com relação aos conflitos com Eduarda, como se falasse com ela, pedindo desculpas. A narradora, então, expressa as traições que cometera em relação a Rodrigo e Eduarda, quando tomou o namorado de sua prima e largou Rodrigo, trocando-o. Laura também afirma, momentos antes, que se envolveu com o namorado de Eduarda porque achava que os dois já estavam separados, mas em seguida se desculpa, com um discurso de quem sabia que estava traindo a prima, motivo que nos leva a crer que mentiu em sua afirmação de que não sabia que os dois estavam juntos. Além disso, o conto levanta a questão do amor, envenenado pela traição, a ponto de fazer Laura se afastar de toda a família só para não confrontar a culpa que sentia. Estes pontos temáticos citados – o amor, a traição, a culpa, as relações familiares, a busca pelo perdão – marcam características importantes das narrativas de Telles: a exposição e discussão da interioridade feminina, sem por isso reduzi-la a um único papel – sem que a mulher seja tida ou vista como apenas boa, ou como apenas má, apenas como vítima ou apenas como megera. Assim, por meio dessa viagem no tempo, vivida por Laura, vemos a exposição de seu lado vulnerável, resultado da culpa, mas também de sua redenção, deixando a polaridade de lado e expressando a subjetividade da mulher-personagem – acrescida ainda da questão de ser escrita sob a perspectiva feminina.

4.4.1 A personagem Laura: o amor, o passado e o perdão

Vistos esses pontos, faz-se necessária a análise da configuração ou construção da personagem Laura dentro do conto. É importante ressaltarmos que a personagem, ao se confrontar com seu passado, viu a todos como se o tempo não tivesse passado, mas ela estava como a Laura do presente, com todos os anos a mais e todas as diferenças físicas. Ela estava com o cabelo mais curto, mais magra e maquiada, pontos que Ifigênia e a Avó ressaltam, inclusive dizendo que a preferiam como era antes, com cabelo maior e sem estar com a cara pintada. A esse respeito podemos pensar que, talvez, Laura não se sentia aprovada pela família, ainda mais quando comparada à prima, Eduarda – como podemos notar pelas interações com a Avó. Em dado momento, quando está refletindo sobre a relação com Eduarda, Laura expressa: “[...] sim, eu era ciumenta, insegura, quis me afirmar e tudo foi só decepção, sofrimento” (TELLES, 1998, p. 169). O trecho destaca a caracterização que a personagem faz de si mesma, com relação à sua versão mais jovem, ressaltando, mais uma

vez, o arrependimento e a culpa. Além disso, quando diz que era ciumenta, insegura e que queria se afirmar, podemos entender que estes sentimentos eram em grande parte motivados pela comparação – tanto pessoal, quanto familiar – com Eduarda. Isto pode indicar que a grande culpa e arrependimento de Laura foram motivados por uma atitude de autoafirmação, mais do que por pura maldade. Seria, por exemplo, como se ela, por ciúmes e inveja, quisesse concorrer com a prima, vencendo-a na conquista do professor de Alemão.

Em outro momento, Laura, ao dizer que sente medo, ouve de sua avó: “Medo do quê, minha querida? Mas você não está amando? Então precisa amar – disse, olhando para as minhas mãos. – Nenhum anel especial? Nenhum namorado especial?” (TELLES, 1998, p. 171). E, logo em seguida, é novamente comparada com Eduarda, que estava muito feliz e radiante por ter arranjado um namorado. Pela fala da Avó, podemos perceber que a felicidade é posta em paralelo com as relações amorosas, com as quais Laura alcançaria uma felicidade e segurança que só um namorado ou marido poderiam proporcionar. Além disso, em dado momento, Eduarda diz que engordou porque estava feliz em sua relação com o professor de Alemão. Este ponto nos leva a pensar em uma oposição entre o estado das duas moças: Eduarda amando, feliz e robusta; Laura sem uma paixão, magra e abatida. Assim, além de destacarmos a questão da comparação, notamos que, nas colocações da Avó, é possível uma interpretação que nos apresenta uma visão mais conservadora, de uma mulher marcada por sua geração e que, por isso, transmite a ideia a outras mulheres de sua família, como suas netas. Laura, que não se adequou aos padrões da Avó, acabou por sentir-se excluída do meio familiar, enquanto Eduarda, a prima, parecia agradá-la, já que estava noiva e iria se casar. Estes motivos, por exemplo, podem ser apontados como colaboradores para a sensação de inveja que Laura sentia e para ela querer se afirmar tomando o noivo da prima.

Considerados estes pontos, faz-se necessário pensar nas duas relações amorosas de Laura expostas no conto: com Rodrigo e com Fernando – desconsiderando a breve relação com o namorado da prima, já citada anteriormente. Como já vimos, a relação com Rodrigo era motivada por amor, mas se resumia, em palavras da narradora, em tumulto, imprevisão e até em loucura. Em dado momento, a narradora diz a Rodrigo: “– Eu te neguei, Rodrigo. Te neguei e te traí e traí Eduarda. Mas queria que soubesse o quanto amei vocês dois” (TELLES, 1998, p. 174). O trecho nos mostra que a relação com Rodrigo envolveu amor, mas que Laura, por suas inseguranças e vontade de autoafirmação, negou e mesmo usou a situação como desculpa para se envolver com o namorado da prima. Rodrigo, que se qualifica como um homem sensível, afirma: “– Se a gente não trair os mais próximos, a quem mais a gente vai trair? (Ficou sério.) – Éramos muito jovens” (TELLES, 1998, p. 174). As falas dele

configuraram-se como um dos perdões mais esperados por Laura. Já a relação com Fernando, qualificada pela narradora como “aventura medíocre, de gozo breve e convivência comprida”, com quem Laura está comprometida no presente e com quem interage no início e no fim do conto – sem relação com sua experiência com o passado –, configura-se como falida e desgastada. Já no primeiro parágrafo do conto podemos ter um vislumbre sobre a relação dos dois:

Fernando arrancou o paletó no auge da impaciência e perguntou com voz esganiçada se eu pretendia ficar a noite inteira ali de estátua, enquanto ele teria que encher o tanque naquela escuridão de merda, porque ninguém lhe passava o raio da lanterna. Inclinei-me para dentro do carro de portas escancaradas, **outra forma que ele tinha de manifestar o mau humor era deixar gavetas e portas escancaradas. Que eu ia fechando em silêncio, com ódio igual ou maior.** Fiquei olhando o relógio embutido no painel. (TELLES, 1998, p. 161)

O trecho destacado mostra que Fernando era bastante impaciente e até ríspido com a namorada, inclusive não parecia querer esconder seu mau humor, como no caso de deixar as gavetas e portas abertas. Em resposta, corroborando ainda mais o caráter falido da relação, Laura ia fechando as portas, de maneira a demonstrar igual ou maior ódio em relação a Fernando. A narradora, ao refletir sobre a situação, pensa consigo mesma que já fazia tempo que queria estar sem Fernando, mesmo antes do problema com o carro. Outro trecho que nos mostra o caráter da relação dos dois e o sentimento da personagem é sintetizado por uma metáfora de Laura, quando conta um episódio de discussão entre o casal sobre o fio dental. Fernando é ríspido com Laura porque ela não pensou em comprar outro fio dental, já que o anterior estava acabando, ao que a personagem conta revivendo o momento:

Não está, respondi, é que ele se enredou lá dentro, se a gente tirar esta plaqueta (tentei levantar a plaqueta) a gente vê que o rolo está inteiro mas enredado e quando o fio se enreda desse jeito, nunca mais!, melhor jogar fora e começar outro rolo. Não joguei. Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava? (TELLES, 1998, p. 162)

Assim, a metáfora usada pode ser entendida como um paralelo da relação dos dois: da mesma forma que seria melhor jogar fora o fio dental quando ele se enreda, também seria melhor Laura ter terminado a relação com Fernando há muito tempo, já que as coisas não estavam mais funcionando; mas ela ainda insistia em tentar desenredar – resolver – a situação impossível. Logo em seguida pensa o porquê de não ter desistido da relação com Fernando e conclui que pode ser por medo da solidão ou por temer, com o término, ter que confrontar a si mesma e entender-se, encontrar-se – mesmo que esta fosse uma vontade dela, era evitada, por medo.

Nesse sentido, podemos pensar que a experiência de Laura em confrontar seu passado com a família – situação que ela evitava desde jovem – tenha colaborado para que ela se entendesse e se encontrasse. A experiência, como a própria narradora afirma, faz com que tudo seja pensado em termos de antes e depois da confrontação com o passado, podendo indicar que o problema do relacionamento amoroso com Fernando tenha também adquirido nova perspectiva e que os problemas do passado se refletiam até em sua relação presente. Assim, essa perspectiva da personagem, de atestar textualmente o paralelo de sua vida entre antes e depois da confrontação com seu passado, nos faz perceber a evolução pessoal da personagem. Antes, refém do medo de confrontar a si mesma, de se conhecer, da culpa pelos fatos passados, e, depois, perdendo-se e entendendo que suas marcas adquiridas há anos ainda refletiam em suas relações futuras e em sua felicidade. Mais uma vez, Telles nos apresenta uma personagem não linear, complexa e que se depara não só com confrontações decorrentes de terceiros, do mundo exterior, mas também decorrentes de si mesma, de seu processo individual, interior e pessoal.

Vistos os pontos destacados, podemos entender que as raízes dos problemas de Laura se dão em seu passado, relacionados principalmente à dupla traição que cometera contra Eduarda e Rodrigo. Os dois problemas influenciaram não só em seu emocional, mas também a fizeram fugir de sua família, provavelmente pela vergonha do ocorrido, e refletiram em sua vida até o ponto em que culminam na relação falida com Fernando. Dessa forma, o fato insólito que compreende a temática do tempo e do espaço são motivos narrativos para a construção da história de Laura, para expressar o enfrentamento das culpas do passado e para chegar a uma possível superação de traumas que se refletiam até seu presente. O conto tematiza não só a simultaneidade ou sobreposição temporal fantástica, mas também a viagem pessoal de Laura, proporcionando a ela seu espaço de subjetividade, de mulher em busca do perdão e do autoconhecimento, relegando à personagem feminina não um estigma fadado à polaridade, mas, sim, uma trajetória passível de erros e acertos, em que a mulher não se resume a um único papel nem a um único fim – de punição ou de morte, como é característica do fantástico tradicional androcêntrico.

Apresentadas e discutidas as narrativas pertencentes à perspectiva de autoria feminina, por meio dos contos selecionados de Lygia Fagundes Telles, partimos para as considerações finais. Estas se debruçam sobre a questão da diferença de gênero na autoria,

com foco na configuração das personagens feminina nas narrativas fantásticas – aqui materializadas pelo *corpus* selecionado e já analisado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, buscamos, inicialmente, trilhar um percurso do centro às margens, apresentando as teorias sobre o fantástico tradicional – aquele que se pautou no cânone dessas obras literárias, portanto majoritariamente na perspectiva masculina de autoria – e o fantástico feminino, proposto por Paula Júnior (2011) e pensado em paralelo às teorias centrais; assim como buscamos discutir a questão sobre as autorias masculina e feminina constituírem categorias distintas de análise. A respeito desses dois pontos unidos, e sendo a literatura fantástica considerada como uma ruptura e uma produção que se estabelece como uma reação ao cânone da literatura em geral – como podemos depreender, por exemplo, das ideias de Covizzi (1978) –, a literatura de autoria feminina, então, nos permite pensar em uma ruptura ainda maior.

O fantástico feminino, segundo o que buscamos mostrar, rompe com o cânone como produção literária – como gênero ou modo literário – e como perspectiva de autoria feminina diante da hegemonia de escrita masculina. Além disso, ao longo de nosso trabalho, buscamos uma perspectiva de análise pautada na não atribuição de valor com relação ao gênero de autoria, como propõe Coelho (1991). E, no que diz respeito à dupla ruptura do fantástico feminino, embasado no que já apontamos e levando em conta o que já foi exposto sobre a autoria feminina, ainda destacamos mais um ponto:

[...] não é possível pensarmos a criação artística ou literária, em sua verdade maior, sem pensarmos na Cultura em que ela está imersa. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma literatura feminina e uma literatura masculina... pois as coordenadas do Sistema Social/Cultural ainda vigente estabelecem fundas diferenças entre o ser homem e o ser mulher. Dessa diferença derivam, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro. (COELHO, 1991, p. 95)

Se, como propõe Roas (2013), o fantástico só é possível a partir do referente do que conhecemos como real, por meio dos diversos contextos sociais, é possível assumir que os homens e as mulheres, enquanto seres sociais diferenciados pelo gênero biológico e construto social, não experimentam a mesma realidade convencionalizada pelo “sistema social/cultural”. Por isso podemos também assumir que há, na produção de homens e mulheres autores, o que Coelho (1991) chamou de "certas peculiaridades". Estas configuram diferenças, em diversos níveis, na escrita sob a perspectiva de autoria masculina e feminina, especialmente no que se refere à configuração das personagens femininas, como buscamos mostrar em nosso estudo. Somado a isso, devemos considerar também que a mulher autora, ao se inserir em um contexto de produção hegemonicamente masculino – ainda que, a partir do século XX, elas

tenham conquistado um maior espaço na sociedade e na literatura –, carrega, em maior ou menor medida, influências da tradição canônica androcêntrica na composição de suas narrativas fantásticas e na caracterização/configuração das personagens femininas, que podem se manifestar em maior ou menor grau em suas produções. Isso, em diversos casos, evidencia o papel duplo da escrita feminina, apontado por Paula Júnior (2011) e Showalter (1994), e resulta em uma caracterização ficcional diferente da que temos nas produções de autoria masculina, como pudemos notar em nossas análises.

Dessa forma, assumimos e buscamos construir um parâmetro para o entendimento do fantástico feminino, com sua dupla ruptura, e da autoria feminina, com foco nas personagens femininas, que se caracteriza de maneira particular, diferente da presente no âmbito masculino, androcêntrico. Para isso apresentamos as análises dos contos selecionados de dois autores de literatura fantástica: Murilo Rubião, como nosso representante da perspectiva masculina de autoria, e Lygia Fagundes Telles, como representante da perspectiva feminina de autoria. Tendo sempre o fantástico como um dos pontos centrais, já que o pensamos em relação ao feminino, destacamos a configuração ou caracterização das personagens femininas nos seis contos selecionados, com o intuito de poder discutir a questão de gênero na autoria e suas influências na escrita e composição destas personagens. Nosso estudo, como já afirmado, não se pretendeu como perspectiva de leitura única e nem como redutor da obra dos dois autores aos aspectos aqui evidenciados. Por sua particularidade e especificidade, dentro do recorte feito, o que expusemos e concluímos nesse estudo não deve ser generalizado e nem ser estendido – na questão da comparação de gênero na autoria – como regra para outros estudos que busquem uma mesma abordagem de análise. O que buscamos, nesse sentido, é uma discussão de nossa questão motivadora, respaldada por teorias.

Longe de esgotar a análise da produção muriliana ou de resumi-la a nossa leitura, apenas destacamos a possibilidade de entendê-la, no caso dos contos analisados, por meio da perspectiva apresentada. Assim, consideradas as análises, podemos entender que de forma mais ou menos direta há uma possibilidade de associação das personagens femininas das narrativas com figuras importantes da história da literatura e com lugares/papéis femininos propagados ao longo da tradição androcêntrica literária.

No conto “Aglaiá”, o primeiro de nossa análise, ressaltando a ligação da narrativa muriliana com o subtexto cristão, identificamos o resgate de figuras como Eva e Lilith, por meio da personagem central. Ainda que no conto Rubião tenha colocado em pauta questões como o aborto, métodos contraceptivos e liberdade sexual feminina, por exemplo, o que notamos é que a personagem foi punida por suas transgressões, por negar-se a assumir o

papel de mãe, retomando a punição do pecado original e seu peso sobre a figura da mulher. No conto seguinte, “Bárbara”, podemos notar que Rubião parece resgatar, por meio da mitologia grega, a figura de Pandora, a primeira mulher criada pelos deuses e enviada aos homens como castigo. A personagem feminina Bárbara representa, além de um castigo enviado a seu marido, a figura da Mãe Terrível, que recusa as obrigações da maternidade, suga tudo a seu redor – vidas e objetos –, representa a força do desejo e, mais ainda, o egoísmo. Bárbara, diferente do destino comum às personagens femininas, não acaba punida ou castigada, mas sua existência a configura como quem inflige ou representa o próprio castigo, o que reafirma a postura tradicional da perspectiva canônica em relação à figura da mulher. Novamente vemos uma configuração da personagem feminina que resgata e traz à tona o perfil negativo legado às mulheres.

Em “Petúnia”, o último conto de Rubião que analisamos, o autor, de maneira menos direta que nos contos anteriores, nos permite uma leitura em que as personagens femininas podem ser novamente assimiladas com figuras ou perfis femininos que figuraram por toda a literatura. A personagem D. Mineides, mãe de Éolo e que representa uma mulher controladora que tem por papel proteger o filho da maldade feminina, pode ser assimilada com a Medusa, figura da mitologia grega, visto que seu retrato está relacionado a assassinatos – bem como a cabeça da Górgona. Já Cacilda/Petúnia, a esposa, é descrita como a personagem responsável por matar as filhas e restringir o marido, confiná-lo e maltratá-lo. Ela, então, pode ser assimilada ao perfil da mulher nefasta, bem como da mãe que pratica o filicídio – relacionado à personagem Medeia. Além disso, o fim que as duas personagens encontram, por vias diferentes, é a morte ou o assassinato, principalmente no caso de Cacilda/Petúnia, a esposa que é assassinada violentamente pelo marido.

Estas personagens, escritas por Murilo Rubião, representam ou podem ajudar a reafirmar um estigma negativo legado às mulheres que data, como destacamos com o estudo de Paula Júnior (2011), desde o início das obras da literatura fantástica e pode ser observado ainda hoje. Além disso, em relação à polarização da imagem feminina nas narrativas fantásticas, notamos que as personagens de Rubião não se movem entre dois polos, do bem e do mal. O autor as mantém estáveis, lineares, aparentando um olhar puramente observador, quase que não considerando a polaridade, como se fossem destinadas ao que são e ao que sofrem. Ainda sim, como vimos nos capítulos de análise, as personagens femininas acabam por alinhar-se mais com um dos polos, o negativo. Ainda que não haja necessariamente um juízo de valor expresso sobre as personagens, entendemos que a leitura indica, ou nos permite indicar, um apontamento de que as mulheres, mesmo que subvertam ou se componham de

uma maneira que se afaste da conduta feminina ideal, acabam por serem punidas ou sofrerem algum tipo de castigo, seja ele de qual ordem for. Esta questão, como expresso anteriormente, forma parte de uma tradição canônica que data dos primórdios da literatura maravilhosa e, por consequência, da fantástica.

Assim, mesmo que a reificação ou coisificação das personagens em geral nas narrativas murilianas seja parte de sua poética – como aponta Schwartz (1981) –, entendemos que ela, especificamente no caso das personagens femininas, também reafirma e corrobora a representação da mulher mais como *objeto*, segundo a categorização de Paula Júnior (2011), já que esta questão, como destacamos no primeiro capítulo, carrega um estigma propagado por toda a literatura fantástica.

Em contrapartida, vistas as análises dos contos selecionados de Lygia Fagundes Telles, sob o viés da construção das personagens femininas por uma autora mulher, algumas questões podem ser apontadas, longe de esgotar ou resumir a produção da escritora a essa abordagem. No primeiro conto, “Emanuel”, temos a personagem Alice, que se coloca de forma negativa em um paradigma de comparação com as outras personagens do conto. Ainda que a narradora pareça se servir de descrições aparentemente estigmatizadas, dos perfis femininos, podemos notar que estas só colaboram para a expressão da interioridade e da perspectiva de uma personagem assombrada e reprimida pelas imposições sociais – de ser uma quarentona virgem, que se entende como feia e sem graça. No conto “Tigrela”, em que destacamos a questão do duplo, da metamorfose e até do lesbianismo, percebemos que mais uma vez a interioridade da personagem feminina é exposta, de maneira bastante próxima e latente. O conto tematiza, além disso, o ciúme, as relações amorosas, o medo e os processos psicológicos da personagem feminina. Além disso, temos também uma narrativa que apresenta camadas da personagem feminina, expondo a complexidade de sua configuração.

Em “Noturno amarelo”, último conto analisado, podemos identificar uma trajetória em busca do perdão e da redenção, em que a personagem feminina não é resumida a uma polaridade – na qual só poderia ser vista como boa, ou como má. Assim, junto com Laura, somos conduzidos a uma incursão ao passado e ao autodescobrimento, expondo um perfil complexo e não linear da personagem feminina. Esta questão, destacada principalmente no conto “Noturno Amarelo”, se estende também aos outros contos analisados que, por serem narrados em primeira pessoa, acabam também por transmitir, de certa maneira, o que as críticas feministas tratam por escrita da experiência feminina. Sobre esta – recuperando ideias presentes no estudo de Queiroz (1995) acerca das formulações de Kolodny (1985) –, quando presente nas escritas de autoras mulheres, não costuma ser reconhecida e acaba sendo

considerada, pela cúpula acadêmica – majoritariamente masculina –, como trivial e sem força suficiente para poder formar parte do cânone, por exemplo. A escrita de Lygia Fagundes Telles, tanto nos contos aqui analisados, quanto de maneira geral, aponta para a expressão dessa experiência feminina.

Nesse sentido, os temas e a interioridade feminina retratados pela autora, em uma leitura inicial dos contos, pode provocar a impressão de que as personagens são estigmatizadas de uma forma que as coloque em um paradigma de caracterização feminina negativo, ligado ao que entendemos como uma certa objetificação – com aparente presença de alguns estereótipos – ou ainda dar a impressão de que os temas são banais. Mas, na verdade, os contos vistos com mais cuidado, com foco nas personagens femininas, nos apresentam uma forma de expressão do universo feminino complexo e plural. Por meio de personagens como Alice, Romana e Laura, temos acesso à abordagem de diversos temas já apontados em nosso estudo: o da sexualidade feminina; da virgindade; da carência afetiva; da pressão sofrida pelas mulheres diante de seu papel social roteirizado; das relações amorosas que implicam em frustrações e ciúme; das privações a que as mulheres são submetidas; do amor, das relações românticas e seus reflexos; da culpa provocada por traições e arrependimentos; do perdão, do autoconhecimento e da descoberta de si mesma; etc. Soma-se a isso o fato de os contos serem narrados em primeira pessoa, o que nos aproxima ainda mais de uma expressão subjetiva – e até mesmo objetiva – das personagens sobre si mesmas, sua condição e o mundo que as cerca.

Ainda vale ressaltar que Murilo Rubião, ao tratar de temas como o aborto, a recusa da mulher em ser mãe e em assumir esse papel da maneira como a sociedade espera, bem como de impor-se ao homem e até submetê-lo aos seus desejos – propondo certa inversão de papeis entre homens e mulheres –, parece escrever, de alguma forma, uma narrativa que tematiza, ainda que não diretamente, o universo feminino. Esta é uma leitura possível e válida, já que o debate das questões pode ser posto a partir das narrativas, mas, em nossa leitura, a questão não se configura exatamente assim – ou, pelo menos, não acaba assim. Murilo Rubião, mesmo levantando temas e debates concernentes ao feminino e promovendo inversões, usa de meios narrativos que resgatam a tradição negativa de expressão do feminino na literatura. As personagens femininas, de nossos contos estudados, acabam sempre postas em um paradigma negativo e são castigadas de alguma maneira ao final, indicando que suas condutas subversivas – ou até as não subversivas – merecem punição. O autor até expõe questões do universo feminino, expressando-as, mas a consequência disso aponta para uma corroboração do modo estigmatizado da configuração da personagem feminina na literatura fantástica.

Em contrapartida, no caso dos contos estudados de Lygia Fagundes Telles – ainda que a autora não levante questões diretas como aborto ou inversões de papéis de gênero, como Murilo Rubião, por exemplo –, podemos entender que mesmo de maneira indireta, sem tom panfletário, a autora tem uma narrativa que coloca em evidência questões do universo feminino de uma maneira que não as reduz a uma polaridade, ou um único papel ou ainda a um único destino. Assim, a expressão da interioridade e da experiência femininas, tanto do *eu*, quanto do *tu* – para recuperar termos de Todorov (2014), resgatados por Paula Júnior (2011) – nos apresentam as questões já enumeradas, concernentes à mulher, à sua subjetividade e ao seu lugar social, de uma maneira que não leva, deliberadamente, à punição e nem à polarização das personagens femininas. Este movimento – em paralelo ao que expomos sobre Murilo Rubião – configura-se na contramão do que a tradição canônica da literatura fantástica fez e propôs fazer em relação às personagens femininas.

Somamos a isso, ainda, as ideias de Bosi (1996) sobre a narrativa de resistência, que pode ser realizada de duas formas: a resistência como tema e a resistência como processo inerente à escrita. Sobre a primeira forma, de resistência como tema, podemos entender que Lygia Fagundes Telles não se enquadra, já que sua temática não diz respeito, diretamente, à abordagem de questões engajadas ou de cunho social – ainda que seus temas, por tratarem da perspectiva e do universo feminino em sua complexidade promovam certo tipo de resistência frente ao cânone majoritariamente androcêntrico, de perspectiva masculina de representação das personagens femininas. Bosi (1996), sobre as narrativas de resistência, escreve que é preciso:

[...] detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema. Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o **ponto de vista** e a **estilização da linguagem**. (BOSI, 1996, p. 22)

Assim, podemos entender que a escrita de Lygia Fagundes Telles está alinhada com a perspectiva da resistência como processo inerente à escrita, visto que, como apresentamos ao longo de nosso estudo, a produção de autoria feminina foi e é marginalizada no universo da literatura fantástica como um todo – aqui também pensamos nas questões da literatura fantástica brasileira. A escrita fantástica feminina – representada por Lygia Fagundes Telles – propõe uma ruptura não só em termos de gênero ou modo literário, como é comum a todos os autores de literatura fantástica, mas também em termos de sua própria escrita e perspectiva, lutando por espaço e por uma representatividade ao lado da literatura androcêntrica que se

entende como central e como única. Dessa forma, então, entendemos que Lygia Fagundes Telles promove uma narrativa de resistência no sentido estabelecido por Bosi (1996).

Dadas as perspectivas de autoria, tanto masculina, quanto feminina – baseadas em nosso *corpus* –, percebemos que uma possibilidade de leitura dos contos e das personagens femininas murilianos pode indicar, então, o resgate de algumas figuras ou conceitos de representação que apontam para a categoria mais relacionada à de *objeto*, proposta por Paula Júnior (2011). Estas questões destacadas, em relação às caracterizações das personagens femininas, como visto ao longo de nosso estudo, podem apontar para uma certa tendência da perspectiva masculina de autoria de resumir a mulher a uma polaridade – bem ou mal –, ou a representar um castigo, ou a ser castigada, por exemplo. E, em relação a nossa leitura dos contos de Lygia Fagundes Telles e dos pontos até aqui destacados, podemos entender que a autora, por meio da literatura fantástica, traz à luz a expressão da subjetividade feminina, apresentando perspectivas mais amplas e complexas da interioridade das personagens, proporcionando importantes reflexões. Isso nos aponta, segundo o que propõe Paula Júnior (2011), para uma tendência da escrita de autoria feminina de representar-se de maneira menos polarizada, estigmatizada ou limitada, fazendo com que, diferentemente da tradição literária, o feminino comece a ganhar ares de sujeito, e não mais de objeto. Assim, então, entendemos que a perspectiva de autoria de Telles, ao configurar suas personagens femininas, está mais ligada à categoria de *sujeito* – proposta por Paula Júnior (2011).

Por fim, tomando por base nosso *corpus* e todas as reflexões até aqui apresentadas, concluímos ser possível entender que a perspectiva masculina de autoria na literatura fantástica está mais propensa ou alinhada com a configuração da personagem feminina dentro dos limites da categoria de *objeto*. Seguindo uma tendência oposta, então, a perspectiva feminina de autoria, por representar-se a si mesma e à sua experiência, acaba por alargar as possibilidades de configuração da personagem feminina, estando, portanto, mais alinhada à categoria de *sujeito*.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.
- BATALHA, M. C. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Let. & Let**, Uberlândia, v.28, n.2, p. 481-504, jul/dez. 2012.
- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.
- BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, Trad. Biagio D'Angelo, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012.
- BLOOM, H. **O Cânone ocidental**: os livros ou a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORGES, J. L. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 8.ed. São Paulo: Ed. Globo, 2000.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996.
- CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÂNONE. *In: C. Ceia, E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/canone/>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- CÁNOVAS, S. Y. L. M. **O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica**. 2004. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridpalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, N. N. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991.
- COLASANTI, M. Por que nos perguntam se existimos. *In: SHARPE, P. (Org.). Entre resistir e identificar-se*: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: EdUFG, 1997. p. 33-42.
- COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, M. M. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**, v. 26, p. 18-31, 2013.

GARCIA, F. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: **Anais (online) do XII Congresso Internacional da ABRALIC. UFPR – Curitiba**. 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2021.

GARCIA, F. “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”. In: GARCÍA, Flavio, BATALHA, Maria Cristina (orgs.). **Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins, sob orientação de **Maria Alzira Seixo**. Lisboa: Vega, 1995.

HOLLANDA, H. B. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IRIGARAY, L. **Le temps de la différence**: pour une révolution pacifique. Paris: Librairie Générale Française, 1989.

KOLODNY, A. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism. In: SHOWALTER, E. (Ed.). **The new feminist criticism**: essays on women, literature and theory. New York: Pantheon Books, 1985. p. 144-167.

LARAIA, R. B. Jardim do Éden revisitado. **Revista de Antropologia**, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997.

LÓPEZ, R. M. **Las manifestaciones del doble en La narrativa breve española contemporánea**. 2006. 663 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2006. Disponível em: http://www.tesisenred.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206/rml1de1.pdf. Acesso em: 29 mar. 2021.

LUCAS, F. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, Florianópolis, n.20, p. 60-77, 1990. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso em: 29 mar. 2021.

LOBO, L. **Literatura feminina na America Latina**. In: Seplic - Seminário Permanente de Literatura Comparada. (Registros). Departamento de Ciência da Literatura. RJ: Faculdade de Letras, 1997. p. 40.

MAUPASSANT, Guy de. Le fantastique. **Le Gaulois**, Paris, 7 oct. 1883. Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 31 jul. 2021.

MELLO, B. A. A. **Redemoinhos na encruzilhada do imaginário ibero-paraibano: pactos da mulher com o diabo do medieval aos folhetos de cordel**. 1999. 559f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1999. Mimeo.

NODIER, C. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970. p. 119-138.

- OBATA, R. **O livro dos nomes**. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- PAULA JÚNIOR, F. V. **O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras**. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- PAULA JÚNIOR, F. V. A condição da mulher na literatura fantástica. **Letra Viva**, Paraíba, v. 11, n. 1, 2012. p. 73 - 81. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/lv/article/view/15322/8704>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- QUEIROZ, V. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.
- QUINTÃO, M. C. Bárbara e o discurso da sedução. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 642, p. 7, 20 jan. 1979.
- ROAS, D. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ROAS, D. O fantástico como problema de linguagem. In: RAMOS, M. C. T. et al. (Orgs.) **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. Trad. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Celso Fernando Rocha. São José do Rio Preto/São Paulo: HN Publieditorial/Cultura Acadêmica, 2013. p. 61-76.
- RUBIÃO, M. **Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1998.
- SAMPAIO, A. M. L. Os motivos da narrativa fantástica nos contos de Lygia Fagundes Telles. **Rev. Humanidades**, Fortaleza, v. 30, n. 2, p. 266-289, jul./dez. 2015.
- SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião: A Poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SHUA, A. M. **Contos Judaicos com Fantasmas e Demônios**. São Paulo: Ed. SHALOM, 1994.
- SILVA, V. M. T. Contos de Lygia Fagundes Telles: Reedições e reescrituras. **Passages de Paris**, [S.l.], n. 15, p. 207-220, 2017. Disponível em: <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- TELLES, L. F. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- TELLES, L. F. Mulher, mulheres. In: DEL PRIORE, M.; BASSANEZI, C. (orgs.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 669-678.
- TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. (Coleção Debates).
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VAX, L. **Arte y literatura fantásticas**. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965.

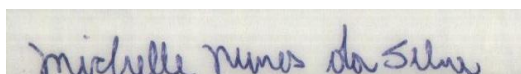
WOOLF, V. Profissões para mulheres. *In*: **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottman. Brasil: L&PM, 2012. p. 9-19.

XAVIER, E. **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 29 / 07 / 2021



Assinatura do autor